**Afrikanske konflikters fremstilling på film**

**Autenticitet og historisk og samfundsmæssig kontekst i film med fokus på afrikanske konflikter.**

Tina Brunsgaard Bjerregaard

Speciale fra Aalborg Universitet – forår 2012

Indholdsfortegnelse

[Introduktion 4](#_Toc326170257)

[Hvorfor er Afrika interessant? 5](#_Toc326170258)

[Autenticitet 10](#_Toc326170259)

[Teoretiske Overvejelser 14](#_Toc326170260)

[Problemformulering 17](#_Toc326170261)

[Problemformulering 18](#_Toc326170262)

[Teori-afsnit 20](#_Toc326170263)

[Introduktion 20](#_Toc326170264)

[Poetics of Culture 21](#_Toc326170265)

[New Historicism 24](#_Toc326170266)

[Magt 30](#_Toc326170267)

[Subversion 31](#_Toc326170268)

[Thick Description 33](#_Toc326170269)

[New Historicism - afrunding 34](#_Toc326170270)

[Metodeafsnit 36](#_Toc326170271)

[Introduktion 36](#_Toc326170272)

[Film/Filmoplevelsen som analysemateriale 36](#_Toc326170273)

[Præsentation af analysemateriale 38](#_Toc326170274)

[Forskningsdesign – et case studie 40](#_Toc326170275)

[Analytisk generaliserbarhed og validitet 43](#_Toc326170276)

[Analysestrategi 44](#_Toc326170277)

[Del 1 - Thick Descriptions 45](#_Toc326170278)

[Del 2 – Magt og Subversion 45](#_Toc326170279)

[Del 3 - Autenticitet 46](#_Toc326170280)

[Del 4 - Diskussion af filmoplevelsen som autentisk 46](#_Toc326170281)

[Analyseafsnit 48](#_Toc326170282)

[Del 1 - Thick Decscriptions 48](#_Toc326170283)

[Del 2 - Magt og Subversion 51](#_Toc326170284)

[Del 3 - Autenticitet 55](#_Toc326170285)

[Del 4 - Diskussion af filmoplevelsen som autentisk 63](#_Toc326170286)

[Konklusion 67](#_Toc326170287)

[Abstract 70](#_Toc326170288)

[Litteraturliste 72](#_Toc326170289)

# Introduktion

Når en historisk begivenhed udfoldes på åben skærm i nyhedsudsendelser som tilfældet har været med oprørene i Libyen og Syrien ledes jeg til at formode at vi om 5-10-15 år vil se en lang række fiktionsfilm beskæftige sig med disse begivenheder. Der ligger en god historie gemt deri – en historie, der kan fortælles. En god historie som kan være med til at skabe konsensus og fokusere på den måde en sådan konflikt blev håndteret. Samtidig kan indsatsen evalueres og benyttes som grundlag for beslutninger omkring intervention i andre senere, men lignende situationer. Ligeledes kan bagklogskabens ulideligt klare lys kastes på sagen og man kan skabe en fiktionsfremstilling, hvor den gode og den onde stilles overfor hinanden i en opstilling vi kender og til en vis grad forventer når vi tænder for en film eller begynder at læse en bog, der er opbygget over det vi kender som ’den klassiske dramaturgi’ (http://akira.ruc.dk).

Jeg oplever den mængde af produktioner der er kommet ud fra Hollywood og lignende store filmindustrier omkring de afrikanske konflikter som har hærget kontinentet igennem det 20. Århundrede som værende ’gode historier’, der indarbejder og fokuserer på mere eller mindre nutidige problemstillinger. Disse kan altså evalueres og benyttes i den fremtidige aktion påført lignende konflikter, som tilfældet var med borgerkrigen og ’raceudryddelsen’ i Rwanda i 1994, der bl.a. blev præsenteret gennem den canadisk producerede film ’Hotel Rwanda’. Denne film er filmet og produceret i år 2004 og der er dermed ilagt en 10-årig pause fra den faktuelle historie som bliver behandlet, hvori der er givet fred til, at de implicerede har kunnet bearbejde det trauma de var igennem inden de blev konfronteret med en sådan fiktiv fremstilling. Denne periode har ydermere bibragt noget perspektiv på fortællingen som ikke kunne være implementeret om den var produceret samtidig eller umiddelbart efter begivenhederne i 1994. Samtidig er det tankevækkende at der i 2004, hvor denne film er produceret skete et folkemord i Darfur, som af nogen blev sammenlignet med folkemordet i Rwanda i 1994, der er omdrejningspunktet i filmen Hotel Rwanda. Altså benytter man her en produktion omkring en tidligere hændelse til også at sige noget om sin samtid. Andre paralleller mellem de to folkemord (det i Rwanda og det i Darfur) er den manglende FN intervention, som i allerhøjeste grad er blevet kritiseret af blandt andre Amnesty International (http://www.folkedrab.dk/sw50594.asp).

Det er dette sammenfald mellem historier, der på overfladen beskriver en (for længst) overstået problematik, men som lige under overfladen mere eller mindre tydeligt beskæftiger sig med noget særdeles samtidigt jeg ønsker at indarbejde i dette speciale. Jeg finder det interessant at diskutere i hvor høj grad sådanne ’kunststykker’ lykkes med at præsentere denne samtidige problemstilling og sætte den på den internationalt politiske dagsorden eller om den samfundsmæssige ’kritik’ forsvinder i den gode historie.

Jeg har således valgt at fokusere min opgave på Afrika og afrikanske konflikter, men hvorfor er det overhovedet interessant at beskæftige sig med Afrika i modsætning til f.eks. det amerikanske samfund og de kriser og konflikter der er til stede her, som i endnu højere grad danner baggrund for en mængde filmatiseringer. Dette vil jeg her uddybe.

### Hvorfor er Afrika interessant?

For at forklare hvorfor Afrika er interessant at arbejde med finder jeg det nødvendigt først kort at opridse dele af kontinentets historie.

Som bekendt fungerede (Vest)Afrika længe som del af trekantshandlen mellem Europa, Afrika og den nye verden, den vi i dag kender som USA. Afrikas bidrag til denne trekantshandel var slaver som udgjorde en vigtig handelsvarer for de europæiske stormagter, der således kunne frembringe varer i USA, ved slavernes arbejdskraft, og sælge disse varer i Europa og igen tjene penge til at sejle til Afrika og hente flere slaver, der kunne arbejde meget og producere endnu mere i USA. Denne ’rovdrift’ på afrikanere og ’slavearbejdskraft’ var dog medvirkende, ikke kun til at sætte Afrika og Afrikas udvikling tilbage, men også til at skabe ravage og krig i Afrika, idet man havde ’indfødte’ til at rejse ind i landet og indfange slaver til eksporten. Netop denne slavetransport gennem de afrikanske områder udløste stammekrige og var med til at ødelægge landenes infrastruktur og samfundsopbygning.

Enden på slavehandlen og trekantshandlen kom ikke kun i kraft af den amerikanske borgerkrig, men også i kraft af den moralske konsensus som bredte sig i Europa omkring det forkerte og forkastelige i denne rovdrift på mennesker i Afrika, som bl.a. engelske handelsskibe fik sat en stopper for ved at angribe andre nationers slaveskibe og herefter frigive slaverne. Således blev den afrikanske stat Sierra Leone eksempelvis til, idet man ikke ønskede slaverne i Europa og derfor ’dumpede’ dem her. Hvilket selvfølgelig skabte problemer mellem de ’dumpede’ slaver og de indfødte i regionen. Disse skulle nu dele land, jorde og råvarer imellem sig – og dette gik ikke stille af.

Ligeledes med de hjemsendte amerikanske slaver som blev ’dumpet’ i Liberia og altså her måtte opbygge deres egen nation sammen med den indfødte befolkning i området. Dette måtte naturligvis også give konflikter, krige og samfundsmæssige og kulturelle problemer – hvilket vi stadig ser eksempler på i dag.

Samtidig med dette foregik en lignende rovdrift på afrikanere på østkysten, dette dog iscenesat af de arabiske og asiatiske stormagter, der ligeledes så Afrika som en endeløs ressource af arbejdskraft, der blot skulle hjembringes og udnyttes. Altså oplevede meget store dele af den afrikanske befolkning ikke at blive set som mennesker på lige fod med de mere industrialiserede/udviklede lande og kulturer og samtidig blev udviklingen i de afrikanske stammesamfund sat tilbage i kraft af denne ekstensive eksport af arbejdskraft, der således ikke kunne bidrage hjemme i egne samfund.

Ydermere kom så koloniseringen, der igen var med til at ødelægge og undertrykke de afrikanske samfund idet de engelske, franske, italienske, tyske m.fl. Stormagter greb ind og det såkaldte ’Scramble for Africa’ begyndte, da man i 1884/85 opdelte Afrika mellem disse stormagter. Dog holdt denne kolonisering ikke længe og i 1947-69 begyndte så afkoloniseringen og de europæiske kolonimagter forlod det afrikanske kontinent næsten fra den ene dag til den anden og overlod således genopbygningen af samfundsstrukturen, det politiske system og kulturen til en befolkning der igennem de foregående 300 år havde været mere eller mindre styret, påvirket og influeret af europæiske magter, der terroriserede og forpurrede den udvikling der var i gang.

Således kan vi i dag kun bebrejde os selv at Afrika udviklingsmæssigt ikke er længere fremme end det er og har behov for den mængde u-hjælp og støtte som I-landene mere eller mindre tvungent giver. Ligeledes med de krige og konflikter der hersker på det afrikanske kontinent. Disse er ofte i større eller mindre grad opstået som følge af de europæiske stormagters tilstedeværelse og ’tilbagetrækning’ uden først at sikre et holdbart styre i de pågældende lande. Som eksempel var apartheid-styret i Sydafrika en europæisk influeret politik, der tilbageholdt de indfødte og forhindrede den oprindelige befolkning i at blive involveret i politik og samfund, hvilket ikke holdt i længden og således er Sydafrika i dag et af de afrikanske lande der er tættest på en vestlig samfundsstruktur, infrastruktur og kulturel identitet som forhindrer tilbagesættende og altødelæggende krige og konflikter og i stedet fremmer produktion, eksport og velfærd.

*”Perhaps nowhere have the problems with "history" been more fully revealed in recent years than in South Africa, a country struggling to define itself nationally in marked contrast to its racist past. But the past in South Africa, as in so many other nations in the midst of political and social reconfiguration, is not all that easily identified as such.”* (Muller, 2000: 2)

Modsat ser vi et land som Somalia, der hærges af pirater, stammekrige, mm. Et land der praktisk talt ingen infrastruktur har, intet politisk system (udover det velfungerende nordlige Somali-land) og konstant præges og hærges af borgerkrigslignende tilstande. Disse to lande eksemplificerer netop hvor stor diversitet der er mellem de afrikanske lande og Somalia eksemplificerer hvor galt det er gået for mange afrikanske stater som følge af Europas og Vestens generelle mingeleren på kontinentet.

Ydermere er der i dag både råstof og ressource-mæssige interesser fra Vesten i Afrika, i kraft af Afrikas olie, diamanter, guld mm. Mens det humanistiske, menneskelige aspekt i forhold til tørke, borgerkrige osv. får langt mindre opmærksomhed – en problematik, der bl.a. rejses i Kony 2012, der dog ikke er en objektiv fremstilling, men som på sjælden vis har flyttet fokus over på Vestens manglende intervention/interesse for afrikanske konflikter.

Således er der altså en mængde årsager til Afrikas problemer og konflikter og det er vigtigt at udforske disse, hvilket der også pointeres i følgende citat:

*”After examining other typologies of war, Zeleza—as do other authors of essays in the book—concludes that Africa's wars and conflicts have multiple causes, and that it is important to explore the interplay of the factors or forces that lead to conflict and the roles of various actors, including national and international ones, so as to gain a deeper understanding of the African situation.”*

(<http://web.ebscohost.com.zorac.aub.aau.dk/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=4&hid=107&sid=0bbcc2c0-b3d7-45b1-8e86-78d6e9aa9bf6%40sessionmgr114>)

Således er Afrikas konflikter og problemer ikke en entydig størrelse, men netop derfor et særdeles interessant emne at beskæftige sig med, da der er utallige tilgangsvinkler, undersøgelsesmåder og konklusioner at drage. Samtidig er det som nævnt et kontinent af stor interesse for både verdenspolitik, verdensøkonomi og ikke mindst verdens humanitære organisationer.

Jeg mener, at der i Afrika er tilstande som er ganske unikke for kontinentet i kraft af dets historie og det er netop disse tilstande jeg ønsker at behandle i min opgave ud fra et narrativt synspunkt – idet jeg finder at narrativer ofte når ud til en langt større gruppe end officielle mere faglige faktuelle ’kampagner’ gør det. Hvilket også tydeliggøres i kraft af ’Kony2012’, der på overfladen forestiller en dokumentar, men som reelt er et stykke fiktion, der sælger budskabet omkring Vestens manglende interesse i at hjælpe den afrikanske befolkning ud af krisesituationer, krige, folkedrab osv. Når der ikke er en reel økonomisk eller lign. storpolitisk interesse deri.

Jeg har derfor valgt at opbygge dette speciale omkring den vestlige verdens narrative filmiske fremstillinger af afrikanske konflikter. Således laver jeg en generalisering af de grove idet Afrika, der spænder vidt ikke kun geografisk men også kulturelt og samfundsstrukturmæssigt, ikke som sådan kan benævnes som én samlet enhed, hvilket jeg også har beskrevet ovenfor. Der er kæmpe spænd mellem de afrikanske lande. Der er alle typer diktaturer, demokratier, religiøst ledede lande, stammesamfund mm. repræsenteret på det afrikanske kontinent og at putte dem alle i én gruppe er en voldsom generalisering som jeg dog ser mig både nødsaget til at foretage, men også i stand til at foretage på baggrund af den vinkel jeg har lagt nemlig på den vestlige fremstilling, som knytter sig til en mængde parametre som sammenfatter det syn man i Vesten har på Afrika som generaliseret samfund. Det er desuden en gængs generalisering som både forskere, NGO’er, politikere m.fl. også drager – altså finder jeg, at jeg som speciale-studerende ligeså kan tillade mig at referere til den ekstreme diversitet som kun ’Afrika’ uden at uddybe yderligere. Professor i Afrika og mellemøststudier Bjørn Møller skriver desuden som følger:

*”Even within the Western academic world, there is a controversy about the permissability of writing about Africa as a monolith, when in actuality it is a large and diverse place; generalisations have to be made with great circumspection.” (Møller, 2007: 6)*

Dog finder Møller at det er uundgåeligt at studier omhandlende Afrika kommer til at indeholde generaliseringer (Møller, 2007: 7), altså tilslutter jeg mig hans rationale og benytter samme generalisering og omtaler derfor Afrika som en enhed, om end denne langt fra er homogen eller entydig.

Jeg finder det ydermere interessant at arbejde med Afrika fordi jeg finder de afrikanske konflikter og tilstandene generelt i afrikanske lande sigende for det vestlige samfunds ’overlegenhed’ og ’ligegyldighed’ med samfund, vi ikke kan drage nytte af umiddelbart – sådan lidt sat på spidsen. Denne diskurs bliver som nævnt præsenteret i filmen ’Kony 2012’, der netop nu (marts 2012) skaber debat og røre i verdenssamfundet via youtube, facebook og lign. sociale medier. Netop diskursen omkring Afrika som interessant udelukkende på baggrund af de ressourcer de forskellige lande/landområder råder over (olie, diamanter, guld, mm.) ser vi ofte præsenteret i Hollywoodfilm idet man her forsøger at forholde sig en anelse kritisk til den intervention eller mangel på samme som eksempelvis FN har deltaget i i de senere årtier på det afrikanske kontinent, eksempelvis i Rwanda og Darfur. Ligeledes præsenterer filmen ’Blood Diamond’ problematikken omkring Vestens opkøb af såkaldte bloddiamanter, der bla. finansierer borgerkrige og folkedrab i eksempelvis Sierra Leone (<http://www.sydafrika.dk/zimbabwe-blood-diamonds>) og filmen Lord of War forsøger at sætte spørgsmålstegn ved troværdigheden af et verdenssamfund, der på den ene side fordømmer formidling af våben til krigsherrer i tredje verdenslande, men på den anden side selv står for en stor del af netop denne formidling.

Ydermere er opmærksomheden på Afrika stigende idet der igennem de seneste 20 år er sket en voldsom industrialisering og udvikling i dele af de afrikanske lande og eksporten fra Afrika til Europa, Amerika og Asien er stigende. Der er altså øget fokus på Afrika som handelspartner og potentielt nyt marked samt billig arbejdskraft.

### Autenticitet

Da jeg finder at begrebet autenticitet er essentielt i forhold til det studie jeg ønsker at udføre vil jeg her definere hvorledes begrebet forstås og på hvilken måde det vil blive indarbejdet i nærværende opgave.

Ordet/begrebet ’autenticitet’ kommer fra græsk og betyder rigtig, ægte og original (ordbogen.com). Den populære forståelse af ’autenticitet’ dækker altså over det ægte og originale samt troværdighed og pålidelighed. Mennesker, kulturer, kunst, objekter, hændelser og forestillinger fra alle tænkelige aspekter i livet kan ses som autentiske, såfremt de er originale i deres fremstilling (Rous & Thorn, 2008: 23). I udgangspunktet er autenticitet et veletableret filosofisk begreb i forbindelse med eksistentialismen, fra Kierkegaard til Sartre. Det bruges også i psykologisk forstand fra Erich Fromm og fremefter og også kunstvidenskabeligt i forbindelse med kategoriseringen af et ægte kunstværk overfor en forfalskning samt i den antropologiske terminologi, hvor der tales om ægte kulturudtryk i forhold til tillempet til fx turisterne. Således er det et begreb med mange facetter som fungerer i rigtig mange kontekster, men netop i forbindelse med film, filmoplevelser og det budskab som narrativer forsøger at videregive er der ikke en eksakt definition af begrebet autenticitet og dettes anvendelse. Derfor vil det her på baggrund af diverse forskeres definitioner i forskellige sammenhænge blive samlet og præsenteret som det begrebet vil udtrykke i nærværende opgave. Dette afsnit bygges hovedsageligt på baggrund af historikeren Christoph Classens brug af begrebet overfor autentiske film i historisk forstand, da dette speciales anvendelse af begrebet i høj grad minder om denne anskuelse idet det historiske og det samfundsmæssige er styrende i forhold til det gængs litteraturvidenskabelige.

I forbindelse med narrativer og film forklarer historikeren Natalie Zemon-Davis at:

*”[…] authenticity is achieved if films represent the values, relations, and issues of a period, and let the differences of the past be, instead of remodeling the past such that it might resemble the present.”* (Classen, 2009: 100)

Altså har autenticitet og film noget med hinanden at gøre i forhold til at beskrive den virkelighed filmen beskriver på en måde så seeren ’tror på’ filmens ’premis’. Dog åbner Zemon-Davies her op for at historiske film, der under overfladen beskæftiger sig med nutidige problemstillinger udover de historiske problemstillinger, mister autenticitet. En sådan film kunne netop være føromtalte ’Hotel Rwanda’, der historisk tegner et billede af det der skete i Rwanda, men måske reelt i højere grad ønsker at fokusere på problemerne i Darfur. En sådan fremstilling mister på baggrund af denne læsning af teksten i sin kontekst, ifølge Zemon-Davies, autenticitet.

Denne udtalelse bliver dog diskuteret i Classens artikel og han fremfører modargumentet at oplevelsen af sandhed er baseret på den balancegang, der udføres når elementer fra fortiden og nutiden smelter sammen og sammen fortæller en historie om fortiden. Således mener Classen altså at historier der fortælles og naturligt afspejler den kontekst i hvilken de opstår såfremt de balancerer disse dele og ender med at fremstille et ’balanceret’ produkt kan skabe såvel en autentisk oplevelse som et sandt billede af det historiske (Classen, 2009: 101). Dog konkluderer han også at film som medie kun er i stand til at konkludere visse sandheder fra visse vinkler og som sådan aldrig vil fungere objektive, hvilket heller ikke er meningen idet film er skabt for at lade publikum forsvinde ind i en mere eller mindre fiktiv verden.

Torben Grodal, professor i filmvidenskab beskriver også det autentiske eller det han kalder realitetsvurderingen af en film. Han beskriver at netop bevidstheden om, at det er en film og dermed et stykke fiktion man ser skaber en afstand til det sete.

”*Tilskuerne bliver grebne af oplevelsen, men ikke mere end at de forbliver i deres sæder, og at de normalt ikke dukker sig, når en kugle affyres lige ud mod tilskuerne.*” (Grodal, 2003: 87).

Så selvom det er en film - et stykke fiktion - fritager dette ikke tilskueren for at tage stilling til fiktionens sandhedsstatus og dermed det/de autentiske aspekter i denne. Altså vil overvejelser i forhold til hvor virkelig en fremstilling det er, hvor sand denne er og hvor tæt op af virkeligheden den forekommer konstant være med i seerens vurdering af præsentationen (Grodal, 2003: 91). Grodal påpeger desuden at man angiver en films sandhedsværdi f.eks. ved at indarbejde ’autentiske’ træk som frames der angiver sted og årstal – præcis som tilfældet er med de tre cases der danner analysemateriale her (Grodal, 2003: 95). Dette vil blive uddybet i analyseafsnittet omkring autenticitet.

Det er i forbindelse med autenticitet vigtigt at fokusere på de historiske aspekter. Når man ønsker at tale om noget faktuelt og autentisk som det fremstilles i en fiktiv/narrativ ramme vil en vis grad af historisk faktualitet være nødvendig at diskutere. Jeg kan eksempelvis ikke tale om Afrika fremstillet på autentisk vis uden også at have det historiske aspekt med. For at en fortælling om Afrika skal fremstå autentisk må den til en vis grad gengive historiske fakta. I den forbindelse taler den tyske historiker Rüsen om tre teoretiske tilgange til historisk kultur. For at indarbejde historisk kultur må film, som er analysematerialet her, naturligvis ses som repræsentant for dette, hvilket er oplagt eftersom mange, hvis ikke alle, fiktionsfilm netop beskriver det der rør sig i samfundet på et givent tidspunkt. Således vedtaget at fiktionsfilm kan udtrykke historisk kultur er det her nødvendigt at præsentere de tre tilgange til eller udtryk for historisk kultur, som Rüsen taler om, yderligere. Disse er den politiske, den æstetiske og den kognitive (Classen, 2009: 82).

Den æstetiske dimension inkluderer ikke kun kunst, men også opfattelsen af historiske repræsentationers formelle sammenhæng. Dette kan eksempelvis være den måde hvorpå fiktionsfilm bliver en kunstform, der spiller på publikums følelser og derudover er arrangeret på baggrund af diverse regler indenfor kunst og æstetik, som eksempel de narrative regler der former en fiktionsfilms opsætning og forløb. Den æstetiske dimension er således den sensuelle oplevelse af filmen og ligger sig dermed tæt op ad den kognitive dimension (Classen, 2009: 82). Den kognitive dimension involverer desuden området for bekræftende viden – et område som de moderne samfund har institutionaliseret i historiske studier. Den tredje dimension, den politiske dimension, henviser til nutidens politiske perspektiver på historisk politik (Classen, 2009: 81) og bliver således også essentiel i den analyse af autenticitet som senere skal foretages her. Et eksempel på denne dimension er den sammenhæng i hvilken en film produceres og altså influeres, uanset hvor historisk korrekt man så forsøger at være, præcis som argumentet i New Historicism fremstår. Rüsen anfører at disse tre dimensioner ikke kan eksistere uden hverandre og kun når de er afbalancerede i forhold til hinanden kan de opfattes som historisk meningsfulde. Netop denne konklusion er også den Classen når frem til i sit ’essay’ omkring ’Balanced Truth’ i Spielbergs *Schindler’s List* (1993). Classen når den konklusion at autenticitet og troværdighed kun opstår i fiktion når disse tre dimensioner er afbalanceret i forhold til hinanden og dermed fastholder publikum i troen på at fiktionen er autentisk (Classen, 2009: abstract).

Når man således skal tilgå emnet omkring film og autenticitet vil man se film som en repræsentation af historisk kultur og fakta og på den måde altså indarbejde Jörn Rüsens teoretiske refleksioner (Classen, 2009: 81). Således skal de nævnte tre dimensioner afbalanceres i forhold til hinanden og analysen vil således afgøre i hvorvidt dette lykkes filmskaberen og om man på denne baggrund kan tale om at filmen fremstår autentisk, eller indeholder autentiske elementer.

Baseret på Norbert Bolz’ argumentation omkring autenticitet og det paradoks han mener der er indlejret i begrebet i forhold til det autentiskes nødvendighed for at blive præsenteret for et publikum, der kan acceptere det som værende autentisk, selvom det i præsentationen netop mister det ægte (Classen, 2009: 87), konkludere Classen at autentificering er en måde at konstruere beviser. Således bliver autenticitet:

*”[…] not a question of factiousness or reality, but one of authority: things are authenticated, and as long as the authority is not challenged they will be seen as being authentic by any audience that accepts the authority.”* (Helmuth Lethen i Classen, 2009: 88).

Denne anskuelse forekommer dog en anelse negativ. Således vil et mere positivistisk syn på autenticitet præsentere dette som en norm, der kan stræbes efter og dermed forbinde termen med troværdighed og ægthed og ikke som sådan hænge det op på præsentationen og autoritetens rolle omkring dette. Uanset hvad, er autenticitet dog et kulturelt konstrueret begreb som bindes op på fortolkninger og meningstildeling. Det er baseret på såvel repræsentationskonventioner, etablerede diskurser og troen på det ’rigtige’/korrekte i billeder, symboler og metaforers repræsentation af virkeligheden. På grund af dette er det nødvendigt at læse autenticitet i sin kontekst, såvel historisk som samfundsmæssig (Classen, 2009: 88).

Autenticitet bliver således et parameter til at måle i hvor høj grad filmen fremstiller sin premis og den problemstilling filmskaberen ønsker at behandle på en ’ægte’ og ’troværdig’ måde for tilskueren. Film som medie skaber illusioner, der ligner sandhed når de velkendte regler og former overholdes så publikum får det de forventer, altså virker fremstillingen autentisk (Classen, 2009: 97). Det som opfattes som sandt/virkeligt er det som følger de velkendte artistiske og æstetiske konventioner for film. Det er vigtigt at forholde sig til, at man laver en film, som altså i tilskuerens øjne skal opfylde sådanne givne regler for at fungere og dermed optræde autentisk og samtidig er det vigtigt at få problemstillingen, sceneriet og handlingen til at præsentere sig som troværdig og autentisk, således at seeren tror på budskabet og involverer sig i filmen. Netop dette sidste, hvor illusionen af filmen overgår til en virkelighed som seeren lader sig opsluge af er det tydeligste tegn på en autentisk oplevelse som seeren igen kan tage med sig ud af biografen og videre ud i hverdagslivet – hvilket er det essentielle i forhold til den problemstilling jeg ønsker at undersøge med denne opgave.

### Teoretiske Overvejelser

I det følgende vil der blive redegjort for de teoretiske overvejelser der er gjort indledningsvist for nærværende opgave og beskrevet hvordan beslutningen om valg af teori og teoretisk praksis, til belysning af den problemstilling som denne opgave bygger på, er truffet.

Jeg har som præsenteret fundet det interessant at arbejde med teksters kontekst og den måde hvorpå autenticitet spiller ind på denne. Derfor har jeg valgt at læse problemstillingen i den nyhistoriske praksis, idet der her netop var det fokus på tekst, historie og kontekst som jeg ønskede at indarbejde. Den nyhistoriske praksis er kendt for ikke at være en doktrin eller en teori, men i stedet en praksis, der muliggør nogle divergente studier rangerende fra Shakespeare og renæssancestudier (Stephen Greenblatt) over kvindestudier fra markedspladsen fra 1670-1920 (Catherine Gallagher) men også studier af mere moderne og samtidig kritik er indarbejdet i den nyhistoriske praksis. Denne favner således bredt og har som hovedformål at forklare teksten i dens kontekst og fokusere på den måde en tekst præsenterer ikke kun det den beskriver men også den samtid i hvilken den er produceret. Således ligger den nyhistoriske praksis netop op til det studie jeg ønsker at foretage hvor tekster skal læses i deres kontekst på baggrund af den tid i hvilken de er produceret. Derudover ønsker jeg at fokusere på hvordan autenticiteten opbygges i sådanne semi-historiske og semi-faktuelle historier baseret på mere eller mindre virkelige historier, begivenheder eller personer.

I valget af teori finder jeg det dog oplagt også at fokusere på den mængde af kritik der allerede foreligger i forhold til denne praksis. Det mest prominente kritikpunkt omkring New Historicism er i forhold til elementet af magt, som omdrejningspunkt. Det kritiseres fra adskillige sider at nyhistorisk analyse tilsyneladende kun handler om magtrelationer og at sådanne konstellationer kan læses ind alle vejne og på den måde skabe alle mulige og umulige forbindelser, det som historikeren Claus Møller Jørgensen kalder ’arbitrary connectedness’ (Møller, 2001: 25). Det argumenteres at magt altid finder nye steder at vise sig, og således vinder magt som begreb altid over de spørgsmål og tvivl, der måtte stille sig kritisk overfor dette (Brannigan, 1998: 78), hvilket ikke er hensigtsmæssigt i en nuanceret analyse.

Idet jeg her har valgt at indarbejde elementet af autenticitet foruden den nyhistoriske analyse finder jeg at jeg undgår denne rene magtforholdsanalysen, idet jeg således skal forholde mig til flere parametre end kun magtforhold og dermed breder diskussionen ud over adskillige tematikker og således bibringer en mere nuanceret og interessant analyse.

Et andet essentielt kritikpunkt omkring den nyhistoriske praksis er i forhold til argumentationen omkring at hver enkelt læsning kun er én læsning, og derfor aldrig vil bibringe den fulde sandhed (Møller, 2001: 29) eller åbne op for generelle antagelser formet på baggrund af en analyse. Denne læsning går fint i tråd med det historikeren Hayden White, argumenterer omkring at selv historiske kilder, der af mange opfattes som værende objektive og ’autentiske’, også er former for narrativer, som er skrevet med et formål og som naturligt også har en afsender, der sender fra ét sted, og således vil komme til at fortolke i forhold til hvad der inkluderes og hvad der udelades (White, 1987).

Ydermere finder jeg at det i højere grad end et kritikpunkt er en force altid at have forbehold for den læsning man udfører eller som andre har udført, for uanset hvor gennemsigtige fortolkninger er, vil de altid være dette – fortolkninger - og dermed ikke den rene sandhed. Uanset hvem der udfører en læsning vil man, som White argumenterer, have en agenda og et mål og dette vil skinne igennem ligegyldigt hvor meget man forsøger at distancere sig. Man vil komme til at fokuserer mere på noget end på andet og således vil en læsning altid kun være en læsning og ikke et facit som matematikere og fysikere for eksempel kan nå frem til. Altså finder jeg at denne kritik ikke har betydning for min opgave i forhold til det studie jeg ønsker at udføre. Det jeg netop ikke ønsker at generalisere men i stedet se på hvordan enkelte cases er udtryk for noget i kraft af den læsning jeg foretager.

Dette leder således frem til præsentationen af problemformuleringen.

# Problemformulering

I det foregående har jeg altså præsenteret det, jeg finder er interessant for mit studie af Afrika overfor Nordamerikanske fiktionsfremstillinger af de konflikter der præger og/eller har præget det Afrikanske kontinent. Jeg finder ydermere dette studie interessant og relevant ud fra et forskningsmæssigt perspektiv idet jeg ikke mener at et sådant studie tidligere er udført. Der er lavet mange forskningsprojekter omkring narrativer, også i forhold til New Historicism, som er den vinkel jeg vælger at anlægge på mit studie. Et studie som naturligt forholder sig til noget historisk og dermed faktuelt og samfundsfagligt, men netop den kobling som jeg ønsker at lave her er jeg ikke stødt på noget lignende i min research. Det unikke ligger i det perspektiv jeg anlægger hvor jeg vil lade fiktionen fungere som forklaring på den tematisering og profilering af et samfundsmæssigt aktuelt emne som en filmproducer/filmskaber finder interessant, og ydermere fokusere på hvorledes en sådan profilering af en samfundsmæssig problematik kan skabe ’røre i andedammen’, på såvel den indenrigske som den verdenspolitiske scene.

Også min brug af begrebet autenticitet er hidtil uset på denne måde idet det som sådan stort set ikke er indarbejdet som et begreb i litteraturvidenskaben. I denne opgave kommer begrebet autenticitet til at fungere som et historisk kulturelt fænomen, der skal forklare en films evne til at sætte en samfundsmæssig eller politisk diskurs på dagsordenen, altså låner jeg begrebet fra en kontekst hvori det bliver brugt og bruger det på stort set samme måde i en kontekst, hvori det ikke tidligere har været anvendt.

Ydermere præsenterer historikeren Christoph Classen i sin artikel; at

”*Many films, including the historical films made by Spielberg, present themselves as comments on historically controversial issues or even as explicit contributions to current political issues and problems.”* (Classen, 2009: 82)

Altså er den tendens indeværende opgave fokuserer på særdeles aktuel og interessant, ikke kun i vores samtid, men også historiske film lavet tidligere har denne nyhistoriske tilgang til sammenhængen mellem tekst og kontekst, fiktion og historie. I kraft af dette finder jeg det oplagt at opbygge mit speciale omkring dette ubetrådte område, med den utraditionelle og potentielt givende vinkel som jeg anlægger gennem indarbejdelsen af begrebet autenticitet, og dermed afsøge om dette område kan kaste ny viden af sig omkring forholdet mellem tekst og samfund.

### Problemformulering

I denne forbindelse spørger jeg som følger

***Hvorledes kan man profilere samfundsmæssige problemstillinger i Afrika gennem fiktion og således præsentere én virkelighed, noget faktuelt og autentisk i en primært underholdende og fiktiv ramme? Hvilken betydning, om nogen, har dette på afsendelsen af budskabet og publikums interageren med dette?***

Jeg er i denne forbindelse nødt til at udfolde nogle parametre som jeg kan arbejde med og ’måle’ i forhold til hinanden således at jeg kan opbygge en argumentation, der kan diskuteres på grundlag af. – altså til hvilken grad kan en film, en narrativ fortælling, indeholde autenticitet og dermed sige noget om en virkelighed der var eller er. Dette er ganske nødvendigt at forholde sig til i forhold til det studie jeg ønsker at foretage. Derudover finder jeg diskursen omkring historie som narrativ interessant at indarbejde, for hvis al historie er narrativ vil narrativer som film jo kunne sige ligeså meget om historiske begivenheder som historiske kilder kan det, såfremt at begge dele ’kun’ er narrativer (White i Roberts, 2001: 221ff). Altså vil denne diskussion også indeholdes i nærværende opgave. Jeg vil dog, som nævnt, binde denne del op den litteraturfaglige praksis ’New Historicism’, som bl.a. er inspireret af Hayden Whites ’historie som narrativer’. Dog forholder New Historicism sig i højere grad til teksters historicitet som sigende i forhold til tema og budskab og altså sigter denne praksis mod at forstå værker gennem deres historiske kontekst og derudover at forstå kulturel og intellektuel historie gennem litteratur .

Eftersom emnet autenticitet blot er en begrebsdiskussion vil jeg ikke udbrede denne videre end det allerede er gjort, mens udredningen af New Historicism får sit eget kapitel idet denne praksis er hovedteorien og således tilgangen til min analyse.

Den reelle metodiske tilgang til opgaven vil blive udfoldet efter teori-beskrivelsen som følger umiddelbart herefter.

# Teori-afsnit

## Introduktion

I det følgende vil jeg redegøre for den litteraturteoretiske praksis New Historicism. Denne praksis fokuserer på kulturelle, politiske og samfundsmæssige problemstillinger og tilvejebringer muligheden for at læse en tekst på baggrund af den kontekst hvori teksten optræder og er produceret.

Jeg er klar over, at der foruden New Historicism også findes en lignende praksis kaldet Cultural Materialism, disse to tilgange forholder sig til nogenlunde samme praksis, om end der er forskelle imellem disse. Jeg vælger at fokusere på den nyhistoriske idet jeg finder at Stephen Greenblatt, ophavsmanden til New Historicism, fokuserer på netop de dele jeg ønsker at inddrage. Således ikke sagt at en Cultural Materialist tilgang ikke kunne have bibragt det samme, jeg ønsker blot at begrænse mit studie til den ene tilgang idet jeg ikke finder de sammen vil bidrage med noget som den ene ikke også kan give alene.

Således ligger fokus altså på den nyhistoriske tilgang til tekster og fiktion. Denne tilgang præsenterer delelementer som cultural poetics, hvilket Greenblatt ender med at kalde denne tilgang på trods af at alle andre fastholder termen ’New Historicism’, ’social energy’, thick description og magtforhold samt subversion som alle vil blive uddybet, forklaret og eksemplificeret i det følgende. På den måde konkretiseres den teoretiske tilgang inden metode-afsnittet, der følger umiddelbart efter dette teori-afsnit. Metode-afsnittet forholder sig konkret til den struktur som den teoretiske praksis danner for min analyse, mens teoriafsnittet beskriver teorien i dybden.

## Poetics of Culture

Poetics of Culture er som tidligere nævnt det navn Greenblatt har forsøgt at konvertere den nyhistoriske praksis til (Møller, 2001: 19). Det er dog ikke lykkedes at få alle de andre praktikere med på denne vogn, men eftersom Greenblatt har fungeret som hovedinspiration for den nyhistoriske praksis vil det her blive uddybet hvad han så mener med begrebet ’Poetics of Culture’. Greenblatt slår igen og igen fast, at det ikke er muligt at redde sig fra kontingensen, eftersom mening altid etableres i konkrete historiske situationer. Tekster er altid udtryk for kontingente sociale praksisser (Greenblatt, 1988: 3ff) og derfor bliver kontekst og historicitet de vigtigste hovedelementer. Således skabte dette skift af terminologi en ny konsensus, der muliggjorde et nyt perspektiv. Dette nye perspektiv på historie, kontekst og litteratur blev således til et studie af den kollektive tilblivelse af specifikke kulturelle praksis samt en forespørgsel omkring relationerne mellem disse praksis (Brannigan, 1998: 83). Dermed bliver Poetics of Culture til en praksis, der omslutter kultur som et selv-inddæmmet sign-system som derudover læser diverse virkeligheds- eller historieopfattelser som en effekt af dette sign-system, der er determineret udelukkende af disserepræsentationer*.*

Cultural Poetics er således, ifølge Greenblatt: ”*a study of the collective making of distinct cultural practices and inquiry into the relations among these.”* (Greenblatt, 1988: 5). Den grundlæggende ambition er at forbinde en given repræsentationel form til det komplekse netværk af institutioner, praksis og overbevisninger som præsenterer og konstituerer kulturen som et samlet hele*.* Det der skaber denne forbindelse kaldes i Greenblatts terminologi ”*social energy*”.

Ifølge Greenblatt kan vi ikke endegyldigt definere hvad social energi er:

”*We identify energia only indirectly, by its effect: it is manifested in the capacity of certain verbal, aural, and visual traces to produce, shape, and organize collective physical and mental experiences. Hence it is associated with repeatable forms of pleasure and interest, with capacity to arouse disquiet, pain, fear, the beating of the heart, pity, laughter, tension, relief, wonder.”* (Greenblatt, 1988: 6).

Altså må social energi have en konventionel karakter, være forudsigelig og mulig at gentage samt have en vis rækkevidde således at det kan nå udover forfatteren frem til publikum. Derfor virker energi som om det er alt det et samfund producerer, dog er den vigtigste form mundtlig eller på tekst.

”*Den cirkulerende sociale energi er det, der af en forfatter omsættes i en tekst, som er knyttet til forfatterens fortløbende skabelse og genskabelse af sin personlige identitet, hvilket sker i en bestemt social praksis i en kontingent historisk kontekst*.” (Møller, 2001: 20).

Pointen er altså ganske kort: at tekster kun kan forstås i deres historisk specifikke kontekst – teksten har, hvad man kunne kalde begivenhedskarakter og Greenblatt fremfører desuden at eftersom tekster er spor og tegn efter kontingente sociale processer er det overflødigt og meningsløst at søge efter essens i teksten (Møller, 2001: 20).

”*Instead we can ask how collective beliefs and experiences were shaped, moved from one medium to another, concentrated in manageable aestethic form, offered for consumption.”* (Greenblatt i Møller, 2001: 20)

Social energi skabes i et netværk, skaber netværk og forandrer netværk. (Møller, 2001: 20) Således bliver alle sociale praksis afhængige variable. Helt konkret er sociale praksis eksempelvis en litterær tekst, en film, teatret osv. Hver især repræsenterer disse en social praksis. Der kan ifølge engelskprofessoren Brook Thomas ikke være nogle selv-inddæmmede politiske visioner i forhold til litteratur og det som litteraturen reflekterer eller udtrykker. I stedet er en politisk vision bestemt af, samtidig med at den er med til at bestemme, en kompleks del af den kontekst som skal øge vores forståelse. Derfor kan ingen tekst opnå en position udenfor dens kontekst. På det diakroniske niveau er konteksten, også i forhold til dens historiske periode til dels konstrueret af nutidig kritik (Thomas, 1991: 38ff – i Møller, 2001: 22).

Teksten står således ikke overfor eller ved siden af konteksten, som er dens kausale årsag. Teksten er derimod indlejret (embedded) i denne situationsbestemte kontekst. Ydermere er konteksten delvist skabt af historikerens tolkning. (Møller, 2001: 22):

”*Det litterære er ikke en separat eller udskillelig æstetisk sfære eller et produkt af kulturen, men en blandt mange kollektive sociale sfærer for forhandling og produktion af social mening, hvori historiske subjekter agerer, og de magtsystemer virker som på en gang sætter i stand til (enable) og begrænser (constrain) subjekterne.*” (Mullaney, 1996: 163+170 i Møller, 2001: 23)

Greenblatt kommenterer på udviklingen i forlængelse af privatiseringen og det som den private ejendomsret har gjort ved kunsten og litteraturen:

”*Would we really find it less alienating to have no distinction at all between the political and the poetic – the situation, let us say, during China’s Cultural Revolution? Or, for that matter, do we find it notable liberating to have our own country governed by a film actor who is either cunningly or pathologically indifferent to the traditional differentiation between fantasy and reality?*” (Greenblatt i Veeser, 1989: 3)

Greenblatt kommenterer desuden på litteraturteoretiker og filosof Jean-Francois Lyotard idet han som Lyotard finder at de diskursive felter er i spil. Det han når frem til er, at han er uenig med Lyotard og Jameson idet de anfører spørgsmålet ”*what is the historical relation between art and society or between one institutionally demarcated discursive practice and another?”* (Veeser, 1989: 5). Hvortil Greenblatt svarer at han ikke mener svaret kan gives på baggrund af en enkelt teoretisk praksis, som Lyotard og Jameson argumenterer. Greenblatt ser store problemer med at forene Marxismen og Poststrukturalismen i forhold til at nå til enighed omkring deres tilgang til Kapitalismen, som er forudsætningen for at besvare på den måde som Lyotard og Jameson gør det. Greenblatt fremfører i stedet argumentet at eftersom Marxismen og Poststrukturalismen er uforenelige og de tilsammen har særdeles svært ved at enes omkring Kapitalismens modsigende historiske effekter må Kapitalismen indarbejdes som en kompleks historisk bevægelse. Altså ser han det nødvendigt at fokusere på såvel Jamesons som Lyotards tilgange og ikke se på den ene eller den anden, og altså brede perspektivet ud idet

” *[…] capitalism has characteristically generated neither regimes in which all discourses seem coordinated, nor regimes in which they seem radically isolated or discontinuous, but regimes in which the drive towards differentiation and the drive towards monological organization operate simultaneously, or at least ascillate so rapidly as to create the impression of simultaneity.*” (Greenblatt i Veeser, 1989: 6)

Greenblatt præsenterer således en lang udredning af årsagen til han har udviklet praksissen Poetics of Culture, det andre kalder New Historicism, og når endelig frem til at når man arbejder med tekster og kulturelle fænomener som dem han præsenterer i udredningen er det nødvendigt med nye øjne og en ny tilgang til dette arbejde. De mangler der forefindes indledningsvis er ikke kun i forbindelse med den samtidige kultur men også i forhold til fortidens kultur. Altså mener han at nye termer skal udvikles så man også kan arbejde med disse dele af kulturen, som eksempelvis officielle dokumenter, private papirer, avisudklip osv. når disse flyttes fra en diskursiv sfære til en anden og dermed bliver til æstetisk ejendom. Greenblatt siger ydermere at:

*”It would, I think, be a mistake to regard this process as uni-directional – from social discourse to aestethic discourse – not only because the aestethic discourse in this case is so entirely bound up with capitalist venture but because the social discourse is already charged with aestethic energies.”* (Greenblatt i Veeser, 1989: 11)

Således placerer han altså sin tilgang til emnet og baggrunden for det han har valgt at kalde Cultural Poetics – det som alle andre kalder New Historicism.

## New Historicism

For til fulde at forstå hvad New Historicism går ud på har jeg valgt at fokusere på en udredning baseret på såvel Greenblatt som på en række andre teoretikeres forsøg på at teoretisere denne praksis. Således opstod New Historicism i forlængelse af Marxismen og Dekonstruktionismen idet en mængde teoretikere, heriblandt Greenblatt, på dette tidspunkt fandt at nye forklaringer måtte til for at fremme forståelsen af den magtbalance, der herskede omkring gennemtrængningen af de historiske subjektiver. Catherine Gallagher, professor i engelsk ved Berkeley University, skriver som følger:

”*Many of us, however, found that we could neither renew our faith in Marxism nor convert to deconstruction,* ***for neither seemed sufficient to explain the permutations of our own historical subjectivities and our relationship to a system of power****, which we still imagined as decentered, but which we no longer viewed as easily vulnerable to its own contradictions.*” (Gallagher i Veeser, 1989: 42)(egne fremhævninger).

Således opstod altså den nyhistoriske tilgang til fiktion, der sigter mod både at forstå værker gennem deres historiske kontekst og derudover at forstå kulturel og intellektuel historie gennem litteratur. Litteraturkritikeren Stephen Greenblatt ses, som nævnt, som ophavsmand til teorien, der udvikledes op gennem 80’erne og havde sin storhedstid i 90’erne. Stephen Greenblatt (1989) placerede sig overfor såvel Marxismen og Post-strukturalismen ved at fokusere på de måder hvorpå New Historicism forkaster enhver forudgående teori omkring relationen mellem kunst og historie (Colebrook, 1997: 25). Greenblatt kommenterer, som nævnt ovenfor, på det problem han ser ikke kun i forhold til de to teoriers – Marxismen og Poststrukturalismen - uforenelige former, men også den ustabilitet begge teorier præsenterer i forhold til Kapitalismen. I princippet trækker begge teorier på sådanne modsigelser: Marxismen i forhold til de udtryk for klassekonflikter som disse repræsenterer, mens Poststrukturalismen finder at sådanne modsigelser *”(…) disclose hidden cracks in the spurious certainties of logocentrism.”* (Greenblatt i Veeser, 1989: 5).

Således er den nyhistoriske praksis udviklet i forlængelse af den poststrukturalistiske bevægelse, hvilket også ses på det fokus, der er på lingvistiske argumenter samt hele begrebsliggørelsen af sign, signifier og vehicle, det vi også kender som semiotik, som er udarbejdet af Saussure i 1970’erne ([Saussure 1983, 101](http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem13.html#Saussure_1983); [Saussure 1974, 102-103](http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem13.html#Saussure_1974)). Poststrukturalismens argument om ordkonstruktioner omkring noget der ikke er reelt eller virkeligt går også igen i New Historicism, altså at den historiske virkelighed som portrætteres i litteraturen/fiktionen faktisk ikke er faktuel og virkelig. For Greenblatt handler det dog også om de vante distinktioner som Poststrukturalismen har fået til at bryde sammen eller i det mindste blive problematiske. Ifølge Steven Mullaney, endnu en af feltets praktikere, er New Historicism en udvikling i forlængelse af Poststrukturalismen, som afviser en bestemt udgave af poststrukturalistisk dekonstruktivisme, som kendetegner den amerikanske formalismes analysestrategi (Møller, 2001: 6).

Et af de vigtigste fokuspunkter New Historicism har bibragt var i forhold til menneskelig handlen, praksis og viden som konstruktioner og opfindelser mere end naturlige og instinktive konstruktioner (Brannigan, 1998: 21). Altså ligger fokus på motivet for at skrive/producere den givne tekst på den specifikke måde som tekstforfatteren har valgt og på den måde kontekst former vores forståelse af en text. (Muller, 2000: 3). Dette er også synligt igennem den fremherskende tese indenfor New Historicism at *”(…) all the world’s a stage! And all the men and women merely players!”* (Shakespeare i Brannigan, 1998: 55).

”*Cox og Reynolds har defineret New Historicism som en hermeneutisk praksis, der pointerer, at historieskrivning er historikerens repræsentation af fortiden og som sådan bundet til sit nutidige perspektiv.”* (Møller, 2001: 3).

Den hermeneutik som der slås til lyd for afviser på den ene side at tekster har en iboende mening. I stedet for at søge meningen i teksten skal den søges ved at læse teksten i kontekst,

*”[…] the concern with literary text”[is] to recover as far as possible the historical circumstances of their original production and consumption.”* (Greenblatt, 1990: 179 i Møller, 2001: 24).

Således er formålet med en nyhistorisk analyse at afdække en historisk teksts skjulte lag og motiver, men samtidig også holde fokus på, at man aldrig finder sandheden, eftersom dette er umuligt, idet man blot foretager én af mange mulige læsninger af en tekst, og denne læsning er således ikke absolut. Det er også her den store forskel ligger på historicisterne og ny historicisterne, idet historicisterne finder at ét system er fremherskende, én forklaring dominerer mens ny historicisterne som nævnt mener at utallige eller i det mindste adskillige forklaringer kan forholde sig til samme ’case’.

Men hvori ligger det historiske i såvel historicismen som nyhistoricismen? Det må siges ikke at forefindes i de overvejelser over kontinuitet og traditioner som praktisk talt er ikke eksisterende, men i stedet i interessen for at forstå den litterære tekst i dens historisk-kontingente kontekst. Det betegner det historiske (Møller, 2001: 5).

Baggrunden for de to er dog den samme idet Historicismen udvikledes da man ikke fandt at historien og dermed de historiske kilder var lig den absolutte fortælling om noget fortidigt. Der vil altid være en afsender med en agenda, en tilgang eller en tredje forudindtagethed. Uanset hvor objektiv man forsøger at være så sender man altid noget et sted fra og i denne afsendelse kommer man naturligt til at fortolke. Altså bliver også de historiske kilder influeret af den nutid i hvilken de er skrevet, uanset om det så er gennem voldsomme aktioner eller stille overbringelser af en gammel fortælling. Vi vil aldrig være i stand til at frigøre os fra de tendenser, der omgiver os når vi fortæller om noget tidligere hændt og det vil således blive indarbejdet i den præsentation man videregiver. Således bliver det nyhistoriske argument at man ikke bare kan læse en historisk tekst som ren fakta, men i stedet er man nødt til at læse den som en form for fiktion, bygget på noget mere eller mindre autentisk (Brannigan, 1998). Her overlapper New Historicism med historikeren, Hayden Whites teori omkring historie som narrativ idet det netop er denne betragtning White bygger sin tilgang op omkring. Men mens White vil etablere en formalistisk analysemodel, der kan studere det figurative sprog i historiske tekster i sig selv, dvs. uden hensyntagen til tekstens historiske kontekst, kan man med stor ret hævde, at New Historicism er udtryk for det stik modsatte, nemlig at komme hinsides formalistiske litteraturstudier tilbage til historien (Thomas, 1991: 4ff i Møller, 2001). Altså er det i højere grad et ideologisk end et praktisk overlap der finder sted her. Dog er diskussionen om hvornår/hvorvidt historiske kilder kan lære os noget objektivt særdeles interessant idet tanken om historiske kilder som ’biased’ og fiktive efterlader en virkelighed uden objektivitet – man er nødvendigvis nødt til at forholde sig objektivt til historien for at kunne forstå dens kompleksitet, og hvis alle kilder alligevel er subjektivt er intet objektivt og så bliver alt til en form for fiktion og narrativer, netop som Hayden White konkluderer (White, 1987).

Her kommer to vinkler ind i billedet. Den ’presentist’, der afviser at historie kan forstås udenfor dets samtid, idet fortidsstudier kun fortæller os noget om hvem vi er her og nu, mens den ’positivist’ mener at kunne indsamle historien stykke for stykke og gennem disse brudstykker skabe et objektivt billede også på banen for at nuancere debatten. Men for at holde os til den nyhistoriske vinkel pointerer Greenblatt at:

*”[…] the evidence of the past must be read "in the context of the day that produced it [ .... ] The present must be kept out of the past if the search for the truth of that past is to move towards such success as in the circumstances is possible"* (Evans, 1998: 75)

Så når man som de nyhistoriske tænkere ikke tror på én sandhed i historien, bliver fokus i stedet for at fortolke de strukturer, der forefindes og afdække intentionerne bag disse strukturer. På denne måde kommer hovedargumentet omkring en mangfoldighed af tolkninger på den/de samme begivenheder overfor én sand tolkning også til at fremstå klart og tydeligt. Således bringer New Historicism altså en helt ny ikke-sandsheds-søgende form for historisk studie på banen, hvor New Historicism ser det som sit projekt at fremhæve og fokusere på vekselvirkningen såvel som betingetheden mellem det sociale og det diskursive (Møller, 2001: 6). Ydermere fokuserer Greenblatt på at der ikke er en klar opdeling mellem tekst og kontekst, mellem politik og fiktion (Brannigan, 1998: 21) og derfor kan det være svært at determinere hvad er hvad. Således ser man det hele som et samlet perspektiv på noget, der ikke kan analyseres i dele, men kun som et hele. Ydermere er det nyhistoriske fokus på at beskrive diskursive og materielle domæner hvori tekster placeres (Colebrook, 1997: 28) og således bliver problematiseringen af relationen mellem tekst og kontekst til, idet disse ofte har ført til at tekster er læst såvel som konstruktioner men også som relationer mellem kunst og liv (Colebrook, 1997: 27).

Det er således en pointe for Greenblatt at fremhæve, at vi har at gøre med forskellige kræfter, der er i spil i den enkelte tekst eller i det enkelte kunstværk, og som ikke skal skæres til så det bliver en homogen helhed (Møller, 2001: 8)

Det er dog vigtigt igen at nævne omkring Steven Greenblatt at begrebet New Historicism ikke er det han selv bekender sig til, men derimod en praksis kaldet Poetics of Culture. Stort set er disse en og samme, men for det store overbliks skyld er det nødvendigt at klargøre at Greenblatt ikke nødvendigvis så det historiske som det essentielle i sin praksis, men derimod kulturen overfor fiktionen og litteraturen (Greenblatt i Veeser, 1989: 1).

Derforuden har den franske filosof Michel Foucault bidraget med inspiration for Stephen Greenblatt idet adskillige af Foucaults ideer og argumenter således er adopteret af den nyhistoriske praksis, også dette vil blive yderligere behandlet og beskrevet senere.

H. Aram Veeser, der samlede en mængde introducerende essays i bogen “The New Historicism” (1989), fremfører følgende ’nøgleord’ som gennemgående for nyhistorisk tænkning/analyse:

“

1. *that every expressive act is embedded in a network of material practices;*
2. *that every act of unmasking, critique and opposition uses the tools it condemns and risks falling prey to the practice it exposes;*
3. *that literary and non-literary "texts" circulate inseparably;*
4. *that no discourse, imaginative or archival, gives access to unchanging truths, nor expresses inalterable human nature;*
5. *that a critical method and a language adequate to describe culture under capitalism participate in the economy they describe.”*

(Veeser, 1989: xi)

Hvert enkelt af disse punkter former den nyhistoriske tilgang til fiktionsanalyse og præsenterer altså en metode til at beskrive kultur i aktion. Greenblatt pointerer gang på gang at hans tilgang til historie, litteratur og kultur ikke er en teori, men i stedet en praksis (Greenblatt i Møller, 2001: 3), dette skal dog ikke forstås som om han tror på en teoriløs iagttagelse eller induktion. Hovedargumentet i New Historicism fokuserer på at ingen tekster kan forstås uden samtidig at forstå den samtid i hvilken de er skrevet – netop derfor finder jeg denne teori velegnet til det studie jeg ønsker at udforme. Når jeg skal beskrive i hvor høj grad fiktion, der fremstiller historiske begivenheder er autentisk og ’reel’ og hvorvidt man i så fald kan tale om ’historiske narrativer’ bliver det naturligvis nødvendigt at læse fiktionen i den kontekst den er skrevet/produceret i. Præcis som eksemplet med Hotel Rwanda, der på overfladen handler om en ti år gammel konflikt, men som under overfladen er produceret i en samtid, der peger mod en anden lignende samfundsmæssig krise. Her udgør den nyhistoriske tilgang et fornuftigt analyseapparat til anvendelse.

I det følgende uddyber jeg hvordan teorien fungerer som analyseværktøj. Her inkluderes punkter som ’magt’ , ’subversion’ og ’thick description’.

### Magt

Som tidligere nævnt er New Historicism udsprunget af marxismen og således er magt et vigtigt aspekt i en nyhistorisk analyse. Marxisterne fokuserer på magt i forhold til klasser mens de nyhistoriske tænkere fokuserer på en bredere forståelse af magt. Marxismen ser groft defineret litteraturen som del af en ’superstruktur’ hvori økonomi og de materielle produktionsrelationer manifesterer sig selv hvorimod de nyhistoriske tænkere præsenterer et noget mere nuanceret syn på begrebet magt. De ser det ikke udelukkende som et klasse-relateret begreb, men som et begreb der rækker ud i hele samfundet. Dette bygger hovedsagligt på den franske filosof og teoretiker Michel Foucaults arbejde og de teorier som han er ophavsmand til.

Denne Foucaultianske fortolkning vil jeg her uddybe idet Foucault ses som, hvis ikke den mest indflydelsesrige, så en af de mest indflydelsesrige teoretikere i den nyhistoriske praksis. Hans fortolkning af magt-begrebet og hvordan dette indarbejdes i den nyhistoriske praksis sættes i perspektiv overfor Greenblatts udtalelser og definition på magt:

*”There is a powerful ideology of inwardness but few sustained expressions of inwardness that may stand apart from the hated institutional structure”* (Greenblatt i Colebrook, 1997: 60)

Dette passer fint sammen med Foucaults argument om, at det privates diskursive konstruktioner opnås gennem forskellige sociale selvobserverende praksis såvel som personlig introspektion. Foucault siger ydermere at modernitet er karakteriseret af et skift i magtrelationer idet de:

*”[…] no longer [are] subject to public and corporeal forms of discipline (such as the confessions, acts of faith, testimony and poetry examined by Greenblatt in Renaissance Self-Fashioning).”* (Colebrook, 1997: 60)

Foucaults bidrag til den nyhistoriske praksis ligger således i den fascination af strukturer og magtforholds teknologier som forefindes i ethvert menneskeligt samfund. Ideologien i New Historicism er altså det Foucault kalder magt og som defineres som en selvforstærkende kraft (Brannigan, 1998: 52).

New Historicist læsninger forsøger at undersøge eksistensen af et ideologisk system gennem en læsning af dette systems materielle praksis, traditioner og ritualer. Således læner disse sig op af Althussers afgrænsning af de figurer et sådant ideologisk statsapparat tager. Ydermere fokuserer disse læsninger på at beskrive processer og kræfter/magter, hvilket også kendetegner Althusser og Foucaults arbejde. Formålet bliver således at undersøge og udfordre disse processer og kræfters ideologi og magt. Denne tilgang blev åbnet af marxisterne som rettede opmærksom på konflikten og modsigelsen indenfor historie og repræsentation (Brannigan, 1998: 27).

Når så en tekst kan læses og udformes/udøves i adskillige situationer bliver tekstens betydning naturligvis multipel. Tekster producerer dermed magt, samtidig med de også afslører magtmekanismer. Således bliver altså lokationen og tilstanden af hver optræden eller læsning afgørende for fordelingen af sådanne modstridende kræfter (Colebrook, 1997: 27-28).

### Subversion

Foruden magt-begrebet er også ’subversion’, der hænger uløseligt sammen med ’magt’, et essentielt fokuspunkt i en nyhistorisk analyse og fortolkning. Den typiske nyhistoriske læsning fokuserer på tidligere samfund og kulturers magtrelationer. Der fokuseres på funktioner og magtrepræsentationer samt den måde hvorpå magt indeholder nogle potentielle undergravende elementer. Ydermere arbejdes der med magtoperationer, især den måde magt tilegner sig de tilsyneladende undergravende elementer som er med til at få denne sammenhæng til at bestå. Således finder nyhistorikerne altså magtrelationer i alle ting alle vegne.

Greenblatts fokus er på den proces

*” […] whereby subversive insights are generated in the midst of apparently orthodox texts and simultaneously contained by those texts, containing so efficiently that the society’s licensing and policing apparatus is not directly engaged.”* (Greenblatt i Brannigan, 1998: 64)

Således fungerer disse undergravende elementer altså på et plan hvor de direkte magtrelationer ikke åbenlyst berøres, men dog alligevel bliver det. Han argumenterer ydermere at sådanne undergravende elementer er indlejret og indeholdt i såvel tekster som genrer, de bliver således umulige at bevæge sig udenom. På de simpleste niveauer er sådanne kontrolelementer opnået gennem manipulation af fakta omkring andres tvivl. Altså er tvivlen det undergravende (subversion), mens kontrollen af dette er det Greenblatt kalder ’containment’. Således hænger disse to uløseligt sammen idet ’subversion’ skabes af den part der ønsker at beherske og dæmme op for dette undergravende element for de pågældende magtrelationer.

*”The processes of subversion and containment are mutual rather than mutually exclusive. New Historicists see the text as a work which manufactures its meaning through various procedures (including production, consumption and circulation).”* (Colebrook, 1997: 28)

Således ser Greenblatt altså en cirkulation i den nyhistoriske praksis idet han finder at magt producerer ’subversion’, som magten efterfølgende søger at dæmme op for. Således bliver de to hovedelementer (magt og subversion) viklet ind i hinanden (Brannigan, 1998: 65).

### Thick Description

Thick description er et antropologisk begreb som Greenblatt og andre New Historicist tænkere har adopteret og inkorporeret i denne praksis. For at få den fulde forståelse for dette begreb vil jeg her redegøre for antropologen Geertz’ beskrivelse af begrebet som det fremstår i antropologien og efterfølgende præsentere det i den New Historicistiske praksis.

Kort fortalt er en ’thick description’ indenfor antropologien en beskrivelse af menneskelig ’opførsel’ som ikke kun forklarer opførslen, men også konteksten som opførslen befinder sig i, sådan at en udenforstående kan forstå netop denne gestus i dybden. For eksempel kan et blink med øjet betyde mange ting, afhængigt af konteksten – altså er det nødvendigt ikke kun at fortolke blinket, men også konteksten for at forstå den dybere mening med blinket (Geertz, 1973). Således binder en ’thick description’ sig naturligt sammen med New Historicism idet der her også er fokus på at forstå teksten i sin kontekst og ikke lade den stå alene som et rent stykke litteratur uafhængigt af sin samtid. Det forekommer således naturligt at adoptere dette begreb fra antropologien til litteratur-teorien og den praksis jeg tidligere har beskrevet som New Historicism.

Når man går mere i dybden med begrebet finder jeg at filosoffen Ryle beskriver både en ’thin description’ og en ’thick description’. Dette gøres i forbindelse med eksemplet: at blinke med øjnene som gestus/tegn/signal eller som fugtning af øjnene. Der er stor forskel på om blinket skal tolkes som en naturlig fugtning af øjet eller som et tegn til de omkring-opholdende sig personer om et eller andet indforstået. Et tredje scenarie inkluderer også blinket som en parodi på en anden persons blink og således kan man definere forholdet mellem en ’thin’ og en ’thick description’. Den ’thin description’ er altså det umiddelbare blink som parodi overfor den ’thick description’, hvor man ydermere ser på forholdende, der gør sig gældende og ligger til grund for agentens lyst til eller behov for at parodiere i første omgang (Geertz, 1973). Således ser den ’thin description’ kun på handlingen, mens den ’thick description’ analyserer årsagen til agentens handling.

Problemet for antropologerne og dermed også de nyhistoriske tænkere ligger i at begrebet ’thick description’ således virker til kun eller mest at beskrive og dermed ikke analysere og fortolke, Geertz siger: ”*but it does lead to a view of anthropological research as rather more of an abservational and rather less of an interpretive activity than it really is.”* (Geertz, 1973: 3). Dog påpeger han at Ryle også her har en pointe idet han fokuserer på de etablerede koder, om end dette er et noget misvisende udtryk, idet det lyder forholdsvis matematisk og ikke som et litteraturkritisk begreb, hvilket det dog er. Disse såkaldt etablerede koder er det analytiske aspekt indenfor ’thick description’ idet disse koder afkoder signifikante strukturer og bestemmer deres sociale grundlag og tilførsler. Dette kunne eksempelvis handle om først at determinere hvem, hvad, hvordan og hvorfor.

”*The point for now is only that ethnography is thick description*.” (Geertz, 1973: 3) og at etnografer forfølger data-indsamlingen som er en multipel sammensætning af komplekse konceptuelle strukturer, hvoraf mange er indført ovenfra eller indarbejdet i hinanden. Dette fremstår således både mærkeligt, uens, og utydeligt og etnografens job bliver således at forstå og siden udarbejde et resultat på baggrund af den analyse som dette netværk af strukturer kræver.

”*Doing ethnography is like trying to read (in sence of ’construct a reading of’) a manuscript-foreign, faded, full of eclipses, incoherencies, suspicious emendations, and tendentious commentaries, but written not in conventionalized graphs of sound but in transient examples of shaped behaviour.*” (Geertz, 1973: 3)

I den nyhistoriske praksis ser man således på handlinger og den kontekst hvori disse optræder og analyserer dermed handlingernes betydning for sammenhængen – dette kaldes thick description.

## New Historicism - afrunding

*”The fundamental change that new historicism has brought to the relationship between literature and history is to have shifted the methodology from a simple application of historical facts to literary texts to a complex understanding of levels of discursive participation in constructing and maintaining power structures.”* (Brannigan, 1998: 81)

New Historicism er således ikke kun en måde at læse litteratur i dets historiske kontekst, men også en måde at læse magtrelationer, ideologiske funktioner, epistemiske transformation, repræsentationssystemer og deres grader, genretransgressioner, diskursive formationer og produktionen af vidensobjekter. New Historicism producerer altså politisk historie fra teksternes råmateriale, dog skal det være tydeliggjort at New Historicist teoretikere ikke er politiske i sig selv, eftersom de fokuserer på formationen og de magtfulde diskursers proces mens funktioner som parlament, diktatorer, handelsunioner osv. er udeladt eller kun indirekte indarbejdet.

Derudover er det vigtigt at se New Historicism som en måde at relatere tilsyneladende uafhængige tekster fra den samme periode med hinanden og således skabe en intertekstuel kritik. Greenblatt bidrager altså med en praksis hvori forholdet mellem tekst og historie kan analyseres mere end han definerer en direkte/åbenbar teoretisk tilgang (Greenblatt i Veeser, 1989: 10+11).

# Metodeafsnit

## Introduktion

I dette afsnit vil det blive beskrevet og anskueliggjort hvilke metodiske overvejelser, der ligger bag besvarelsen af den problemformulering, der er opstillet i introduktionen. Altså hvordan man kan beskrive og analysere fiktion, der fremstiller historiske begivenheder på en tilsyneladende autentisk og ’reel’ måde og hvorvidt man i så fald kan tale om ’historiske narrativer’, der kan problematisere samfundsmæssige problemstillinger og bringe disse ud til et bredere publikum end eksempelvis dokumentaristiske produktioner og faktuelle oplysningskampagner kan.

Idet jeg har valgt at lægge et nyhistorisk perspektiv på min analyse vil de nyhistoriske argumenter omkring magt, subversion og thick descriptions danne rammen for min analyse. Således opbygges den på baggrund af disse elementer.

I det følgende vil der blive redegjort for forskningsdesign og mere specifikt hvilken analysestrategi der vil forme denne opgave. Ydermere vil det anvendte analysemateriale altså empirien her blive præsenteret og samtidig vurderet i forhold til målet med analysen på baggrund af introduktionen. Afslutningsvis vil det blive vurderet i hvor høj grad analysens resultat kan bruges som generaliserende ’viden’ og dermed være med til at danne præcedens i forskningen.

## Film/Filmoplevelsen som analysemateriale

Jeg har valgt at bruge tre film som cases i min opgave. Dette fordi jeg finder at film er en særdeles interessant gengivelse af virkeligheden som når et bredt publikum og derfor er interessant at se på i forhold til hvor meget virkelighedsforståelse og dermed samfundsmæssig forståelse de kan bibringe seeren. Torben Grodal, professor i filmvidenskab, argumenterer at forestillinger (imaginations) i en lang række henseender har samme virkning som virkelige hændelser (Grodal, 2003: 88), og dermed kan sådanne sige noget om det virkelige liv, udover at fungere som kunstform og underholdning. Grunden til at film og dermed forestillinger kan sige noget om virkeligheden er at vi mennesker rationaliserer os frem til de muligheder vi præsenteres for og i denne rationalisering er vi naturligt nødt til at forestille os et resultat for at kunne vurdere hvordan vi skal handle. Således er det indbygget i os at forestillinger kan være virkelige – præcis derfor kan også film og fiktion komme til at virke virkelige. Grodal siger ”*Vi er nødt til at lave mentale hypoteser for at forstå mulige konsekvenser af vores handlinger.*” (Grodahl, 2003: 88).

Samtidig er film et af de centrale medier til at fremstille såvel nutiden som fortiden og forestillinger om fremtiden (Grodal, 2003: 287). Og da jeg netop ønsker at fokuserer på sådanne forestillinger af fortiden, som samtidig forholder sig til fremtiden er det oplagt at vælge filmmediet. Ydermere har film den funktion at de kan fungere som ’spejl’ for såvel samfund som grupper, kulturer eller filmmagerens egen påvirkning fra eksempelvis en gruppering (Grodal, 203: 291). Hvilket er en essentiel egenskab i forhold til det studie jeg ønsker at udføre. Grodal fremfører også argumentet at:

*” […] film om tidligere historiske perioder kan dels forstås ud fra en almen kognitiv og affektiv nysgerrighed. Men samtidig vil sådanne historiske film selvfølgelig også indgå i bearbejdelsen af forståelsen af nutiden.”* (Grodal, 2003: 296)

Derfor vil historiske film ofte fremstå som et kompromis mellem indlevelsen i det fortidige og ønsket om samtidig at behandle en nutidig problematik idet det er denne man er influeret af. Dette er som taget direkte fra en nyhistorisk kontekst og dermed underbygger Grodal mit valg af teoretisk praksis til at fokusere på netop den problemstilling jeg har valgt. Film ses ydermere som et medie der er med til at forme tilskueres opfattelse af kultur og samfund og derfor indvirker film potentielt på formningen af tilskuernes adfærd, hvilket kan være med til at påvirke konstruktionen af såvel samfund og kultur (Grodal, 2003: 297). Så selv om en historie måske ikke har fundet sted, kan den godt præsentere en almen sandhed af f.eks. historisk eller psykologisk art (Grodal, 2003: 112)

Ydermere udtaler Grodal sig om netop Hollywood og lignende produktioner, som også er den type jeg har valgt at fokusere på og siger her at en væsentlig del af Hollywoods filmproduktion udtrykker diverse former for populistiske synspunkter, f.eks. at store virksomheder og virksomhedsejere eller ledere altid er skurkagtige, mens den lille mand er indbegrebet af redelighed, hvilket vi også vil se i analysen er tilfældet i de cases jeg har valgt (Grodal, 2003: 300). Ydermere fokuserer han på Hollywoodfilmens evne til at drage tilskueren ind i den fiktive verden, hvorved den gør op med den klassiske kunsts distance mellem værk og tilskuer. (Grodal, 2003: 103). Således er der nogle helt særlige kendetegn ved Hollywoodfilm og lign. Nordamerikansk filmproduktion, der gør netop disse produktioner interessante for min problemstilling i forhold til det syn de præsenterer og den fremstilling de bygger på i forhold til den problemstilling, der ligger i at man på så lang afstand, uden noget reelt virkelighedsforhold til disse konflikter eller personer vælger at fremstille en historie som man ikke har nogen autentisk indsigt i, når man som nordamerikansk filmskaber har valgt at portrættere konflikter som befinder sig såvel geografisk som samfundsstruktursmæssigt langt fra én selv.

Alt i alt finder jeg at film er et særdeles interessant og givtigt analysemateriale som vil udgøre et spændende fundament for min opgave.

## Præsentation af analysemateriale

Jeg har som nævnt valgt følgende tre film til min analyse af autenticitet, historisk og aktuel faktuel politisk virken. De pågældende film er Hotel Rwanda, canadisk produceret, Blood Diamond, klassisk Hollywood-film, og Lord of War, også en Hollywood produktion. Disse tre er valgt fordi jeg finder at deres fokus på de afrikanske konflikter er ret forskellige om end jeg mener at kunne påvise den samme tese på baggrund af dem alle tre.

Hotel Rwanda beskriver folkemordet i Rwanda i 1994 med relationer til folkemordet i Darfur i 2003-04. Denne historie er fortalt med ’offerets’ øjne, idet en sort mand, godt nok én tilhørende den ’dominerende’ race, hutu, men gift med en tutsi og ansat af de hvide, fungerer som filmens hovedperson. Vi oplever folkemordet som det udspillede sig på jorden – Rusesabagina har mulighed for at forlade det fristed hotellet udgør for ham, de hvide og de mange flygtninge der er indlogeret og se med egne øjne, de grusomheder der udspiller sig omkring i landet. Vi oplever hans håb og tro på de frelsende hvide, på FN og lign. internationale kræfter gå fra at være ulasteligt trofast til mere og mere tvivlende for til sidst at måtte se nederlaget i øjnene: at Afrikanere er der ikke mange stemmer i, så ingen vil risikere deres politiske liv ved at gøre en indsats i Rwanda. De sorte må redde sig selv. Således rejses kritikken af den manglende intervention i Rwanda og evt. også Darfur fra ’offerets perspektiv’.

Modpolen er fortællingen om den hvide mand i Lord of War. Ham der tjener penge på de afrikanske konflikter via salg af våben. Vi får dog adskillige gange i løbet af filmen en ide om, henvisninger til og direkte billeder af hvad det er for en problematik der hersker i mere eller mindre unavngivne områder af Afrika. Her er det de sorte våbenherrer, der udgør den afrikanske stemme direkte, de magtliderlige hærførere, der myrder civile for fornøjelsens skyld. Men samtidig høres også den civile afrikaners stemme, offerets stemme, indirekte gennem filmens tema, men også i kraft af den yngre bror, der ender med at blive dræbt på det afrikanske kontinent i forbindelse med en våbenhandel som han forsøger at forpurre pga. den nagende tvivl, usikkerhed og samvittighed overfor det moralsk forkastelige i at tjene penge på andre menneskers ulykke.

I mellem disse to står Blood Diamond – en fortælling om en hvid mand, der gerne vil tjene penge og er ligeglad (som hovedpersonen i Lord of War) med de mange uskyldige liv, der er grundlag for hans virksomhed. Vi præsenteres for den udvikling han gennemgår gennem filmen, hvor han går fra at være en skruppelløs opportunist til at blive en menneskelig karakter, der ofrer sit eget liv for sin medspillers skyld. Denne mand repræsenterer samtidig den anden historie, der handler om en sort mand, igen et offer for den krig og den skruppelløshed, der hersker i Afrika. En mand der har mistet sin søn til de ’onde’ magtliderlige oprøre og som kæmper en kamp for at få ham tilbage. Altså er han den karakter, der spiller på alle følelserne og via hans offer-rolle og historien om sønnen bliver såvel problematikken omkring bloddiamanter som børnesoldater sat på dagsordenen i denne film.

Altså har vi at gøre med tre film, der præsenterer en hel del ens statements, men samtidig fremfører sin kritik på forskellig vis og gennem diverse talerør. Fælles for dem alle er at nødhjælpsorganisationer som Røde Kors og lign. ikke er repræsenteret i nogen form for hovedrolle position. Det bliver den enkelte mands kamp mod overmagten, mod uretfærdigheden og ’det onde’ og for at understrege det politiske budskab slutter hver af de tre produktioner af med en tilsyneladende faktuel ’frame’, hvor seeren kan læse hvad der skete med karaktererne og problematikkerne efterfølgende og hvor det er vi befinder os i forhold til disse konflikter netop nu.

Således finder jeg altså at disse tre film via deres forholdsvis forskellige historier og perspektiver på nogenlunde den/de samme problematik(ker) udgør et særdeles interessant analysemateriale, der kan være med til at undersøge den måde hvorpå autenticitet spiller sammen med historiske narrativer og således kan være med til at stille spørgsmål ved Vestens/FNs handlemåde i forhold til disse problemområder på det afrikanske kontinent.

## Forskningsdesign – et case studie

Eftersom dette projekts analysemateriale er tre film, der fra hver deres vinkel forholder sig til én eller flere afrikanske problemstillinger i forhold til den industrialiserede verden, vil studiet således karakteriseres som et multipelt case studie, hvor hver film udgør en enkelt case. En sådan case eksemplificere ét enkelt perspektiv på problemstillingen. Med udgangspunkt i disse tre Nordamerikansk producerede storfilm vil jeg undersøge i hvor høj grad disse kan defineres som værende autentiske/troværdige og dermed i stand til at sætte fokus på det politiske emne som de berører mere eller mindre direkte.

Som ordet case antyder, refererer casestudiet til selve objektet, der undersøges i sin reelle kontekst (Yin, 1994: 13). En case kan bestå af næsten hvad som helst, men er karakteriseret som et afgrænset område, eksempelvis et individ, et sted, en organisation, en begivenhed, en tidsperiode, en beslutning, en film m.fl. (De Vaus, 2001: 220). Indenfor casestudier fokuseres der ikke på generelle og kausale forklaringer som tilfældet er med kvantitativ forskning, men i stedet søger man at fremhæve og forklare detaljer omkring en specifik case eller en samling af cases. Ydermere er det vigtigt at fremhæve at casene ikke udvælges tilfældigt, men med en formodning om at disse via en analyse vil kunne forklare det fænomen man ser dem som udtryk for (Antoft og Salomonsen, 2007: 32). Robert K. Yin har givet en overordnet og teknisk definition af case design, som fremgår i det følgende:

*”Casestudy is an empirical inquiry that: - investigates a contemporary phenomenon within its real-life context, especially when the boundaries between phenomenon and context are not clearly evident”* (Yin, 1994: 13).

Yin fortsætter:

*”The case study inquiry: - copes with the technically distinctive situations in which there will be many more variable of interest than data points, and as one result - relies on multiple sources of evidence, with data needing to converge in a triangulating fashion, and as another result - benefits from the prior development of theoretical propositions to guide data collection and analysis”* (Yin, 1994: 13)

Jeg har som nævnt tre fiktionsfilm, der præsenterer hvert deres standpunkt i den konflikt der portrætteres – fælles for de tre er dog deres kritiske tilgang til magthaverne, stormagterne og de kræfter vi normalt forbinder med ’det gode’, der bekæmper ’det onde’ i verden. Jeg har som beskrevet på forhånd en formodning om at disse cases er anvendelige i forhold til den analyse jeg ønsker at udføre og at de tilsammen kan være med til at forklare den problemstillinger jeg ønsker at undersøge i indeværende opgave. Jeg anlægger således en deduktiv tilgang (De Vaus 2001: 5-8) idet jeg ønsker at lade disse cases teste min teori og på baggrund af denne test nå frem til et resultat, der fortæller mig noget om den opstillede problemstilling.

De tre film som jeg tidligere har præsenteret vil indgå som et samlet casemateriale, der vil blive holdt op imod hinanden i en komparativ analyse på baggrund af de parametre jeg har at arbejde med ud fra mit teoriapparat – altså den praksis jeg læser min opgave indenfor.

Udover de ovenstående indledende kommentarer i forhold til casestudier er det ydermere nødvendigt at differentiere mellem Robert K. Yins skematiske opdeling af casestudier (Yin i De Vaus, 2001: 229). Yin skelner mellem et single og et multipelt casestudie, dermed mener han et casestudie med en enkelt eller flere cases. I indeværende opgave er der som nævnt tale om et multipelt casestudie idet der arbejdes med tre film og det de hver især repræsenterer på baggrund af den teoretiske praksis overfor problemstillingen. Fordelen ved et multipelt casestudie overfor et single casestudie, der kun fokuserer på én enkelt case, er at elementer af diskussion, sammenligning og eventuel generaliserbarhed muliggøres eller øges frem for studier, der kun ser en sag fra én side og således kun repræsenterer et enkelt argument eller billede på det undersøgte. Derfor er det i denne opgave langt mere interessant at vælge flere cases der forhåbentlig kan pege på en sammenhæng og forme en interessant diskussion såvel som et dybdegående perspektiv på den præsenterede problemstilling.

Denne distinktion mellem single og multipelt studie leder endvidere over i Yins skelnen mellem det forklarende og det beskrivende casestudie. Det beskrivende casestudie beskriver og fortolker, mens et forklarende casestudie undersøger forklaringer og sammenhænge (Yin i De Vaus, 2001: 221, 224). Denne opgave er således et forklarende casestudie idet formålet her er at undersøge i hvor høj grad narrativer (film) kan beskrive og fremhæve en samfundsmæssig problemstilling på autentisk vis. Således ledes der her efter en forklaring på og en validering af denne problemstilling.

Den casestudie typologi som Yin præsenterer, forekommer svær at anvende overfor den praksis jeg ønsker at indarbejde i denne opgave, i stedet finder jeg sociolog Rasmus Antoft og politolog Heidi Houlberg Salomonsens typologi fra ’*Håndbog og horisonter’* (2007) anvendelig her. Antoft og Salomonsen anvender fire hovedgrupper indenfor casestudier – det ateoretiske, teorigenererende, teorifortolkende og teoritestende casestudie. Især det teorifortolkende casestudie er relevant her, da den nyhistoriske praksis fungerer som en ramme, der afgrænser casene og dermed strukturerer det empiriske materiale. Formålet med et sådant teorifortolkende casestudie er, trods navnet, at generere ny empirisk viden og ikke at teste eller generere teori. Gennem et teorifortolkende casestudie udelukkes det imidlertid ikke at teoriudvikling kan finde sted, eftersom nye empiriske konklusioner efterfølgende kan medføre udbygning af teorien eller praksissen. Teoriudvikling er dog ikke formålet her. Eftersom denne opgave forsøger at læse et samfundsmæssigt emne i en litteraturteoretisk praksis’ sammenkoblet med et begreb, der oftest er brugt i forhold til historiske studier og således fokusere på at bygge bro mellem et antal teoretiske ståsteder som tidligere ikke har været bundet sammen på denne måde. Hovedformålet bliver derfor at forklare en sammenhæng mellem narrativer og samfundsmæssige problemstillinger, og altså ikke at ’opfinde’ en ny teoretisk praksis.

Netop her passer også det kendetegn at et teorifortolkende casetudie vil benytte adskillige teoretiske eller begrebsmæssige rammer, hvilket vil ske i denne opgave når de nævnte elementer samarbejdes (Yin i De Vaus, 2001: 228).

## Analytisk generaliserbarhed og validitet

Idet der her er anvendt et casestudie som forskningsdesign er der tale om kvalitativ forskning. Denne forskningstype er ofte blevet kritiseret for forskerens subjektive fortolkning (Kvale, 1997: 226), hvilket der altså forsøges at imødegås her ved at fremlægge de metodiske overvejelser og samtidig gøre analysen så gennemsigtig som muligt, ved at dokumentere såvel fortolkning og konklusioner på baggrund af eksempler (Riessman, 1993: 68). På denne måde vil læseren kunne afgøre troværdigheden af analysens resultater og således vurdere subjektiviteten kontra objektiviteten.

Formålet med en kvalitativ tilgang er ikke at producere repræsentativ data, hvilket ej heller er formålet i nærværende opgave. Formålet er her at opnå dybdegående viden omkring den empiri der er valgt til at belyse problemstillingen. I kvalitativ forskning anvender man således det man kalder analytisk generaliserbarhed, der kendetegnes ved at beskrive forskelle og ligheder imellem de udvalgte cases og på baggrund af disse udarbejde et studie, der kan vejlede i forhold til lignende studier (Kvale, 1997: 227-229). Denne opgave kan derfor være med til at tilføre empirisk viden på et felt, der ikke tidligere har været udforsket på præcis denne måde.

Sammenlignet med kvantitativ forskning er validitet bredere defineret i den kvalitative forskning. Således handler validitet om i hvor høj grad den valgte metode belyser hensigten med undersøgelsen. Dette er her gjort via valget af casestudie som forskningsdesign, idet et begrænset om end repræsentativt udvalg af mindre cases kan nærstuderes og analyseres dybdegående og således danne baggrund for en undersøgelse, der forholder sig netop til det problemstillingen ligger op til.

## Analysestrategi

Før analysen indledes er det vigtigt at gennemtænke hvorledes den valgte teoretiske praksis’ begreber bedst overføres til at belyse det som problemstillingen ligger op til og dermed sikre at analysen forholder sig til netop det den ønskes at gøre. Ligeledes skal begrebet autenticitet tænkes ind i analysen som et gennemgående analyseelement, idet det fungerer som det styrende, men på en måde så der ikke bliver gentagelser og uhensigtsmæssige overlap. Derfor vil det følgende blive en præsentation af den valgte analysestrategi, der således søger at danne et indledningsvist overblik over analysen og dennes struktur.

Idet det valgte teoretiske materiale er en praksis, der på overfladen ikke som sådan definerer en konkret analytisk strategi og denne ønskes samarbejdet med et begreb, der ej heller præsenterer en sådan strategi fungerer denne analysestrategi også som en form for operationalisering af de i teoriafsnittet nævnte begreber. Således vil disse begreber overordnet set strukturere analysen og konkretisere hvilke dele af empirien, der skal nærstuderes og fortolkes i analysen for at frembringe svar og konklusioner på problemstillingen.

Analysen inddeles i fire dele:

* Thick Descriptions
* Magt og Subversion
* Autenticitet
* Diskussion af filmoplevelsen som autentisk

Gennem denne struktur forventes det at problemstillingen belyses fra alle tænkelige sider og således kan analysen bibringe svar på denne som kan udmøntes i en konklusion.

I det følgende vil hver enkelt del blive beskrevet i dybden og således beskrive baggrunden for, samt refleksioner omkring den anvendte teori overfor analysens indhold.

### Del 1 - Thick Descriptions

Dette afsnit vil afdække såvel thick descriptions på det lavest mulige plan i de valgte cases, altså de involverede karakterers handlinger og den kontekst i hvilken disse fungerer og således bliver signifikante, men også brede sådanne handlinger ud i det store perspektiv og se dem som eksempler på tema, budskab og intentionen fra filmskabernes side i forhold til at profilerer netop disse tematikker og det pågældende budskab som hver enkelt case står for enkeltvis og den kritik af det internationale samfund som filmene rejser både enkeltvis og sammen.

Således bliver denne læsning af menneskelig handling afgørende i forhold til det essentielle i problemformuleringen omkring aspekterne tema og budskab.

### Del 2 – Magt og Subversion

Dette afsnit vil fokusere på de magtforhold, der gør sig gældende såvel mellem karaktererne indbyrdes i de pågældende film, men også på det overordnede plan mellem filmskaberne, producenter, filmselskaber mm. og det internationale samfund som kritikken i filmen er rettet imod. Disse magtforhold vil blive beskrevet for at determinere i hvor høj grad konteksten er afgørende for filmens premis og dermed autenticitet eftersom dette er en væsentlig del af problemstillingen.

Jeg vil således indarbejde de nyhistoriske begreber magt, subversion og inddæmning her idet magtforholdene skiftevis sejrer og undertrykkes igennem filmene. Således foregår der altså en løbende subversion og inddæmning af magten, der er karakteristisk for nyhistorisk praksis. Her vil også Foucaults bidrag til nyhistorikernes syn på magt indarbejdes.

Det vigtige i dette afsnit er dog klart analysen af det magtforhold der eksisterer mellem filmskaberne og objektet for deres kritik. Det er dette magtforhold der er signifikant i forhold til tema og budskab og dermed det autentiske indhold i filmene. Dog er det muligt at de indlejrede magtforhold mellem karaktererne i filmen ligeledes er billede på dette, og derfor bliver disse også essentielle for analysen og senere besvarelsen af problemformuleringen.

### Del 3 - Autenticitet

Afsnittet omkring autenticitet bygges på de tre dimensioner af historisk kultur som Classen har beskrevet i den artikel der refereres til i afsnittet omkring autenticitet. Således bliver de tre dimensioner; politisk, kognitiv og æstetisk indarbejdet her og vurderet overfor hinanden idet Classen vurderer at når disse tre er i balance vil man tale om et autentisk udtryk.

Jeg ønsker her at fokusere på de tre films såvel politiske agenda som de følelsesmæssige undertoner der spilles på hos publikum, præcis som også filmregler og den klassiske dramaturgis regler indarbejdes her for at give overblik over disse tre dimensioner. Jeg ser filmenes politiske agenda og indarbejdelsen af faktuelle oplysninger som den politiske dimension, filmregler og dermed den struktur som benyttes til at opbygge den gode historie ses som det æstetiske, mens det kognitive element er den måde hvorpå filmene spiller på publikums følelser og medleven.

Såfremt jeg finder at disse tre dele afbalanceres i forhold til hinanden vil jeg kunne konkludere at filmene fremstiller en tilsyneladende autentisk historie som altså kan fungere som argument omkring udbredelsen af det politiske budskab og den politiske dagsorden som de lægger op til at fokusere på og dermed vil den del af min problemformulering finde svar heri.

### Del 4 - Diskussion af filmoplevelsen som autentisk

I dette afsnit vil de foregående tre afsnits resultater blive holdt op mod hinanden. Således fungerer denne del som en ’samling af trådene’, hvorpå konklusionen følger som en naturlig forlængelse af dette. Her diskuteres i hvilket omfang de forskellige dele har bibragt klarhed over problemstillingen og på hvilken måde de hver især spiller sammen overfor en besvarelse af problemstillingen. Således bliver dette afsnit for en stor del opsummerende, dog med en del diskussion af de fundne delkonklusion, der således bredes ud og sammensættes til et produkt der kan konkluderes på baggrund af. Jeg vil således her indarbejde såvel autenticitet som den nyhistoriske praksis og her binde hele opgaven sammen så det hele bliver en enhed, der forholder sig til omdrejningspunktet for opgaven. Dette gøres primært ved at inddrage Torben Grodal og de af hans betragtninger, der tidligere er præsenteret omkring films virkelighedsfremstilling og ved at sætte dette op imod tema og budskab som dette fremstår på baggrund af de tidligere analysedele.

# Analyseafsnit

## Del 1 - Thick Decscriptions

Som jeg allerede nævnte i introduktionen fremstiller de tre cases, der danner grundlag for denne analyse, afrikanske konflikter og som sådan præsenterer de på hver deres måde en kritik af det internationale samfunds håndtering af sådanne konflikter og de problemstillinger, der følger med. Det være sig illegal diamantsalg, der finansierer våbenmænd i en borgerkrig, illegal våbenhandel der gør folkemord mulig og folkemord, der overses i kraft af, at der for vestlige stormagter ingen stemmer eller økonomi er i at gribe ind – blot for at nævne nogle af de mere prominente eksempler fremstillet her.

Det er netop i forhold til dette element af kontekst som de valgte cases fungerer i at betegnelsen ’thick description’ bliver relevant. Teori-udredningen præsenterede thick descriptions som et begreb, der forklarer menneskelig opførsel og handling og især den kontekst hvori disse optræder, og på den måde forholder thick descriptions sig også til forklaringen på hvorfor en handling udføres netop på den måde og på det tidspunkt den bliver det. I forhold til dette kan man således fokusere på filmskabernes intention med at producere disse film, idet dette er en menneskelig handling, der fortæller os en masse når vi ser på den kontekst i hvilken denne handling er udført og således fokuserer på intentionen og de forhold, der gør sig gældende omkring denne. Dette vil blive både eksemplificeret og uddybet senere, men først vil jeg se på nogle konkrete eksempler indlejret i filmene. Altså beskrive de thick descriptions, der er at finde mellem karaktererne i filmene.

Af specifikke eksempler fra filmene, på menneskelig handling, der bliver signifikant for konteksten, kan nævnes det tidspunkt i Hotel Rwanda hvor Paul Rusesabagina, hotellets daglige leder, og Gregoire, en af de få hutuer der er ansat på hotellet, har været ude for at hente forsyninger til hotellet og på vejen hjem kører langs floden. Her ser de med egne øjne, at der er tale om et dessideret folkemord og nedslagtning i Rwanda og ikke bare en ’borgerkrig’. Døde mennesker er spredt i bunker over vejen som en slags forhindring for eventuelle tutsi-oprørere eller FN-styrker, om disse skulle ende med at intervenere. Her vælger Paul, at de to ikke skal dele dette syn med nogen. Han ønsker ikke at oplyse de mange flygtninge på hotellet om de rædsler der foregår, for han vurderer at intet godt vil komme ud af dette, kun frygt og rædsel. Således vælger Paul her at beskytte ’de uskyldige’, mens han og Gregoire, de eneste hutuer med forståelse og syn for hvad deres ’artsfæller’ Interhamwe militsen praktiserer overalt i landet, lukker dette syn inde i deres bevidsthed og forsøger at skubbe det ned hvor de aldrig igen vil blive nødt til at finde det frem.

Denne menneskelige handling, beskyttelsen af de uskyldige, fortæller først og fremmest en masse om Paul som menneske, men derudover er en sådan handling også et eksempel på hvordan Vestens befolkning ofte reagerer når skrækkelige billeder præsenteres på tv-skærme herhjemme. Her vælger man ligesom Paul at beskytte de uskyldige, beskytte sig selv og lukke disse billeder af hungersramte børn og voksne, ofre for tsunamier, folkemord, sygdomsepedimier og lign. ude, ’glemme’ dem og aldrig tale om dem igen – præcis som Paul, der siger til Gregoire *”We will never speak of this again.”* (Hotel Rwanda, 2004). I Pauls tilfælde gør han dette for at beskytte nogen der er mere eller mindre direkte impliceret i dette, i den vestlige befolknings tilfælde er det nærmere det modsatte. Her beskytter man sig selv mod den nagende følelse af magtesløshed eller skam og skyld over ikke at hjælpe, intervenere eller på anden vis blande sig i det skrækkelige, der foregår, men blot vende sig om mod egne børn og lege videre som intet var hændt. Dette må netop være en af bevæggrundene for filmskaberne for at lave sådanne film. At sætte denne skam og skyld på dagsordenen, og forsøge at sætte disse konflikter og emner indlejret i konflikterne på dagsordenen, ikke kun ved politikerne, men også ved den menig borger.

Et andet eksempel på thick descriptions i en af disse film er i forhold til våbenhandleren Yurij Orlovs karakter. Hans kone, Ava Fontaine, har længe levet i uvidenhed omkring Yurijs virksomhed, men i takt med at flere og flere ting peger på, at han er involveret i noget suspekt og ulovligt jo sværere bliver det for hende at ignorere det hele og hun søger således at finde svar; i sidste ende ved at ’skygge’ Yurij ud til den container i hvilken han gemmer alle sine falske identiteter og i det hele taget alt det, der fortæller om det dobbeltliv han lever. Det som Yurij her karakteriserer som det uigenkaldeligt afgørende tillidsbrud er hans valg af adgangskode til containeren, barnets fødselsdag. Dette bliver paradoksalt nok det afgørende for en kvinde der længe har vendt det blinde øje til den forretning hendes mand har stået i spidsen for, idet hun pludselig bliver konfronteret med hendes mands skruppelløshed eftersom han har sammenblandet det mest uskyldige væsen de har i deres liv, deres barn, og den særdeles voldelige og etisk uforsvarlige forretning han har profiteret på og opbygget deres liv og rigdom omkring. Et sådant tillidsbrud og kynisk syn på livet magter Ava ikke at leve med, så hun forlader Yurij og bliver således indirekte årsagen til hans nedtur, hvilken vil blive uddybet senere.

Præcis som Ava oplever et tillidsbrud fra Yurijs side på samme måde oplever de afrikanske befolkninger, der er underlagt voldelige krigsherrer, diktatoriske regimer og dermed ofre for Vestens manglende interesse i at gøre en forskel på kontinentet, et tillidsbrud når FN og Vesten gang på gang undlader at gribe ind, eller kun gør det halvhjertet. Når folkemord overses, når våbenformidlingen fra industrilandende til de korrupte krigsherrer og diktatorer fortsættes, når børnesoldater accepteres som værende ’fjender’, når diamantsalg finansierer voldelige regimer, der undertrykker mennesker og ikke overholder menneskerettighederne, da sker et tillidsbrud mellem disse ’ofre’ og den verden, der kan gøre en forskel, men vælger ikke at gøre det.

Der er naturligt masser af forklaringer på den manglende intervention, nogle mere etisk korrekte end andre, men dette er ikke nærværende afhandlings opgave at redegøre for. Her ses blot på de bevæggrunde der ligger bag tilblivelsen af narrativer som omhandler disse temaer og søger derigennem at forklare hvorvidt disse narrativer kan være med til at øge opmærksomheden og dermed gøre en forskel. Hvilket vil blive uddybet og konkluderet på senere. Altså er der igen tale om at en handling og den kontekst i hvilken denne foregår, altså en thick description, er et eksempel på det budskab og den intention der ligger bag sådan en film.

Hvis man foretager en næranalyse af karakteren Danny Archer i Blood Diamond vil man også se adskillige eksempler på thick descriptions, der kan overføres til det store perspektiv. Archer er som Yurij Orlov en skruppelløs lykkeridder, der kun har blik for sig selv og egen vinding. Han er uden rigtige venner, har mange kontakter, men ingen bekymrer sig eller kærer sig om ham. I det mindste ikke før han møder den unge kvindelige journalist, der i sidste ende er med til at fremstille Archer som en helt, der kæmpede mod det korrupte system og hjalp en fattig fisker ikke kun til at blive rig, men også til at blive et forbillede og en fortaler for ’Afrikas problemer’. Denne udvikling, som naturligt er et sæt af handlinger, der alle præsenteres i en kontekst, fortæller ikke kun om Danny Archer som person, men om en udvikling filmskaberne gerne så verdenssamfundet gå igennem. At politikerne kunne tilsidesætte økonomisk vinding og egne interesser for at gøre ’det gode’ og hjælpe med til at rette alverdens uret. Hvis den store mand, som her personificeres i såvel Archer som Yurij Orlov, ham med alle kontakterne, ham der tjener penge på andres ulykke, hvis han ændredes fra at fokusere på egne mål, egen vinding og egen dagsorden til at fokusere på fælles bedste, det retfærdige og ’det rigtige’, så ville verden blive et bedre sted at leve. Et sted hvor den lille mand kunne blive hovedperson på en stor kongres, hvor den dagsorden en fattig fisker sætter ville være den dagsorden alle ønskede at følge.

Dog præsenterer filmskaberne netop i den situation hvor Solomon Vandy træder op på talerstolen et paradoks i hele denne argumentation idet der klippes/fades ud og filmen afsluttes før Solomon får sagt et eneste ord. Han bliver således ikke portrætteret som en talens mand, eller en handlingens mand. Publikum får ikke den sidste krølle med hvor verdenssamfundet faktisk lytter til den fattige fisker og hvor han får lov at sætte dagsordenen – således bliver afslutningen lidt et antiklimaks idet klimakset som filmskaberne har bygget op til, dermed ikke bliver forløst.

Alt i alt har jeg her eksemplificeret hvordan thick descriptions kan være afgørende for vores forståelse af narrativer. Hvor vigtigt det er ikke kun at se filmen som en historie, se handlinger som handlinger, men som handlinger og historie i en kontekst og dermed fokusere på det store perspektiv, på den brede betydning og dermed få alle lag med. Således bliver det muligt at tale om narrativers fremstilling af konflikter og forholde sig til disses betydning og dermed forholde sig til problemstillingen, der er styrende for indeværende opgave.

## Del 2 - Magt og Subversion

Idet magt og subversion er essentielle begreber i nyhistorisk analyse vil jeg her gøre rede for de eksempler jeg finder i de pågældende tre film som danner hovedanalyseelementer i denne opgave, og overføre disse til den rolle de spiller i forhold til besvarelsen af problemstillingen. Jeg har tidligere redegjort for magt og magtforhold i den nyhistoriske praksis og også indarbejdet Foucaults tanker omkring magt. Således vil jeg her udelukkende fokusere på magtforhold og hvordan disse virker i de pågældende film.

Paul Rusesabagina, hovedpersonen i Hotel Rwanda, præsenteres som en mand med magt, han har gode kontakter, han har indflydelse og forstår at begå sig i den verden han er del af i kraft af sit job. Privat bor han som så mange andre rwandiske indbyggere og optræder som den gode ægtemand, den interesserede far men dog som patriarken, der træffer de vigtige beslutninger alene og uden at rådføre sig med kone og børn. I situationen med naboens anholdelse i filmens umiddelbare indledning beder Tatiana, Pauls kone, ham trække på sine kontakter og hjælpe naboen. Paul svarer dog at han ikke har skabt disse kontakter og sat disse mennesker i ’gæld’ til sig for at hjælpe naboer, for *”Family is all that matters, please trust my judgement Tatiana”* (Hotel Rwanda, 2004)*.* Og det gør hun så og lader dermed magten hvile i hans hænder. Ligeså da Tatianas familiemedlemmer er forsvundet. Her beder Tatiana ham gøre hvad han kan for at finde dem og Paul gør som han bliver bedt om, men det er tydeligt, at det er ham der har beslutningen i sine hænder og ikke hende.

Paul omgås de hvide på venskabelig vis. Han modtager gaver (cubanske cigarer) og giver hånd og joker med dem. Ligeledes er han på ”venskabelig” fod med George Rutagunda, hutu-lederen, der kan skaffe øl, whisky, cigarer og andet luksus til gæsterne på Des Milles Collines, så Paul kan opretholde fornemmelsen af europæisk overklasse og stil. Netop stil finder vi tidligt ud af er særdeles vigtigt for Paul, idet han forklarer den hotelansatte Dube om betydningen af at kunne tilbyde en cubansk cigar til en værdi af 10.000 franc frem for at give en forretningsmand penge i hånden – heri er forskellen på om man har stil eller ej. Ligeledes præsenterer menuen stil, og det bliver beundret på hotellet at Paul kan skaffe frisk hummer til kokken, så gæsterne kan få luksusretter på trods af landets tilstand.

Det bliver således lynhurtigt slået fast at Paul Rusesabagina har kontakter og er en magtfuld person i det samfund publikum bliver præsenteret for. Han er manden som såvel de vestlige gæster på hotellet som naboerne i byen vender sig til efter mordet på Rwandas leder og borgerkrigens udbrud. Efter dette, og Interhamwes påbegyndelse af folkemordet smuldrer Pauls magt stille og roligt. Han bliver mere og mere magtesløs overfor konflikten da først FN og siden de belgiske pengemænd bag hotellet må opgive at hjælpe de mange uskyldige i Rwanda og på hotellet i Kigali. Efter lidt tid i magtesløs apati tager Paul magten tilbage, idet han vælger at blive på hotellet frem for at følge med kone og børn ud af krigszonen. Dermed træder han i karakter og indtager rollen som helt og forkæmper for de svage og familien er ikke længere hans topprioritet som han ellers har ’messet’ adskillige gange indtil dette øjeblik. Paul indser han har et ansvar, at han alene i kraft af sin position på såvel Hutu- som Tutsi-side har magt til at skabe forandring, magt til at gøre en forskel og i sidste ende magt til at finde niecerne. Og så er vi tilbage ved familien som topprioritet.

Der er således foregået en udvikling i magtforholdet mellem Paul Rusesabagina og det miljø i hvilket han optræder igennem filmen. Han starter som en særdeles magtfuld mand med mange kontakter og en urokkelig tro på at han via disse kontakter vil kunne redde sig selv og sin familie uanset hvad der så vil ske. Undervejs mister han magten mere og mere og netop som den er på vej til at slippe hans hænder fuldstændig - hvis han havde sat sig op i konvojen og var kørt væk fra hotellet og den magt han besad som leder af dette og derfra ladet sin skæbne være op til andre – netop her tager han magten tilbage. Han træder som nævnt i karakter og prøver fra da af igen at gøre en forskel, at bruge det han kan til at redde sig selv og familien ud af den forfærdelige situation og dette gør ham i stand til i sidste ende at stå som den magtfulde mand igen, en mand der forlader konflikten og får sin udvidede familie i sikkerhed i Belgien.

Ligesom Paul Rusesabagina er en mand med magten i sine hænder er også Danny Archer og Yurij Orlov det. De har som Paul kontakter, der kan redde dem ud af næsten enhver tænkelig situation, på nær døden som Archer må sande ikke kan ’snydes’, i stedet bruger han døden som et våben mod den uret han er vokset til at se, og dermed kæmpe for det gode, som en typisk helt.

Ved Yurij Orlov ser vi især to typer magtforhold som han er 100% i kontrol over. Det ene er forholdet mellem Yurij og alle våbenhandlerne, hvor han er på toppen. Det andet er forholdet mellem Yurij og hans kone. I dette forhold er han længe på toppen, men da hun forlader ham mister han overlegenheden og magten over denne del af sit liv. Dette gør dog bare at han træder endnu mere i karakter på jobfronten og kun fokuserer på dette. Det kan dog argumenteres at han er rystet her og at den tabte magt på hjemmefronten giver udslag i manglende overblik i forhold til hans forretning, idet han overser lillebroderens modvilje mod at medvirke i yderligere våbenhandler, hvilket resulterer i at han bliver dræbt for øjnene af Yurij. Som følge af dette bliver Yurij yderligere uopmærksom og glemmer at instruere om at få kuglen fjernet fra broderens krop, så han bliver taget i tolden og publikum såvel som Interpol agenten Jack Valentine, der har jagtet Yurij i det godes tjeneste filmen igennem, tror at nu er det slut med hans våbenhandler-virksomhed. Men i sidste ende har han netop i kraft af det magtforhold han er del af, i kraft af sin position som illegal våbenhandler kontakter med magt til, at han bliver befriet uden retsforfølgelse idet han som han selv siger er ”*a necessary evil*” (Lord of War, 2005), og hvis ikke han forretter denne virksomhed vil en anden blot træde i hans sted, så verden blev ikke et bedre sted om han var låst borte, dertil er korruption for god en forretning.

Således er der altså tale om adskillige typer af magtforhold i disse tre film i forhold til de roller som hovedpersonerne spiller og indgår i i sammenhæng med andre roller. Træder vi skridtet tilbage og ser på filmene som helhed og det magtforhold de ønsker at fokusere på via tema og budskab bliver såvel de nyhistoriske fokuselementer som Foucaults iagttagelser omkring magt særdeles synlige.

Hver af de tre film opstiller et magforhold omkring det enkelte menneske og systemet, det politiske verdenssamfund og den dagsorden som især de vestlige magthavere har eller i hvert fald tilsyneladende har ud fra de insinuationer filmskaberne kommer med. Således fokuseres der på såvel våbenhandel, børnesoldater, folkemord, diamantproblematikken osv. Og her fokuseres på forskellig vis på det magtforhold, der ligger mellem de implicerede personer og de overordnede strukturer i verdenssamfundet. Eksempelvis ser vi i Blood Diamond faderen gå op imod ’overmagten’ og tage sin søn tilbage fra den hærfører som havde indoktrineret ham og indlemmet ham i hæren af børnesoldater i Sierra Leone. På denne måde eksemplificeres den lille mands kamp mod overmagten og den typiske magtbalance forskubbes således da han lykkes med at befri sin søn og bringe ham i sikkerhed og dermed genforene hele familien.

Ligeledes forskubbes magtbalancen (subversionen) i Lord of War da den gode interpol agent (Jack Valentine) endelig fanger skurken (Yurij Orlov) og får denne sat for en dommer. Indtil dette øjeblik har skurken, Yurij, været magthaver og ’den gode’ har været magtforfølger, her skifter magtforholdet for en stund, men som tidligere nævnt vender det tilbage til udgangspunktet. Således præsenteres altså det magtforhold som er på den overliggende dagsorden idet det her vises at ’det gode’ aldrig vil vinde over ’det onde’ – måske kan man forsinke ’de onde’, men i den sidste ende vil ’de onde’ kunne fortsætte uhindret fordi de magtstrukturer som menig mand og menig retshåndhæver sætter deres lid til ikke har en egentlig interesse i eller mulighed for at bekæmpe denne orden og vende op og ned på denne.

Ydermere eksemplificeres her hvorfor det er essentielt at læse en tekst i sin kontekst som de nyhistoriske praktikere fokuserer på. Hvis disse tekster udelukkende blev læst som film omhandlende den præsenterede konflikt og ikke som eksempler på en profilering af et eller flere samfundspolitisk emner ville mindst én dimension af pågældende tekster mangle. Således bliver den nyhistoriske praksis en nødvendighed for at forstå filmene til fulde og for at kunne tale om disse i forhold til autenticitet, idet det netop er denne dimension som den nyhistoriske praksis tilfører analysen og som er essentiel i forhold til problemstillingen, der styrer nærværende opgave.

## Del 3 - Autenticitet

Et af de mest karakteristiske fællestræk ved disse tre film i forhold til elementet af autenticitet må siges at være de skrevne og talte ’frames’ og kommentarer som både indleder og afslutter filmene. Seeren får på denne måde udspecificeret nærmere end skitseret, først og fremmest sammenhængen, der er nødvendig for at forholde sig til filmens historie, men sidenhen også den afslutning eller den problemstilling som man har forsøgt at fremstille filmen igennem. På denne måde får selv den mest uoplagte seer skåret ud i pap, hvad formålet var, hvad det er man skal forlade filmen med. Hvad man skal tænke over og reagere på, for via disse ’frames’ og tekster præsenteres den politiske virkelighed vi alle er eller var del af.

Hotel Rwanda indleder med sort skærm, hvor kun lyden af først vestlige radio/tv nyhedsspot klippes sammen og siden en radio udsendelse, hvor Hutu-lederen, fortæller om sit had til tutsierne og at hutuerne nu må tage Rwanda, deres land, tilbage. Gennem sådan en optagelse bliver seeren øjeblikkeligt hensat til en grad af dokumentaristisk iagttagelse, idet en sådan live-udsendelse, om end den er et stykke fiktion her, netop afbilleder hvordan virkeligheden var 10 år tidligere og en sådan radiomeddelelse bliver altså et billede på noget virkeligt og autentisk, selvom den her er indtalt af en skuespiller, der er castet til rollen. Netop disse nyhedsindslag er indarbejdet adskillige gange i løbet af filmen, ikke kun i forbindelse med indledning og afslutning, så det er et af de vigtigste elementer til at skabe illusionen om en autentisk beretning med hold i virkeligheden.

Ligeledes indleder Blood Diamond med en ’autentisk’ feature. Det første frame er et billede af det afrikanske kontinent, hvor en plet markerer destinationen af Sierra Leone for alle der geografisk ikke er i stand til at placere dette afrikanske land. Henover den sorte ’frame’ skrives følgende tekst som altså fra starten af filmen fortæller publikum hvad de kan forvente at få ud af filmen og forlade biografen med.

*”Sierra Leone, 1999. Civil war rages for control of the diamond fields. Thousands have died and millions have become refugees. None of whom has ever seen a diamond.”* (Blood Diamond, 2006)

Således præsenteres altså den politiske agenda bag denne film. En lille faktuel oplysning, der tilfører noget autentisk og dokumentaristisk, ”*Sierra Leone, 1999.*”, så lidt skal der til for at publikum får en fornemmelse af at dette ikke er ren fiktion, ikke kun er en god historie, men at der er noget virkeligt, noget autentisk indarbejdet i det stykke fiktion som nu skal fortælle sin historie. Derudover bliver filmens hovedpolitiske tema, bloddiamanter, præsenteret og det faktum at borgerkrigen hærger og både gør og allerede har gjort massevis af mennesker hjemløse. Alt dette på trods af at langt de fleste af disse mennesker aldrig har set eller været i nærheden af en diamant. På den måde kommer bloddiamenter og diamant’jagten’ i det hele taget, til at fremstå som mere eller mindre direkte årsag til borgerkrigen, hvilket ikke giver et reelt billede af den komplicerede konflikt og borgerkrig som følge af denne konflikt mellem RUF og Sierra Leones regering i starten af 90’erne. Altså giver man køb på det historisk og faktuelt korrekter for fremstillingens skyld, hvilket selvfølgelig er filmmediets evige dilemma når en ’god historie’ skal fortælles. Men dog er det et aspekt som publikum accepterer netop pga. filmmediets form som værende fiktion og ’gode historier’ mere end læringsfyldte faktuelle gengivelser af historisk fakta.

Også Lord of War præsenterer sådan en faktuel indledning til handlingen. Her er det dog hovedpersonen Yurij Orlov (Nicholas Cage), der facefront til kameraet siger:

”*There are over 550 million firearms in world wide circulation. That’s one firearm for every 12 people on the planet. The only question is, how do we arm the other elleven*?” (Lord of War, 2005)

Således præsenteres altså de faktuelle tal omkring våbenbesiddelse på verdensplan og filmens tone introduceres samtidig. Netop den kyniske tilgang til emnet som Orlov fremfører her er gennemgående og med til at understrege den politiske agenda med filmen. Så igen er der tale om en såvel følelsesmæssig, som faktuel opbygning af autenticitet her, idet man spiller på publikums oplevelse af at blive præsenteret for sådanne facts præcis som man også gør i såvel Hotel Rwanda og Blood Diamond via henholdsvis radioudsendelsen og den skrevne præsentation.

Præcis som filmene indledes med en klar politisk agenda afsluttes de også sådan. Hver enkelt har som afslutning en mængde frames, hvor en tekst, som nævnt i indledningen, udspecificerer filmens politiske budskab. Hvad var det nu lige publikum skulle forlade biografen med? Hvorfor er det lige dette tema er blevet arbejdet ind i denne film og hvad var det lige, der var at hente her udover ’den gode historie’, den om karakterer der udvikler sig fra kyniske lykkeriddere til sympatiske helte, der kæmper i det godes navn? Denne karakterudvikling vender jeg tilbage til senere, men netop disse frames med afsluttende kommentarer er lige karakteristiske for hver enkelt film.

Hotel Rwanda samler op på såvel historien om Paul Rusesabagina og hans familie som selve folkemordet i Rwanda og hvordan det sidenhen er gået General Augustin Bizimungu og Interhamwelederen George Rutagunda (Hotel Rwanda, 2004). Dog kommer filmen og folkemordet således til at fremstå afsluttet, hvilket ikke er tilfældet i virkeligheden da kampen mellem hutuer og tutsier er fortsat, om end ikke i stor stil i Rwanda, så lige på den anden side af grænsen i Den Demokratiske Republik Congo (<http://www.bbc.co.uk/news/world-africa-13431486>). Så her er endnu en fejlagtig eller i det mindste mangelfuld fortælling om konsekvenserne af folkemordet i forbindelse med filmen. Således er det tydeligt at filmen som sådan kun ønsker at profilere det der skete i Rwanda i 1994, og ikke at fokusere på konfliktens kompleksitet og videre forløb og derigennem fortælle den sande historie om forholdet mellem hutuer og tutsier, hvilket er langt mere kompliceret end hvad filmen umiddelbart fremstiller. Det er altså ikke en dokumentar man skal se for at få forståelse for konflikten, men en fiktionsfilm, der søger at sætte problematikken på dagsordenen og den vej igennem skaber noget konsensus omkring dette emne. Og samtidig kan denne fiktionsfremstilling måske skabe engagement hos publikum til selv at søge videre information i fald man bliver grebet af fortællingen og fatter interesse for den fremstillede problematik.

På samme måde som Hotel Rwanda bliver mangelfuld i forhold til den virkelige historie kommer også Blood Diamond til kort med sin afsluttende ’frame’:

”*In January 2003, forty nations signed ”The Kimberley Process” – an effort to stem the flow of conflict diamonds. But illegal diamonds are still finding their way to market. It is up to the consumer to insist that a diamond is conflict-free. Sierra Leone is at peace. There are still 200,000 child soldiers in Africa.*” (Blood Diamond, 2006)

Her forsøger man således at fokusere på såvel problematikken omkring bloddiamanter og Vestens forbrugeres, altså publikums, ansvar fremstilles her i forhold til denne debat. Men også borgerkrigen i Sierra Leone får en enkelt kommentar med på vejen såvel som hele problematikken omkring børnesoldater. Denne problematik er præsenteret som en bi-historie i filmen – dog uden at denne historie nogensinde kommer til at være andet og mere end en sideløbende historie uden signifikant betydning. Således bliver disse afsluttende kommentarer lidt et eksempel på at skyde med spredehagl, idet en mængde temaer forsøges fremstillet som værende problematiske, men eftersom filmens hovedhistorie, karakterudviklingen med hovedpersonen Danny Archer (Leonardo DiCaprio), har fyldt så meget bliver alle de politiske temaer let væk i denne såvel kærligheds- som venskabshistorie.

Også Lord of War afslutter med lidt ’serviceoplysninger’ til seeren at reflektere over. Der sættes mere eller mindre indirekte spørgsmålstegn ved det dilemma, der forefindes i, at FNs fem permanente sikkerhedsrådsmedlemslande også er de fem største våbenhandlere på verdensplan. Dermed ønsker filmskaberne at seeren slutter sig til, at de således er ansvarlige for, at der ikke bliver gjort nok på dette område - altså begrænsningen af illegal våbenhandel til krigsherrer i borgerkrigsramte tredje verdenslande – idet de via veto-retten kan forhindre alle forslag, der kan sætte en stopper for denne potentielt store økonomiske virksomhed. Eftersom filmen ikke på nogen måde har afsøgt dette område i handlingen, men blot fremstillet historien om våbenhandleren, der skruppelløst profiterer på andre menneskers ulykke, kommer også dette til at blive en smule halvhjertet, om end publikum via ’framen’ får bredt perspektivet på hele problematikken ud og derigennem inkluderet den kritik som ikke ’gør’ sig på det store lærred, idet det hurtigt bliver for politisk og for lidt action og filminteressant.

Det er netop disse filmiske virkemidler som fiktionsfremstillinger kan spille på og dermed indarbejde de politiske budskaber som under-emner, der dog er vigtige om ikke essentielle for handlingen, karakterudviklingen og filmens overordnede rammer. Og netop denne mulighed for at ’skjule’ et politisk budskab i en fiktionsfortælling, der spiller på et sæt givne regler og dermed den klassiske dramaturgi og ’historieopbygning’ er det indeværende opgave ønsker at fokusere på.

På baggrund af ovenstående kan det konkluderes at hver af de tre filmskabere ønsker at sætte et politisk emne på dagsordenen ved seeren selvom filmene undervejs forsvinder mere eller mindre ind i karakterhistorier, kærlighedsdramaer og jagten på rigdom eller frihed. Som nævnt benyttes der i disse eksempler med en blanding af faktuel viden og oplysning samt følelsesmæssig involveren fra publikums side en grad af autenticitet til at profilere disse problemstillinger. Således kan vi vende tilbage til Classen og Rüsens argumenter omkring den historiske kulturelitet i form af den æstetiske, kognitive og politiske dimension. Netop disse tre afbalanceres i dette kunststykke med frames, radiospots og præsentationer af faktuel viden, hvor disse dimensioner indarbejdes og spiller sammen for at fremme oplevelsen af autenticitet og dermed faktualitet forbundet med disse film. Hvilket er nødvendigt for at publikum tager andet end oplevelsen og den gode historie med sig ud fra biografen.

Ydermere har jeg flere gange nævnt karakterudviklingen i hovedpersonerne i de pågældende film. Dette er et kendt træk for narrativer og altså et af de elementer, der altid optræder i film. Hovedpersonerne gennemgår et eller andet som modner dem, udvikler dem eller ændrer dem og så slutter filmen. Det er en af de regler der er gennemgående i fiktionsfilm og som altså knytter sig til Rüsens tre dimensioner i forhold til opbyggelse af autenticitet.

Mere specifikt tænkes der her på hovedpersonen Paul Rusesabagina, Hotel Rwanda, 2004, idet han i begyndelsen af filmen er en ’snæversynet’ mand, der fokuserer på sin egen familie og dennes velbefindende og ikke ønsker at sætte eget eller familiens ve og vel over styr for naboernes skyld, som jeg beskrev i det forudgående. Ved filmens slutning har han gennemgået en udvikling. Såvel i kraft af at hans tro på de udenlandske ’kræfter’ er blevet forskubbet, da først FN styrkerne og siden den belgiske ledelse magtesløst må se til mens folkemordet fortsætter, ude af stand til at hjælpe andre end de hvide vesterlændinge midt i al terroren, men også i kraft af at han har oplevet at han har et ansvar, at han kan gøre en forskel og er nødt til at ofre sig selv for at hjælpe andre. Dette ses tydeligst da Paul sætter kone og børn på den konvoj, der kører ud af det voldramte område, og Paul vælger at blive tilbage ved de ’forsvarsløse’ flygtninge, der var indlogeret på hotellet. Her træder han i karakter og bliver beskytteren, der ofrer sig for de sårbare, de hjælpeløse og de svage og helterollen som vi kender den repræsenteres således igennem især denne handling.

Ligeledes ser vi i Blood Diamond, hovedrolleindehaveren Archer, udvikle sig fra en skruppelløs gold digger, der fokuserer på profit og egen vinding til at ofre sig og holde RUF på afstand så Solomon og Dia Vandy kan nå op på toppen af bjerget og flyve bort til frihed, rigdom og berømmelse. Denne karakterudvikling sker dels som følge af mødet med den kvindelige journalist, Maddy Bowen, men også i kraft af det ’venskab’ eller bånd, der udvikles mellem den sorte og den hvide mand. De to der ultimativt præsenterer hver deres indgang til diamantjagten, idet den ene ønsker at finde diamanten for at sælge den og tjene penge *”(..) to get out of Africa”* som Archer siger til Maddy (Blood Diamond, 2006)*.* Mens den anden ser diamanten som muligheden for at få kone og børn hjem. Altså en mand der som Rusesabagina fokuserer på familien og at familien er samlet, idet dette er det vigtige – heri ligger lykken og ’rigdommen’. Med en brudt familie er diamanter, guld og rigdom aldeles værdiløs, præcis som Archers liv præsenterer det. Han har søgt rigdom på rigdom og hænger i den samme miserable tilstand, ude af stand til at forlade den cirkel i hvilken han befinder sig og har dermed ikke opnået at finde lykke, ro og glæde ved livet. Dette lykkes dog da han indser hans eneste mulighed for at gøre en forskel, da han er dødeligt såret og ude af stand til at nå flyveren på bjergets top, kan sinke RUF så meget at den sorte far og hans unge søn kan nå toppen, friheden og dermed muligheden for at genforene familien og finde lykke og rigdom denne vej igennem udover også at få mulighed for at sælge den diamant, der har været omdrejningspunkt i hele historien.

Her ser vi også et af de smukkeste billeder i filmen, idet Danny Archers blod blandes med den røde jord og dermed symboliserer hans hjemvenden til Gud, såvel som den tidligere berettede fortælling om at Afrikas jord er rød pga. alt det blod der er udgydt på kontinentet igennem tiderne. Altså vender Archer her tilbage til Afrika frem for at komme væk derfra og det symboliseres at ikke kun er Afrika i hans blod og hans sjæl. Han er også del af dette land og dets blodige historie på en måde så han er signifikant og uadskillelig fra dette. Således træder også Archer ind i den velkendte helterolle, som den selvopofrende Kristus figur der ofrer sig for at ’næsten’ (Solomon og Dia Vandy) kan reddes.

Som modsætning til disse ser vi Yurij Orlov i Lord of War. Den udvikling han gennemgår er ikke på samme måde fra ’skurk’ til helt, men snarere fra teenager til voksen. I begyndelsen kaster Yurij sig hovedløst og dumdristigt ud i salg af våben på det illegale marked, som en teenager springer ud i livet. Han forsøger sig frem, træder ved siden af stregen, men dog ikke så meget at det ikke kan reddes. Han har en evig tro på sit eget held og at lykken blot skal have en hjælpende hånd for at alt kan flaske sig, som eksempelvis hans arrangerede møde med barndomsforelskelsen Ava Fontaine. Efter dette møde, hvor Ava manipuleres og sweet-talkes til at tro han er en ganske anden end tilfældet er, går alt efter Yurijs plan og de bliver gift og får tilmed et barn sammen. Sådan er han også med alt i sin forretning og heri består overgangen fra teenager til voksen. Han oplever mod filmens slutning at med til det voksne liv hører også tab, tabet af kone og barn, tabet af en bror – men dog står han tilbage med det han kan, våbensalg, og intet kan få ham til at afvige fra denne forretning, for som han kynisk konstaterer mod filmens slutning står der mængder af folk i kulissen klar til at overtage hans job, så intet godt ville komme ud af at han stoppede med at sælge våben, de ville blive solgt alligevel. Krigsherrerne i de borgerkrigsramte områder ville stadig blive forsynet med maskineri så de kunne udrydde eller true hele eller dele af civilbefolkningen og som sådan viser han sit voksne overblik og sin forståelse for den verden som teenageren sjældent helt kan se. Således bliver også filmens budskab præsenteret. At intet man gør i sidste ende gør en forskel. Èt menneske er ude af stand til at gøre en forskel og påvirke det store spil, idet vi alle blot er små ubetydelige brikker og derfor må de store spillere (her NATO, FN, G8 og lign.) på banen for at et problem som dette kan løses. Altså et ganske andet budskab end det Blood Diamond afsluttede med, idet man her lagde ansvaret ud på det enkelte menneske i forhold til køb af diamanter fra krise- eller krigsramte områder. Dog kan man sige i forhold til det følelsesmæssige aspekt hos publikum, at netop den tilgang til konflikten som Lord of War præsenterer vil bekræfte mange seere i, at de netop er ubetydelige små mennesker, der ikke kan gøre en forskel. Således vil de forlade biografen med en følelse af selvretfærdighed omkring egen indsats eller mangel på samme overfor en vrede og forurettethed møntet på de magthavere som fejler eller prioriterer egen vinding højere end fælles bedste og det ansvar overfor krigshærgede områder som de ellers bør tage på sig såvel etisk som samfundsmæssigt set.

Således mener jeg at de tre dimensioner, den politiske, den kognitive og den æstetiske balancerer overfor hinanden. Der fokuseres såvel på den ene som den anden dimension og hver dimension tilfører en grad af autenticitet til filmene som øger oplevelsen for publikum af, at den fremstilling de er blevet præsenteret for har været om ikke 100% autentisk så dog bygget på noget faktuelt og politisk og samfundsmæssigt signifikant. Således vil man på baggrund af sådan en film som de tre der her er redegjort for, være i stand til at introducere et politisk eller samfundsmæssigt emne eller tema som publikum således kan søge yderligere information om efter filmoplevelsen er slut og evt. tage med sig i deres hverdagsliv, således at den politiske agenda præsenteret i filmene bliver flyttet fra det store lærred til hvert enkelt menneskes liv og personlige agenda.

Dog er risikoen der også for, at når oplevelsen nu ikke er 100% autentisk, men bygget på en mængde fiktion, at publikum således ser den som værende et fiktivt produkt, der har lånt lidt virkelighed (som film altid gør) og indarbejdet det, men på bekostning netop af faktualiteten og autenticiteten således at det kun er ’den gode historie’ der hænger ved publikum og alle politiske budskaber forsvinder når publikum forlader biografen.

Der er således ikke et fuldstændigt klart svar på problemstillingen som følge af denne analyse af autenticitetens rolle i film omhandlende politiske budskaber. Dette klare svar vil jeg i stedet søge i den kommende analysedel idet jeg der har kombinerer hver af de tre forudgående dele.

## Del 4 - Diskussion af filmoplevelsen som autentisk

Jeg har nu præsenteret at såvel kontekst som autenticitet er vigtige elementer i en politisk funderet tematik som de valgte tre cases her er udtryk for. Men hvorfor er det sådan? Det vil jeg fokusere denne diskussion omkring. Jeg vil her indarbejde Torben Grodals betragtninger omkring filmoplevelsen som virkelighed eller fiktion og altså fokusere på hvordan publikum distancerer sig fra repræsentationen af virkelighed som de oplever i biografen og hvorledes de kan tage denne virkelighedssimulation med sig ud fra biografen. På den måde får jeg besvaret den sidste del af problemstillingen som denne er præsenteret tidligere i denne opgave.

Det som Grodal ligger vægt på i forhold til publikums virkelighedsopfattelse er publikums evne til at spejle sig i de handlinger, der afbildedes og derigennem overfører de fiktionen til deres egne liv. Derfor bliver det her vigtigt at de tre cases, altså de film der danner analysematerialet her, af publikum bliver opfattet som reelle stykker virkelighed. Således er det essentielt at sådanne historier reelt har fundet sted eller at karaktererne har levet så det virker plausibelt og autentisk og dermed at det budskab filmproducenterne forsøger at overbevise om har hold i virkeligheden. Eller hvis det ikke er virkelige personer eller hændelser, at historien så er opbygget på en måde hvor det forekommer plausibelt at det kunne have udspillet sig præcis som afbilledet. Eksempelvis er det tvivlsomt om en historie som den i Blood Diamond har fundet sted, men principielt set kunne en mand godt have fundet en gigantisk diamant og skjult den for senere at skjule den. En mand kunne have mistet sin søn til børnesoldatshæren og fået ham hjem igen osv. Uden denne dimension af simuleret/troværdig virkelighed vil publikum ikke tage filmene videre med i deres hverdagsliv, og således vil filmskaberne ikke lykkes med at få disse samfundsmæssige problemstillinger sat på den politiske dagsorden, som de ønsker det (Grodal, 2003: 91).

Det er dette jeg forholder mig til i det foregående afsnit omkring autenticitet, hvor det vurderes at indarbejdelsen af de tre dimensioner efterlader publikum med en autentisk oplevelse. Især i forhold til de faktuelle introduktioner og afslutninger som skærer ud i pap for publikum at dette ikke er ren fiktion, men i allerhøjeste grad er inspireret af virkelige hændelser om ikke bygget på sådanne. Som eksempelvis historien om Paul Rusesabagina, der er en virkelig, autentisk person, som i dag lever i Belgien. I forhold til dette fokuserer Grodal også på at sådanne skildringer netop gør den store forskel på ren fiktion og dokumentaristiske film, idet dokumentaren forudsætter at de medvirkende personer kan interageres med, i modsætning til fiktive personer, der kun kan interageres med i den fiktive verden. Dog kan en fiktionsfremstilling spille på følelser således at f.eks. en fiktionsfremstilling af sult i Somalia kan få tilskueren til at føle medlidenhed, hvilket igen kan få vedkommende til at blive mere positivt indstillet over for hjælpearbejde (Grodal, 2003) og således få lyst til at bidrage eller gøre en forskel på dette punkt.

I forhold til de problemstillinger der præsenteres i de nævnte tre cases er det således også dette element af empati, der bliver essentielt når publikum skal overføre fiktionen til deres hverdagsliv og dermed huske at undersøge hvorvidt en diamant er illegal og man ved køb af en sådan kan være med til at finansiere borgerkrig eller folkemord. Ligeledes er dette aspekt særdeles vigtigt for organisationer som Amnesty International, der lever af at folk engagerer sig og ønsker at være med til at ligge pres på magthaverne. Som enkeltperson kan man stå magtesløs i forhold til at gøre noget for at stoppe illegal våbenhandel, men er man påvirket nok af en film som en af de tre pågældende her ville en NGO som Amnesty eller lign. være oplagt at melde sig ind i og den vej være med til at påvirke magthaverne i den retning man måtte ønske.

Ydermere ser vi at den typiske Hollywood-model med skurkagtige ledere og helteagtige ’små mænd’, der kæmper for retfærdighed opleves i hver af disse film, således bliver vi igen bestyrket i Grodals argumentation omkring opbyggelsen af virkelighedsopfattelser i historiske eller politisk funderede film. Således ser vi tydeligt i Blood Diamond (2006) at virksomhedslederne i de store diamantfirmaer er korrupte, hærlederen er korrupt, selv Danny Archer er korrupt så langt det er muligt, først da han ikke længere har mulighed for at slippe af sted med at snyde Solomon Vandy, da han ligger for døden, overgiver han sig til helterollen. Altså står Solomon Vandy tilbage som den lille mand på gulvet med retfærdigheden i sin hånd og kæmper sin egen sag – præcis som vi forventer det af en Hollywood produktion. Det samme gør sig gældende i Hotel Rwanda hvor FN, Belgierne og verdenssamfundet generelt lader den Rwandiske befolkning i stikken da de undlader at give FN soldaterne mandat til at stoppe/forhindre folkemordet. Igen er det lederne og de store mænd der bliver skurkene, udover de direkte skurke Interhamwe, og Rusesabagina bliver den lille mand på gulvet, der kæmper for retfærdighed og frihed og heldigvis lykkes med dette så publikum kan gå fra biografen med en god følelse i maven.

Altså er den typiske Hollywood-model i spil i disse film og er således med til at fremme publikums genkendelighed med historien, hvilket igen gør dette lettere at overføre til en sand virkelighedsopfattelse som kan bidrage med engagement til at gøre en forskel i det øjeblik seerne forlader biografen. Og det er netop dette aspekt jeg ser som essentielt i hele denne diskussion. Altså i hvor høj grad kan fiktionsfilm lykkes med at profilere samfundsmæssige eller politiske problemstillinger og dermed bidrage med en udbredelse af budskaber som eksempelvis nødhjælpsorganisationer ikke kan gennem deres arbejde pga. økonomi (der er en væsentligt budgetforskel på en kampagnefilm fra Røde Kors overfor en Hollywoodproduktion med stjerneskuespillere som eksempelvis Leonardo DiCaprio). Eller pga. ’troværdighedsproblemer’ i forhold til generel mistro i eksempelvis den danske befolkning overfor nødhjælpsorganisa-tionernes omkostninger til administration, ledere og ansatte som gør at for lille en procentdel af de donerede beløb reelt hjælper nogle af de ’nødstedte’ som de burde. Eller ’troværdighedsproblemer’ som følge af tvivlsomme indsatsområder som kritikere hævder ikke gør en forskel alligevel og godgørenheden derfor kommer til at fremstå som overflødig og således fremstilles organisationerne som utroværdige og mister opbakning. Altså vil langt de fleste mennesker opsætte et filter når de præsenteres for noget officielt fra en større nødhjælpsorganisation. Man har en forventning om at dette kun handler om at presse penge ud af folk og derfor kan man forledes til at lukke af og ikke høre det budskab som ønskes formidlet.

Her har Hollywood-produktioner, eller Nordamerikanske og generelt vestlige filmproduktioner en fordel idet man forventer at blive mødt med fiktion – en god historie for underholdningens skyld - men hvor man undervejs modtager mere eller mindre faktuel viden og autenticitet indarbejdes i historien netop for at skabe fokus på et område som den brede befolkning måske ikke er klar over er et problem, man bør være informeret om. Ydermere er der selvfølgelig den tvivlsomme karakter af filmskabernes agenda bag filmen, for nok drager de på virkelige historier, virkelige problemstillinger eller virkelige personer, men i sidste ende er deres hovedformål selvfølgelig at tjene penge mere end det er at profilere politiske temaer som forsvinder i den hverdagsagtige politiske debat omkring arbejdsløshed, velfærdsreformer osv. Men derfor betyder det jo ikke at temaet ikke er vigtigt, jeg finder det dog nødvendigt at opridse at denne motivation, økonomi, naturligvis er afgørende i forhold til at producere en film.

Dog finder jeg at fiktionsfilmene har en fordel overfor nødhjælpsorganisationernes faktuelle kampagner i forhold til at nå publikum med deres tematikker og altså i forhold til at sætte fokus på eksempelvis bloddiamanter som er en af hovedtematikkerne i Blood Diamond (2006). Dette i kraft af det jeg før præsenterede med det filter og de forbehold mange folk naturligt opsætter når de ser at afsenderen er Røde Kors eller tilsvarende overfor det faktum at mange seere ikke på samme måde gør sig bevidst, at der er en afsender bag en film som Blood Diamond (2006). På den måde kan man flette et politisk budskab ind i en primært underholdende og fiktiv ramme og dermed nå et langt bredere publikum end en nødhjælpsorganisations kampagner kan. Jeg har dog ingen faktuel undersøgelse at bygge dette på, det er blot min vurdering på baggrund af den analyse jeg har foretaget tidligere, at man via fiktion kan fokusere på politiske temaer og samfundsmæssige problemstillinger, og via autentiske virkemidler opbygge en faktuel viden hos publikum, der muliggør at publikum efter filmen er afsluttet vil tage den ’nye’ viden med sig i deres hverdagsliv.

Således kan det altså argumenteres at disse film indeholder elementer af autenticitet, der sammen med konstruktionen af sande virkelighedsopfattelser kan bibringe publikum engagement til at involvere sig i de fremstillede problemstillinger. Og således har jeg været omkring alle aspekter af min problemstilling og kan hermed afslutte analysen og samle op på det generelle billede, der er tegnet i kraft af denne opgave.

# Konklusion

Jeg har i de foregående fire afsnit set på problemstillingen fra en række forskellige vinkler. Først i forhold til de thick descriptions, som måtte have betydning for denne, så i forhold til magtforhold og disses undertrykkelse og udvikling såvel imellem filmenes karakterer som overordnet set, altså filmskaberne i forhold til det internationale politiske samfund og derefter på autenticitetens rolle i de valgte tre film og sidst diskuteret den måde hvorpå fiktion overordnet set kan profilere samfundsmæssige problemstillinger og skabe fokus på disse emner. Således ønsker jeg her at samle disse dele i en uddybning af deres relevans enkeltvis og i allerhøjeste grad som samlet analysemateriale. Hvorledes spiller de sammen og hvilket svar former de på den i indledningen præsenterede problemstilling. Dette vil jeg gøre i en konklusion hvor disse dele samlet ses som signifikante fra hvert deres perspektiv og samlet altså er udtryk for en konklusion, der således kan besvare problemstillingen.

Jeg har i analysen fundet at når man præsenterer en samfundsmæssig eller historisk signifikant problemstilling vil dette automatisk bygges på en mængde af autentiske virkemidler. Dette er nødvendigt når man arbejder med noget historisk eller politisk relevant, ellers forsvinder netop dette element og historien står tilbage, som en muligvis særdeles velfortalt historie, men dog en ren fiktionsfortælling, som publikum ikke sætter i forbindelse med noget i den verden hvori de lever og fungerer. Således er de autentiske virkemidler afgørende når man i en narrativ ramme fokuserer på politiske eller samfundsmæssige problemstillinger på anden vis.

Ifølge Greenblatts nyhistoriske praksis vil tekster altid formes af den samtid i hvilken de produceres og dette synspunkt anfægtes ikke her. Derimod forekommer det naturligt at det forholder sig sådan. At de magtstrukturer der foreligger på produktionstidspunktet indarbejdes i den fiktive tekst, der arbejdes med og således kommer denne til at afspejle såvel en nutidig som en fortidig problemstilling er oplagt. Filmskaberen er naturligt inspireret af en udvikling som er optrappet eller forsømt profileret på den politiske scene og denne vælger derfor at indarbejde en sådan i sin film. Denne film når ud til et bredt publikum og den vej igennem opnår man at sprede et budskab, der tidligere måske ikke har kunnet skabes publicity omkring f.eks. som følge af en finanskrise, et nationalt terrorangreb eller lign. Sådanne ting kan få egne hjemlige problemstillinger til at syne mere vigtige end de problemstillinger, der foreligger i andre dele af verden. Dog har Vesten her et ligeså stort ansvar, idet man i kraft af menneskerettighedskonven-tionen (http://www.udviklingstal.dk/Konventioner/Menneskerettighedskonventionen.htm) har valgt at sige at man som internationalt samfund vil arbejde imod eksempelvis borgerkrige, krigsherrer, børnesoldater, folkemord osv. Og derfor har forpligtet sig til at forsvare menneskerettighederne når disse overtrædes, såvel nationalt som internationalt.

Det er præsenteret at det er muligt for en produktionskraft som Hollywood eller lign. stor filmindustri, at nå langt bredere ud med de emner man her vælger at indarbejde i sine produktioner, end hvad eksempelvis Røde Kors kan gøre i kraft af det produktionsapparat og den økonomi, der ligger til grund for film skabt i Hollywood, eksempelvis. Ydermere vil man ikke opleve at publikum ifører sig det samme filter når de ser en fiktionsfilm som hvis de præsenteres for faktuelle kampagner produceret for Røde Kors eller lign. Men dog ifører folk sig et filter når de ser film, som Torben Grodal forklarer.

Dette er så den anke der påviser at selvom de store filmproduktioner kan nå et bredt publikum og den vej igennem favne bredere end så mange andre organisationer kan, ifører seeren sig et andet type filter idet de træder ind i biografen. Filteret ”dette er kun en film” og derfor ikke virkelighed gør det svært at overføre politiske dagsordener denne vej igennem og det bliver dermed svært at fremføre et politisk budskab i en blockbuster som eksempelvis Blood Diamond (2006). Der er en tendens til at dette budskab forsvinder i karakterhistorier om den store onde industri imod den lille retfærdighedssøgende mand, eller historier om en skruppelløs golddigger, der møder en kvinde og i kraft af denne kvindes stærke udtalelser ændres til en sympatisk helterolle der ofrer sig selv for andres lykke.

Således bliver konklusionen her udtryk for en typisk nyhistorisk tilgang til et emne, at én læsning kan bibringe et syn på en sag, mens en anden læsning kan give et andet. Der er således ikke tale om et generaliserende svar her, men blot uddybning af en problemstilling, som kan ses på den præsenterede måde og derfor kan, men ikke absolut vil, være ensbetydende med at organisationer som Røde Kors eller lign. med fordel kunne bruge filmmediet som et sted at profilere deres dagsorden, når de oplever det svært at nå igennem til den brede befolkning med kriser, konflikter og lign. humanitære problemstillinger som kræver opmærksomhed ikke kun fra politikere, men også fra den brede offentlighed.

Alt i alt har den præsenterede analyse vist at indarbejdelsen af autenticitet i forhold til samfundsmæssige og historisk relevante temaer i en film er essentielt og givende og at dette begreb kan være med til at forklare og underbygge en argumentation som kan bruges til at overføre det fiktive film-medie i en mere faktuel og politisk relevant kontekst. Således har jeg præsenteret en læsning af en række film, der hver især udtrykker den samme tendens; at historiske og politiske inspirerede film ved brug af autentiske virkemidler kan skabe en illusion blandt publikum omkring det sandhedsindhold den givne fiktionsfremstilling præsenterer og således bidrage med at profilere oversete emner og få disse på dagsordenen såvel nationalt som internationalt afhængig af filmens gennemslagskraft. Dermed er problemstillingen besvaret og opgavens mål opfyldt.

# Abstract

In this master thesis the elements of authenticity and historical signification in films presenting African Conflicts are discussed. This is done through a combination of new historicist analysis and focus on the authentic elements present in each of the three films that form the empirical background for this study. Those three films are: Hotel Rwanda (2004), Blood Diamond (2006) and Lord of War (2005).

Through the analysis it is found that each of the films deal with authentic elements and as such they are capable of focusing on major socio-political issues and presenting these to the wide audience entering the cinemas to get entertained. Furthermore it is discussed whether fictional films with large budgets (Hollywood and similar) can reach a larger audience than official aid agencies like for instance Red Cross can through factual campaigns.

What is found in the assignment is that authenticity is very important when presenting a historical or societal problem in a film. Without authentic elements the film will just portray a good story and not be able to influence the audience in relation to the theme and message presented and as such authenticity is crucial when a text is trying to persuade the audience about the kind of societal problems that are portrayed in these films.

Besides the study finds that movies with large budgets and mainstream target audiences can reach a larger amount of people and therefore can raise awareness towards a problem which has been neglected or in other ways has not been promoted as highly as the producers of the film would like it to or from the angle they incorporate. Hence fictional films are a fine way to present societal problems and engage large amounts of the public in these problems.

Still there is a problem in relation to the factuality of the films and the filter the audience wears when seeing a fictional film, even though it has been inspired by true stories or real events, in relation to the statement or state of mind the audience automatically is in when watching a fictional film. The state that: ”this is just a film, it is not real…”. So there is no definite answer in the study’s analysis as to how authenticity and fiction affect the audience’s view and engagement to societal problems and conflicts like the ones present in Africa, yet that was neither the intention to find one, but to explore that area, which was done successfully.

# Litteraturliste

**Bøger**

Antoft, Rasmus & Salomonsen, Heidi Houlberg (2007) ”***Det kvalitative casestudium***”, i Antoft, Rasmus et. Al. ”*Håndværk og Horisonter, Tradition og Nytænkning i Kvalitativ Metode”,* Syddansk Universitetsforlag

Brannigan, John (1998) ”***New Historicism and Cultural Materialism***” MACMILLAN PRESS LTD. London, UK

Bryman, Alan (2004) ”***Social Research Methods***” (2. Udg.) Oxford University Press, Oxford

Colebrook, Claire (1997) ”***New Literary Histories – New historicism and contemporary criticism***” Manchester University Press, Manchester and New York

De Vaus, David A. (2001) ”***Research Design in Social Research***” SAGE Publications, London

Gilje, Niels & Grimen, Harald (2002) ”***Samfundsvidenskabernes forudsætninger : indføring i samfundsvidenskabernes videnskabsfilosofi***” Hans Reitzels Forlag, København

Greenblatt, Stephen (1988) ”***Shakespearean Negotiations***” University of California Press, Berkeley

Greenblatt, Stephen (1990) ”***Learning to Curse***” Routledge, New York

Kvale, Steiner (1997) ”***En introduktion til det kvalitative forskningsinterview***” Reitzels Forlag, København

Lindholm, Charles (2008) “***Culture and Authenticity***” Wiley-Blackwell, USA

Riessman, Catherin Kohler (1993) “***Narrative Analysis***” SAGE Publications, New York

Roberts, Geoffrey (2001) ”***The History and Narrative Reader***” Routledge, London and New York

Robson, Mark (2008) ”***Stephen Greenblatt***” Routledge, London and New York

Rous, Susanne & Thorn, Anne-Sofie (2008) ”***Authenticity in Tourism***” Speciale at Aalborg University, Tourism Studies

Torben Grodal (2007) “***Filmoplevelse - en indføring i audiovisuel teori og analyse***” 2. udg. Samfundslitteratur, Frederiksberg

Veeser H. Aram (1989) “The New Historicism” Routledge, New York

White, Hayden (1987) ”The Content of the Form – Narrative Discourse and Historical Representation” Johns Hopkins University Press, Baltimore and London

Yin, R. (1994) ”***Case Study Research: Design and Methods***”, SAGE Publications, London

**Artikler**

Classen, Christoph (2009) ”***Balanced Truth: Steven Spielberg’s Schindler’s List Among History, Memory, and Popular Culture***” i history and Theory, Theme Isssue 47 (May 2009)

Jørgensen, Claus Møller (2001) ”***New Historicism – introduktion og diskussion***” Arbejdspapirer, Historisk Institut, Aarhus Universitet nr. 9

Mafe, Diana Adesola. "***(Mis)imagining Africa in the New Millennium: The Constant Gardener and Blood Diamond.***” Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies, 2011, Vol.25, No3 75), p.69-95.

Muller, Adam ”***Historicism, Nationalism and Ethics: Some Reflections on the ’New’ South Africa***” Discussion Paper No. 16/2000

Møller, Bjørn ”***Academic Controversies on African Conflicts***” i Politik årg. 10 nr. 1 (2007)

**Hjemmesider**

<http://akira.ruc.dk/~gud/ike2000/seminar/dramaturgi.htm> (29. Maj 2012)

<http://en.wikipedia.org/wiki/Blood_Diamond_(film>) (29. Maj 2012)

<http://en.wikipedia.org/wiki/Hotel_Rwanda> (29. Maj 2012)

<http://en.wikipedia.org/wiki/Lord_of_War> (29. Maj 2012)

<http://viden.jp.dk/explorer/ekspeditioner/fredsmissionen/ekspeditionen/reportager/default.asp?cid=124946> (29. Maj 2012)

<http://web.ebscohost.com.zorac.aub.aau.dk/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=4&hid=107&sid=0bbcc2c0-b3d7-45b1-8e86-78d6e9aa9bf6%40sessionmgr114> (marts 2012)

<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem02.html> (april 2012)

Saussure, Ferdinand de (1974) “Course in General Linguistics” Fontana/Collins, London

Saussure, Ferdinand de (1983) “Course in General Linguistics” Duckworth, London

<http://www.bbc.co.uk/news/world-africa-13431486>

<http://www.folkedrab.dk/sw50594.asp> (29. Maj 2012)

[www.ordbogen.com](http://www.ordbogen.com) ”autentisk” som opslagsord

<http://www.sydafrika.dk/zimbabwe-blood-diamonds>

<http://www.udviklingstal.dk/Konventioner/Menneskerettighedskonventionen.htm>