REKONSTRUKTIONER AF UTØYA

En undersøgelse af affekt og svær kulturarv i *Rekonstruktion Utøya* (2018)

Kandidatspeciale i Dansk

Af Emma Teresa Redlefsen Sønnichsen
Vejleder: Louise Brix Jacobsen
Aalborg Universitet, 3. juni 2019

(DFI 2018 b)

Abstract

The terror attack on Utøya 22 July 2011 is one of the most tragic incidents in modern Scandinavia. Anders Behring Breivik murdered 69 young political activists on the island of Utøya. This difficult heritage has caused a national scar in Norway, which is still under processing. Debates occurred about treatment and portraying of the attack in a proper ethical manner. Different medias have tried to address the tragedy, but it took seven years until the first three movies about Utøya were released in 2018. The three movies, *Rekonstruktion Utøya*, *22 July* and *Utøya 22. juli*, were respectively instructed by Swedish Carl Javér, American Paul Greengrass and Norwegian Erik Poppe, and had different approaches to address this difficult heritage. This master thesis studies how the dramatic documentary *Rekonstruktion Utøya* includes reconstructions to portray the tragedy in Norway, and which potentials lies in the special documentary form in relation to generate affects and to treat the vulnerable in a difficult heritage. These topics will be analysed and discussed compared to the two docudramas *22 July* and *Utøya 22. juli*.

This thesis applies a methodology that merges a documentary analysis with theories of reenactment, affect and difficult heritage. This methodology enables this thesis to illustrate how reenactments in a dramatic documentary generate affective engagement, in which the survivors confront themselves with the difficult heritage. Theories by Bill Nichols, Carl Plantinga and Ib Bondebjerg are applied to analyse the staging of the depicted reality in *Rekonstruktion Utøya* and compared to *22 July* and *Utøya 22. juli*. Theory by Bill Nichols is applied to analyse how the reenacted event introduces a fantasmatic element and how it fulfils an affective function. To analyse the generated affective engagements in the movies, Brian Massumi's, Teresa Brennan's and Sara Ahmed's affect theories are applied. To illustrate the Utøya attack as a difficult heritage, theories by Amy Macdonald, Britta Timm Knudsen and Jan Ifversen are applied to the analyses of the three movies. Based on the analyses of this thesis, several conclusions can be drawn.

The reenactments in *22 July* and *Utøya 22. juli* generate Breivik as the sticking object of disgust, and the young political activists are portrayed as victims, which is a continuation of the prior discourse. In *Rekonstruktion Utøya* it is clear that the reenactments provide the survivors with the experience of an agency in the shaping of history. Reenacted events of a difficult heritage can generate and assemble new sympathies, collectives and movements in the present. By sticking the affect of disgust to Breivik, the survivors generate a community that united recoils

from the disgusting object. This enables the survivors to create a counter-narrative where they achieve mastery of their own history.

Indholdsfortegnelse

Kapitel 1: Indledning **2**

Teoretiske og metodiske overvejelser *5*

Kapitel 2: Kreative bearbejdninger af virkeligheden **10**

Generelt om dokumentarismen *10*

Dramatiserede dokumentarer *15*

Rekonstruktion og rekonstruktion som event *18*

Rekonstruktionens fantasmatiske islæt *21*

Kapitel 3: Følelser og film **27**

Affekt, performativitet og sammenhold *33*

Svær kulturarv og stedet *36*

Rekonstruktioner og svær kulturarv *38*

Kapitel 4: *Rekonstruktion Utøya* **41**

Rakel *43*

Mohammed *47*

Jenny *50*

Torje *54*

De forskellige tilblivelsesniveauer i Rekonstruktion Utøya *58*

Kapitel 5: Utøya fra forskellige vinkler **61**

Rekonstruktioner af Utøya *64*

Utøya, affekt og svær kulturarv *68*

Kapitel 6: Konklusion **79**

Litteraturliste **81**

Kapitel 1: Indledning

D. 22. juli 2011 blev Norge ramt af et terrorangreb, som er en af de største tragedier i Skandinavien i nyere tid. Anders Behring Breivik stod bag et bombardement i regeringskvarteret i Oslo og massakren på Utøya, hvor en politisk ungdomsorganisation holdt deres årlige sommerlejr. Efter angrebet var i alt 77 døde, adskillige sårede, og massakren står som et nationalt traume for Norge og som et chok for hele Norden. I dag nævnes Breivik helst ikke ved navn i Norge, men omtales som "manden", "gerningsmanden" eller blot "ham". Der er ingen tvivl om, at d. 22. juli 2011 anses som et åbent sår i Norges historie, og at angrebet stadig rejser etiske og moralske dilemmaer i forhold til, hvordan det skal behandles. Skønlitterært forsøgte forskellige forfattere at behandle angrebet fra forskellige vinkler. Bl.a. har Åsne Seierstad med *En av oss - En fortelling om Norge* (2013), Karl Ove Knausgård med "Det monofone mennesket" i *Sjelens Amerika* (2013) og Jan Kjærstad med "Angrepet innenfra" i *Menneskets Vidde* (2013) forsøgt at undersøge, hvordan angrebet kan forstås på forskellige måder og fra forskellige perspektiver. I Danmark fulgte teaterstykket *Manifest 2083* (2012) af Christian Lollike på CaféTeatret. Stykket forsøgte at skildre Breiviks tankegang (Olsen 2012) og blev efterfulgt af kritik og forargelse. Bl.a. generalsekretæren fra Norske Dramatikeres Forbund udtalte, "at Behring Breivik vil opleve opsætningen i Danmark som en stor sejr og som en bekræftelse på, at det er lykkedes at bruge drabene som virkemidler" (Kraglund 2018, 280). Der blev altså skrevet litteratur og dramatik, men i mange år fandtes der ingen film, der direkte handlede om hændelsen – hverken dokumentar- eller fiktionsfilm.

I 2018 udkom der endelig tre film, som alle omhandler terrorangrebet d. 22. juli i Norge. I foråret 2018 udkom *Utøya 22. juli* med den norske instruktør Erik Poppe bag, i efteråret fulgte den norsk-amerikanske producerede *22 July* af Paul Greengrass baseret på Seiersteds værk fra 2013, og til sidst udkom *Rekonstruktion Utøya*, en svensk produktion af Carl Javér. De to første film er fiktionsfilm, som begge er baserede på "talrige interview[s] med de overlevende og pårørende" (Lindbjerg 2018). I disse to film gennemføres handlingen af skuespillere, som spiller on location. *Utøya 22. juli* er en onetake-film, der minut for minut følger en fiktiv ung kvinde i flugten fra Breivik, der aldrig vises som andet end en skygge. Filmen er opbygget som en rekonstruktion, men hvor opdigtede karakterer og handlingsforløb er brugt i stedet for de virkelige. *22 July*

har mere præg af krimi, action og sensation med fokus på selve angrebene og følgerne heraf. Breivik som person følges tæt i straffesagens forløb, og sideløbendes skildres Norges statsminister og den unge overlevende Viljar med sine fysiske og psykiske eftervirkninger. *22 July* mødte massiv kritik i Norge pga. fokusset på Breivik og hans politiske ekstremisme (Lindbjerg 2018). Breivik, Viljar samt de andre unge spilles af skuespillere, og rollerne er baserede på de virkelige personer både i forhold til navne og oplevelser. I dokumentaren *Rekonstruktion Utøya* inviteres fire overlevende unge ind i et tomt studie lig Lars von Triers tomme teaterkulisser i *Dogville* (2003). Her får de fire på skift lov at udpege nogle skuespillere til at spille de overlevende selv og deres venner, hvorefter skuespillerne instrueres i at rekonstruere scener fra d. 22. juli ud fra de overlevendes minder. Fokus er da ikke på angrebet som helhed eller på Breivik, men på personlige oplevelser samt følgerne heraf.

Selvom *Rekonstruktion Utøya* i forhold til lokation er den mindst autentiske, fordi den ikke foregår on location, er det den film, der af flere norske kritikere er dømt som den bedste hidtil. Filmen er "et sjældent eksempel på, at det kan lade sig gøre at lave film om dybe traumer uden at forfladige dem til eskapisme og letfordøjelige effekter" (Eini 2018), skriver en filmanmelder fra *Politiken*. Grunden er, at det først er i denne film, de unge skildres som andet end ofre for Breiviks massakre og rent faktisk får taletid som individer (Lindbjerg 2018). *Rekonstruktion Utøya* har også været et vigtigt indspark i Norge i forhold til diskursen om terrorangrebet. Den norske anmelder Ida Madsen Hestman har udtalt, at

> Filmen er i sig selv et stærkt argument for, at en autentisk dokumentarisk tilgang til historien også er den mest etiske. Vi kommer tættere på de overlevende og ser dem som mennesker fremfor ofre. Det er meget vigtigt, da der har været en tendens i Norge til at beskylde de overlevende for at spille "offerkortet" (Lindbjerg 2018).

Ligeledes skriver *Bergens Tidende*s filmanmelder Frode Bjerkestrand, at "De overlevende fra Utøya generobrer deres egen historie, på film. Det er på tide" (Lindbjerg 2018). Det viser sig altså ud fra anmeldelserne, at den nyeste film er den hidtil mest succesfulde i forhold til at give ofrene en stemme. Derfor er *Rekonstruktion Utøya* interessant at undersøge, for hvordan kan de overlevende generobre deres egen historie, når filmen

udspiller sig med så simpel en iscenesættelse? Hvordan kommer de ud af offerrollen? Hvordan kan film ændre på forståelsen af en historisk hændelse?

I det hele taget har den efterfølgende skildring af Utøya været et besværligt og omdiskuteret emne i Norge. Som Rikke Andersen Kraglund skriver i *Kjærstad* (2018), var der efter angrebet

> debat om de etiske og moralske dilemmaer, der knytter sig til at skrive om dette traume i både fiktion og nonfiktion og generelt skabe kunst over begivenheden. Det sås blandt andet i forbindelse med Christian Lollikes teaterstykke *Manifest 2083* (2012) (Kraglund 2018, 280).

Det er altså en balancegang i forhold til Utøya, hvordan hændelsen kan skildres respektfuldt i forhold til de involverede, men distanceret fra Breivik, så det ikke får præg af det sensationelle (ibid).

I forhold til denne balancegang er der taget forskellige strategier i brug i de tre film i forhold til at skildre tragedien. Forskellene ligger i, hvem historierne er koblet på, hvordan terrorangrebet formidles, hvor tæt på stedet handlingen udspiller sig, og hvor meget omtale eller taletid karakteren Breivik og de overlevende får. Det er netop disse strategier, jeg vil undersøge i dette speciale, hvor jeg arbejder ud fra følgende problemformulering:

> *Hvordan anvendes rekonstruktioner i dokumentarfilmen* Rekonstruktion Utøya *til at skildre tragedien d. 22. juli? Og hvilke potentialer har filmens særlige dokumentarform i forhold til at generere affekter og behandle det sårbare i en svær kulturarv i forhold til fiktionsfilmene* 22 July *og* Utøya 22. juli*?*

Som jeg vil uddybe i det kommende afsnit, skabes mit analyseapparat ved at bruge forskellige teorier om dokumentarismen, rekonstruktioner, affekt og difficult heritage sammen. Mit primære genstandsfelt er udvalgte scener fra Rakels, Mohammeds, Jennys og Torjes rekonstruktioner i *Rekonstruktion Utøya*. Scenerne i *Rekonstruktion Utøya* lader jeg være dækkende for filmens rekonstruktioner, og udover disse inddrager jeg få scener som Rakels ankomst, Torjes introduktion af sig selv og sin bror samt Jennys samtale med

en skuespiller uden for hallen. I analysen af *Utøya 22. juli* inddrager jeg scener, der viser, hvordan de unge tackler chok og panik, mens de udvalgte scener i *22 July* dækker over afhøringen af Breivik, operationsscenen og retssagen. Dette gør mig i stand til at vise, hvordan rekonstruktionerne i filmene ikke blot består i at genspille hændelserne fra Utøya, men også hvordan rekonstruktionerne frembringer og skildrer affekter, som har betydning for forståelsen af den svære kulturarv. Især affekten afsky er til stede i alle film, hvor den knytter sig til gerningsmanden og -stedet. Derfor inddrager jeg til sidst scener fra *22 July* og *Utøya 22. juli,* som også skildrer den svære kulturarv vha. rekonstruktioner og tilhørende affekter. De gør det dog på en anden måde, og på den baggrund sammenligner og diskuterer jeg alle tre film ud fra mit analyseapparat.

Teoretiske og metodiske overvejelser

Eftersom mit primære genstandsfelt er *Rekonstruktion Utøya* og herunder *22 July* og *Utøya 22. juli*, er den overordnede metode i projektet en medietekstanalyse og en dokumentaranalyse, som jeg kombinerer med tilgange fra affektstudier og forskning i difficult heritage (svær kulturarv på dansk). Derfor er min tilgang hypotetisk-deduktiv. I *Kvalitative Metoder* (2010) uddyber Kennet Lynggard den hypotetisk-deduktive fremgangsmåde:

> Til tider vil analysen af dokumenter[1] følge en operationalisering af et på forhånd specificeret teoriapparat. Det vil sige, at operationaliseringen angiver et antal på forhånd klart definerede variable. For hver af disse variable kan vi efterfølgende specificere en eller flere indikatorer, som et klart defineret og afgrænset dokumentmateriale kan belyse gennem en klar og veltilrettelagt analysemetode. Således kan dokumentanalysen følge en mere hypotetisk-deduktiv analysemetode. Indholdsanalyse (content analysis) kan være et eksempel på en sådan analysemetode (Lynggaard 2010, 144).

[1] Lynggaard skriver om dokumenter, at de inkluderer "sprog, som er fikseret i tekst og tid. Begrebet er blevet anvendt meget bredt til at inkludere fx fotografier, teknologier, fysiske objekter, ja snart alt er blevet betragtet som typer af tekst" (Lynggaard 2010, 138). Derfor anser jeg *Rekonstruktion Utøya* som en medietekst

Jeg har netop fastlagt et analyseapparat (som Lynggaard kalder teoriapparat) på forhånd, hvor jeg afprøver tilgange fra studier om affekt og svær kulturarv på min medietekst, der er *Rekonstruktion Utøya*. Samtidig undersøger jeg, hvordan fusionen af teorierne kan vise nye sammenhænge. På baggrund af den tilgang kommer resultatet af mine analyser til at handle om affekt og svær kulturarv. Min medietekst *Rekonstruktion Utøya* er særlig som medietekst, fordi den i forhold til fiktionsfilmene rent faktisk ændrer på fortællingen om Utøya. Derfor udleder jeg på baggrund af en komparativ analyse en større sammenhæng i forhold til *22 July* og *Utøya 22. juli,* hvor jeg undersøger de forskellige iscenesættelser af virkeligheden og synet på virkeligheden.

I forhold til medieanalyse som metode skriver Joshua Meyrowitz i artiklen "Tre paradigmer i medieforskningen", at opfattelsen af, hvad en medieanalyse dækker over, er forskellig inden for medieforskningen, og at de forskellige opfattelser giver forskellige resultater. Derfor inddeler han medieanalysen i tre paradigmer: Medie som kanal, medie som sprog og medie som miljø (Meyrowitz 1997, 57f). I en analyse af medie som kanal fokuseres på selve indholdet i form af f.eks. indholdets virkninger, hvordan og hvor præcist indholdet reflekterer virkeligheden, hvordan indholdet fortolkes, hvordan indholdet formes af "politiske, økonomiske, psykologiske, og organisatoriske faktorer" (ibid. 59), og hvordan indholdet alternativt kan formidles (ibid. 58f). Medier som sprog undersøger mediets form, hvert medies muligheder for manipulation og virkningerne heraf udtrykt i "opfattelse, forståelse, følelsesmæssig reaktion, og adfærdsmæssig respons" (ibid. 60), mediets grammatiske koder, og hvem der former dem, forandringer i mediers stilarter gennem mediehistorien samt seernes reaktioner på mediets forskellige virkemidler. Sprogvariablen fokuserer altså på "de variabler, som kun fungerer inden for et bestemt medie eller inden for en bestemt type medier" (ibid.). I modsætning ser kanalvariablen på indholdet uafhængigt af selve mediet. Meyrowitz slår dog fast, at ingen analyse af medie som sprog kan fungere uden at medtænke indholdet (ibid.). I medie som miljø undersøges alt omkring mediet: de fysiske, psykologiske eller sociale kendetegn, brugen af medier, medier i forhold til kulturelle koder, de nye mediers forandringer socialt og institutionelt og forandringerne set i forhold til de eksisterende medier (ibid., 63).

Mine analyser bevæger sig inden for alle tre paradigmer, men med fokus på kanal og sprog. Først og fremmest analyserer jeg ud fra paradigmet 'medie som kanal', da jeg som det første i analyserne fokuserer på det, alle tre film drejer sig om: Skildringen af

angrebet på Utøya fra forskellige perspektiver. For at kunne undersøge indholdet i *Rekonstruktion Utøya* undersøger jeg i en dokumentaranalyse, hvordan filmen reflekterer virkeligheden, altså hvordan virkeligheden iscenesættes, og hvilket syn på virkeligheden filmen fremsætter. I forhold til dokumentaranalyse uddyber Ib Bondebjerg, hvordan metoden er opbygget af følgende tre dimensioner: Den sociologiske-kulturelle, den æstetisk-diskursive og den psykologisk-kognitive dimension. Førstnævnte dimension undersøger den rolle, "medie-institutionerne spiller for dokumentarismens produktionsbetingelser, og de professionsnormer, begreber og procedurer, som alle produktionsmiljøer udvikler" (Bondebjerg 2008, 96). Den æstetisk-diskursive dimension dækker over analysen af "dokumentarismens narrativitet, dramaturgi, stil, tematik, retorik og sprog" (ibid.), mens den psykologisk-kognitive dimension fokuserer på de "kognitive og emotionelle skemaer og processer, der dels kommer til udtryk i dokumentarismens beskriver af sociale og psykologiske processer, men som også handler om modtagerens oplevelse og de receptionsprocesser, som dokumentarismen sætter i gang – både psykologisk, socialt og kulturelt" (ibid.).

For at undersøge *Rekonstruktion Utøya* ud fra den æstetisk-diskursive dimension anvender jeg Bill Nichols', Carl Plantingas og Bondebjergs teorier om dokumentarismen generelt samt Bondebjergs teori om den dramatiserede dokumentar og herunder dokudramaet som analyseredskaber. På den baggrund sammenligner jeg, hvordan dokumentarfilmen *Rekonstruktion Utøya* skildrer de overlevendes fortællinger i forhold til fortællingerne i dokudramaerne *22 July* og *Utøya 22. juli*, der begge indeholder dokumentariske og fiktive spor. Som Anne Jerslev skriver i "Dokumentaren – kreative bearbejdninger af virkeligheden", skal analysen af dokumentariske film ikke kun fastslå deres grundformer, men også indeholde en diskussion af, "hvordan de konkret er udformet og anvendes i forhold til hinanden, hvad der sker ... når de støder mod hinanden i deres henvendelse til seeren, og hvilket (kritisk) udsagn de genererer om virkeligheden" (Jerslev 2015, 159). Dette gør jeg til sidst i en komparativ analyse og diskussion. Idet jeg analyserer de særlige stilmæssige træk, dokumentarfilmen og dokudramaerne hver især indeholder, undersøger jeg også filmene efter paradigmet 'medie som sprog'.

Rekonstruktion Utøya indeholder selvsagt rekonstruktioner, og *22 July* og *Utøya 22. juli* rekonstruerer på hver sin vis hændelserne d. 22. juli. For at kunne undersøge rekonstruktionerne inddrager jeg i forlængelse af dokumentarteorien Nichols' teori om

rekonstruktioner[2]. Jerslev skriver, at rekonstruktionen er en performativ iscenesættelsesstrategi, der indgår i både fiktion og ikke-fiktion. Som eksempler nævner hun fiktionsfilm, der rekonstruerer historiske hændelser, film der rekonstruerer flere mulige versioner af en hændelse som beviser for en forbrydelse eller dokumentariske film, der indeholder rekonstruktioner, som er blevet til på baggrund af observationer af sociale aktører (ibid., 173). I en del af dokumentaranalysen vil jeg derfor også analysere og diskutere, hvordan rekonstruktionerne fungerer i dokumentarfilmen, og hvordan de fungerer i fiktionsfilmene, hvilket igen er inden for 'medie som sprog'-paradigmet.

I *Rekonstruktion Utøya* genererer og intensiverer rekonstruktionerne affekter hos de medvirkende, og i *22 July* og *Utøya 22. juli* ses det, hvordan affekter i forhold til Norges svære kulturarv intensiveres, og hvordan der klistrer affekt til karakteren Breivik. Affekterne er med til at performe betydninger for objekterne og subjekterne på forskellig vis. For at analysere de tre film ud fra den psykologisk-kognitive dimension, vil jeg inddrage affektteori fra Brian Massumi, Teresa Brennan, Amy Coplan og Sara Ahmed. Camilla Møhring Reestorff og Carsten Stage skriver i "Medier og affektteori", at inden for både kultur- og medieanalyse er der "lang tradition for at arbejde med affekt i forbindelse med eksempelvis film" (Reestorff 2018, 314), og at "sprogligt orienterede analyser og teorier ikke kan forklare hele den menneskelige erfaring og sansning, og på at det derfor er nødvendigt også at fokusere på spontan kropslig sansning, relationer mellem kroppe og affektive intensiteter" (ibid., 316). Teoretisk strækker traditionen sig tilbage til 1600-tallet, men har siden fået en opblomstring som den affektive vending, der i starten af 00'erne bredte sig i kultur- og medieforskningen. Vendingen kan ses som et opgør og som en dialog med "poststrukturalismen og dens fokus på sprog, kognition og diskurs som virkelighedskonstituerende eller -forhandlende dimensioner" (ibid.). Ved at lave en affektiv analyse med Massumis, Brennans og Coplans teorier om smitte og attunement samt Ahmeds teorier om affekters smittende, klistrende og performative potentialer, kan jeg undersøge, hvordan de tre film bygger videre på eller forandrer de eksisterende forestillinger om hændelserne på Utøya.

I forhold til 'medier som miljø' analyserer jeg i forlængelse af den affektive analyse det kulturelle omkring filmene og deres forandrende kraft som medier. Gennem

[2] Selvom Nichols omtaler rekonstruktioner som "reenactments", vil jeg bruge det danske term. Fordelen ved det engelske er, at "reenactment" indeholder ordet "act" og dermed henviser til den performative del af strategien, hvilket det danske ikke gør. Jeg inkluderer dog indirekte Nichols' medbetydninger i "reenactment" i det danske "rekonstruktion".

affekternes performativitet skaber filmene nemlig forskellige fortællinger om Norges svære kulturarv. For at forklare den svære kulturarv inddrager jeg Britta Timm Knudsens, Jan Ifversens samt Sharon Macdonalds teorier om svær kulturarv, som udspringer fra kulturelle og antropologiske studier. Da undersøger jeg altså, hvordan de tre film som medier kan være med til at forhandle en del af Norges svære kulturarv ind i en ny kontekst - både på mikroplan i forhold til de medvirkende i *Rekonstruktion Utøya* og på makroplan ved alle tre film for den offentlige fortælling om Utøya. Dermed berører jeg også Bondebjergs sociologiske-kulturelle dimension i dokumentaranalysen, selvom det ikke er her, mit fokus ligger.

Efter analysen af *Rekonstruktion Utøya*, hvor jeg belyser rekonstruktionernes funktion og de affekter, de bringer med sig, og hvordan filmen i det hele taget skildrer den svære kulturarv, følger en diskussion, hvor jeg i en komparativ analyse sammenligner dokumentarfilmen med de to fiktionsfilm. Den komparative analyse skal vise, hvordan der er forskellige måder at bruge rekonstruktioner i fiktion og ikke-fiktion, hvordan affekt indtænkes, skildres og har forskellige potentialer i filmene, og hvordan alt dette har betydning for behandlingen af den svære kulturarv.

Kapitel 2: Kreative bearbejdninger af virkeligheden

Generelt om dokumentarismen

I det følgende afsnit vil jeg introducere Bill Nichols', Carl Plantingas og Ib Bondebjergs dokumentarteorier. Sideløbende vil jeg inddrage *Rekonstruktion Utøya* og karakterisere den som dokumentar før selve analysekapitlet. I *Introduction to Documentary* (2010) beskriver Nichols, hvordan variationerne af dokumentarfilm er mange, og at de stilistisk kan læne sig op ad fiktionsfilm. Spørgsmålet er, hvordan de forskellige former for dokumentarer adskiller sig fra hinanden, og hvorfor dokumentarfilm på trods af deres historiefortælling ikke hører til fiktionsfilm. Både fiktions- og ikke-fiktionsfilm anvender f.eks. underlægningsmusik, rekonstruktioner, iscenesættelser, animationer samt skildringer af spændende personer og historier. Selv har Nichols ingen kort og klar definition på en dokumentar, men han læner sig op ad John Griersons definition fra 1930'erne: Nemlig at en dokumentar er en "creative treatment of actuality" (Nichols 2010, 6). Denne definition anerkender både dokumentaren som en afprøvende og kreativ filmform lig fiktion og lægger samtidig vægt på, at dokumentarismen skal omhandle noget virkeligt, ligesom f.eks. journalisters og historikeres medietekster skal det.

Selvom Nichols ikke har en præcis definition på dokumentarismen, opstiller han tre grundlæggende antagelser om dokumentarfilmen. Disse er: 1) "documentaries offer us a likeness or depiction of the world that bears a recognizable familiarity (Nichols 2001, 2), så de handler om virkeligheden, 2) "documentaries also stand for or represent the interest of others … Documentary filmmakers often take on the role of public representatives" (ibid., 3)", så de handler om virkelige mennesker, og 3) "documentaries may represent the world in the same way a lawyer may represent a client's interests: they put the case for a particular view or interpretation of evidence before us" (ibid., 4), således at de fortæller historier om noget, der er sket i den virkelige verden. Præmissen er altså, at en dokumentarfilm skal beskrive noget, der rent faktisk er sket. Det kan fiktionsfilm også, men groft skitseret er forskellen, at i dokumentarer anvendes kendt fakta, hvor der ikke introduceres nye og ikke-beviselige data i modsætning til fiktion. Handlingen i *Rekonstruktion Utøya* udspringer netop fra en virkelig begivenhed i Norge, og historien fortælles fra fire overlevendes egne perspektiver. Samtidig indgår der i høj grad kreative greb som rekonstruktioner, hvor skuespillere performer den virkelighed, som de overlevende har haft.

Nichols beskriver fiktionsfilm som allegoriske fortællinger om verden, mens dokumentarer henviser direkte til den. De medvirkende i en dokumentar refererer også til den virkelige verden, mens der i fiktionsfilm indgår karakterer, som anvendes til at fortælle en historie, der kan referere til både en fiktiv verden eller en virkelig verden. Dvs. at i dokumentarer indgår personer, der ikke spiller eller performer en rolle. I stedet spiller eller repræsenterer de sig selv ud fra deres vaner eller oplevelser, mens de sagtens kan være bevidste om kameraets tilstedeværelse. Ifølge Nichols er det også en del af publikums forventning, at de medvirkende i en dokumentar ikke spiller en rolle eller karakter, der er skabt af instruktøren, men at de repræsenterer dem selv. Nichols skriver desuden, at instruktøren bag dokumentarer respekterer kendt fakta og bruger anerkendt evidens, eksempelvis arkivalsk lyd- og billedmateriale som beviser. En instruktør, som ikke gør det, sætter sin dokumentarfilms autenticitet til diskussion ifølge Nichols (Nichols 2010., 7).

Selvom *Rekonstruktion Utøya* ikke er baseret på arkivalsk lyd- eller billedmateriale, og der indgår skuespillere, som performer en rolle, fungerer filmen stadig som dokumentar. Filmen præsenteres på dvd-coveret som den "Bästa dokumentär" og på *DFI* som "dokumentarfilm" (DFI 2018 a). Men filmen er ikke en klassisk autoritativ eller observerende dokumentar, eftersom skuespillere og rekonstruktioner indgår. Samtidig udspringer dokumentarens faktaforankring fra de overlevende selv. Dvs. at det dokumentariske i filmen ikke er bundet op på arkivalske materialer som filmklip, lydoptagelser eller dokumenter, men i stedet minder. Derfor er formålet med dokumentarfilmen heller ikke at skildre udformningen af angrebet d. 22. juli eller følgerne heraf, men at "lytte ordentligt til de overlevende og undersøge, hvad vi kan lære af det, de gennemlevede, og det, de er tvunget til at leve videre med" (DFI 2018), som instruktøren Carl Javér har udtalt.

Da *Rekonstruktion Utøya* indeholder rekonstruktioner, ændres det også, hvad der egentlig bliver skildret som det dokumentariske. Der er nemlig ikke et indeksikalsk forhold mellem historierne, der rekonstrueres, og selve dokumentarfilmen. I stedet viser skuespillernes performances forestillinger om, hvad der er sket, og seeren er konstant opmærksom på, hvornår skuespillerne performer, og hvordan rekonstruktionerne fungerer som formidlende og fortolkende greb i filmen. Dermed er ærindet med filmen en anden end eks. den observerende eller autoritative dokumentar, nemlig at seerne får indblik i de involveredes forståelse af hændelsen på Utøya. Selvom skuespillerne ses i

Rekonstruktion Utøya på skift som dem selv og som performere, og deres midlertidige roller som karakterer ikke er skjult, svækkes autenticiteten i filmen ikke – tværtimod. Dette synspunkt uddyber jeg senere.

For at vende tilbage til den tredje tese om dokumentarfilm skriver Nichols, at der eksisterer en "story-telling power of documentaries" (Nichols 2010, 10) og at "Documentaries tell us about how things change and who produces these changes" (ibid.). Her er det underordnet, om historien eks. handler om optakten til en virkelig hændelse, et samfunds forandring eller en enkelt persons fortælling. Nichols spørger desuden: "Does the story clearly derive from the events and people involved or is it primarily the work of the filmmaker, even if based on reality?" (ibid.) og tilføjer "To the extent a documentary tells a story, the story is a plausible representation of what happened rather than an imaginative interpretation of what might have happened" (ibid.). Han diskuterer altså afsenderen bag fortællingen i en dokumentar, og hvordan denne kan fortolkes, men uden at komme med en endelig konklusion. I forhold til afsenderen skelner Nichols mellem fiktionsfilm som *Schindlers Liste* (1993), hvor det grundlæggende er instruktørens historie, selvom historien kan være baseret på virkelige hændelser, og dokumentarfilm, der handler om en historisk virkelighed, som kan udspringe fra andre mennesker, men som stadig er fortalt med instruktørens stemme og personlige stil (ibid., 11).

I *Rekonstruktion Utøya* baseres historien netop på de overlevendes fortællinger. Ud fra Nichols' teori er det derfor ikke tydeligt, hvem afsenderen er – instruktøren bag filmen, de overlevende selv eller en vekslen mellem dem. Måden at skelne mellem historier fra fiktions- og dokumentarfilm er nemlig ikke entydig. Historier fortalt i en dokumentar kan efterlade en tvetydighed i forhold til, hvem den egentlige afsender af historien er. Her nævner Nichols den dokumentariske rekonstruktion som eksempel. Det er filmskaberen, som lavpraktisk sørger for udførelsen af rekonstruktionerne for overhovedet at kunne filme dem, men handlingerne bag rekonstruktionerne udspringer fra en eller flere personers historier (ibid., 13).

Eftersom der er flere måder at henvise til en historie eller historisk verden på, har Nichols inddelt dokumentarismen i grundformer. Formerne indeholder forskellige virkemidler, der anvendes til at iscenesætte virkeligheden. Som Anne Jerslev skriver i "Dokumentaren – kreative bearbejdninger af virkeligheden" (2015), er det vigtigt at holde sig for øje, at grundformene ikke nødvendigvis findes i rene former i film. Særligt

ikke i dag, hvor dokumentarfilm ofte er hybrider mellem fiktion og ikke-fiktion og derfor fremstår mere komplicerede end de rene grundformer (Jerslev 2015, 159). Nichols' grundformer er: *Den ekspositoriske* (en forklarende og argumenterende dokumentar, der er kendt som den mest klassiske), *den observerende* (en diskret observation af det daglige liv), *den participatoriske* (hvor instruktøren er meget interagerende med subjektet i form af mange interviews eller andre måder at involvere sig direkte i handlingen på), *den performative* (hvor instruktørens medvirken i dokumentarfilmen sammen med subjektet er det primære fokus), *den refleksive* (her er fokus på dokumentarismens præmisser og konventioner i forhold til at skabe virkelighedsreferencer) samt *den poetiske grundform* (hvor de æstetiske og stilistiske virkemidler i en dokumentar er i fokus) (Nichols 2010, 31f). Han skriver, at grundformerne veksler i popularitet, fordi "Each mode may arise partly as a response to perceived limitations in previous modes, partly as a response to technological possibilities, and partly as a response to a changing social context" (Nichols 2001, 34). Desuden skriver Nichols, at grundformerne kan overlappe og interagere med hinanden, og at en dokumentarfilm kan være overvejende én type eller en blanding af flere (ibid., 32).

Der er dog en dokumentarform, Nichols ikke direkte nævner, men som Carl Plantinga kort beskriver i sin systematisering af dokumentarismens grundformer, nemlig den *dramatiserede* dokumentar. Han skriver:

> Between fiction and nonfiction also lies that hybrid genre we call dramatic documentary or docudrama … These typically take the form of television series making use of reenactments … or epics about historical events (Plantinga 1997, 22).

Ifølge Plantinga tillader denne form mere kunstnerisk frihed end f.eks. journalistiske dokumentarer. I forhold til historiske hændelser i dokumentarer skriver han, at "Most historical epics, for example, mix the assertion of historical truth claims with more speculative accounts of narrative elements" (ibid.). Om dokumentarserier (han bruger *Rescue 911* (1989-1996) som eksempel) skriver han, at de "mix the assertion of claims about what actually occurred during som crime of disaster, with a staging or reenactment of the event" (ibid.)., hvilket desuden er er nøjagtigt, hvad der sker i alle tre film om Utøya, selvom filmene ikke er dokumentarserier. Uddybende skriver han, at dramatiske

dokumentarer er præget af en "global stance of *assertive analogy*" (ibid.), og at overordnede påstande og forestillinger om virkeligheden ikke præsenteres direkte, men gennem eks. rekonstruktioner eller skuespil. Plantinga skriver dog, at

> But what makes the genre so messy is that in the midst of this global stance, dramatic documentaries may also, at the local level, make the direct assertions of the nonfiction film, or present purely imaginative speculations in a manner closer to fiction (Plantinga 1997, 22).

Selvom genren kan være mudret, mener Plantinga ligesom Nichols ikke, at en dokumentar bliver fiktion, blot fordi der indgår virkemidler i dokumentarismen, som også findes i fiktion (ibid.). Som nævnt skriver Nichols også, at fiktion og dokumentarisme deler virkemidler som underlægningsmusik, rekonstruktioner og animationer. I forhold til rekonstruktioner skriver Nichols præcis, at "Numerous documentaries, outside the observational mode, attempt to resurrect people and lives no longer available to the camera" (Nichols 2008, 3) og indikerer da, at rekonstruktioner kan findes i alle slags grundformer udover den observerende, hvor præmissen jo er et indeksikalsk forhold mellem det filmede og den dokumentariske fortælling.

Plantinga uddyber, at forskellen mellem fiktion og ikke-fiktion ikke er et spørgsmål om manipulation eller imitation og heller ikke om det forestillede overfor det direkte gengivne, men i stedet:

> the fact that nonfiction films present their states of affairs assertively rather than fictively. Thus the distinction (however fuzzy) between the fiction and nonfiction film does not depend on any particular relationship between the image and the profilmic scene (since even animated images can be nonfiction images), but on a kind of social contract, an implicit, unspoken agreement between the text's producer(s) and the discursive community to view the film as *nonfiction* (Plantinga 1997, 40)

Det betyder også, at det ikke kun er dokumentarens filmiske virkemidler, som kan være med til at bestemme genren: Det er også en social kontrakt mellem instruktør og seer. Dette redegør Nichols også for, hvor han blot beskriver den sociale kontrakt som en

institutionel ramme, der er medskaber i definitionen af dokumentarer: "Documentaries are what the organizations and institutions that produce them make" (Nichols 2010, 16). Som nævnt præsenteres *Rekonstruktion Utøya* som dokumentar både på selve omslaget og ved bl.a. *DFI*'s omtale af filmen. Kontrakten fungerer dog kun som en ledetråd for seeren, eftersom den også kan snyde. Et eksempel på dette kunne være mockumentaries, der præsenteres som dokumentarer uden at være det (Bondebjerg 2008, 122). At det forestillede sagtens kan være en del af dokumentarfilm, er også vigtigt i forhold til *Rekonstruktion Utøya*, hvor skuespillernes performances blot er forestillinger om, hvordan de overlevendes oplevelser *kunne* have set ud, og altså ikke direkte gengivelser. Det er da en invitation til seerne om at forstå rekonstruktionerne som en form for kropsliggjorte minder, der kan gøre seerne i stand til at forstå hændelsen set de overlevendes perspektiver. Dvs. rekonstruktionerne præsenteres som dokumentarfilmens påstande om fortiden og ikke som opfundne virkeligheder. På den baggrund karakteriserer jeg *Rekonstruktion Utøya* som en dramatiseret dokumentar, og i det følgende afsnit vil jeg uddybe denne grundform.

Dramatiserede dokumentarer

I *Virkelighedens fortællinger* (2008) uddyber Bondebjerg den dramatiserede dokumentar og de andre dokumentariske grundformer. Bondebjergs grundformer består af den *autoritative*, den *observerende*, den *dramatiserede* og den *poetisk-refleksive dokumentar*. Først og fremmest nævner Bondebjerg med afsæt i John Corners dokumentarteori, at dramatisering i dokumentarismen kan forstås på flere måder. Han skriver, at der både er "den mere basale dramatisering af virkeligheden, som næsten altid finder sted, når virkeligheden filmes og kommer i klippebordet, men også den mere omfattende som sker ved rekonstruktioner eller i de egentlige, dramatiserede former" (Bondebjerg 2008, 97). Om den dramatiserede grundform skriver han, at den er den mest komplicerede og sammensatte grundtype, der samtidig spiller en stor rolle inden for tv-dokumentarismen, fordi den indeholder så mange undergenrer (ibid., 110). Her kan skildringen af virkeligheden både være afprøvende som i tilfældet med *Rekonstruktion Utøya* eller konstrueret som i *22 July og Utøya 22. juli*. Ifølge Bondebjerg er faktaforankringen dermed i højere grad til diskussion. Som modsætning har en autoritativ eller observerende dokumentar stærkt faktaforankrede virkelighedsreferencer, som kan tage afsæt i

interviews, arkivalsk materiale, vidner, eksperter eller den observerede virkelighed. Som eksempler på dramatiserede dokumentarer nævner Bondebjerg virkelighedseksperimenter som *Broen* (1969), realityshows som *Robinson Ekspeditionen* (TV3, 2000-), dramadoks som *The Wargame* (1955), dokudramaet som *The Battle of Somme* (1916) og mockumentaries som The Blair Witch Project (1999) (ibid., 123).

Det betyder ikke, at faktaforankringen i en autoritativ eller observerende dokumentar ikke kan være til diskussion – blot at virkelighedsreferencen i en dramatiseret dokumentar ofte udspringer fra en hypotetisk virkelighed eller de medvirkendes hukommelse og dermed ikke fra konkret arkivalsk materiale (ibid., 112). Bondebjerg slår også fast, at der i den virkelige verden er overlap mellem de forskellige grundformer (ibid., 113). På samme måde kan faktaforankringen i *Rekonstruktion Utøya* diskuteres. Her udspringer den dokumentariske sandhed om virkeligheden fra fire overlevende unge, og gennem rekonstruktionerne afprøves og skildres disse virkeligheder. Netop pga. blandingen mellem dramatisering og skuespil i rekonstruktionerne, observationen af disse samt de virkelige personer som medvirkende falder *Rekonstruktion Utøya* under formen dramatiseret dokumentar. Desuden skriver Bondebjerg, at typiske temaer i en dramatiseret dokumentar er det sensationelle, det unormale eller det spektakulære, og ofte opstår der en refleksiv mediebevidsthed pga. den bevidste blanding af fiktion og fakta (Bondebjerg 2008, 120f) hvilket også er tilfældet i *Rekonstruktion Utøya*. Som nævnt skriver Plantinga, også at denne form i højere grad tillader kunstnerisk frihed i forhold til de andre dokumentarformer, f.eks. ved at det spekulative og forestillede er tilladt (Plantinga 1997, 22), og at film under denne form er præget af en "*assertive analogy*" (ibid.) sammen med forestillingerne om det skete.

Ifølge Bondebjerg er det typisk for den dramatiserede dokumentar, at den "ikke bare har karakter af rekonstruktion af noget faktisk hændt, men … har karakter af indgreb eller iscenesættelse af selve virkeligheden for at fremkalde nogle bestemte reaktioner" (Bondebjerg 2008, 120f). I *Rekonstruktion Utøya* fortælles netop en faktabaseret historie med bestemte virkemidler som rekonstruktioner, der fremkalder bestemte reaktioner. Som jeg vil analysere senere, er det tydeligt, at de medvirkende bliver berørt affektivt, når de fortidige hændelser rekonstrueres.

Som en underkategori til den dramatiserede dokumentar nævner Bondebjerg dramadok og dokudrama. Dokudramaet betegner han som typisk for, når man vil "gengive historiske begivenheder i en dramatisk og fængende form … Formen kan

anvendes i en stærk dokumentarisk form, når et faktisk begivenhedsforløb følges meget minutiøst, men altså med brug af skuespillere og iscenesættelse af handlingens rum" (Bondebjerg 2008, 336) og "med en mere eller mindre grad af fri tildigtning" (ibid.). Et eksempel på film under denne form er *Schindlers list* (1993). Dramadok'en betegner han som "leg med virkeligheden i dokumentarisk form" (ibid., 339), der er præget af "fiktivt indhold blandet med dokumentarisk form" (ibid.). Til begge former skriver han, at "Grænserne mellem de forskellige dramatiserede dokumentarformer er ofte flydende, og hvornår vi taler om dokudrama eller drama-dok, kan i visse tilfælde være vanskeligt at afgøre, fordi der tit sker en bevidst blanding" (ibid.). Dog er legen med formerne mere klassisk for dramadok'en, hvor fiktivt indhold ofte skildres i en faktapræget form[3] (ibid.). I modsætning til mockumentaries foregiver formerne dog aldrig at være dokumentariske. I stedet står der ofte i starten af en dramadok eller et dokudrama, at handlingen er baseret på virkelige hændelser (ibid.). På den baggrund opfylder ingen af formerne Nichols' krav til dokumentarismen om, at den skal handle om virkeligheden og handle om de rigtige mennesker, eller Plantingas krav om den assertive analogi. I stedet er eks. dokudramaer allegoriske fortællinger om noget, der er sket i den virkelige verden, og hvor skuespillere spiller karakterer, der kun refererer til de virkelige personer (ibid.).

Inden for medieforskningen er teorierne om dramatiserede dokumentarer som vist bredt definerede, og den dramatiserede dokumentar er ikke uddybet meget. Nichols nævner ikke denne grundform, Plantinga anser dokudramaet for at være ikke-fiktion (Plantinga 2005, 115), mens Bondebjerg på baggrund af begge teoretikere har udledt en helt ny teori om dramatiserede dokumentarer (Bondebjerg 2008, 110). Selvom definitionerne er brede, må *22 July* og *Utøya 22. juli* – ud fra Bondebjergs teori den dramatiserede dokumentar – tilhøre formen dokudrama. Begge film har i høj grad en relation til en historisk virkelighed, de bidrager hver især med et indblik i hændelsen, men de foregiver på intet tidspunkt at være dokumentariske, og begge handlinger er præget af fiktion. Som jeg uddyber i den sammenlignede analyse, præsenteres *22 July* som en dramafilm, der er "Baseret på en sand historie" (Greengrass 2018), mens *Utøya 22. juli* præsenteres som en drama/thriller, der "handler om terrorattentatet d. 22. juli 2011" (Poppe 2018). Begge film begynder med sort baggrund, hvor en hvid tekst beskriver, hvad der skete d. 22. juli 2011, og hvor mange døde og sårede Breivik var skyld i. I *22 July*

[3] Her forstået som "dokumentarisk-realistisk stil og miljøskildring, brug af flere typer voice over … faktuelle oplysninger og statistik" (Bondebjerg 2008, 123)

inddrages de virkelige navne, steds- og tidsangivelser samt arkivalsk videomateriale fra bombardementet. I filmen refererer de centrale karakterer som Breivik, hans advokat, Norges Statsminister og offeret Viljar til de virkelige personer. Handlingen er stadig allegorisk i forhold til, at den kun skildrer terrorangrebet før, under og efter, som det kunne have set ud uden at påstå, det skete præcist sådan.

I *Utøya 22. juli* er fokus på selve oplevelsen af at være på øen under angrebet som ung deltager. Som Bondebjerg skriver, er typisk for dramatiserede dokumentarer, kan *Utøya 22. juli* forstås som en case-historie for, hvordan det *kunne* have set ud at være iblandt de angrebne unge på øen, mens *22 July* ligeledes kan ses som en case-historie om angrebet og dets eftervirkninger. Dvs. begge film er fiktive dokudramaer med forskellige vinkler, og de har tilfælles med *Rekonstruktion Utøya* at skildre potentielle virkeligheder fra massakren. Fælles er også, at alle tre film indeholder rekonstruktioner, der fungerer på forskellige måder. Disse synspunkter vil jeg uddybe yderligere i analysekapitlet.

Rekonstruktion og rekonstruktion som event

Som nævnt er rekonstruktioner centrale i *Rekonstruktion Utøya*, og i det følgende afsnit vil jeg uddybe rekonstruktionen som et filmisk virkemiddel yderligere. I afsnittet om dokumentarer beskrev jeg ud fra Nichols' teori, hvordan rekonstruktioner både kan indgå i fiktions- og dokumentarfilm. Dermed er rekonstruktioner ikke nogen decideret dokumentarisk strategi, selvom Bondebjerg skriver, at de ofte indgår i den dramatiserede dokumentar (Bondebjerg 2008, 111). Jerslev kalder desuden rekonstruktionen for en *performativ iscenesættelsesstrategi*, der indgår i film som *Man on Wire* (2008) og i *The Act of Killing* (2012) (Jerslev 2015, 173). Rekonstruktioner er altså ikke nogen genre eller nogen form, der knytter sig til enten fiktion eller dokumentarisme, men et greb, der kan bruges til ikonisk at iscenesætte og genspille en virkelig hændelse. Allerede her kan begrebet rekonstruktion blive mudret, for hvad adskiller da en rekonstruktion, der iscenesætter en virkelig hændelse, fra en dramadok, der ligeledes har en "stærk relation til mulig eller typisk virkelighed" (Bondebjerg 2008, 122), eller fra dokudramaet, der er baseret på en historisk hændelse, "men med fiktiv frihed i fremstillingen" (ibid.)?

I afhandlingen *Reenactment as Event in Contemporary Cinema* skelner Sylvie Jasen mellem rekonstruktion og rekonstruktion som event (Jasen 2011, 1). Rekonstruktion som event "speaks to something processual and contingent, premised on a continuity

between the contemporary staging of a cinematic production and the living history it engages, however distant or recent" (ibid.). Dermed ligger der i begrebet noget performativt, ligesom Jerslev beskriver, der minder om teatrets iscenesættelse eller opsætning. Ifølge Jasen ligger styrken i, at rekonstruktion som event indeholder en produktionsproces, der udvikler sig og skildres løbende gennem en film (ibid.). Hun skriver desuden:

> If reenactment ordinarily posits on an iconic performance that refers to a prior occurrence in place of the indexical immediacy of the event itself, the notion of reenactment as an event proposed here insists instead on the immediacy of the performance. Emphasis is placed less on the signifying operation of reenactment than on the activity of staging as a material and experiential process that generates particular affects, effects, meanings, and consequences for the participants involved (ibid.).

Jasen lægger dermed vægt på, at rekonstruktion som event har en gennemsigtighed i forhold til det performative ved en rekonstruktion, og hvordan den kan præge de medvirkende følelsesmæssigt. Det tydeliggøres altså for seeren, at rekonstruktionen er en proces, som de medvirkende i rekonstruktionen går ind og ud ad. Jasen uddyber, at rekonstruktion som event dækker over "the entire filmmaking process (including such things as travel, rehearsal, research, various sorts of training, set construction, costume design, the joys and ordeals of production, and so on)" (ibid., 3). Det er dog ikke ensbetydende med, at det kræves af en rekonstruktion, at der indgår optagelser af selve processen i skabelsen af rekonstruktionerne. Som Jasen skriver:

> Reenactment has been a part of filmmaking since the birth of the medium. It initially comprised a distinct and popular genre in early cinema that reconstructed familiar news stories, then diversified as a method for representing contemporary and historical events across generic categories within both documentary and fiction films (ibid., 28).

Selve rekonstruktionen er da den ikoniske performance, der henviser til den historiske begivenhed, som ikke kan opnås på andre måder end gennem en rekonstruktion. Det

betyder, at rekonstruktioner både kan bruges som et greb i en film, når den oprindelige hændelse ikke er tilgængeligt for kameraet, men de kan også være rammen for en hel film som i *Rekonstruktion Utøya*, der fungerer som en rekonstruktion som event. Det gør den, fordi hele skabelsesprocessen er med i filmen: Der indgår altså en gennemsigtighed i forhold til, når de medvirkende agerer som dem selv, og når de agerer som skuespillere og karakterer i selve rekonstruktionerne. Ved at inddrage teorien om rekonstruktionen som event bliver det klart, at det ikke kun er selve dramatiseringerne foran kameraet, der betyder noget, men også de effekter, rekonstruktionerne har på de medvirkende eller på seerne. Forskellen er vigtig at slå fast, da det ellers ikke er til at skelne mellem rekonstruktionerne i fiktionsfilm som *22 July* og *Utøya 22. juli* overfor rekonstruktionerne i *Rekonstruktion Utøya*, hvis en rekonstruktion blot dækkede over, at en historisk hændelse bliver dramatiseret.

De to fiktionsfilm fungerer nemlig ikke som rekonstruktion som event. Der indgår ingen gennemsigtighed i forhold til skabelsesprocessen, og de medvirkende ytrer eller viser ikke deres forståelse om denne. I *Utøya 22. juli* rekonstrueres en handling, der er udsprunget fra interviews med de virkelige personer, men handlingen gennemføres af fiktive karakterer. Lokationen i handlingen er den virkelige ø og sommerlejren, som de begge så ud under angrebet. Det samme for lokationen gælder i *22 July*, hvor der indgår karakterer, som henviser til de virkelige personer. Eftersom begge film er dokudramaer set fra Bondebjergs kategorisering, er det uklart, hvornår handlingerne er rent fiktive, og hvornår de har stærke relationer til virkeligheden. Derfor vides det ikke præcist, hvilke dele af forløbet før, under eller efter angrebet på Utøya, der er rekonstruerede nøjagtigt efter den sande historie.

Forskellen mellem rekonstruktion, dokudrama og dramadok er da, at selve rekonstruktionen er et greb, der *kan* indgå i den dramatiserede dokumentar og i dens underformer. Dokudramaet relaterer sig på forskellige måder til en mulig virkelighed eller en historisk hændelse, og da kan rekonstruktioner anvendes til at skildre denne virkelighed eller hændelse, hvis disse ikke er tilgængelige for kameraet længere. Eftersom dokudramaet som nævnt kan indeholde "en mere eller mindre grad af fri tildigtning" (Bondebjerg 2008, 337), kan der sagtens indgå rekonstruktioner, der samtidigt indeholder et fiktivt spor. Eksempelvis er *Schindlers list* (1993) et dokudrama, der rekonstruerer Oskar Schindler og hans forretning med at redde tusindvis af jøder,

men samtidig indeholder fortællingen flere fiktive spor, der ikke kan kobles direkte tilbage til de faktiske hændelser.

Rekonstruktionens fantasmatiske islæt

I artiklen "Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject" definerer Nichols rekonstruktioner som en "more or less authentic re-creation of prior events" (Nichols 2008, 72). Han skelner dog ikke mellem rekonstruktion og rekonstruktion som event, som Jasen gør. Dette "more or less authentic" har været grunden til, at rekonstruktioner mediehistorisk har været svingende i popularitet. Nichols nævner *Nanook of the North* (1922) som eksempel på en film, der i den tidlige mediehistorie blev anset som dokumentarisk og autentisk grundet dens rekonstruktioner, der på det tidspunkt var det vigtigste greb i dokumentarismen. I 1960'erne blev dokumentariske rekonstruktioner "slain by the vérité boys" of the 1960s … who proclaimed everything except what took place in front of the camera without rehearsal or prompting to be a fabrication, inauthentic" (ibid.). Dette står i modsætning til i dag, hvor "Reenactments once again play a vital role in documentary" (ibid.), hvilket gælder både i f.eks. historiske og/eller dramatiserede dokumentarfilm (Rosenstone 2018, 65f). På trods af at rekonstruktioner er almindelige i dokumentarfilm i dag, skriver Nichols, at de stadig kan blive beskyldt for at være *for* kreative i gengivelsen af virkeligheden (Nichols 2008, 72). Ifølge Bondebjerg spiller rekonstruktioner særligt en stor rolle i TV-dokumentarismen, og han uddyber, at det især gælder dramatiserede dokumentarer om fortidige hændelser, som vi ikke har nok billedmateriale fra (Bondebjerg 2013).

Rekonstruktion Utøya skiller sig ud her, fordi hændelsen ikke er ældre, end at de overlevende kan indgå i rekonstruktionen. Her er formålet ikke blot at skildre en hændelse, der ikke er nok visuelt arkivalsk materiale fra, og som ikke kunne vises direkte, men i stedet at give de overlevende en stemme i mindet om Utøya. Jasen skriver desuden, at dét at inddrage almindelige mennesker i rekonstruktioner af historiske hændelser kan "provoke strong emotions on the part of the performers, especially when these actors have a personal connection to the events being depicted" (Jasen 2011, 4). Det er derfor vigtigt, når formålet med *Rekonstruktion Utøya* er at give de overlevende en stemme, at det også er dem, der medvirker i dokumentarfilmen, hvilket jeg desuden vil uddybe senere i analysen.

Nichols skriver, at det særlige ved en rekonstruktion er, at

> The reenacted event introduces a fantasmatic element that an initial representation of the same event lacks. Put simply, history does not repeat itself, except in mediated transformations such as memory, representation, reenactment, fantasy – categories that coil around each other in complex patterns (Nichols 2008, 73).

Det fantasmatiske islæt i en rekonstruktion består i, at instruktøren bag en dokumentarfilm forsøger at gentage virkeligheden i rekonstruktionen, selvom virkeligheden selvfølgelig aldrig kan gentage sig. Da viser Nichols, at forståelsen af tidslighed et vigtigt træk i rekonstruktioner. Dvs. at fortidens hændelser rekonstrueres i dokumentarfilmens nutid, så de fortidige hændelser eller minder vender tilbage i en ny fantasmatisk form. Det er også her, at misforståelserne af en rekonstruktion kan opstå. Hvis det ikke er tydeliggjort nok, at en dokumentarfilm indeholder rekonstruktioner, og om de rekonstruktionerne afkodes som virkelige eller fiktive, kan diskussionen om dokumentarens relation til virkeligheden og autenciteten rejse sig (ibid.). Som Plantinga, Bondebjerg, Jerslev og Jasen også skriver, findes rekonstruktioner både i fiktion, ikke-fiktion og i de genrer, der ligger imellem som f.eks. dokudramaet. Eftersom en rekonstruktion henviser ikonisk til en historisk hændelse, skal der tydeligt signaleres en form for fiktionalitet i en dokumentarisk rekonstruktion. Den skal altså afkodes som en stedfortræder for den faktiske hændelse.

Nichols skriver ikke, hvor konkret en rekonstruktion skal udføres i forhold til den faktiske hændelse, men har i stedet kategoriseret forskellige former for rekonstruktioner. Disse former skal ikke forstås som faste kategorier, da der kan være overlap. Han nævner formerne *realist dramatization*, *typifications*, *brechtian distantiation*, *stylization* og *parody and irony* (ibid., 84ff). De første to former gør ikke opmærksomme på sig selv som rekonstruktioner, hvilket de tre sidste gør. De tre sidste former for rekonstruktioner viser nemlig en refleksiv mediebevidsthed, hvor der f.eks. gøres opmærksom på dokumentaren som genre og rekonstruktionen som virkemiddel (ibid. 84).

Realist dramatization er præget af spænding, drama og realisme, hvilket gør den til en af de mere omdiskuterede former. Grunden er, som Nichols skriver, at "it is the least distinguishable from both that which it reenacts and the conventional representation of

past events in fiction, be it in the form of a historical drama, "true story", docudrama, or flashback" (ibid.). Denne form er altså bred, fordi den både inkluderer selve rekonstruktionen, der viser tilbage til en faktisk hændelse, men samtidig er den svær at skelne fra eks. dokudramaets frie grad at tildigtning. På den måde indikerer Nichols også, at rekonstruktioner godt kan indgå i fiktionsformer. Han uddyber dog ikke, hvor konkret det ikoniske link skal være i en rekonstruktion, så han begrænser ikke, hvornår noget er en rekonstruktion, og hvornår noget er en "conventional representation". Derfor vil jeg bruge hans kategori 'realist dramatization', når grænserne er slørede. Et eksempel kunne være, når der f.eks. indgår fiktive spor i scener i *22 July*, der ellers kunne tolkes som rekonstruktioner, fordi scenerne er skildret ud fra en forestilling om fortiden, som man er nogenlunde enige om, hvordan er foregået. Ud fra Nichols' kategorisering indgår *22 July* og *Utøya 22. juli* her, eftersom begge film er baserede på interviews med de involverede og inkluderer arkivalsk materiale, men stadig indeholder fiktive spor i form af opfundne karakterer og sidehistorier. Seeren kan da ikke skelne mellem, hvad der faktiske rekonstruktioner, og hvad der er fiktive forestillinger om hændelsen i filmene.

Kategorien typifications refererer ikke til en specifik hændelse, men karakteriserer derimod "past patterns, rituals, and routines" (ibid.), som eksempelvis er tilfældet med rekonstruktionerne i dokumentarfilmen *Nanook of the North* (1922) (ibid.). Denne form gør heller ikke opmærksom på sig selv som en rekonstruktion.

Formen brechtian distantiation er karakteriseret ved, at den i høj grad øger skellet mellem selve rekonstruktionen og den specifikke historiske hændelse, den refererer til. Dette medfører ikke, at autenticiteten eller det fantasmatiske svækkes. Tværtimod kommer det fantasmatiske i høj grad i spil, når skuespillerne skiftevis går ind og ud af rekonstruktionerne. Nichols skriver, at "The deflection away from realist representation allows, paradoxically, a stronger link to historical specificity to come into play through the filmmaker's choice to go through the motions of gesturing to the historical rather than illusionistically representing it" (ibid., 86).

Denne kvalitet ved brechtian distantiation er gældende i *Rekonstruktion Utøya*, hvor man ser både skuespillerne og de overlevende gå skiftevis ind og ud af skuespillet i rekonstruktionerne. Som jeg vil komme med specifikke eksempler på i analysekapitlet, viser dokumentarfilmen hele processen: Fra at de overlevende udvælger skuespillere til at spille dem selv, hvorefter de instruerer skuespillerne i at performe de overlevendes minder, til at skuespillerne rekonstruerer minderne og bliver korrigerede af de

overlevende, hvorefter skuespillerne fortsætter rekonstruktionerne, mens resten ser på. Desuden ses de efterfølgende reaktioner på skuespillet, interviews og samtaler med de overlevende og skuespillerne. Dermed er fokus ikke på selve forbindelsen mellem rekonstruktion og hændelse, men i stedet hvad det gør ved de medvirkende at indgå i en rekonstruktion.

Den fjerde form, stylization, er præget af stiliserede rekonstruktioner. Det kan f.eks. være i form af animerede dokumentariske rekonstruktioner, der kan give forskellige bud på, hvordan en historisk hændelse har set ud (ibid., 86). Parody and irony er den form, der indeholder en parodisk tone, og som stiller spørgsmålstegn ved rekonstruktionen som virkemiddel. Formen kan også behandle en historisk hændelse i et komisk perspektiv (ibid.).

Fælles for alle formerne er, at de ikke har et indeksikalsk forhold til den historiske hændelse i modsætning til den observerende dokumentar, der indeholder et "indexical link between image and historical occurrence" (ibid., 74). I stedet forsøger instruktøren bag en rekonstruktion at genskabe det, der ikke længere er tilgængeligt for kameraet. Ifølge Nichols har den klassiske dokumentar (dvs. den autoritative eller observerende) en form for objektivitet (selvom ingen dokumentartyper anses som fuldstændigt objektive) tilknyttet, der kan dømmes som falsk eller sandt i højere grad end dokumentarer, der anvender rekonstruktioner som greb. I sidstnævnte kan instruktøren kun stræbe efter en form for objektivitet, hvor det skildrede stadig står til diskussion. I stedet kan rekonstruktioner afhængig af formen indeholde refleksioner over fortiden, eller refleksioner over at både instruktøren og de medvirkende er blevet klogere, men stadig ønsker at genskabe det skete (ibid.).

Nichols skriver: "Reenactments are clearly *a* view rather than *the* view from which the past yields up its truth" (ibid., 80). Dermed er ønsket om at opleve fortiden igen og at genskabe den en uadskillelig del af rekonstruktionen, men ifølge Nichols er det umuligt. Fortiden kan aldrig gengives korrekt, og alle oplevelser og minder er umulige at have med. Styrken ved rekonstruktionen er, at den skaber et potentiale mellem fortid og nutid og dermed en ny refleksivitet i forhold til seeren. I rekonstruktionen genoplives og levendegøres en virkelighed, som andre har haft (ibid., 88). Dette skal som sagt ikke forstås sådan, at rekonstruktionen indeholder et indeksikalsk link til fortiden, der garanterer en beviselig sandhed. Som Nichols skriver: "Instead this indexical bond joints the image to the production of the reenactment … It is, in fact, not historical evidence but

an artistic interpretation, always offered from a distinct perspective" (ibid.). Så når der ikke tilbydes en beviselig sandhed i rekonstruktionen, tilbyder den i stedet *en følelse af* at genoplive en hændelse fra fortiden. Nichols uddyber, at rekonstruktioner

> make what it feels like to occupy a certain situation, to perform a certain action, to adopt a particular perspective visible and more vivid. Vivification is neither evidence nor explanation. It is, though, a form of interpretation, an inflection that resurrects the past to reanimate it with the force of a desire (ibid.).

Netop heri består det fantasmatiske ved tidsligheden i rekonstruktioner: Rekonstruktioner tager nemlig fortiden og gør den til nutid (ibid.).

Rekonstruktion Utøya giver altså ikke en faktuel forklaring på, hvad der skete d. 22. juli 2011. I stedet tilbyder dokumentarfilmen et indblik i, hvordan de overlevende oplevede massakren. De medvirkende i filmen forsøger at genoplive fortidens hændelser, selvom de selvfølgelig aldrig kan gøre det. Det er umuligt for de overlevende at overføre deres minder fra dagen præcist til skuespillerne, og skuespillerne vil aldrig kunne gengive det korrekt. Yderligere bliver det endnu sværere, når de forskellige performances ikke engang fremføres on location, men i stedet i en stor, tom sal. Men som Nichols også skriver, er styrken netop, at en rekonstruktion ikke *skal* gengives korrekt. I stedet skaber rekonstruktionerne et potentiale mellem de overlevendes fortid og alle medvirkendes samt seernes nutid. Der opstår en altså ny forståelse af hændelsen, hvor det bliver kropsliggjort eller levendegjort, hvad de overlevende har været ude for. Som nævnt før bliver både skuespillerne og de overlevende selv dybt berørte af at opleve fortiden udspille sig på ny i studiet.

Nichols skriver også, at "Although it is possible … to think that reenactments contribute historical evidence, what they more commonly contributes is persuaviness. They fulfill an affective function" (Nichols 2008, 88) og "As pathos or logos, reenactments enhance or amplify affective engagement" (ibid.). Det er altså grundlæggende for rekonstruktioner, at de skaber et affektivt rum, hvor følelser overføres. Som jeg beskrev før, er fokus i *Rekonstruktion Utøya* netop de medvirkendes reaktioner som glæde, sorg, lettelse og angst, der opstår før, under og efter rekonstruktionerne. Derfor vil jeg i de

følgende afsnit redegøre for den affektive vending inden for medietekster, så jeg senere kan analysere rekonstruktionernes affektive potentiale.

Kapitel 3: Følelser og film

Siden 00'erne er den affektive vending blevet mere og mere populær inden for kultur- og mediestudier. I "Medier og affekteori" beskriver Camilla Møhring Reestorff og Carsten Stage forskellige vinkler indenfor affekteori, og hvorfor affektbegrebet er nyttigt at anvende i analyser af cases på sociale medier, men også i analyser af film (Reestorff 2018, 314). Det er ikke noget nyt at inddrage teori om affekt, da traditionen strækker sig tilbage til 1600-tallet, hvor bl.a. Baruch de Spinoza, William James, Alfred North Whitehead, Henri Bergson, Gilles Deleuze og Gabriel Tarde også beskæftigede sig med affekt. Mest kendt i dag er nok Spinozas citat: "affekt er kroppens evne til at påvirke og lade sig påvirke (Spinoza 1677)" (ibid., 315). Tesen gælder stadig i dag, hvor fokus er, at affekteori beskriver kropslige forandringer, og om "hvad der sker i mødet mellem kroppe, hvor energier stiger og falder, intensiveres og drænes" (ibid.), som Reestorff og Stage skriver. Meningen med teorien er at forklare de spontane kropslige sansninger, relationerne mellem kroppe og affektive intensiteter, som andre analyser og teorier med fokus på sprog ikke kan belyse (ibid., 316).

Men hvorfor undersøge affekt i film, når modtagerens respons ikke altid er synlig, og når affekt opleves individuelt? Bruce Isaacs skriver i *The orientation of future cinema: technology, aesthetics, spectacle* (2013), at

> The most common criticism levelled at neoformalism, or at formalist analysis per se, is that such methods prevent a more imaginative or explorative mode of film analysis, or even in more basic terms, that such analytical methods limit perception to an instrumental and crude apparatus (Isaacs 2013, 179).

Groft sagt siger den klassiske formalistiske filmanalyse ikke noget om films affektive potentialer, og hvordan en seer "is carried away not only by narrative mechanics (and cognitive cues), but also by … movements, rhythms, sound motifs, image motifs, energies, the substance of cinema that functions in concert with narrative" (ibid., 204). Som Isaacs skriver, er filmiske billeder ofte affektive, mens de samtidig er fyldt med "semiotic content" (ibid., 209). I stedet for at adskille filmens narrativ og filmens affekt vil Isaacs

ændre perspektivet til, at affekt er indskrevet og indtænkt i filmens billeder på linje med narrativer og mise en scène (ibid., 201). Som han skriver:

> I argue that the spectacle image imbues narrative with a special intensity experienced by the spectator. … Could we not describe our engagement with the spectacle film as an experience of image intensity, of an image affect *in concert with* an experience of High Concept design and narrative? Further, could one argue that the spectacle image is attuned to a unique mode of cinematic affect built of an intensity expressed *within* the parameters of classical narrative form? (ibid.).

Derfor anskuer Isaacs affekt i film som "the outcome of a particular structural disposition" (ibid., 213), som filmens narrative og stil giver. På den måde er affekt altså indtænkt i den stil, som filmen viser, og her dækker stil både over lyd, billede, mise en scène, "'narrative rhytm' … subtle or aggressive turns, and variations in narrative film form" (ibid.). Så selvom seeren som affektivt påvirket subjekt ikke er tilgængelig i en filmanalyse, kan affekt stadig analyseres, fordi filmens billede netop kan analyseres som "a function of affect, and not purely, or essentially, as a function of cinematic style" (ibid., 214). Derfor kalder Isaacs mise en scène for en manifestation af filmisk affekt, og ikke blot et resultat af filmens stil (ibid., 215). Affekt kan altså spores både på skærmen "in confrontation with the image that might appear suddenly … or slowly, gradually, and in subtle, almost imperceptible intensites; or more mysteriously" (ibid., 218) samtidig med, at affekt opleves individuelt i kroppe. Som Isaacs skriver, er billede og modtager forbundet i et kredsløb, hvor billedet modtages og opleves affektivt, og efterfølgende bliver "layered onto the experience of subsequent images, and such circuits proliferate as the experience of cinema becomes ever more discursive and complex" (ibid.).

På samme måde beskriver han, hvordan seeren er indtænkt i film. Det er gennem mise en scène, at en fortælling overhovedet kan udspille sig. Derfor baserer han sin teori på Anne Rutherford, som definerer mise en scène som et "dynamic concept" (ibid., 216). Ifølge hende gælder det, at

> *mise en scène* must be understood as not just what has been put into the frame but what has been put into the moment of experience, that it cannot

> meaningfully be understood as inert elements in the frame – these elements must be explored for how they draw the spectator into the scene, materially, experientially, as the scene unfolds in time (ibid.).

Alt foran kameraet skaber derfor en fortælling og dermed en samlet seeroplevelse. Så selvom jeg i en dokumentaranalyse med fokus på iscenesættelsen af virkeligheden og synet på virkeligheden ikke kan analysere den egentlige seer, kan jeg ud fra Isaacs teori inddrage seeren ved, at han/hun er tænkt til at skulle reagere på baggrund af, hvad der præsenteres på skærmen. På baggrund af Isaacs teori kan jeg derfor godt analysere de affekter, der genereres i fiktionsfilmene, selvom de ikke er rekonstruktioner som events, hvor de affektive reaktioner fra skuespillerne og de overlevende som modtagere er synlige.

Helt overordnet inddeler Reestorff og Stage affekteorierne i to forskellige traditioner, "der udlægger forholdet mellem kropslig affekt og repræsentation/kognition (og herunder også ofte sprog og diskurs) forskelligt" (Reestorff 2018, 316). Groft sagt ligger forskellen i forståelsen af, hvorvidt man kan skelne mellem følelser og affekt, samt hvordan forholdet mellem affekt, den sproglige repræsentation, kognition og diskurs skal belyses. Indenfor den første tradition anskues affekt som præ- eller ikke-kognitiv. Brian Massumi er en af de teoretikere, der mener, at affekt er en intensitet, der sker "out of mind in a body directly absorbing its outside" (Massumi 2002, 29), og som derfor ikke kan forstås af "volition, cognition, and presumably other "higher" functions usually presumed to be in the mind" (ibid., 29f). Han skelner altså mellem affekt og følelser, hvor affekt anses som kroppens umiddelbare sansning af intensiteter i verden, mens følelser er den sproglige, kognitive og diskursive inddeling af de affektive intensiteter. Teresa Brennan, som også indgår i den første tradition, skriver nemlig, at "I define feelings as sensations that have found the right match in words" (Brennan 2004, 5). Inden for denne tradition er synet dermed, at affekt er en intensitet, der opstår i overgangen mod en ny følelse, miljø, krop, materialitet eller medie. Ideen om affekt betegner da selve transformationen i intensiteterne, og sproget anvendes til at beskrive affekten, således at den bliver kommunikerbar. Flere teoretikere kritiserer denne tilgang til affekt ved at sætte spørgsmålstegn ved, om det giver mening at adskille kognition fra affekt eller følelse fra affekt (Reestorff 2018, 316). Som Reestorff og Stage spørger: "hvordan undersøger man det, der undslipper sig sproget?" (ibid.).

I den anden tradition inden for affektteori skelnes der ikke mellem affekt og kognition. Ifølge forskere som Margaret Wetherell (2012) og Ruth Leys (2011) er affekt også en kropslig sansning, men kan ikke adskilles fra kognition eller diskurs. Teoretikeren Sara Ahmed slår fast, at "the distinction between sensation and emotion can only be analytic" (Ahmed 2004 a, 6), fordi det hele i virkeligheden erfares samtidigt i kroppen (ibid.). Ifølge Ahmed er affekt ikke en prækognitiv intensitet, men derimod en performativ (ibid., 13). Det betyder, at følelser "eksisterer ikke før sproget, men bliver skabt som en effekt, der skaber forskellige handlinger og kropslige orienteringer af tiltrækning og frastødning. På den måde er affekten/emotionen performativ, kulturelt funderet og skabt af kontakthistorier mellem subjekter og objekter" (Reestorff 2018, 317). Reestorff og Stage understreger, at denne tilgang til affektteori indeholder et godt potentiale i forhold til medieanalyser. Traditionen åbner nemlig for, at det kan undersøges, hvordan medietekster er opstået, og hvordan de overfører affektive reaktioner (ibid.).

Fælles for traditionerne er, at begge anser affekt som "formet af kroppens historier" (ibid.), dvs. kroppens historie er forbundet med personens vaner, evner, begær og vilje (ibid.). Forskellen mellem de to traditioner er ikke større, end at de anskuer forholdet mellem følelser og affekt samt relationen mellem diskurs, kognition og affekt forskelligt. Derfor er det heller ikke en diskussion, jeg vil inddrage i de kommende analyser. Som Reestorff og Stage skriver, er det ikke analytisk interessant, om det er affekt eller emotion, der ses i en mediecase (ibid., 317). I stedet vil forskellige begreber og teorier fra de to traditioner blive brugt sammen for at åbne op for nye fortolkninger senere i analysen.

Som nævnt skriver Nichols, at rekonstruktioner øger det affektive engagement (Nichols 2008, 88). I *Rekonstruktion Utøya* ses det tydeligt, hvordan den levendegjorte fortid påvirker de medvirkende affektivt. Dette gælder både i forhold til de skildrede minder, men også når gerningsmanden *ikke* bliver nævnt i de overlevendes fortællinger eller i skuespillernes rekonstruktioner. Sammen med det faktum at dokumentarfilmen ikke er optaget on location, men i en sal langt fra Utøya, tyder det på, at angrebet på nogle punkter stadig er svært at tale om. Fortielsen om Breivik skyldes forskellige ting: At instruktøren ønskede, at handlingen i *Rekonstruktion Utøya* skulle være 100% fokuseret på de overlevendes minder, eller at der eksisterer en så stor afsky mod Breivik, som bevirker, at de medvirkende distancerer sig fra ham ved overhovedet ikke at nævne ham.

Det samme gælder i *Utøya 22. juli*, hvor Breivik omtales som "gerningsmanden" eller "ham" og kun vises som en skygge. Derfor vil jeg i de kommende afsnit uddybe, hvordan affekt kan være en forklaring på modstanden i at fremmane en person diskursivt.

Inden for affektteori taler bl.a. Daniel Stern om attunement. Begrebet dækker over, hvordan nogen eller nogen bliver "stemt" på en særlig måde. Det kan eksempelvis være til en koncert, hvor tilskuerne er i en bestemt tilstand. Ved at blive affektivt attunet, kan en speciel følelse af fællesskab opstå (Reestorff 2018, 321). I forhold til medier kan det dermed undersøges, hvordan mediet selv eller medieret indhold attuner kroppe på særlige måder, og "hvordan *attunement* ofte skaber både affektiv enhed og differens" (ibid.). Begrebet beskriver altså en kollektiv stemthed, men det betyder ikke nødvendigvis, at alle personer er i samme affektive tilstand. Det er nemlig ikke altid sådan, at en affekt smitter og flyttes ensartet fra krop til krop (ibid.).

Massumi beskriver ligeledes attunement inden for affektteori. Hans teori er, at affekt ofte attuner kroppe på forskellige måder, dvs. med forskellige affektive effekter. Dette er på baggrund af, at oplevelsen af affekt afhænger af kroppens historie. Han beskriver, at en masse forskellige kroppe kan være rettet mod samme begivenhed, og kroppene kan opleve at være fælles om at være rettet mod det samme, men grundet de forskellige kroppes historier og baggrunde, vil kroppene ikke nødvendigvis handle ens. Han beskriver, at når forskellige deltagere investerer forskellige affekter i samme begivenhed, forstærkes begivenhedens intensitet (Massumi 2008, 6). Dette kaldes 'differential attunement', når kroppe i samme begivenhed erfarer og reagerer affektivt på forskellig vis. Differential attunement er værd at undersøge i en medieanalyse i forhold til, hvilke forskellige slags reaktioner medier og medietekster kan skabe (Reestorff 2018, 323f). En lignende teori beskriver Amy Coplan i forhold til audiovisuelle medier som film med begrebet 'emotionel afsmitning'. Hun beskriver, at

> To catch the emotion of another, we must be able to directly perceive the other and the other's emotion either through visual or aural observation. Emotional contagion neither relies on nor involves the imagination or any other higher-level processing. It is an immediate response that arises through direct sensory observation (Coplan 2011, 46).

Derfor kan en seer smittes med affekter, som seeren er vidne til – eksempelvis på film. Ahmed uddyber affektteorien om smitte i en anden retning, som hun kalder "sticking" eller "klistren" på dansk. Ifølge hende kan affekter klistre til ting, mennesker og ideer. Hun beskriver, hvordan "The circulation of objects of emotion involves the transformation of others into objects of feeling" (Ahmed 2004 a, 11) og indikerer da, at jo mere affekter knyttes til et objekt, des mere affekt klistres til det. Med denne teoretiske tilgang kan man diskutere, hvordan en medietekst er blevet indskrevet i allerede etablerede historier om affektive udvekslinger, eller hvordan medieteksten deltager i en genforhandling af affektive reaktioner på forskellige objekter eller tegn. Som Reestorff og Stage skriver, kan "Ahmeds teorier forklare de ofte mere træge, historiske og diskursbårne affekter" (Reestorff 2018, 318). I sit eget kapitel "Introduction: Feel Your way" skriver Ahmed eksemplet:

> The child sees the bear and is afraid. The child runs away … Why is the child afraid of the bear? The child must 'already know' the bear is fearsome. This decision is not necessarily made by her, and it might not even be dependent on past experiences. This could be a 'first time' encounter, and the child still runs for it. But what is she running from? What does she see when she sees the bear? (Ahmed 2004 a, 7)

Hun forklarer uddybende, at der eksisterer en forestilling om bjørnen som noget frygtindgydende, og at forestillingen er kulturelt funderet gennem historier og minder. Dermed har mennesket allerede en fornemmelse for de risici, der opstår i mødet med en bjørn, og denne fornemmelse kan mærkes kropslig som frygt. Ahmeds pointe er, at bjørnen i sig selv ikke er frygtindgydende, men at den er frygtindgydende *for* nogen. Derfor er barnets frygt ikke udelukkende bjørnens skyld. I stedet opstod frygten i mødet mellem de to, og reaktionen på mødet er formet af tidligere møder med bjørne eller af lignende situationer. Minderne og historierne om møder med bjørne er, hvad der i sidste ende gør bjørnen frygtindgydende og barnet bange. Derfor klistrer affekten frygt til bjørnen (ibid.). Ahmed uddyber, at "Emotions are relational: they involve (re)actions or relations of 'towardness' or 'awayness' in relation to such objects" (ibid.). I eksemplet er bjørnen objektet og barnet subjektet, og der sker en kontakt mellem de to. Samtidig opstår der en bevidsthed hos subjektet, som her er frygt for bjørnen. Resultatet bliver da,

at "the attribution of feeling to an object (I feel afraid because you are fearsome) is an effect of the encounter, which moves the subject away from the object. Emotions involve such affective forms of reorientation" (ibid.). I filmene om angrebet på Utøya indgår affekten frygt selvfølgelig, men også afsky spiller en stor rolle. Ahmeds kapitel "The Performativity of Disgust" behandler netop denne affekt.

Affekt, performativitet og sammenhold

Ahmed beskriver det performative i afsky med: "Disgust does something, certainly: through disgust, bodies 'recoil' from their proximity, as a proximity that is felt as nakedness or as an exposure on the skin surface" (Ahmed 2004 b, 83). Det betyder, at kroppen som subjekt trækker sig væk fra objektet, hvis subjektet anser objektet som afskyeligt og dermed føler afsky eller væmmelse. Men samtidig er der også en fascination af det afskyelige, som Ahmed beskriver med en henvisning til William Ian Miller:

> 'Even as the disgusting repels, it rarely does so without also capturing our attention. It imposes itself upon us. We find it hard not to sneak a second look or, less voluntarily; we find our eyes doing "double-tasks" at the very things that disgust us' (Miller 1997: x) (ibid., 84)

Selvom det nærmest kan føles ufrivilligt, når kroppen trækker sig væk fra et afskyeligt objekt, tiltrækkes kroppen alligevel mod objektet og "åbner" sig for det. Reaktionen viser også, at afsky ikke bare er en følelse, men også en kropslig reaktion. Paul Rozin og April E. Fallon nævner fire kendetegn ved afsky, nemlig: et bestemt ansigtsudtryk, en særlig handling (at trække sig væk), et fysiologisk tegn (kvalme) og følelsen af afsky og væmmelse (ibid.).

Ahmed lægger vægt på, at intet objekt er offensivt eller afskyeligt i sig selv som en medfødt egenskab eller kvalitet, men at følelsen af afsky opstår i mødet mellem subjekt og objekt. Samtidig opstår afsky ikke ved abstrakte objekter, men som hun beskriver vha. Miller: "Disgust is a feeling about something and i response to something, not just raw unattached feeling" (ibid., 85). Der skal dermed være en form for kontakt, hvor kontakten fornemmes som en ubehagelig intensitet, og objektet skal være tæt nok på subjektet til at

få subjektet til at føle afsky. "To be disgusted i after all to *be affected by what one has rejected*" (ibid., 86), som Ahmed skriver.

Men som hun også påpeger, er det kun mellem nogle kroppe og objekter, at der opstår afsky, og oftest opstår der ingen afsky i mødet mellem kroppe og objekter. Forklaringen ligger bl.a. i forholdet mellem afsky og det abjekte. Sidstnævnte er noget, der er indeni kroppen, men som kommer ud, bliver et objekt og dermed anses som farligt eller ulækkert og vice versa. Ifølge Julia Kristeva opstår det afskyelige også i grænsen mellem indefra og udefra, så grænsen mellem subjekt og objekt er svær at skelne imellem (ibid.). Ahmed skriver desuden: "Abjection is bound up with the insecurity of the not; it seeks to secure 'the not' through the response of being disgusted" (ibid.). Her er "the not" det objekt, der får subjektet til at føle sig sygt, dvs. 'det offensive objekt', som ikke må komme for tæt på, men som alligevel gennembryder en grænse (ibid.). Afsky kan desuden bevæge sig mellem objekter pga. lighed eller kontakt imellem dem, og afskyen binder objekter sammen, så snart et objekt tillægges dårlige følelser (ibid., 87f).

Førnævnte 'klistren' er også vigtig i forhold til Ahmeds teori om afsky. Det skal ikke forstås sådan, at alt klistret materiale er afskyeligt, men i stedet at klistren anses "*as an effect of the histories of contact between bodies, objects, and signs*" (ibid., 90). Det handler altså om, at et objekt overfører affekt til et andet objekt, hvor affekten så bliver siddende. Objekter og tegn kan blive klistrende gennem repetition, så hvis eks. et ord bruges på en bestemt måde igen og igen, ender brugen af ordet med at ændre ordets betydning, og derfra bliver den nye betydning svær at undslippe (ibid., 91f). Ahmed viser, at det samme gælder for kroppe:

> economies of disgust also involve the shaping of bodies. When the body of another becomes an object of disgust, then the body becomes sticky. Such bodies become 'blockages' in the economy of disgust: they slow down or 'clog up' the movement between objects, as other objects and signs stick to them (ibid., 92)

En sådan krop vil være objektet, der giver andre kroppe som subjekter følelsen af afsky og væmmelse. Dermed vil subjekterne føle afsky eller decideret had mod og frygt for objektet, uanset om det kommer for tæt på subjektet eller ej.

Det performative i afsky består dog ikke kun i mødet mellem kroppe og objekter eller overførslen af affekt, men også som talehandlinger. Talehandlinger har nemlig stor betydning i forhold til klistrende afsky og andre affekter. I denne teori går Ahmed ud fra Judith Butlers term "performativitet", som "relates to the way in which a signifier, rather than simply naming something that already exists, works to generate that which it apparently names. Performativity is hence about the 'power of discourse to produce effects through reiteration'" (ibid.). Det betyder, at man kan ændre en bevidsthed om et objekt ved at gentage den nye betydning, som dog ikke er helt ny, idet gentagelsen udspringer fra noget, der allerede findes (ibid., 93). I forhold til afsky og talehandlinger betyder det, at ved at udbryde "det er afskyeligt!" om et objekt, regenereres det objekt, der beskrives. Dermed lader man det klistrende ved afsky smitte af på objektet, således at det nu også opfattes som afskyeligt af andre subjekter (ibid., 94). På samme tid er denne talehandling en måde at skabe afstand fra det afskyelige objekt. Ahmed sammenligner det med, at talehandlingen en form for opkast, hvor det, der er kommet for tæt på én, skubbes væk (ibid.).

Talehandlingen kan desuden skabe et fællesskab. Ved at adressere det afskyelige som et objekt gør man på samme tid sig selv til subjektet. Hvis andre hører talehandlingen, *kan* en gruppe opstå, hvis der er enighed om det afskyelige ved objektet. Dette er vigtigt i forhold til det klistrende ved afsky: "Such a shared witnessing is required for speech acts to be generative, that is, for the attribution of disgust to an object or other to stick to others" (ibid.). Dermed skaber gentagelsen af bevidstheden om afsky og fællesskabet en distance til objektet, der *bliver* afskyeligt (ibid.). Ahmeds eksempel er 9/11, hvor billederne fra terrorangrebet i New York straks blev gentaget i alle offentlige medier sammen med udtrykket "That's disgusting!". Dette skabte et fællesskab om at tage afstand til angrebet, og talehandlingerne gjorde, at terroristerne blev konstrueret som kvalmende og hadefulde, fordi de som objekter havde overskredet grænsen og var kommet for tæt på (ibid., 95ff). Ved at gøre angrebet og terroristerne til objekter, der er tilklistret i afsky, er der dermed skabt et objekt, som man som subjekt kan skubbe sig selv væk fra. Desuden skriver Ahmed, at den klistrende afsky til terroristerne har haft den effekt, at afskyen smitter af på muslimerne i almindelighed. Gennem talehandlingen "That's disgusting!" tales der dermed til et publikum, som er enige om følelsen af afsky (ibid., 96). På den måde beskriver Ahmed, hvordan afsky for objektet kan fungere som en

måde at skabe et grænseobjekt, og dermed en markør af "the not" eller "the others", som ikke bør være der (ibid., 97).

Svær kulturarv og stedet

De fleste lande har en historisk og kulturel fortid, der set med nutidens øjne på nogle punkter er problematisk. Sharon Macdonald betegner i *Difficult Heritage: Negoating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond* (2009) 'difficult heritage' som "a past that is recognized as meaningful in the present but that is also contested and awkward for public reconciliation with a positive, self-affirming contemporary identity" (Macdonald 2009, 1) og som en fortid, de fleste helst ville være foruden (ibid., 9). Ifølge hende kunne eksempler være kolonialisme, krige, konflikter og plyndringer. Desuden er det ifølge Macdonald forskelligt og under forandring, hvad der anses som en værdig og god kulturarv, samt hvad der anses som en svær kulturarv (ibid., 2). Ifølge hende associeres "heritage" eller på dansk "kulturarv" oftest med en positiv fortid, og derfor tillægger hun ordet "difficult". Desuden beskriver hun, hvordan en nations kulturarv er med til at understøtte eller medvirke til befolkningens forståelse af dem selv som en gruppe. Kulturarvens effekt på befolkningen gælder både gamle og nye historiske hændelser (Macdonald 2006, 10).

Uanset hvad er både de værdige og de grusomme historiske hændelser med til at give en identitet til en nation. I mange lande er det sejrene og fremskridtene, der fremhæves, mens et lands kriser er "involved in the struggle for realisation and recognition" (Macdonald 2009, 2). Macdonald skriver, at hændelser, som ikke passer ind i enten et narrativ om stolthed, ofte ignoreres eller glemmes. Dog er der tilfælde, hvor "ignoring, silencing or destroying are not always options – and the awkward past may break through in some form" (ibid.). Dette kan f.eks. være fordi, hændelsen stadig er så ny, at dens konsekvenser stadig mærkes, eller at dele af befolkningen holder fast i mindet – måske fordi de selv var ofre, og fordi de moralsk føler sig forpligtede til at skabe et offentligt minde. Hun nævner også, at grunden kan være, at befolkningen frygter, at hvis hændelsen glemmes eller ignoreres, risikerer en lignende sag at opstå i fremtiden (ibid.). Angrebet på Utøya er stadig så nyt historisk set, at det selvfølgelig ikke ignoreres eller glemmes af befolkningen.

Som et begreb knyttet til 'difficult heritage' nævner Macdonald "atrocity heritage", som dækker over en grusom historisk hændelse, der har ofre involveret. Macdonalds

eksempel er koncentrationslejre fra Anden Verdenskrig. Grusomme historiske hændelser med ofre rejser ofte et dilemma om, hvordan de sidenhen skal præsenteres for offentligheden (ibid., 3). I tilfældet med Utøya-filmene kan dilemmaet ses i forhold til den måde, karakteren Breivik indgår i filmene på forskellig vis. Pointen med at inddrage den svære kulturarv som et fænomen i historien er ifølge Macdonald bl.a. at undersøge, hvordan kulturen er blevet forandret både diskursivt, hvad der anses som svært at tale om, og hvordan den svære kulturarv så forhandles (ibid., 4).

Disse historiske ar eksisterer altså i befolkningens bevidsthed, men de har også helt konkret fundet *sted*. Derfor er der lavet flere studier om de steder og institutioner, som fysisk indeholder eftermælet af en svær kulturarv. Begrebet 'heritage sites' dækker derfor over alle de steder, hvor der er foregået massakrer, folkemord, krige, gidseltagninger osv., som i dag "bring shame upon us now for the cruelty and ultimate futility of the events that occurred within them and the ideologies they represented" (Logan 2009, 1). Disse konkrete steder kommer senere til at fungere som 'sites', der indeholder minder og skaber en forbindelse mellem den nutidige befolkning og til fortiden (ibid., 2). Britta Timm Knudsen skriver i "Thanatourism: Witnessing Difficult Pasts" mere uddybende om det stedsspecifikke indenfor en svær kulturarv. Hun tager udgangspunkt i Macdonalds definition af den svære kulturarv som en fortid, befolkningen helst ville have været foruden, og om 'difficult heritage tourism' skriver hun:

> I propose to look at difficult heritage tourism as a way ... of *relating to* and establishing a dialogue with the past ... a way of remembering the past, activating lived or prosthetic memories in order to become part of the *social making* of these places (Knudsen 2011, 57).

Det særlige ved kulturarvssteder er ifølge hende, at de kommer til at fungere som repræsentanter for en hændelse. Spørgsmålet er da, hvilke historiske hændelser, stederne henviser til, og hvordan de gør det. Hun beskriver tre forskellige måder at gøre det på: den første henvisning er indeksikalsk (dvs. på selve stedet, hvor hændelsen foregik), den anden ikonisk (et sted, der efterligner det oprindelige), og den sidste er symbolsk (som er en symbolsk repræsentant for hændelsen). Førstnævnte beskriver Knudsen som særlig, idet stedet indeholder restriktioner i forhold til, hvad der kan gøres med det efterfølgende, fordi stedet indeholder eftermælet fra en hændelse. Som

modsætning er den symbolske måde at referere til et 'heritage site' mere fri i sin udformning, eftersom stedet kan oprettes hvor som helst efter hændelsen (Knudsen 2011, 60). Et eksempel på en symbolsk henvisning til et kulturarvssted er brugen af tape som markør på gulvet i *Rekonstruktion Utøya*.

Rekonstruktioner og svær kulturarv

I "Re-enacting the Past: Vivifying Heritage 'again'" skriver Mads Daugbjerg m.fl., hvordan der i forbindelse med kulturarv og rekonstruktioner kan opstå udfordringer. Eksempelvis opstår dilemmaet, hvordan autenticiteten bevares, og at fortidens hændelser altid vil ses i lyset af nutidens viden (Daugbjerg 2016, 681). Fordelen er, at rekonstruktioner skaber, hvad Daugbjerg m.fl. kalder en "*ontologically intensive knowledge*" (ibid., 682). Ved at skabe en rekonstruktion i nutiden opnås altså en gennemsigtighed i forhold til den historiske hændelse (ibid.). Denne fornemmelse af umiddelbarhed er dog paradoksal, fordi rekonstruktionerne selvfølgelig ikke giver adgang til fortiden. Som forfatterne bag artiklen skriver: "the re-enacted past is *not not* the past" (ibid.).

Beskrivelsen af den komplekse tidslighed i rekonstruktioner minder om Nichols' beskrivelse af rekonstruktioner som adgangsgivere til en revne i tiden, hvor en fortidig hændelse levendegøres, således at fortid og nutid eksisterer sammen i et fantasmatisk rum. Ifølge Daugbjerg m.fl. er levendegørelse en god måde at forklare rekonstruktioner på, fordi denne beskrivelse adskiller formen fra den almindelige repræsentation af en historisk hændelse (ibid.). Eksempelvis tydeliggør Nichols' rekonstruktionsform 'brechtian distantiation', at der er tale om rekonstruktion og ikke en almindelig repræsentation, hvorimod grænsen er sløret i 'realist dramatization'. Modsat klassiske repræsentationer af historiske hændelser i film, viser rekonstruktionerne en kropsliggjort hændelse, der udspringer fra arkivalsk materiale eller minder, "that have the capacity to substantially transform participants' or witnesses' relations to the event or memories in question" (ibid., 683). Macdonald beskriver netop, hvordan en ny vending inden for forskningen af kulturarv godtager minder som dokumenter i forhold til at kortlægge en historisk hændelse. Hun skriver, at

> The 'memory shift' has also raised questions about the relationship between memory and history and their relative status. As Jeffrey Olick has noted, distinctions between memory and history typically rest on seeing the former as subjective and the latter as objective. This understanding of history, however, has become contested, rendering this premise of distinction untenable. Rather than trying to make such a clear-cut distinction, Olick suggests that it may be more helpful to see both 'history and memory [as] varieties of historical consciousness' (Macdonald 2006, 11).

Rekonstruktioner er desuden komplekse, fordi de både er bundet til fortiden og er forpligtet til at skildre scenerne fra fortiden mest muligt autentisk. Samtidig er de som nævnt tvunget til at skildre fortiden set fra nutidens øjne, dvs. ud fra de nutidige deltageres positioner og deres viden om fortiden (Daugbjerg 2016, 682). Pga. den nutidige refleksion over fortiden, beskriver Daugbjerg m.fl., hvordan rekonstruktioner kan have funktionen "of generating and assembling new collectives, sympathies or movements in the present and sometimes providing participants with a powerful experience of individual or collective agency, of 'having a say' in the shaping or even revision of history" (ibid., 683). Kritikere mener, at dette er at manipulere med historieskrivningen med f.eks. et politisk eller økonomisk ærinde. Forfatterne bag artiklerne slår dog et slag for, at rekonstruktionerne i stedet formår at fordybe sig i historien og kulturarven i højere grad end almindelige repræsentationer, netop fordi de inddrager det sanselige, kropslige og håndgribelige i skildringen. Daugbjerg m.fl. afviser heller ikke direkte den kritiske tese, men de slår fast, at det er vigtigt at indgå i en refleksiv dialog med film, der indeholder rekonstruktioner. Sidstnævnte kan nemlig åbne for en ny opmærksomhed, bevidsthed, øget refleksivitet og nye modfortællinger i forhold til en historisk hændelse, hvilket også giver adgang til et større publikum (ibid.). Daugbjerg m.fl. beskriver altså rekonstruktionen som en medspiller i historieskrivningen, og at den "explores the archives as a continuing record of performative practises rather than as authentic, finished products" (ibid., 684). Derfor har rekonstruktioner et særligt potentiale inden for studier af kulturarv.

Dette særlige potentiale uddyber Reestorff også i "Unruly artivism and the participatory documentary ecology of The Act of Killing" (2015). Hun beskriver, hvordan

rekonstruktioner over historiske hændelser kan generere affektive effekter eller konflikter (Reestorff 2015, 11), når de medvirkende konfronteres med en gentagelse af fortiden i nutiden (ibid., 12). I artiklen skriver hun, hvordan gerningsmændene i *The Act of Killing* gennemgår en form for terapi ved at rekonstruere deres tidligere hændelser (ibid., 13), hvilket kan sammenlignes med den proces, de medvirkende gennemgår i *Rekonstruktion Utøya*, selvom de medvirkende her selvfølgelig er ofre og ikke gerningsmænd. Desuden beskriver hun, hvordan rekonstruktioner kan sætte fokus på effekterne af en svær kulturarv. Pludselig bliver det meget tydeligt, hvis noget er akavet at tale om, og at de medvirkende derfor forsøger at opretholde "a positive, self-affirming contemporary identity" (Macdonald 2009, 1) midt i det svære, der kan føles ubehageligt og akavet at gennemgå igen (Reestorff 2015, 18).

Kapitel 4: *Rekonstruktion Utøya*

I det følgende afsnit vil jeg undersøge, hvordan instruktøren bag *Rekonstruktion Utøya* anvender rekonstruktioner til at skildre historien om den massakre, der foregik d. 22. juli 2011, og hvordan de medvirkende i filmen påvirkes af at indgå i disse rekonstruktioner. Som nævnt er dokumentarfilmen optaget langt fra Utøya i en stor og mørk hal uden inventar. I nærheden bor de overlevende og skuespillerne for en periode, så de kan fokusere fuldt ud på rekonstruktionerne. De fire overlevende, Rakel, Mohammed, Jenny og Torje, fortæller på skift hver deres historie. Hver af de overlevende får lov at udpege én skuespiller som repræsentant for dem selv samt eventuelle repræsentanter for personer, der spillede en vigtig rolle i de personlige historier. En del af præmissen er desuden, at skuespillerne har en kompleks position, fordi de har flere funktioner i filmen. De er både tilskuere, når de ikke udvælges til at være med i rekonstruktionerne, de stiller uddybende spørgsmål til og interviewer de overlevende, og de er medskabere af virkelighederne i rekonstruktionerne. De overlevende danner en scene for rekonstruktionen vha. tape, som de klistrer på gulvet for at danne et indtryk af, hvordan lokationen dengang så ud. Efter de overlevendes fortællinger rekonstruerer skuespillerne de overlevendes minder. Rakel, Mohammed, Jenny og Torje får lov at korrigere undervejs, mens de desuden kommenterer på og påvirkes af rekonstruktionernes forløb. I analysen vil jeg som nævnt fokusere på Rakels, Mohammeds, Jennys og Torjes fortællinger. Torjes historie går igen, eftersom det er ham og hans storebror, der danner grundlaget for en af handlingerne i *22 July*.

Rekonstruktion Utøya begynder med sort skærm uden underlægningsmusik. Med hvid skrift står der skrevet helt overordnet, hvad der skete d. 22. juli:

> Den 22. juli 2011 detonerade en bomb i regeringskvarteret i centrala Oslo. Gärningsmannen var en norsk högerextrem terrorist. Efter dådet begav sig terroristen till Utøya, en timmes färd ifrån Oslo. Där höll Arbeiderpartiets ungdomsförbund sitt årliga sommarläger. Förklädd till polis mördade han 69 personer under 72 minuter, de flesta tonåringar. Av de döda blev 56 avrättade med skott i huvudet. Hur kan vi förstå vad som hände? (Javér 2018, 00:16-01:30).

Efterfølgende introduceres filmens præmis, altså at fire overlevendes mødes for at mindes hændelser og for at dele deres oplevelser. Desuden indgår tolv unge nordmænd, der skal fungere som skuespillere samt en psykolog, der ikke er med i selve filmen. Formålet beskrives som: "Överlevarna berätter sina historier för sin egen skull, men också för vår. För samtiden, men också för framtiden. Filmen dokumenterar denna proces." (ibid.). På den måde viser den skriftlige introduktion, at dokumentarfilmen omhandler en virkelig hændelse. Indirekte viser introduktionen også, at filmen adskiller sig fra andre film om samme emne som *Utøya 22. juli* eller *22 July*, fordi de rigtige overlevende indgår i filmen og fortæller om deres virkelighed, som de oplevede den, og at oplevelserne dramatiseres vha. rekonstruktioner. Da knytter *Rekonstruktion Utøya* sig som nævnt til Bondebjergs dramatiserede dokumentar, der kan indeholde greb som rekonstruktioner og iscenesættelse for at fremkalde bestemte reaktioner (Bondebjerg 2008, 120). Det er netop brugen af rekonstruktioner samt de medvirkendes affektive reaktioner, som vil være fokus i den kommende analyse.

I *Rekonstruktion Utøya* indgår der også greb kendt fra andre grundtyper end den dramatiserede: eksempelvis interviews og samtaler med de overlevende, hvor de fortæller om deres fortid, deres sociale relationer eller deres følelser. Ifølge Bondebjerg er interviews med de involverede typisk for autoritative dokumentarer (ibid., 116). Desuden observeres eksempelvis Rakel på sit værelse, hvor hun taler i telefon med en veninde om sine forventninger til rekonstruktionerne, og senere følges hun med håndholdt kamera under ankomsten til lokationen for dokumentarfilmen (03:48-04:08). Et andet eksempel kunne være, at kameraet i det hele taget er med som fluen på væggen, når rekonstruktionerne udføres. Derfor er disse eksempler præget virkemidler fra den observerende dokumentar.

Blandingen af de forskellige dokumentariske greb betyder ikke nødvendigvis, at filmen skal forstås som en blanding af flere dokumentarformer. Som Jasen skriver, er det typisk for rekonstruktionen som event, at der er fokus på gennemsigtigheden i de forskellige performances. Dette fokus på gennemsigtighed inkluderer både selve skiftene fra virkelighed til skuespil og til virkelighed igen, men også optakten til rekonstruktionerne samt rekonstruktionernes følgende effekter. Dermed indgår hele processen i skabelsen af filmen i en rekonstruktion som event, og på den baggrund indgår både interviews og observationer på linje med selve rekonstruktionerne. På den måde er seerne altid klar over, hvornår der er tale om skuespil, hvornår de medvirkende er dem

selv, og at rekonstruktionerne fungerer som greb, der skal skildre og fortolke forskellige virkeligheder.

Rakel

Efter introduktionen starter roligt guitarspil som ikke-diegetisk underlægningsmusik, mens et dronekamera svæver langsomt ind over landskabet, hvor det hus, der fungerer som lokation for rekonstruktionerne, ligger (01:31-01:53).

(ibid.)

Herefter begynder Rakels del af dokumentarfilmen. Kameraet følger hendes ankomst og hendes hilsner til de andre medvirkende. Til kameraet forklarer hun, at

> Jag är lite spänd på hur jag ska kunna förklara det här för andra på ett sätt som gör att jag kan återuppleva det, eller vad jag ska säga. Att levandegöra mitt minne som är så tydligt för mig. Det här minnet är ju väldigt starkt och kopplat till en massa känslor. Det är så tydligt och detaljerat … Jag försöker att se på det här som ett psykiskt träningspass. När man tränar sin fysik, så bryter man ju ner kroppen. Men när man har fått vila blir man starkare. Jag hoppas på en sån effekt (04:17-05:14).

Dette understreger, hvordan en rekonstruktion ikke bare er en ikonisk genskabelse af en historisk hændelse på film. Som Jasen skriver, viser rekonstruktionen som et event også de processer, der har indflydelse på og konsekvenser for de medvirkende (Jasen 2011, 1). Rakel ved altså godt, at hun kommer til at gennemgå nogle processer under levendegørelsen af sine minder. Netop de potentielle konsekvenser for de involverede kommer til syne i *Rekonstruktion Utøya*. Rakel ringer nemlig efterfølgende til en veninde, der også var på Utøya under massakren. Mens Rakel sad fast et sted i flugten fra Breivik og derfor råbte om hjælp, var denne veninde løbet forbi hende med ordene "Sorry, Rakel" for at redde sig selv. Rakel spørger:

> Minns du det? (– Ja.) Jag tänkte… Det är ju ganska centralt i min historia. Jag vill inte nämna dig över huvud taget. Är det okej för dig att jag säger att det var en vän? (– Ja, det funkar för mig.) Okej. Så det är okej? Jag ville bara säga det, så att det inte blir obehagligt för dig (07:42-09-11).

Denne samtale er et eksempel på, hvordan rekonstruktioner som event også kan påvirke nutiden for de medvirkende, men også de pårørende. Det er nemlig ikke kun rekonstruktionerne foran kameraet, der betyder noget. Alle processer før, under og efter rekonstruktionerne har betydning.

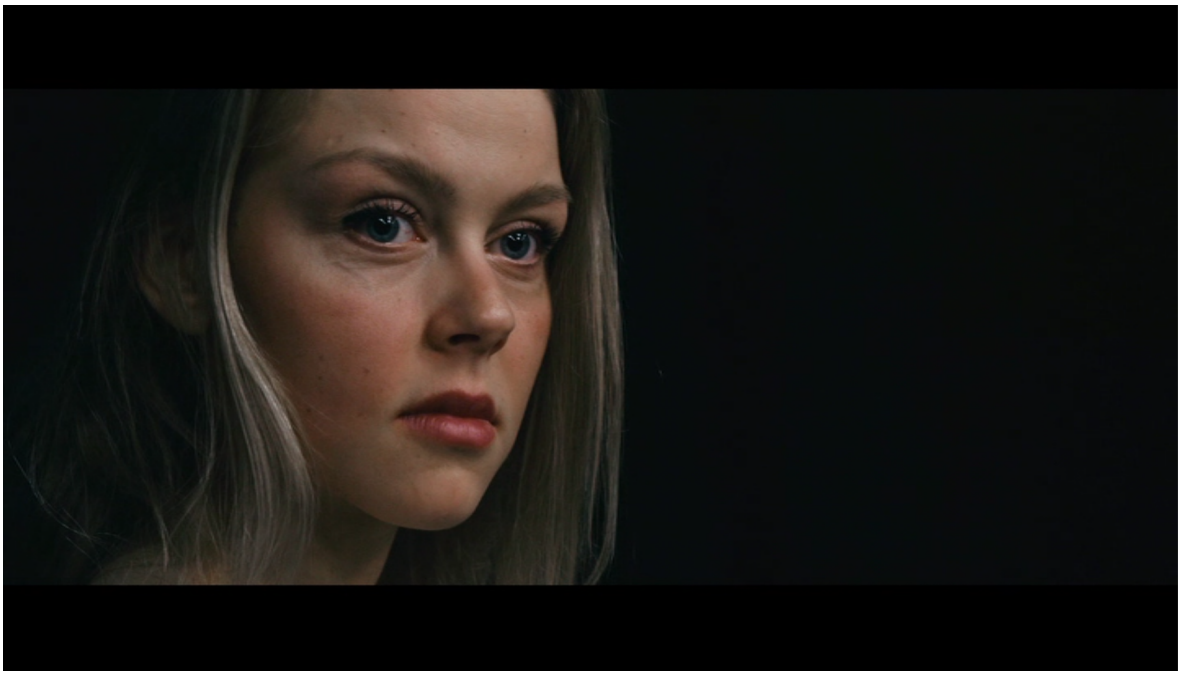
Efter at Rakel har forventningsafstemt med sin veninde, forklarer hun til skuespillerne, hvordan scenen fra hendes minder ser ud: "Det vi ser är [... ham] Breivik… [som øh] … med en pistol i handen. Och han avrättar en lång kille där" (13:47-13:59). Som anført i citatet tøver Rakel før, hun udtaler navnet Breivik. Det er ikke med i undertekserne, men hun tilføjer et tøvende "ham", før hun siger hans efternavn. Denne tøven indikerer, at Breivik endnu er et ømt emne at tale om, og at det derfor helst undgås.

Ud fra Ahmeds teori om klistrende affekt og afsky kan Rakels tøven også tolkes som, at der til Breiviks navn er klistret affekten afsky. Som nævnt beskriver Ahmed, hvordan klistrende afsky kan spores i talehandlinger og diskurs generelt. Ved f.eks. at italesætte et objekt som noget afskyeligt, regenereres det omtalte objekt. Afskyen smitter da af på objektet, således at det også opfattes som afskyeligt af andre subjekter. På den måde skabes en afstand til det afskyelige objekt, som her er Breivik. Som beskrevet sammenligner Ahmed det med opkast, hvor det afskyelige objekt kastes eller skubbes væk (Ahmed 2004 b, 94). Rakels tøven og stille modstand mod at udtale navnet kan

derfor tolkes som en form for opkast. Ved at sige "... ham … Breivik.." (13:47-13:59) distancerer hun sig fra ham og udviser på den måde, han er et objekt, der ikke er værd at fremmane diskursivt. Jf. Ahmeds teori om at åbne kroppen for det afskyelige for at kunne støde det væk, åbner Rakel kroppen ved at sige navnet, samtidig med at hun støder objektet væk i sin tøven. Objektet er afskyeligt, men for at bearbejde kulturarven, er hun nødt til at åbne op.

Skuespillerne går herefter i gang med at rekonstruere de skud, Rakel hørte, men de rekonstruerer aldrig Breivik, som affyrede disse skud i virkeligheden. At Rakel og de andre overlevende repræsenteres af skuespillere i rekonstruktionen, mens Breivik ikke har en repræsentant, viser også, at der er en fælles forståelse om en afstandtagen fra ham. Som Ahmed skrev, kan affekter skabe et fællesskab. I adresseringen af det afskyelige objekt opstår samtidig et subjekt. Hvis andre er enige om denne adressering, kan et fællesskab opstå, hvori der er enighed om det afskyelige ved objektet (Ahmed 2004 b, 94). I *Rekonstruktion Utøya* kan talehandlingen beskrives som en stiltiende eller en tøvende omtale, der er gennemgående i dokumentarfilmen. Breivik som objekt er tillagt både had og afsky, fordi han har overskredet alle grænser og er kommet for tæt på. Ved ikke at lade nogen skuespiller repræsentere ham skubbes han derfor væk som objekt – han er blevet "the not", som Ahmed kalder det (Ahmed 2004 b, 97), der ikke bør være der overhovedet.

Da skuddene og handlingen rekonstrueres vha. slag på en jernstige, er det tydeligt, hvordan Rakel påvirkes af de levendegjorte minder om skuddene (14:41), selvom hun tidsligt er distanceret fra den virkelige hændelse. Gennem rekonstruktionen oplever hun den oprindelige situation i en ny form, og under rekonstruktionerne filmes hendes ansigt i nærbilleder, så hendes reaktioner er tydelige for seerne.



(14:41)

Som Isaacs skriver om affekt og film, er filmens billede "a function of affect, and not purely, or essentially, as a function of cinematic style" (Isaacs 2013, 214). Derfor er den nære beskæring af Rakels ansigt ikke bare et spørgsmål om, at det er filmens stil at gå tæt på for at vise følelserne, men også et middel til at skabe et affektivt engagement hos seerne. Som nævnt i teoriafsnittet kalder Coplan denne form for engagement for emotionel afsmitning. Dette dækker over, når en person smittes af en anden persons følelser ved at opfatte følelserne enten visuelt eller auditivt (Coplan 2011, 46). Effekten er, at seeren kan føle det samme som den filmede person, men det behøver ikke nødvendigvis være sådan. Som Massumi skriver med begrebet 'differential attunement', behøver en begivenhed ikke at opleves ens for alle, selvom de er rettet mod samme hændelse. Oplevelsen af affekt afhænger nemlig af kroppens historie (Massumi 2008, 6). Derfor kunne Rakel sagtens opleve de rekonstruerede skud som meget mere livagtige end de andre medvirkende eller selve seerne. Sandsynligvis oplever de andre medvirkende slet ikke rekonstruktionen på samme måde som Rakel, fordi de aldrig var en del af denne virkelighed. Gennem rekonstruktionens fantasmatiske islæt opnår de og seerne i stedet en forståelse for den hændelse, Rakel var med i.

Mohammed

Ligesom Rakel omtaler Mohammed ikke Breivik ved navn. I stedet beskriver Mohammed ham som politiet, da han fortæller sin historie til de medvirkende i studiet. På gulvet har han sat streger, der symboliserer Breiviks skridt uden for det hus, Mohammed og andre unge fra sommerlejren befandt sig i ved Breiviks ankomst (25:17).

(ibid.)

I Mohammeds fortælling er Breivik altså også et emne, der behandles varsomt. Selvom alle i salen er klar over, der ikke er tale om et rigtigt politi, er de indforståede med, hvem "politiet" repræsenterer. Som nævnt er Breivik som objekt tilklistret i afsky, idet han er en del af Norges svære kulturarv.

Efter Mohammeds beskrivelse af sine minder begynder rekonstruktionen. Denne viser en let og munter stemning fra tiden lige inden angrebet. Smilende kommenterer Mohammed, at "Det var bra. Det lät ganska likt. … Skojar om allt. Jeg rycktes nästan med." (28:20-28:24). Lidt efter vender Mohammeds stemning sig fuldstændigt, og i stedet for glæde viser han sorg over at overvære rekonstruktionerne.

(29:05)

(29:12)

Under rekonstruktionen fortæller han:

> Jeg känner mig som en fluga på väggen. Jag ser allt för mig igen … Det känns sorgligt. Att det var precis innan allt hände. Att kontrasterna kan vara så stora. Från skratt och sorglöshet till total panik. Och det var sista gången jag såg Ismael. [der klippes til den rekonstruerede Ismael] (29:25-30:03).

I sine kommentarer viser Mohammed dermed, at den rekonstruerede hændelse, på trods af den tidslige distance til den oprindelige, virker så levendegjort for ham, at han ser det hele for sig igen, og at skuespillernes performance ligner den oprindelige. Det er denne effekt, som Nichols kalder for rekonstruktionens fantasmatiske islæt. Selvom fortiden ikke kan genskabes, opleves det alligevel sådan for Mohammed. Selvom minderne fra før angrebet aldrig kan gentages, og den afdøde Ismael er væk, gentages Mohammeds virkelighed alligevel i rekonstruktionen i en ny fantasmatisk form, hvilket berører ham affektivt. Rekonstruktionerne henviser ikke indeksikalsk til Mohammeds fortid, men skaber derimod et affektivt miljø, han drages ind i og påvirkes af.

Herefter fortæller Mohammed videre om Ismael, som blev skudt under massakren, og hvordan han selv flygtede fra Breivik, gemte sig på forskellige måder og opdagede, at hans venner var blevet skudt, mens han havde gemt sig ude i vandet. Hans fortællinger berører skuespillerne (37:37), og da de senere rekonstruerer Mohammeds minder, er det ham, der berøres igen. Stille står han og græder foran "de døde" (43:02). Han kommenterer, at "Den bilden är så stark. Sättet de ligger på är exakt som det var. Det är som om de hade sett den bilden" (43:16-43:31). Herefter går han hen til skuespillerne

og vækker dem og siger med et smil, at så enkelt burde det også være at vække de døde i virkeligheden.

(37:37)

(43:02)

Igen viser hans kommentarer, at den rekonstruerede scene påvirker ham ved, at minderne vender tilbage i en ny fantasmatisk form. Dette er desuden en måde at interagere med det fantasmatiske i rekonstruktionen. Når Mohammed siger, at billedet er stærkt, og at det er som om, at skuespillerne har set hans minde, og at han føler sig som fluen på væggen i sin egen fortælling, udtrykker han, hvordan han har det med at se sine egne minder udspille sig i rekonstruktionen. Dermed står han uden for rekonstruktionen som den nutidige Mohammed og ser og kommenterer på den rekonstruerede Mohammed i en ny fantasmatisk form. På den måde opstår der interaktion mellem virkelighed og rekonstruktion.

Mohammeds og de andre overlevendes kommentarer på rekonstruktionerne har desuden en særlig funktion. Som nævnt er der stort fokus på interviews, samtaler og kommentarer undervejs i dokumentarfilmen, hvilke er greb særligt kendt fra den autoritative dokumentar. Nichols skriver i *Introduction to Documentary* (2010), hvordan den autoritative dokumentar i høj grad afhænger af stemmen, som han tillægger højere status end billedet selv. Han skriver:

> They [the images] illustrate, illuminate, evoke or act in counterpoint to what is said … It [the commentary] serves to organize these images and make sense of them just as a written caption guides our attention and emphasizes some of the many meanings and interpretations of a still image (Nichols 2010, 107).

og "We take our cue from the commentary and understand the images as evidence or demonstration for what is said" (ibid.). Selvom *Rekonstruktion Utøya* ikke er en autoritativ dokumentar, kan Nichols' tese om talen stadig anvendes. Når Mohammed og de andre overlevende kommenterer på de rekonstruerede virkeligheder, forankres de viste rekonstruktioner i deres egne virkeligheder. På den måde kommer de forskellige rekonstruktioner til at fremstå autentiske både for skuespillerne og for seerne.

I denne scene er det desuden tydeligt, hvordan alle de medvirkende smittes på forskellige måder at affekt. Mohammed påvirkes markant mere ved at se de rekonstruerede døde personer, men selv de, der slet ikke var til stede på Utøya, påvirkes også. Dette kan forklares vha. begrebet smitte og attunement fra hhv. Coplans og Massumis affektteorier. Ifølge Coplan kan affekter smitte, hvis følelserne er direkte modtagelige enten visuelt eller auditivt (Coplan 2011, 46). Massumi beskriver, hvordan kroppe pga. deres forskellige historier reagerer affektivt forskelligt (Massumi 2008, 6). Så når Mohammed stille og sørgmodigt fortæller sin historie til skuespillerne, ses det, hvordan de også smittes med alvor og tristhed (37:37). Alle de medvirkende reagerer da affektivt i samme retning, men med forskellig intensitet.

Jenny

Jennys del af dokumentarfilmen er den korteste af de fire fortællinger. Inden rekonstruktionen af hendes minde begynder, fortæller hun grædende til kameraet, at hendes krop gør modstand i forhold til at viderebringe minderne (47.51). Derfor fylder rekonstruktionen, hvor hun ligger i et telt med sin kæreste og får overbragt nyheden om bomben i Oslo, ikke meget. I stedet anvendes lange indstillinger af rekonstruktionen af teltscenen æstetisk, og scenen filmes i fugleperspektiv uden anden lyd end ikke-diegetisk baggrundsmusik.

(50:31)

Netop denne rekonstruktion får da karakter af Nichols' rekonstruktionskategorier 'typification' og 'stylization'. Sidstnævnte beskrives som mere stiliseret end typen 'realist dramatization'. Som eksempel nævner Nichols den animerede dokumentar *His Mother's Voice*, hvor de "animated sequences sever any indexical linkage to the actual event but give voice to the acutely selective and pained perspective" (Nichols 2008, 86).Typification dækker over rekonstruktioner, der ikke gør opmærksom på sig selv, og som henviser til rutiner og ikke en specifik hændelse (ibid., 84). Begge dele er tilfældet i scenen, hvor skuespillerne filmes i lange indstillinger i forskellige sovestillinger. Det er ikke meningen, at scenen skal ligne et indeksikalsk link til den virkelige hændelse. I stedet skal scenen tydeliggøre roen hos Jenny og hendes kæreste som kontrast til den efterfølgende massakre. I stedet for at vise et realistisk bud på virkeligheden som i realist dramatization skriver Nichols, at den stiliserede rekonstruktionsform kan tilbyde, at "The viewer remains vivily suspended in that moment between before and after in signifiers that possess an iconic rather than indexical relation to what has already happened" (ibid). Efterfølgende brydes roen i rekonstruktionen, og derefter rekonstrueres selve angrebet, hvor Jennys klappen i hænderne fungerer som skudlyde.

Der er desuden fokus på lokationen væk fra rekonstruktionerne i Jennys del af dokumentarfilmen. Efter teltscenen klippes der til et naturområde, hvor Jenny og skuespilleren, som repræsenterer Jenny i rekonstruktionerne, sidder og taler om Jennys

fortid. Selvom det er gjort klart, at optagelserne foregår langt fra Utøya, og at lokationen for dokumentarfilmen kun henviser symbolsk til øen, er der alligevel paralleller mellem Utøya og denne lokation udenfor hallen.

(55:30)

(1:01:00)

Som vist på billedet (55:30), sidder de på en forhøjning i et naturskønt område foran vandet, hvilket kunne minde om en lille ø i skoven. Parallellen udpensles, da Jenny fortæller til skuespilleren, at hun som lille lærte at svømme, hvilket senere reddede Jennys liv under massakren på Utøya. Efterfølgende klippes tilbage til studiet, hvor Jenny nu instruerer skuespillerne i at rekonstruere scenen, hvor hun forsøger at svømme væk fra Utøya. Jennys del af filmen afsluttes desuden med endnu en optagelse udenfor, hvor hun lige er kommet op fra vandet, der ligger foran hallen, som hun og skuespilleren sad ved før (1:01:00). Så selvom selve stedet Utøya ligesom Breivik repræsenteres minimalt i dokumentarfilmen, har instruktøren alligevel valgt at rekonstruere de overlevendes minder i en hal i et område, der minder om øen Utøya, men som stadig kun henviser til den symbolsk.

Det er en vigtig pointe, at optagelserne ikke foregår on location. Dette kan forklares ud fra Macdonalds teori om den svære kulturarv og herunder begrebet 'atrocity heritage'. Ifølge hende opstår et dilemma om, hvordan hændelserne efterfølgende skal præsenteres uden, at nogen finder skildringen problematisk (Macdonald 2009, 3). Knudsen beskriver uddybende, hvordan selve lokationen for en grusom hændelse kommer til at fungere som en repræsentant for hændelsen. Den oprindelige lokation er særlig problematisk at anvende i fortællinger efterfølgende, fordi det stadig indeholder eftermælet fra den grusomme hændelse (Knudsen 2011, 60). I dokumentarfilmens tilfælde betyder det, at øen Utøya er det indeksikalske sted, mens hallen som lokation er

en symbolsk repræsentant for Utøya. Ifølge Knudsen er den symbolske måde at henvise til et sted mere fri i sin udformning, eftersom der ikke er knyttet følelser dertil (ibid.).

Utøya som sted er altså knyttet til den svære kulturarv i Norge. I *Heritage, Affect and Emotion* (2017) beskriver Britta Timm Knudsen og Jan Ifversen, hvordan:

> The terror attack on Utøya differed from other incidents by being more extended in time and in the way that it took place in a natural environment that come to play an important role in the development of the action. The attack's being known as the Utøya attack (and not the Labour Party attack, for example) indicates that the island/nature itself is under attack and that the site itself plays a significant role (Knudsen 2017, 220).

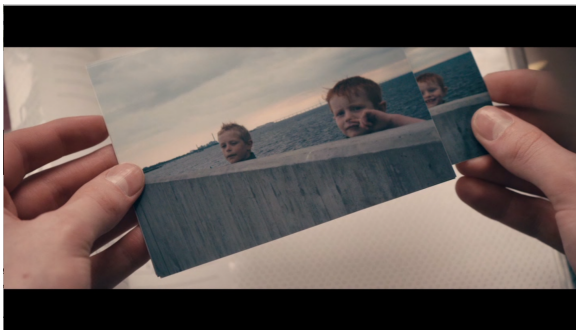
De uddyber, at "The peaceful natural context of the island is not only visited but also actively used by the evil perpetrator, something which makes the nature *bad* and thereby alter the affective ecology of the place" (ibid.). Derfor er øen særligt ladet med effekten fra den svære kulturarv. Knudsen og Ifversen beskriver desuden, hvordan steder er socialt producerede. Ifølge dem er der en form for emotionel lim mellem kroppe og steder, hvilket betyder, at oplevelsen af et sted afhænger af blandingen mellem "nature/materiality, technology … and bodies placed in social situations and carrying social framed with them" (ibid.).

Ligesom afsky kan flyttes fra objekt til objekt, kan et sted også forandre sig, hvis det er udsat for en hændelse, der fører til en svær kulturarv. Om stedet bliver koblet til hændelsen, afhænger af, hvordan man i tiden efterfølgende fortolker selve stedet (ibid.). I forhold til Utøya skriver Knudsen og Ifversen, at øen som sted med det samme blev forandret for altid, eftersom så mange forhold ved øen var involveret i angrebet: Det var lokationen for en sommerlejr, hvor "love and political enthusiasm" (ibid., 222) var i fokus, og pludselig ændrede alt sig til frygt og sorg, hvor "Nature itself is involved and "wounded" by the event, and is part of the conflict that ensues in the local community" (ibid.). Derfor ved man stadig ikke, hvad Utøya skal bruges til, fordi massakren er så indlejret i øen (ibid., 223), og som følge heraf står mange af drabsstederne stadig urørte (ibid., 227). Derfor har det sandsynligvis været for sårbart i *Rekonstruktion Utøya* at bringe de overlevende tilbage til øen for at rekonstruere deres minder, og i stedet har instruktøren valgt et område, der ligner. Rekonstruktionerne alene er nok til at generere

affektive effekter og til at fokusere på effekterne fra den svære kulturarv, som angrebet har medført. Derfor kan rekonstruktionerne sagtens udføres på et sted, der refererer symbolsk til Utøya.

Torje

Som nævnt beskriver Plantinga problemet ved en dramatiseret dokumentar som, at formen kan være "messy", fordi den blander det assertive med det spekulative (Plantinga 1997, 22). Også Bondebjerg skriver, at det netop er typisk for den dramatiserede dokumentar, at den har karakter af indgreb eller iscenesættelse for at fremkalde bestemte reaktioner (Bondebjerg 2008, 110). Disse imaginative spekulationer er der et tydeligt eksempel på i introduktionen af Torje som person i *Rekonstruktion Utøya*. Torjes hænder filmes i ultranær beskæring, mens han bladrer i et gammelt fotoalbum. Han fortæller, at han som barn kunne lide alt muligt, syntes alt var spændende, trivedes i verden og havde mange fremtidsdrømme. Billederne viser Torje i forskellige situationer som barn, både selv og sammen med sin storebror Viljar (1:02:48-1:03:20). Torje afslutter sin bladren i albummet med billeder af sin storebror og ham, hvor de først er sammen på et billede (1:03:38), og på billedet efter er Viljar væk (1:03:51). Herefter klippes der direkte hen til hallen, hvor rekonstruktionerne skal udføres. Det er altså tydeligt, at der vha. fotoalbummet skabes en spænding i forhold til, om Viljar overlever.



1:03:38

1:03:51

Det pludselige fravær af Viljar fungerer her som et symbol på, at han er væk i virkeligheden. Som Isaacs skriver, er filmens billeder ikke kun et udtryk for filmens stil eller "semiotic content" (Isaacs 2013, 209), men også for affekt. Ifølge ham er affekt indtænkt i stilen i filmen på linje med historien selv og mise en scène (ibid., 201), og han uddyber, at affekt i film er "the outcome of a particular structural disposition" (ibid., 213).

Derfor må det antages, at det er meningen, at *Rekonstruktion Utøya's* seere skal tænke, at de kommende rekonstruktioner vil vise, hvordan Viljar forsvandt, og at han sandsynligvis var et af ofrene på Utøya. Da Torje er færdig med at instruere rekonstruktionen, viser det sig heldigvis, at Viljar var med på Utøya, hvor han blev skudt, men at han mod alle odds overlevede. Lettelsen over den gode slutning virker ekstra stærk, fordi filmen i forvejen handler om en tragedie.

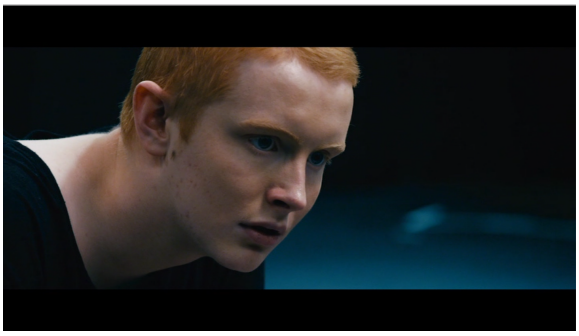
I introduktionen af Torjes fortælling præsenteres der altså en fiktiv spekulation, som slet ikke har hold i virkeligheden. Dette går imod Plantingas tese om, at "nonfiction films present their states of affairs assertively rather than fictively" (Plantinga 1997, 40). Men som Plantinga også skriver, har den dramatiserede dokumentar i højere grad en kunstnerisk frihed, hvor det spekulative er tilladt (Plantinga 1997, 22). Dette ses i det hele taget generelt i rekonstruktionerne, hvor skuespillerne afprøver forskellige virkeligheder. Bondebjerg skriver ligeledes, at referencerne til virkeligheden i dramatiserede dokumentarer kan være mere afprøvende i deres form (Bondebjerg 2008, 110). Som jeg vil uddybe i det følgende afsnit, var der også en fælles forståelse blandt de medvirkende af, at storebroren ville dø, så derfor græd skuespillerne af lettelse over, at han lever i bedste velgående.

Torjes fortælling er den fortælling, der bringer skuespillerne mest i affekt. Han udvælger to skuespillere til at spille sig selv og sin bror, og Viljar som karakter fylder lige så meget som Torjes karakter i rekonstruktionen. Da seeren slet ikke ved, om Viljar overlever eller ej, har historien et ekstra spændingslag: Pludselig handler det ikke kun om Torjes egen oplevelse af hændelsen, men også om Viljars skæbne. Torje fortæller, at han så på, mens Viljar adskillige gange blev skudt, og hvordan han mellem hvert skud rejste sig for at løbe videre for til sidst at blive skudt i hovedet, og at Viljar som det sidste gav tegn til, at Torje skulle skynde sig at svømme væk (1:11:10).

(1:09:34)

(1:11:10)

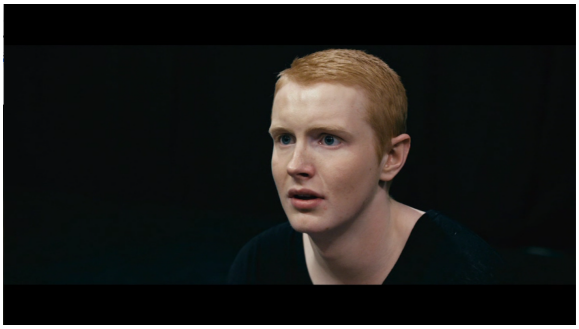
Historien berører selvfølgelig de medvirkende i rekonstruktionen (1:09:34), så mens de er affektivt påvirkede, rekonstruerer de Torjes minder, hvorefter Torje spørger insisterende, om de vil rekonstruere det hele forfra igen. Han forklarer, at efter angrebet på Utøya er han blevet i stand til at skubbe følelserne fra sig, og at han derfor ikke berøres af at se sine minder genspille sig (1:13:11).



(1:18:40)

(1:21:15)

Dette kan forklare Torjes intensive og kølige observation af rekonstruktionerne (1:18:40), som står i kontrast til de andre skuespillere, der også ser på (1:21:15). I de forrige rekonstruktioner var det de overlevende selv, der blev mest påvirkede i forhold til skuespillerne, hvilket kan forklares med Massumis "differential attunement": Selvfølgelig påvirkes dén, der har oplevet virkeligheden, mest af at se virkeligheden gentage sig – også selvom de alle er rettet mod samme rekonstruktion. I Torjes situation forholder det sig dog omvendt. Skuespillerne ser bekymrede og bange på (1:21:15), mens Torje roligt fortæller om, da han efterfølgende ledte efter Viljar, selvom han jo lige havde set ham blive skudt. Skuespillerne bliver altså affektivt påvirket på en bestemt måde af Torjes fortælling, hvilket han ikke selv gør lige med det samme.



(1:23:29)

(1:23:50)

Da rekonstruktionen gentages, bliver Torje alligevel påvirket af sin egen historie gennem rekonstruktionen, selvom han før fortalte, at han kunne skubbe følelserne fra sig (1:23:29-1:23:50). Da bliver han smittet af samme affekt, som de andre medvirkende er blevet tidligere, nemlig sorg over mindet om Utøya. Her ses det altså, at gennem

rekonstruktionen er virkeligheden blevet levendegjort så meget for Torje, at han kommer med en nutidig reaktion på det rekonstruerede. Her er Ahmeds tese om affekt som performativ også tydelig: Gennem gentagelsen af rekonstruktionen og dens affekter sker der en forandring hos Torje. På den måde opstår det fantasmatiske i rekonstruktionen, fordi det fortidige berører Torje og de andre så meget, at de reagerer affektivt. Selvom det, som Nichols skriver, er umuligt at gengive "a lost object in its original form" (Nichols 2008, 74), påvirker rekonstruktionen alligevel de medvirkende affektivt, fordi det tabte genkaldes i en ny fantasmatisk form.

Det er denne effekt, Nichols beskriver som rekonstruktionens særlige potentiale, nemlig at den udgør en affektiv funktion. Han skriver desuden, at seerens overbevisning påvirkes gennem et værks emotionelle appel, hvor en rekonstruktion kan forstærke seerens engagement i værket. Dette engagement skabes gennem levendegørelsen af de ellers tabte minder, så det bliver synligt for seeren, hvordan det føles eller kunne se ud at gennemgå en vis situation (ibid.). Som Nichols også skriver, skal en rekonstruktion ikke fungere som bevis for en historisk hændelse, men i stedet tilbyde en forståelse eller et perspektiv på, hvordan noget *kunne* have set ud (ibid., 88). På den måde kommer invitationen til den forestillede virkelighed *i Rekonstruktion Utøya* til at virke som det overbevisende for de medvirkende og for dokumentarens seere, således at denne fantasmatiske virkelighed kommer til at fremstå virkelig.

Når rekonstruktionerne ikke skal bevise noget, skal de ifølge Nichols skabe det, han kalder en revne i tiden. Det betyder som nævnt, at de skal levendegøre følelsen af en oplevet hændelse, andre har haft. På den måde mødes den oplevede hændelse og de medvirkendes samt seernes følelsesmæssige investering, og sådan beskriver Nichols, at fortid og nutid mødes i et fantasmatisk rum. Derfor er meningen med en rekonstruktion at forene den oplevede hændelse med en vellykket kropsliggørelse af den (ibid.).

(1:25:48)

(1:25:51)

Til sidst udløses spændingen i Torjes fortælling. Han afslører, at Viljar rent faktisk overlevede og klarede sig godt efterfølgende. Da ændrer affekterne hos skuespillerne sig fra sorg til glæde. Til sidst både griner og græder de, da Torje med et smil fortæller, at Viljar heller ikke fik amputeret den arm, han blev skudt i (1:25:48-1:25:51). Torjes fortælling er altså mere præget af sensation end de andres, fordi han ikke kun fortæller om sin egen flugt, men også fokuserer på sin storebrors kamp, som i starten havde en ukendt slutning. Sensationen eller det spektakulære beskriver Bondebjerg som et typisk træk i en dramatiserede dokumentar, netop fordi det fremkalder bestemte reaktioner (Bondebjerg 2008, 120f). Dermed er det bevidst både fra instruktørens og Torjes side, at den gode historie skulle falde til sidst, så alle kan reagere med lettelse, og så dokumentaren kan afsluttes med en forløsning.

De forskellige tilblivelsesniveauer i Rekonstruktion Utøya

Analyserne hidtil har vist, at det i alle rekonstruktioner er tydeligt, hvordan de medvirkende går ind og ud af rekonstruktionerne. Seeren er med hele tiden, når skuespillerne på skift er sig selv i dokumentarfilmen, og når de spiller en rolle som Rakel, Mohammed, Jenny, Torje eller som venner eller familie. Jeg har også beskrevet, hvordan eksempelvis Mohammed og Torje interagerer med det fantasmatiske i rekonstruktionerne ved, at de kommenterer på det, som de oplever som en levendegjort fortid, eller da Mohammed sætter sig hos de rekonstruerede døde. Som fluen på væggen observerer kameraet, når de medvirkende diskuterer, hvordan de bedst muligt imiterer lyden af skud, hvordan de finder en passende rekvisit, eller hvordan de kridter scenen op med hvid tape på gulvet – seeren får det hele med.

Desuden indgår greb fra den autoritative dokumentar, når de overlevende både fortæller til kameraet og til skuespillerne, hvordan de hver især oplevede angrebet på Utøya. Bondebjerg skriver, at interviews og vidner er centrale som kilder i en autoritativ dokumentar (Bondebjerg 2008, 112), hvilket også er tilfældet i *Rekonstruktion Utøya*, selvom den overordnet set ikke hører til denne dokumentarform. Jerslev skriver netop i forhold til det performative[4] inden for dokumentarismen, at "Viden bliver ikke opfattet som objektiv, men specifik og 'lokal', bundet i en individuel krop, erfaring og historie"

[4] I sin artikel inddeler Jerslev dokumentarismen efter Nichols' grundformer (Jerslev 2015, 152). Bondebjerg har indlejret Nichols' performative grundform i sin dramatiserede dokumentar (Bondebjerg 2008, 99ff), som er den, jeg henviser til.

(Jerslev 2015, 171). Dermed kommer sandheden i *Rekonstruktion Utøya* til at udspringe fra hver af de overlevende, og denne sandhed kommer frem, når de fortæller om minderne, og når skuespillerne stiller dem uddybende spørgsmål.

Selvom virkemidler som interviews i den dramatiserede og den autoritative dokumentar kan synes ens, er effekterne forskellige. Formålet med interviews i en autoritativ dokumentar er at "afsløre, kritisere og få offentlig debat om ting, der bør forandres" (Bondebjerg 2008, 112), hvilket ikke er tilfældet i *Rekonstruktion Utøya*. I en dramatiseret dokumentar er formålet "At afdække sociale og psykologiske mekanismer, at dramatisere faktuel viden og historie" (ibid.). Jerslev uddyber, at i den performative dokumentar gælder det, at "det følelsesmæssige bliver trukket i forgrunden, både i den subjektive fortælling og i appellen til tilskueren" (Jerslev 2015, 171). På den måde skabes virkelighedsreferencen i *Rekonstruktion Utøya* bl.a. gennem samtaler med de involverede, hvor fortællingerne er forankret i deres egne subjektive sandheder. Disse sandheder forklares så yderligere vha. rekonstruktioner, uddybende spørgsmål og kommentarer. Tilsammen skabes en virkelighed, der for seeren fremstår som hypotetisk eller konstrueret, men som for de overlevende fremstår virkelig i en ny fantasmatisk form. De overlevende retter nemlig skuespillernes performances for at få det præcist, som de overlevende oplevede hændelserne. Seeren er hele tiden klar over, at skuespillernes roller i selve rekonstruktionerne skal opfattes som opfundne, og at de giver et bud på en potentiel virkelighed, som den kunne have set ud, og som de overlevende korrigerer og kommenterer på. Det betyder, at det hele tiden er synligt, at rekonstruktionerne skal forstås som en forestillet virkelighed i en meget forenklet form.

Som nævnt i teoriafsnittet forklarer Nichols, at dilemmaet i en rekonstruktion er, at den kun kan stræbe efter en objektivitet i forhold til den oplevede virkelighed, selvom ingen dokumentarer kan opnå dette (Nichols 2008, 79). I *Rekonstruktion Utøya* ødelægges objektiviteten af, at de overlevende som afsendere er blevet klogere siden Utøya, men stadig stræber efter at gentage de oprindelige minder. Nichols skriver, at "Voice, given in reenactments partially as an awareness of the gap between that which was and the effort to return to it, also affirms the presence of a gap between the objectivity/subjectivity binary and the workings of the fantasmatic" (ibid.). Derfor kan eksempelvis Mohammed sidde foran de rekonstruerede døde og opleve scenen som et levendegjort minde, fordi han nu ved, hvordan det hele endte. Hans nutidige

kommentarer og affekter vidner om den tidslige afstand, der har været, da alle følelser kommer frem igen ved at se på rekonstruktionen af de døde foran klippen.

Kapitel 5: Utøya fra forskellige vinkler

I *Rekonstruktion Utøya* er blikket fæstnet på hver af de fire overlevende, som på skift fortæller deres historier. Lokationen i dokumentarfilmen henviser symbolsk til Utøya, så rekonstruktionerne er udelukkende knyttet til de overlevendes minder og ikke til selve stedet. I de to fiktionsfilm forholder det sig anderledes i forhold til blikket, rekonstruktionerne, stedet, affekterne og skildringen af den svære kulturarv. Disse forskellige analytiske kernepunkter vil jeg belyse i de kommende afsnit, hvor jeg sammenligner og diskuterer de tre film efter at have introduceret *Utøya 22. juli* og *22 July* nærmere.

Som nævnt fremstår *Utøya 22. juli* som et onetake, der kun brydes i starten og slutningen af filmen. Ligesom *Rekonstruktion Utøya* begynder *Utøya 22. juli* med en indledende tekst på sort skærm: "Fredag 22. juli 2011 ble Norge rammet av to terrorangrep. En bilbombe i regjeringskvartalet og massakren på AUFs sommerleir på Utøya. Gjerningsmannen var en 32 år gammel, etnisk norsk høyreekstremist" (Poppe 2018, 0:26-0:56). Herefter klippes til "Oslo Kl. 15.17", og et droneskud ind over Oslo vises. Efterfølgende ses arkivalsk videomateriale fra overvågningskameraer omkring regeringsbygningen, der viser bomben sprænge (1:41-1:53), hvorefter vild panik opstår. Efter videoerne af bombesprængningen og mennesker i panik klippes til selve øen Utøya kl. 17.06, hvor hovedpersonen Kaja præsenteres. Hun kigger direkte i kameraet og siger "Dere kommer aldri til å forstå. Bare hør hva jeg sier. Okay? Ja, men det er derfor det er viktig at vi er her." (3:29-3:50). Først i sidste sætning bliver det klart, at hun ikke taler til seerne, men at hun snakker i telefon med sin mor, der er bekymret for hende, selvom øen skulle være "verdens tryggeste sted" (ibid.).

Et håndholdt kamera følger efter Kaja ind i lejren. Alle unge deltagere er anspændte, fordi bomben lige er sprængt i Oslo, og ingen helt forstår, hvad der er sket. Mens Kaja og hendes venner pjatter i pandekageteltet, høres pludselig skud og skrig i baggrunden, og efterfølgende løber folk ud fra skoven og råber, at alle skal skynde sig væk. Herefter begynder massakren, og det håndholdte kamera følger Kaja i sin flugt fra Breivik. Under flugten leder hun efter sin lillesøster Emilie, og imens gemmer hun sig på skift med forskellige grupper af unge. Dermed skildres de unges forskellige måder at tackle angrebet på, og hvordan de reagerer i deres choktilstand og uvidenhed. Under angrebet var der nemlig ingen, som vidste, hvem der stod bag skuddene, og hvorfor ingen

kom de unge til undsætning. Kaja følges altså minutiøst af kameraet rundt omkring på Utøya, og ligesom i virkeligheden varer angrebet i filmen 72 minutter. I disse 72 minutter skildres det, hvordan utallige unge bliver skudt, men Breivik selv vises aldrig som andet end en skygge (1:17:03), og hvis han omtales, er det som "politiet" eller "de".

(1:17:03)

Iscenesættelsen som onetake brydes aldrig, men til sidst skifter blikket fra Kaja, der bliver på øen, til vennen Magnus, som efterlader hende og springer ombord på en privat båd, der samler unge op langs Utøyas kyst.

Herefter afsluttes filmen med en sort baggrund med påtrykt fakta om antallet af døde, sårede og efterfølgende psykisk belastede unge. Breivik nævnes som "gjerningsmannen" (1:25:57-1:27:07), der sagde i retten, "at han ville gjort det samme igjen" (ibid.), og at angrebet kunne være blevet forhindret, hvis ikke myndighederne i Norge havde svigtet i forhold til beskyttelse og beredskab. Til sidst står der, at "Karakterene og historien i denne filmen er oppdiktet. Filmen bygger på detaljerte gjengivelser, gjenfortalt og formidlet av flere overlevende." (ibid.), og at "Høyreekstremisme er i utvikling i Europa og den vestlige verden. Terroristens fiendebilder eksisterer fremdeles og er i vekst." (1:27:35). Filmens præmis er altså at skildre massakren fra (fiktive) unge deltageres synsvinkler, unge der blev svigtet af både gerningsmanden og regeringen. Selvom karaktererne er fiktive, er stedet indeksikalsk, da handlingen udspiller sig på Utøya.

Ligeledes foregår handlingen i *22 July* i nogen grad på de indeksikalske steder, og filmen indeholder både fiktive og virkelige karakterer. For hvert skift i lokationen anvendes steds- og tidsangivelser, så det hele tiden er klart, hvor handlingen foregår, og hvem blikket er fæstnet på. Hvor *Rekonstruktion Utøya* og *Utøya 22. juli* ikke inddrager

Breivik som karakter, fungerer han som en af hovedpersonerne i *22 July*. Laura Dyhrcrone skriver i *Filmmagasinet Ekko* om *22 July*, at til trods for at seeren kommer tæt på gerningsmanden, "kunne distancen ikke være større. Filmen er et studie i Anders Breiviks opførsel snarere end i hans psykologi" (Dyhrcrone 2018). I filmen er blikket altså fæstnet på Breivik, men også på Norges statsminister Jens Stoltenberg, Breiviks advokat Geir Lippestad og på den overlevende Viljar. Der er altså tre fortællinger i filmen, hvor Breivik indgår i dem alle: 1) historien om ofrene og de overlevendes oplevelse på øen, deres liv efterfølgende og mødet med Breivik i retten, 2) historien om de politiske dilemmaer i Norge, og hvordan nationen tacklede at være i krise, og 3) historien om advokaterne og deres forsøg på at give Breivik en retfærdig rettergang. Breiviks handlinger før, under og efter angrebene skildres: Seeren er med, mens han forbereder angrebet, når han kører i varevognen mod Oslo, hans flugt fra Oslo mod Utøya efter bombesprængningen, hele massakren på Utøya og alle de efterfølgende afhøringer, møder med advokaten samt alle retssagerne. Sideløbende skildres Viljar sammen med sin lillebror Torje i sommerlejren på Utøya både før og under angrebet. Viljar bliver skudt fem gange af Breivik, og alt er med i filmen – også alle de efterfølgende operationer med nærbilleder af åbne sår, og de genoptræninger Viljar må gennemgå. På samme måde har Norges statsminister sit eget spor i handlingen, hvor han skildres som en del af den institution, der har mistet grebet om Norges sikkerhed, og som forsøger at tackle Norges nationale traume.

Handlingen kulminerer i retssagen, hvor Viljar vidner mod Breivik, der til det sidste forsøger at bevare kontrollen over sit forløb i retten, og som arrogant insisterer på sin overbevisning om at være en forkæmper for fædrelandet – på trods af at advokaten ikke kunne finde nogen, der ville vidne som forsvarer for Breivik. Ligesom *Utøya 22. juli* afsluttes *22 July* med sort baggrund og påtrykt tekst:

> Viljar læser jura på et universitet i Norge. Han vil være politiker. Geir Lippestad er fortsat advokat i Oslo. Jens Stoltenberg var statsminister i Norge indtil 2013. Nu er han NATO's generalsekretær. Anders Behring Breivik afsoner sin forvaringsdom i Skien Fængsel 150 syd for Oslo (Greengrass 2018, 2:18:00-2:19:00).

Disse fire karakterer markeres da som virkelige, selvom det er skuespillere, der spiller dem. Resten af karaktererne er fiktive, men baserede på interviews og samtaler.

Rekonstruktioner af Utøya

Som nævnt fungerer *Rekonstruktion Utøya* med Jasens begreb som en rekonstruktion som event, eftersom fokus også er på de skabende processer og de affektive konsekvenser ved at rekonstruere en svær kulturarv. Det er desuden vigtigt at fastslå, at filmens præmis ikke bare er at vise selve processen i at rekonstruere ofrenes minder. Som skrevet i dokumentarfilmens prolog er rekonstruktionerne en del af bearbejdningsprocessen for de fire overlevende. De er altså med til at rekonstruere minderne både for deres egen skyld, men også for seernes skyld. Derfor kan filmen både ses som en rekonstruktion som event og som en dokumentation af, hvordan de overlevende bearbejder deres traumer. Ifølge Macdonald bliver grusomme hændelser i historien ofte delvist ignoreret eller fortrængt på sigt (Macdonald 2009, 2), men dette er ikke tilfældet i *Rekonstruktion Utøya*, eftersom hændelsen stadig er forholdsvis ny. Macdonald forklarer desuden, at befolkningen i en kultur med en svær arv kan frygte, at en hændelse glemmes (ibid.). Dette er en vigtig pointe i forhold til *Rekonstruktion Utøya.* Utøya skal ikke ignoreres, og derfor bearbejder de overlevende den svære kulturarv ved at blive konfronteret med den. Flere gange understreger de, hvorfor de har valgt at indgå i dokumentarfilmen. Da Mohammed bliver spurgt, om han kunne tænke sig at slette dagen fra sin hukommelse, hvis han kunne, svarer han nej, og at "Det är viktigt att föra minnena vidare" (Javér 2018, 31.26). På samme måde fortæller Torje, at

> Om det helvete som vi har rekonstruerat där inne … kan hjälpa människor … att ta hand om varandra och tycka om varandra … Om det ger människor större insikt … Så är det här otroligt mycket lättare att bära… för mig. Om det kan hjälpa andra (1:27:49-1:28:16)

Ifølge de medvirkende selv fungerer rekonstruktionerne altså som et middel til at komme videre – både for dem selv og andre mennesker. Dylan Trigg skriver i The Memory of Place (2012), at det er typisk, at ofre ønsker at vende tilbage til den traumatiske situation, der endnu ikke er bearbejdet. Han skriver, at

> The return is a performance that invites risk … of reliving the experience in the victim's [case]. But a performance of what? If place is said to be charged with events in the past, then the vibrancy of that presence depends on a

> mutual relationship between place and embodiment. Revisiting the crime scene is thus a disclosure of the meaning conferred upon place and the compulsion to align an event with that place. For the victim of crime, there may even be some degree of psychological clarity in testifying to the place in which trauma occurred. Understanding the event, therefore, means being able to place the event (Trigg 2012, 214).

Selvom lokationen for *Rekonstruktion Utøya* ikke er selve gerningsstedet, fungerer den som et symbolsk gerningssted. Dermed består det performative i rekonstruktionerne for de overlevende i at vende tilbage til Utøya i en ny fantasmatisk form og på den måde opnå en form for klarhed og accept af traumerne i forhold til angrebet. For modtagerne, hvad end det er skuespillerne eller seerne, fungerer rekonstruktionerne som en vej til at opnå forståelse for de overlevende. Deres minder i de nye fantasmatiske former viser, hvordan de oplevede angrebet på Utøya, og hvordan følgerne har været for dem. Samtidig medfører gennemsigtigheden i forhold til rekonstruktionerne en højere grad af autenticitet. Ifølge Nichols øger en synlig brug af kameraet autenticiteten. Eksempler kunne være, hvis det er tydeligt for seeren, hvad de medvirkende har sagt eller gjort, hvordan de forstår deres handlinger, eller hvordan de ønsker, deres handlinger skal forstås (Nichols 2008, 78).

Rekonstruktionerne i *Utøya 22. juli* og *22 July* fungerer på en anden måde. Filmene hører under fiktion, og de dokumenterer ikke processen i at rekonstruere de historiske hændelser, og derfor er ingen af dem som Jasens 'rekonstruktion som event'. I *Utøya 22. juli* følges Kaja minutiøst i de 72 minutter, som angrebet varede. Eftersom der ikke er tilgængeligt arkivalsk videomateriale fra det rigtige angreb, fungerer Kajas og de andre unges flugt som en rekonstruktion af hændelsen – også selvom karaktererne er fiktive. De fiktive karakterer og deres handlinger er dog baserede på virkeligheden. I filmens epilog beskrives det, hvordan filmen bygger på deltaljerede gengivelser, der er genfortalt af flere overlevende (Poppe 2018, 1.25.57.1.27.07). Mens karaktererne er fiktive, henviser stedet direkte til det oprindelige. Rekonstruktionerne her kan da kategoriseres som Nichols' kategori 'realist dramatization', som netop dækker over historiske dramaer, "true story", dokudramaer og flashblacks, som er Nichols' egne eksempler (Nichols 2008, 84). Så selvom filmen skal afkodes fiktivt i forhold til karaktererne, fungerer filmen stadig som en rekonstruktion af de unges oplevelse på Utøya.

Ligesom *Utøya 22. juli* foregår handlingen i *22 July* på de indeksikalske steder. Ved skift i lokation og hovedperson oplyses en præcis stedsangivelse hver gang, så her anvendes, hvad Bondebjerg i sin definition af dokudrama kalder en "stærk dokumentarisk form" (Bondebjerg 2008, 336). Efter Breiviks forberedelse til angrebene i Oslo og Utøya, klippes der til et billede, der formentlig er den virkelige ø Utøya:

(Greengrass 2018, 1:40)

Her forankrer stedsangivelsen, at det *er* Utøya og ikke et ikonisk eller symbolsk sted som i *Rekonstruktion Utøya*. Fortællingen om ofrene og angrebet på øen er altså filmet on location, men grundet filmens fiktive spor, er det ikke klart, om eksempelvis lokationerne for statsministerens kontor, Breiviks mors lejlighed, hospitalet eller retssalen er ikoniske eller indeksikalske steder – altså om stederne bare ligner, eller om det er de reelle steder, hvor handlingerne udspillede sig. Grundet filmens status som 'realist dramatization' og dokudrama, samt dens forskellige handlingstråde med hver sin hovedkarakter, er det ikke til at vide, hvornår stederne skal ligne de indeksikalske steder, og hvornår de rent faktisk er det.

Som Bondebjerg og Plantinga skriver, er det klassisk for dramatiserede dokumentarer, at det ikke-fiktive blandes med det fiktive (Bondebjerg 2008, 120), og at det assertive blandes med det fiktive (Plantinga 1997, 22). I tilfældet med *Utøya 22. juli* betyder det, at en faktabaseret historie (med fiktive spor som f.eks. karaktererne) fortælles med virkemidler som rekonstruktioner og dramatisering. Så selvom Nichols' og Jasens teorier om rekonstruktioner umiddelbart tyder på, at rekonstruktioner som regel

findes i dokumentarismen, fordi de genspiller noget virkeligt hændt og er baserede på kendt fakta, viser alle teoretikerne også eksempler på, at rekonstruktioner også fungerer i fiktionsfilm. Mens *Rekonstruktion Utøya* dokumenterer de overlevendes bearbejdningsproces ved at rekonstruere minderne, viser *Utøya 22. juli* i stedet en virkelighed, som den potentielt har set ud på dagen. Selvom virkeligheden i sidstnævnte ikke er dokumentarisk, er den heller ikke direkte fiktiv, men et sted imellem. Den fiktionaliserer nemlig de unges oplevelser baseret på flere interviews.

22 *July* adskiller sig fra de foregående film ved ikke at have et bestemt perspektiv. De tidligere film rekonstruerer angrebet fra ofrenes og de overlevendes synsvinkler, mens *22 July* skifter mellem gerningsmandens, advokatens, statsministerens og offerets blik. Ligesom *Utøya 22. juli* er *22 July* baseret på interviews med de overlevende og indeholder på den måde en faktaforankring, der udspringer fra ofrene. I *22 July* er det dermed enkelte personer og handlinger, der rekonstrueres. Samtidig er fiktionen så gennemstrømmende i filmen, at seeren ikke er klar over, hvad der skal tolkes som direkte rekonstrueret og tæt på sandheden, og hvad der udelukkende er fiktion. Eksempelvis er det ikke til at vide, om sidehistorier som Laras forelskelse i Viljar, udpenslingen af Breiviks personlighed eller Viljars frustrationer over sin tilstand efter Utøya er opfundne for dramatikkens skyld, eller om de også udspringer fra interviews.

Her er der altså i høj grad tale om Nichols' rekonstruktionskategori 'realist dramatization, hvor der ikke længere kan skelnes mellem selve rekonstruktionerne og direkte fiktive repræsentationer af en tidligere hændelse (Nichols 2008, 84). Som nævnt i teoriafsnittet er Nichols ikke altid helt klar i sine definitioner af en rekonstruktion eller dens underformer. Hvis 'realist dramatization' fortolkes sådan, at formen dækker over rekonstruktioner i historiske dramaer eller dokudramaer som *Schindlers Liste* (1993), falder *22 July* også under denne form. Ligesom i *Utøya 22. juli* må rekonstruktionerne *i 22 July* fortolkes som ikoniske henvisninger til den oprindelige hændelse, men med en grad af fiktionalitet i dem. Seerne inviteres altså til at opfatte rekonstruktionerne som opfundne, men ikke som løgn og heller ikke som fiktion – i stedet som skildringer, der henviser til virkeligheden, men med fiktive spor.

Historierne og rekonstruktionerne i begge fiktionsfilm fungerer både altså som allegoriske fortællinger om noget, der er sket *og* som rekonstruktioner på noget virkeligt hændt. Dette udfordrer rekonstruktioner som greb i fiktionsfilm, fordi det ikke er klart, om rekonstruktionerne henviser direkte til noget virkeligt, eller om de som klassiske

repræsentationer i fiktionsfilm blot henviser allegorisk til virkeligheden. Set fra Bondebjergs teori om dokudramaet, hvor både rekonstruktioner og det opfundne er klassiske virkemidler, kan rekonstruktioner godt indgå sammen med fiktive spor. Det udfordrer på sin vis også Nichols' teori om det fantasmatiske, for hvordan skal dette beskrives, når det ikke er synligt for seeren, hvordan de medvirkende i filmene oplever følelsen af, at fortiden gentages i nutiden?

I *Rekonstruktion Utøya* er det tydeligt, hvordan både de overlevende og skuespillerne reflekterer og interagerer med rekonstruktionernes sammenblanding af fortid og nutid. De overlevende bliver berørte af at se fortiden udspille sig for øjnene af dem i en nutidig form, mens skuespillerne berøres af de overlevendes reaktioner samt den nye forståelse, rekonstruktioner giver dem. I fiktionsfilmene er refleksionerne flyttet uden for filmen som medie. Det er ikke synligt, hvordan rekonstruktionerne modtages. Men ud fra Nichols' teori om levendegørelsen af fortiden danner de stadig en revne i tiden, fordi de rekonstruerer fortiden i en nutidig film, sådan at fortid og nutid eksisterer sammen i et fantasmatisk rum. Så i fiktionsfilmene fungerer rekonstruktionerne blot som fortolkninger af fortiden, og ikke som fortolkninger *og* refleksioner over den, som det ses i *Rekonstruktion Utøya*, hvor refleksionerne og de skabende processer er synlige i filmen. I sidstnævnte er refleksionerne synlige, fordi filmen netop fungerer som en rekonstruktion som event, der indeholder rekonstruktioner. Opsummerende viser de tre film forskellige måder at tilgå hændelserne d. 22. juli på i forhold til stedet, og i det følgende afsnit vil jeg sammenligne og diskutere, hvordan det har betydning i forhold til behandlingen af den svære kulturarv.

Utøya, affekt og svær kulturarv

Som nævnt er det specifikke sted, øen Utøya, særligt ladet med konnotationerne fra den svære kulturarv. Knudsen og Ifversen beskriver, hvordan der er en pointe i, at hændelserne d. 22. juli refereres til som "Utøya" og ikke "the Labour Party attack". Dette indikerer nemlig, at selve øen også var under angreb, og at stedet dermed spiller en vigtig rolle i den svære kulturarv (Knudsen 2017, 22). Øen gik fra at konnotere fred, sammenhold og natur til at konnotere alt det, der klistrer til Breivik, nemlig ondskab, afsky, svigt og død. Derfor har det også stor betydning for forståelsen af den svære kulturarv, hvordan det stedsspecifikke er repræsenteret i de forskellige film, for alle film

handler på hver sin vis om at vende tilbage til de steder, der var omdrejningspunkterne for tragedien.

Rekonstruktionerne i alle tre film indeholder et performativt potentiale. På samme tid, som de dels er bundet til de fortidige hændelser og til selve manuskripterne, peger de frem i tiden. Som Daugbjerg m.fl. skriver om rekonstruktioner og svære kulturarve, kan rekonstruktioner genere og samle nye fællesskaber, sympatier og bevægelser i nutiden, og i nogle tilfælde kan de tilbyde de medvirkende "a powerful experience of individual or collective agency, of 'having a say' in the shaping or even revision of history" (Daugbjerg 2016, 683). I *Rekonstruktion Utøya* er sidstnævnte tydeligt at se, fordi de medvirkendes affektive reaktioner er med i filmen. I de andre to andre film må tesen ske ud fra Isaacs argument om, at oplevelsen af affekt er indtænkt i films iscenesættelse og dermed stil. Som de overlevende selv siger i *Rekonstruktion Utøya*, giver rekonstruktionerne dem mulighed for at skabe en mening med hændelserne på Utøya: De overlevende kan opnå klarhed, og seerne kan opnå forståelse for de overlevende.

Ahmed uddyber desuden, hvordan gentagelserne af et traume kan være med til at give ofre en følelse af kontrol. I sin teori henviser hun til 9/11, hvor Marusya Bociurkiw engang udtalte, at "The compulsive return speaks to an unconscious desire to return to the state of trauma. By repeating or returning to unpleasurable experiences, the traumatized subject unconsciously hopes to achieve mastery, and thus to return to pleasure. (Bociurkiw 2003, 21)" (Ahmed 2004 b, 95). Citatet omhandler de billeder, der blev delt massivt på alle medier efter 9/11, men det kan også forklare behovet for at dele det svære helt generelt. Som Daugbjerg m.fl. skriver, kan rekonstruktioner være produktive i forhold til at skabe ny opmærksomhed eller bevidsthed om en hændelse, øge refleksiviteten og skabe modfortællinger, som udvider publikums bevidsthed om kulturarv (Daugbjerg 2016, 683). Ifølge instruktøren Javér var meningen med filmen netop at lade de overlevende træde ordentligt frem med deres historier, så de ikke længere kun skulle opfattes som ofre for tragedien (DFI 2018 a). På den måde skaber de vha. rekonstruktionerne en modfortælling, der er anderledes end historien i *22 July*, hvilket jeg uddyber senere.

Som nævnt behandler *Rekonstruktion Utøya* den svære kulturarv ved, at fokus er på de medvirkende og deres historier, skuespillernes rekonstruktioner og de affekter, historierne og rekonstruktionerne medfører. Lokationen for filmen henviser kun symbolsk til Utøya, hvilket giver øget fokus på rekonstruktionerne og modtagelsen af

dem. På samme tid undgås det, at de overlevendes egne historier bliver farvede af de konnotationer, som stedet Utøya nu er præget af. Ifølge Knudsen og Ifversens teori om det stedsspecifikke inden for svær kulturarv er steder nemlig socialt producerede, og oplevelsen af et sted afhænger af, hvilke affekter et sted er ladet med (Knudsen 2017, 220). Derfor kunne selve øen forstyrre de fire overlevendes forsøg på at genleve deres traumer. På samme måde er Breivik næsten fjernet fra fortællingerne.

Fælles for Rakels, Mohammeds, Jennys og Torjes rekonstruktioner er som nævnt, at Breivik aldrig omtales direkte. De medvirkende rekonstruerer skuddene fra Breivik, men det er kun selve lyden af skud, der henvises til og ikke gerningsmanden selv. Torje instruerer, hvornår skudlydene skal laves med en jernstang (Javér 2018, 1:07:46), Rakel får en skuespiller til at bruge en stige (14:41), og Mohammed udtaler skuddene som "pang, pang" (30:27), men ingen performer en repræsentant for gerningsmanden. Da lydene oprindeligt kom fra ham, og da Breivik som karakter ikke rekonstrueres, er lyden af skud blevet gentaget som stedfortrædere for ham. Eftersom Breivik i forvejen har affekten afsky klistret til sig, får skudlydene det også. Som Ahmed skriver: "an object becomes disgusting through its contact with other objects that have already, as it were, been designated as disgusting before the encounter has taken place" (Ahmed 2004 b, 87).

Da Torjes rekonstruktion som den sidste er færdig, ses det, hvordan en af de medvirkende kaster den jernstang, de brugte til at lave skudlydene, langt væk. Da jernstangen og dens skudlyde er det tætteste på karakteren Breivik, man kommer i *Rekonstruktion Utøya*, fungerer den som et slags symbol på Breivik. Ud fra Ahmeds teori om affekt og afsky betyder det, at lyden af Breiviks skud og de tilhørende affekter som sorg, frygt eller afsky nu klistrer til denne jernstang. Ahmed beskriver, at objekter og tegn kan blive klistrende gennem repetition (Ahmed 2004 b, 91). Når jernstangen kastes væk, sker der desuden det, som Ahmed beskriver om kroppe og afsky: Kroppen afstøder det afskyelige objekt, der er kommet for nært. Det bevirker, at kroppen her som subjekt trækker sig væk fra det afskyelige objekt, som er jernstangen og dermed Breivik.

Når de medvirkende helst ikke nævner Breivik, og de kun rekonstruerer skudlydene, skaber de en fælles forståelse om, at alt vedrørende ham nævnes ikke. Heri består affektens performative kraft. Ahmed skriver nemlig, at bevidstheden om et objekt kan ændres ved at gentage en "ny" betydning, som dog ikke er helt ny, eftersom gentagelsen kun kan udspringe fra noget, der allerede findes (ibid., 93). De medvirkende

gentager altså alt det omkring Breivik på en ny måde, hvilket skaber en ny fortælling. De skaber det, der bliver italesat. Ifølge Ahmed gælder det, at performativitetens

> power and authority depend upon how it recalls that which has already been brought into existence. This model of performativity relates to my argument about the temporality of disgust: it both lags behind the object from which it recoils, and generates the object in the very event of recoiling (ibid., 92f).

På den måde peger det performative fremad ved, at gerningsmanden ikke skal nævnes, og hele denne forståelse bygger på affekten afsky, der i forvejen knytter sig til ham. Dette afstedkommer desuden, at en modfortælling skabes, hvor der er fokus på de overlevende som individer med hver deres historie frem for en samlet flok ofre. Ved at positionere sig selv som subjekter, der går sammen om at afstøde det afskyelige objekt, bliver de en form for affektive retningsgivere, der går ud af offerrollen. Når de overlevende og skuespillerne performer rekonstruktionerne og genererer affekter, som gentages, kan de påvirke deres egen opfattelse af hændelsen – og måske endda den kollektive opfattelse. Jf. Ahmeds og Butlers teori om affekt og performativitet betyder det, at ved at italesætte hændelserne kan de overlevende forandre forståelsen af dem. De performer ind i den eksisterende diskurs om, at de er ofre. Denne opfattelse ændrer de ved at vise, hvordan de er villige til at blive konfronteret med fortiden, hvordan de flygtede, forsøgte at redde sig selv og hinanden, og hvordan de nu ser tilbage på den svære kultur med "a positive, self-affirming contemporary identity" (Macdonald 2009, 9), som Macdonald skriver er typisk for mindet om en svær kulturarv. Her er det selvfølgelig ikke positivitet i form af, at de overlevende hylder fortiden, men at eks. Torje udtaler, at rekonstruktionerne over fortidens hændelser måske kan hjælpe til, at folk nu passer på hinanden, og at historien kan hjælpe andre (Javér 2018, 1:27:49-1:28:16), eller at de medvirkende sammen kan skabe et fællesskab.

Ahmed beskriver nemlig, hvordan forståelsen af et afskyeligt objekt kan være med til at skabe fællesskaber. En fælles diskurs om det afskyelige objekt

> "generates a community of those who are bound together through the shared condemnation of a disgusting object or event. A community of

> witnesses is generated, whose apparent shared distance from an event or object that has been named as disgusting is achieved through the repetition of the word 'disgust'" (Ahmed 2004 b, 94).

Ahmeds eksempel er her 9/11, der blev omtalt som "disgusting". Selvom de medvirkende i *Rekonstruktion Utøya* ikke direkte siger, Breivik eller Utøya er afskyelige, ligger det alligevel implicit i den måde, de ikke omtaler det. Traumet er stadig for stort, og hændelsen er stadig for tæt på. Så fraværet af det indeksikalske sted og Breivik selv samt frastødningen af objekter, der minder om ham, skaber et sammenhold mellem de overlevende og skuespillerne. På den måde kan affekten afsky binde folk sammen, fordi de er enige om at frastøde og tage afstand fra det afskyelige objekt og alt det, der klistrer til det. Samtidig skaber de en ny forståelse, hvor de overlevende træder frem i lyset og lader Breivik forsvinde i baggrunden. Da tager de overlevende sammen magten over fortællingen om Utøya, hvor de er de stærke i stedet for Breivik. Som Bociurkiw beskrev, kan en tilbagevenden til og konfrontation med det traumatiske nemlig give følelsen af at tage magten over det, der ellers er svært (ibid., 95).

I fiktionsfilmene ses det, hvordan affektens performative kraft fungerer på en anden måde. Her er der ingen skuespillere, der også fungerer som publikum, der kan synliggøre oplevelsen af affekt. På samme måde er det heller ikke synligt, hvordan affekterne skaber et sammenhold blandt de medvirkende. I stedet er affekten indirekte inddraget i de filmiske virkemidler jf. Isaacs teori om affekter i fiktionsfilm. *Utøya 22. juli* er som nævnt et dokudrama, der på flere områder bruger virkemidler kendt fra dokumentarismen: Eksempelvis det håndholdte kamera, der følger én person, lange skud og steds- og tidsangivelser. Karaktererne er fiktive og viser, hvordan de tackler chok, panik, frygt og sorg. Eksempelvis ligger Kaja og andre unge fra lejren og gemmer sig bag en jordforhøjning, mens de skændes over den enes brækkede ankel, om de skal ringe til politiet, om de skal skifte gemmested og hvem, det egentlig er, der skyder (Poppe 2018, 28:54).

(28:54)

Senere finder Kaja en døende pige, der er blevet ramt af Breiviks skud. Det filmes i nærbilleder, hvordan Kaja rejser hende halvvejs op og finder ud af, pigen er gennemblødt af blod fra skudsåret i ryggen. Imens græder pigen, at hun gerne vil hjem til sin mor, mens hun langsomt dør i Kajas arme (46:04-50:39). Efterfølgende sender flere unge panisk Kaja væk, når hun forsøger at gemme sig hos dem, mens Breiviks skud lyder i baggrunden. Pointen er klar: Alle er i panik, og alle tænker kun på deres egen overlevelse. Alle disse gentagne scenarier, der viser de unges sorg, panik og frygt, kobles til gerningsmanden Breivik, der ikke direkte vises. Som Ahmed skriver om affektens performative potentiale, kan der via gentagelser skabes en fælles forståelse eller diskurs om det afskyelige.

Stedet spiller også en central rolle i filmen, eftersom handlingen udspiller sig på det indeksikalske sted. Filmen er fyldt med eksempler, hvor Kaja og andre unge forsøger at finde gemmesteder i naturen på Utøya, hvor kun få lykkes med det. Gemmestederne er ikke store nok og afslører de unge, og øen byder ikke på nogen fuldkommen sikre steder. På samme tid er de forvirrede over, hvor Breivik egentlig er, og de hører skud alle steder fra, som om gerningsmanden hele tiden er et sted mellem træerne. Ligesom de unge udnytter Breivik også øen og dens skjulesteder, og på den måde fremstår øen som et ubehjælpsomt og farligt sted. Som Knudsen og Ifversen skriver: "The peaceful natural context of the island is not only visited but also actively used by the evil perpetrator, something which makes the nature *bad* and thereby alter the affective ecology of the place" (Knudsen 2017, 220). Utøya var altså en form for medspiller, der ikke kunne hjælpe de unge under massakren, fordi den var, hvad den stadig er: et stykke natur, hvor tiden går sin gang. Jf. Ahmeds og Butlers teori om det performative skildres øen i *Utøya 22. juli* altså som grøn og frodig, men også ladet med død, frygt og sorg. På den måde bliver

filmen en medspiller i forståelsen af den svære kulturarv. Gennem gentagelserne af de unges tackling af panik og frygt, der kobles til Breivik og øen som et farligt gemmested, bygges der videre på en allerede eksisterende diskurs om Utøya. Eftersom der er fokus på, hvordan de unge forsøger at flygte og komme i sikkerhed, skildres de stadig som ofre for tragedien.

I *22 July* er Breivik den karakter, der binder de forskellige spor i fortællingerne sammen. I filmen stilles der skarpt på alt ved ham som person: hans tanker, opvækst, mor, omgangskreds, forberedelse til angrebene, massakren på øen, anholdelse, afhøring, samarbejde med advokaten og retssag. Der konstrueres en fortælling om ham som den følelseskolde massemorder, hvor alle detaljer er med. I forskellige scener skildres han som en arrogant og umenneskelig person, der er blottet for normale sociale færdigheder. Eksempelvis ses han i afhøringsrummet, hvor han spiser pizza og drikker cola, mens politiet udspørger ham om hans handlinger, og om han har planlagt flere angreb. Som et lille barn beder han om at få et plaster på sin finger, da han har store smerter, efter han skar sig på et smadret kranium på Utøya. Herefter takker han politiet for plastret, som om han var et høfligt og normalt menneske (Greengrass 2018, 45:00-46:10).

(46.10)

Han skildres altså som en person uden for rækkevidde, som bliver ved med at påstå, han har mange tilhængere, og at han ikke har gjort noget galt. I teorien om afsky skriver Ahmed, at en måde at tackle det afskyelige på er at konstruere objektet (i filmens tilfælde

Breivik) som hadefuldt, sygeligt, ikke-menneskeligt eller uciviliseret, når det er kommet for tæt på subjektet. Hun uddyber, at

> The others who are the objects of our disgust must be penetrated or uncovered. We must 'get to them' to 'get away from them'. The proximity of others is here an imperative. They got too close (the event was only possible given this fatal intimacy), but we must get closer, if they are to be expelled (Ahmed 2004 b, 97).

Ifølge Ahmed fungerer afskyen som en måde at skabe afstand til objektet som et grænseobjekt. Ved at skildre objektet på bestemte måder kan det tydeliggøres, hvad der er "the other", som ikke bør være der (ibid.). På samme tid kan fokusset på Breivik som en afskyelig person samt undersøgelsen af hans barndom fungere som en blottelse af ham. Når subjektet kommer helt tæt på ham som person og afslører alt, fastholdes han i at blive udstødt og afsløret som det afskyelige objekt. Strategien i *22 July* fremstår da som at udstille og dumpe de affekter, der i forvejen knytter sig til ham grundet den svære kulturarv. På samme tid fastholdes Viljar og de andre unge i positionen som ofre, hvilket bl.a. ses i den efterfølgende operationsscene, hvor flere læger forsøger at redde Viljar, som svæver mellem liv og død. Dette står i modsætning til *Rekonstruktion Utøya*, hvor der netop skabes en modfortælling om de overlevende.

Direkte efter scenen med Breivik og hans pizza og plaster, klippes der til operationsstuen, hvor flere læger har travlt med at operere Viljar. I nærbilleder filmes det, hvordan lægerne opererer kugler ud af Viljars kranium, så her er der fokus på eftervirkningerne fra Breiviks angreb: de blodige, åbne sår (48.00). Viljar blev skudt gentagne gange på stranden på Utøya, hvilket ligeledes blev filmet fra alle vinkler. I skudscenen sprøjter blodet ud af de unge kroppe, mens Breivik fortsætter med at skyde på dem (29.00). Ud fra teorien om det abjekte og 'the not' er det det afskyelige objekt, der gør subjektet sygt. Det syge objekt må ikke komme for tæt på subjektet, men gør det alligevel og gennemtrænger da en grænse (Ahmed 2004 b, 86.).

Derfor er nærbillederne af sprøjtende blod og operationssår ladet med afsky, idet begge er eksempler på det abjekte: Kugler som de farlige objekter er brudt gennem huden og er kommet ind i kroppen. Kuglerne som de fremmedartede objekter inde i kroppen skal opereres ud, og derfor strømmer blodet som det abjekte også indefra og ud. Alt det

afskyelige og abjekte i form af åbne sår, blod, operationer og ødelagte kroppe kobles til Breivik, da han er gerningsmanden. Da fungerer de åbne sår og de døde unge som billeder, der i sig selv er fulde af affekt. Som eksempel på affektive billeder skriver Ahmed om de mange billeder fra 9/11, der cirkulerede i medierne efter terrorangrebet:

> The images are repeated, and the repetition seems binding … The images that appeared on television screens of the event as it unfolded and which were repeated after the event, were images of trauma. They were also traumatic images. We did not have to see through the images to witness their trauma. To be a witness to the event through watching the images was to be affected by the images, which is not to say that we were all affected in the same way (Ahmed 2004 b, 95).

Selvom der ikke på samme måde cirkulerede billeder fra selve grebet på øen Utøya efter 22. juli, fungerer de gentagne scener af forskellige sårede og døde unge i *22 July* på samme måde. Ved gentagelsen af affektive billeder skabes den performative kraft, der holder Breivik fast i positionen som det afskyelige objekt.

22 July afsluttes med en sidste konfrontation med fortidens massakre, da Viljar vidner i retten mod Breivik. Her fortæller han uddybende, hvad der skete på Utøya, mens ikke-diegetiske lyde af skrig og skud spilles i baggrunden. Han fortæller alle i retssalen, hvordan han blev skudt fem gange, og hvordan han lå alene på stranden med mange smerter. Imens filmes der rundt i salen, hvor tilhørerne tydeligvis er berørte af fortællingen. Viljar uddyber, hvordan han er ved at lære alt forfra igen, at hans ene arm er ubrugelig, og at han er blind på det ene øje, hvorefter han bryder sammen. Viljar afslutter talen med, at Breivik dræbte Viljars bedste venner og stoppede dem i at sætte deres præg på verden, hvorefter det filmes, hvordan salens tilskuere også bliver berørte af talen (2.06.00). Den afsluttende scene er altså fuld af affekt: Både i kraft af Viljars tale, nærbillederne af tilhørerne, sorgen der smitter alle i salen udover Breivik, gengivelsen af Breiviks gerninger og den stille ikke-diegetiske baggrundsmusik.

I forhold til affektens performativitet betyder det, at gentagelserne af de affektive billeder og fokusset på Breivik som 'the not' både bygger videre på og skaber en bevidsthed om Utøya og Breivik. Gentagelserne understreger den diskurs, der allerede eksisterede om massakren, mens de samtidig udvider den: Eksempelvis giver scenerne

fra operationsstuen og Viljars efterfølgende genoptræning en udvidet forståelse om de unges skæbner, men bygger samtidig videre på afskyen til Breivik. Det store fokus på Breivik som person udvider ligeledes perspektiverne omkring ham, men bekræfter samtidig de eksisterende forestillinger om ham. Alle gentagelserne kommer altså til at klistre til ham, så han fremstilles som den afskyelige person, der aldrig vil opleve at have familie, venner, kærlighed, håb, minder eller drømme, som Viljar siger i retten (2.09.49).

Da filmen er amerikansk produceret, kommer den svære kulturarv til syne på en anden måde end i *Rekonstruktion Utøya* og *Utøya 22. juli*. I de to sidstnævnte film er det tydeligt, hvordan selve omtalen eller skildringen af Breivik er svær. Som Macdonald skriver om den svære kulturarv, er den "unsettling and awkward, rather than … celebrated" (Macdonald 2009, 1), og at den "threatens to break through into the present in disruptive ways" (ibid.). Netop denne uro og det ubehagelige viser sig i *Rekonstruktion Utøya* og *Utøya 22. juli* ved, at der er emner som Breivik, der simpelthen bare ikke tales om, eller at handlingen i dokumentarfilmen er taget langt væk fra Utøya for at undgå den smerte, der er bundet til øen. I *Rekonstruktion Utøya* bryder den svære kulturarv desuden frem i nutiden gennem rekonstruktionerne, sådan at de medvirkende i filmen berøres affektivt. Selvom kulturarven ikke ligefrem bliver fejret i *22 July*, tilgås hændelserne alligevel mere åbent og ubekymret, hvilket netop er, hvad kritikken af filmen har gået på. Eftersom filmen ikke skjuler noget, er det heller ikke synligt, hvornår den svære kulturarv bryder igennem med emner, der stadig er for svære at behandle. I stedet er filmen en skildring af Norges nationale traume som helhed før, under og efter angrebet. Det udpensles, hvordan ofrene tackler deres liv efterfølgende, hvordan statsministeren indser, at sikkerheden har været for lav i landet hidtil, og hvordan Breivik som højreekstremist anskuer hele samfundet.

Opsummerende handler alle tre film om den samme svære kulturarv, men de behandler den på forskellige måder. Ligeledes anvendes rekonstruktioner på forskellig vis som midler til at levendegøre fortiden, så den bliver tilgængelig for modtagerne, hvad enten modtagerne forstås som de medvirkende i *Rekonstruktion Utøya*, eller seerne i alle tre film. I fiktionsfilmene har rekonstruktionerne det formål at vise, hvordan angrebet på Utøya fandt sted, og hvilke eftervirkninger det medførte – altså hvordan det var eller kunne have været at være ung deltager på øen. I *22 July* kanaliseres seerne i den retning, de i forvejen er i: Indforståede med den svære kulturarv, hvor affekter som afsky klistrer til øen og gerningsmanden, og hvor Viljar og de andre unge er ofre for massakren. Breivik

præsenteres som det onde objekt, og instruktøren bag filmen får affekten til at klistre til ham som person: De døde unge, operationerne og de overlevendes svære liv efterfølgende kobles til ham. Selvom der ikke skabes nogen modfortælling, kan affekten stadig være performativ, fordi den skaber en bekræftende fortælling om Utøya og skildrer Breivik som afskyeligt objekt. Det samme ses i *Utøya 22. juli*, hvor al panik, død og frygt kobles til ham, selvom karakteren Breivik ikke er med. Her består affektens performativitet desuden i, at det gentages, at Breivik som afskyeligt objekt ikke skal have fokus – han skal frastødes, og i stedet er der fokus på de unges tackling af chok.

Fælles for alle film er, at de affekter, der genereres i rekonstruktionerne, er med til at påvirke den nutidige forståelse af Utøya. Affekterne performer ind i eksisterende diskurser, men de leder dem i forskellige retninger. I alle film fastholdes Breivik som det afskyelige objekt, hvor han fremmanes diskursivt i *22 July*, men næsten udelades i *Utøya 22. juli* og *Rekonstruktion Utøya*. I *Rekonstruktion Utøya* har rekonstruktionerne flere betydninger: De tydeliggør, hvordan angrebene så ud, og hvordan disse blev oplevet. De overlevende får altså lov at fortælle om hændelserne ud fra deres egne synspunkter. Desuden skildres den svære kulturarv på en anden måde end fiktionsfilmene, fordi det svære bryder igennem rekonstruktionerne, når de medvirkende undgår at tale om eller rekonstruere Breivik. Han er det uudtalte afskyelige objekt, som de overlevende skaber et fællesskab om at afstøde. Rekonstruktionerne fungerer også som terapi for de overlevende, der gennem gentagne konfrontationer med fortiden forsøger at tage magten over den og dermed vende deres erfaringer til noget mere positivt. De slår fast, at det er vigtigt ikke at glemme dagen, men at italesætte den, så den svære kulturarv ikke ignoreres og dermed kommer til at bryde igennem på en ødelæggende måde, som Macdonald skriver, er kendetegnende ved en svær kulturarv (Macdonald 2009, 1). Da skaber de overlevende en modfortælling i kontrast til *22 July* og *Utøya 22. juli.* Rekonstruktionerne og de generede affekter i *Rekonstruktion Utøya* kommer til at fungere som medfortællere i forestillingen om en kulturs svære historie, fordi de udfordrer og spiller ind i de eksisterende fortællinger.

Kapitel 6: Konklusion

I dette speciale har jeg undersøgt, hvordan den særlige dokumentarfilm *Rekonstruktion Utøya* skiller sig ud fra de to fiktionsfilm om Utøya i forhold til at genere affekter, behandle det sårbare i Norges svære kulturarv og forandre fortællingen om Utøya. Vha. mit analyseapparat med teorier fra dokumentarismen, studier af affekt og kulturarv har jeg analyseret *Rekonstruktion Utøya*, *22 July* og *Utøya 22. juli*. Dette har jeg gjort både ud fra indhold, stil, diskurs, normer, emotionelle processer og det kulturelle omkring filmene jf. Joshua Meyrowitz tre paradigmer i medieforskningen og Ib Bondebjergs tre analysedimensioner i dokumentaranalysen. Dermed har jeg vist, hvordan både dokumentar- og fiktionsfilm kan være med til at bygge videre på eller forandre diskursen og forestillingerne om en svær kulturarv.

Rekonstruktion Utøya fungerer som en rekonstruktion som event, der indeholder rekonstruktioner lavet af skuespillere og de overlevende selv. Rekonstruktionernes særlige potentiale er, at de levendegør fortidige hændelser i en ny fantasmatisk form og øger det affektive engagement. Rakel, Mohammed, Jenny og Viljar bliver hver især påvirkede af rekonstruktionerne, der handler om deres egne minder. Samtidig ændrer de på forståelsen om Utøya ved at udnytte affekternes performative kraft. Breivik indgår ikke som karakter i filmen, og sammen tager de overlevende og skuespillerne afstand fra ham ved ikke at nævne ham og ved at afstøde alt, der minder om ham. På den måde fastholder de ham som det afskyelige objekt og som "the not", der ikke hører til, og går da ud af rollen som ofre. De performer ind i den svære kulturarv, konfronterer dem selv med det traumatiske og bruger afskyen til at fjerne Breivik og træde frem som individer med særlige historier. Filmens position som dokumentarfilm og rekonstruktion som event bevirker, at seerne oplever rekonstruktionerne som en måde for de overlevende at bearbejde det traumatiske samtidig med, at de ændrer på diskursen om Utøya.

I *22 July* bygges der videre på allerede eksisterende forestillinger om Utøya og Breivik. Filmen er opbygget vha. rekonstruktioner af virkelige overlevendes fortællinger, hvor de virkelige personer spilles af skuespillere. Samtidig indgår der fiktive spor i fortællingerne, således at der ikke er en overordnet assertiv analogi. Det bevirker, at seeren ikke kan skelne mellem, hvad der er rekonstruktioner, og hvad der er opfundne, fiktive fortællinger. Affekten afsky klistres til alt, hvad der har med Breivik at gøre, så han fastholdes som det afskyelige objekt, mens de unge deltagere samtidig fastholdes i

rollerne som ofre. I *Utøya 22. juli* er alle karakterer fiktive, men ligesom *22 July* er handlingen konstrueret på baggrund af interviews med overlevende unge. Dermed rekonstrueres massakren på Utøya som helhed, men det er igen uklart hvilke fortællinger i filmen, der er sande, og hvilke der er fiktive. På samme måde fastholdes Breivik som det afskyelige objekt, selvom han ikke indgår i filmen andet end som en skygge. Her skildres den svære kulturarv i nogen grad på samme måde som i *Rekonstruktion Utøya*: Gerningsmanden er så afskyelig, at han frastødes ved slet ikke at nævnes. I *Utøya 22. juli* skildres de unges måder at håndtere chok, men filmen udvider ikke forståelsen af dem som mere end ofre for tragedien. Så selvom affekten afsky går igen i alle film, peger affekten i forskellige retninger. Det særlige ved *Rekonstruktion Utøya* er, at fire af de overlevende vha. affektens performativitet får skabt en modfortælling til den eksisterende diskurs om den svære kulturarv. Her får de lov at træde frem som individuelle overlevende og ikke blot som ofre. I forhold til fiktionsfilmenes rekonstruktioner tilbyder de dokumentariske rekonstruktioner en mere direkte forståelse af hændelserne for seerne. Gennem konfrontationerne med fortiden sker det for de overlevende, som Dylan Trigg beskriver i forhold til ofre for forbrydelser: "For the victim of crime, there may even be some degree of psychological clarity in testifying to the place in which trauma occurred. Understanding the event, therefore, means being able to place the event" (Trigg 2012, 214).

Litteraturliste

Ahmed, Sarah (2004 a): "Introduction: Feel Your way" i *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press. Second Edition 2014, s. 1-16

Ahmed, Sarah (2004 b): "The Performativity of Disgust" i *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press. Second Edition 2014, s. 81-100

Andersen, Rikke Kraglund (2018): *Kjærstad - Referencer i et forfatterskab*. Aarhus Universitetsforlag

Bondebjerg, Ib (2008): *Virkelighedens fortællinger - Den danske tv-dokumentarismes historie*. Frederiksberg C: Forlaget Samfundslitteratur

Bondebjerg, Ib (2013): "Tv-dokumentarisme" i *Medie- og kommunikationsleksikon*, set på https://medieogkommunikationsleksikon.dk/tv-dokumentarisme/ d. 3. april 2019

Brennan, Teresa (2004): *The transmission of affect*. USA: Cornell University Press

Carina, Eini (2018): "Politikens filmanmelder: Ny film om massakren på Utøya er umulig at ryste af sig" i Politiken, udgivet d. 29. november 2018. Set på https://politiken.dk/kultur/filmogtv/art6869971/Ny-film-om-massakren-p%C3%A5-Ut%C3%B8ya-er-umulig-at-ryste-af-sig d. 1. juni 2019

Coplan, Amy (2011): "Will the real empathy please stand up" i *The southern Journal of Philosophy*, no. 49, s. 40-65

Daugbjerg, Mads, Rivka Syd Eisner og Britta Timm Knudsen (2014): "Re-enacting the Past: Vivifying Heritage again.'" i *International Journal of Heritage Studies,* 20:7-8, s. 681-687

DFI (2018 a): "Premiere på Rekonstruktion Utøya" på *Det Danske Filminstitut*, udgivet d. 28. november 2018. Set på https://www.dfi.dk/nyheder/premiere-pa-rekonstruktion-utoya d. 9. april 2019

DFI (2018 b): "Rekonstruktion Utøya" på *Det Danske Filminstitut*. Set på https://www.dfi.dk/viden-om-film/filmdatabasen/film/rekonstruktion-utoya d. 30. maj 2019

Dyhrcrone, Laura (2018): "22 July" i *Filmmagasinet Ekko*, udgivet d. 13. oktober 2018. Set på https://www.ekkofilm.dk/anmeldelser/22-july/, set d. 7. maj 2019

Greengrass, Paul (2018): *22 July*. USA: Netflix. Set på https://www.netflix.com/title/80210932

Isaacs, Bruce (2013): *The orientation of future cinema: technology, aesthetics, spectacle.* New York & London: Bloomsbury Academic

Jasen, Sylvie (2011): *Reenactment as Event in Contemporary Cinema*. Ottawa, Canada: Carleton University

Javér, Carl (2018): *Rekonstruktion Utøya*. Sverige: Vilda Bomben AE

Jerslev, Anne (2015): "Dokumentaren - kreative bearbejdninger af virkeligheden" i Palle Schantz Lauridsen og Erik Svendsen (red.): *Medieanalyse*. Frederiksberg C: Samfundslitteratur

Knudsen, Britta Timm (2011): "Thanatourism: Witnessing Difficult Pasts" i *Tourist Studies*, nr. 11(1), s. 55-72

Knudsen, Britta Timm & Jan Ifversen (2017): "Commemoration, heritage, and affective ecology - The case of Utøya" i Tolia-Kelly, Divya P, Emma Waterton & Steve Watson: *Heritage, Affect and Emotion*. Abingdon, Oxon & New York: Routledge

Kraglund, R. A. (2018): *Kjærstad: Referencer i et forfatterskab*. Aarhus Universitetsforlag

Lindberg, Kristian (2018): "Den tredje film om Utøya-massakren har snart dansk premiere: Derfor er den er bedre end de to foregående" i *Berlingske*. Udgivet d. 16. oktober 2018. Set på https://www.berlingske.dk/kultur/den-tredje-film-om-utoeya-massakren-har-snart-dansk-premiere-derfor-er-den d. 28. februar 2018

Logan, William & Keir Reeves (2009): *Places of Pain and Shame - Dealing with 'difficult heritage'*, New York: Routledge

Lynggaard, Kennet (2010): "Dokumentanalyse" i Svend Brinkmann & Lene Tanggaard: *Kvalitative Metoder*. København: Hans Reitzels Forlag

Macdonald, Sharon (2006): "Undesirable Heritage: Fascist Material Culture and Historical Consciousness in Nuremberg" i *International Journal of Heritage Studies*, vol. 12, No. 1, January 2006, s. 9-28

MacDonald, Sharon (2009): *Difficult Heritage: Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*. Abingdon: Routledge.

Massumi, Brian (2002): *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*. USA: Duke University Press, Durham & London

Massumi, Brian (2008). "Of Microperception and Micropolitics. An Interview with Brian Massumi." i *Micropolitics: Exploring ethico-aesthetics*. Særnummer af Inflexions: A Journal for Research-Creation 3. S. 1-20.

Meyrowitz, Joshua (1997): "Tre paradigmer i medieforskningen" i *MedieKultur* 13:26, s. 56-69

Nichols, Bill (2001): *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press

Nichols, Bill (2008): "Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject" i *Critical Inquiry* 35, efteråret 2008, The University of Chicago

Nichols, Bill (2010): *Introduction to documentary,* 2nd edition 2010. Indiana: Indiana University Press

Olsen, Jakob Steen (2012): "Jagten på Breivik" i *Berlingske*, udgivet d. 16. oktober 2012. Set på https://www.berlingske.dk/sceneanmeldelser/jagten-paa-breivik d. 3. april

Plantinga, Carl (1997): *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Grand Rapids: Chapbook Press

Plantinga, Carl (2005): "What a Documentary Is, After All" i *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63:2, Spring 2005.

Poppe, Erik (2018): *Utøya 22. juli*. Norge: Paradox, Nordisk Film. Set på https://viaplay.dk/store/utoya-22.-juli-2018

Reestorff, Camilla Møhring (2015): "Unruly artivism and the participatory documentary ecology of The Act of Killing" i Studies in Documentary Film, 9:1, s. 10-27, https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17503280.2014.1002248

Reestorff, Camilla Møhring og Carsten Stage (2018): "Medier og affektteori" i *Medieteori* af Palle Schantz Lauridsen & Erik Svendsen. Frederiksberg C: Samfundslitteratur

Rosenstone, Robert A. (2018): *History on film - film on history*. Abingdon, Oxon & New York: Routledge

Trigg, Dylan (2012): *The Memory of Place: A Phenomenolgy of the Uncanny*. Athens, Ohio University Press