

# 11

## «De trenger henne mer enn jeg gjør»

### *Nord-Sør-forhold i Erik Poppes Tusen ganger god natt (2013)*

JULIANNE Q. M. YANG

**SAMMENDRAG** Denne artikkelen analyserer hvordan Nord-Sør-forhold representeres i *Tusen ganger god natt* (2013), Erik Poppes prisvinnende dramafilm om en kvinnelig konfliktfotograf. Ved å nærlese enkeltscener og diskutere filmens produksjon og resepsjon, utforsker jeg hvordan og hvorfor filmen forsterker, men også utfordrer oppfatninger av det globale Nord som ansvarlig for å skape fred i det globale Sør. Målet er å spørre: Hva kan filmen fortelle oss om skandinavisk selvforståelse og film i det 21. århundre?

**EMNEORD** film | erik poppe | konfliktfotograf | skyld | maternalisme | nord-sør

**ABSTRACT** This article analyzes the representations of North-South relations in *1,000 Times Good Night* (2013), Erik Poppe's award-winning drama film about a female conflict photographer. By close reading key scenes and discussing the production and reception of the film, I explore how and why the film reinforces and counters ideas of the Global North as responsible for creating peace in the South. My core question is: What may the film tell us about Scandinavian self-images and cinema in the 21st century?

Sitatet i denne artikkelens tittel er tatt fra *Tusen ganger god natt* (2013), Erik Poppes prisvinnende dramafilm om Rebecca (Juliette Binoche), en fransk konfliktfotograf. Et gjennomgående spørsmål i filmen er hvorvidt privilegerte mennesker i rike land har ansvar for å bistå mennesker som lever i fattigdom, krig og konflikt i andre land. Svaret fortellingen gir, er et ambivalent «ja». Mens Rebecca og yrkesvalget hennes bidrar til å fremme et slikt perspektiv, kommer det også til uttrykk gjennom Rebeccas tenåringsdatter, Stephanie/Steph (Lauryn Canny). Mot slutten av filmen gir Steph en skolepresentasjon om Afrika og moras jobb som konfliktfotograf. Mens Steph står på en liten scene foran publikum, er mora hennes plassert i inngangsdøren, symbolsk adskilt fra elevene og foreldrene deres. Dette melodramatiske høydepunktet i filmen åpner med at Steph sier til klassen sin:

Jeg var nylig på besøk i en flyktningleir i Kenya sammen med mora mi. Hun er fotograf. Hun reiser til steder der det er problemer. Steder som resten av verden ikke... egentlig bryr seg om. Hun drar dit for å ta bilder. Jeg ble med henne til en flyktningleir i Kenya, ved grensen mot Sudan. Folk bor på dette stedet. Og 5000 nye kommer hver måned. Mange er foreldreløse barn.<sup>1</sup>

Selv om Steph henvender seg til klassen, er det åpenbart at det er mora si hun ønsker å nå. Scenen vekselsklipper mellom mor og datter, og vektlegger Stephs ambivalens: Hun beundrer Rebeccas mot og humanitære innsats, men klandrer henne også for at hun stadig vekk er milevis unna, i livstruende konfliktområder. Som Steph sier, blir det heller aldri *nok* bilder: «Noen må fortsette å ta flere». Mot slutten av presentasjonen sier Steph allikevel at mora gjør rett i å sette sårbare mennesker i krig- og konfliktområder foran familien sin. Etter å ha gjengitt det dramatiske øyeblikket da en gruppe opprørssoldater angrep leiren hun og mora besøkte i Kenya, sier Steph: «Mor fikk meg i trygghet, og så risikerte hun sitt eget liv for å ta dette bildet.» Imens prosjekteres fotografiet hun viser til, et bilde av maskerte, afrikanske menn med maskingevær i hendene, på veggen bak henne. Steph og Rebecca ser på hverandre, etterfulgt av at Steph (som åpenbart elsker mora si) ender med en følelseslada erklæring: «Jeg tenker på barna som går gjennom dette hver dag. De trenger henne mer enn jeg gjør.»

---

1. Tusen takk til Elisabeth Oxfeldt, Børge Bakken, Ingerid Salvesen, Marthe Handå Myhre, Adriana Margareta Dancus, og Ove Solum for inngående, konstruktive kommentarer på tidlige utkast til denne artikkelen.

Alle oversettelser fra engelsk til norsk i denne artikkelen er mine egne.

I denne artikkelen analyserer jeg hvordan *Tusen ganger god natt* framstiller forholdet mellom mennesker i det globale Nord og det globale Sør.<sup>2</sup> Jeg åpner med å introdusere den kvinnelige konfliktfotografen Rebecca, en sammensatt rollefigur med en rekke funksjoner: I tillegg til å representere et journalistisk vitne til urett i verden og ei arbeidende mor som sliter med å balansere jobb og familie, representerer Rebecca også privilegerte menneskers ambivalente forhold til andres lidelse. For å kontekstualisere denne framstillingen av Rebecca (samt andre rollefigurer fra det globale Nord) kommer jeg også inn på hvordan filmen ble produsert og finansiert. I andre del av artikkelen drøfter jeg *Tusen ganger god natt* i lys av Poppes tidligere filmer, nyere skandinaviske spillefilmer om skyld og ansvar i en globalisert tid, og filmens blanda mottakelse. I likhet med flere anmeldere, mener jeg at et av filmens problemer er det ensidige fokuset på Rebecca. Enkelte scener preges dessuten av en maternalistisk tilnærming til det globale Sør, der Rebecca framstilles som ei slags «global mor» med ansvar for barn i andre land. I den tredje og siste delen nærleser jeg scener i filmen som omhandler konflikter i det globale Sør. Ved å diskutere hvordan filmen representerer forholdet mellom Sør og Nord, er det overordna målet med denne artikkelen å ta Poppes film på alvor, og drøfte disse spørsmålene: Hva slags verdensbilde skaper *Tusen ganger god natt*? Og hva kan filmens fokus på ansvar si oss om skandinavisk selvforståelse i det 21. århundre?

## DEN KVINNELIGE KONFLIKTFOTOGRAFEN SOM VITNE

*Tusen ganger god natt* følger en fransk, hvit konfliktfotograf ved navn Rebecca og utforsker de etiske spørsmålene hun står overfor. I løpet av filmen er hun på oppdrag i Afghanistan og den ovennevnte flyktningleiren i Kenya, og Den demokratiske republikken Kongo (DR Kongo) nevnes også i en scene hvor Rebecca viser en av døtrene sine pressebilder hun tok under den andre krigen i Kongo (1998–2003). Disse møtene med konflikter i andre land fortelles først og fremst gjennom den hvite konfliktfotografens perspektiv. Slik framstiller *Tusen ganger god natt* konfliktfotografen som et «vitne til urett i verden», i likhet med en rekke hollywoodfilmer om konfliktfotografer (McNair 2010, s. 82; Badsey 2002 s. 251; se

2. Jeg bruker begrepene «det globale Sør» og «det globale Nord» (eller bare Sør og Nord) i denne artikkelen for å beskrive global ulikhet. Disse begrepene brukes i blant annet samfunnsgeografi og beskriver skillet som kan sies å dele opp verden i relativt rikere land i nord, og fattigere land i sør. Nord–Sør-begrepene er så klart generaliserende, men jeg anser dem som et alternativ til eldre, nå omstridte begrep (som den første og tredje verden, utviklingsland/u-land og industriland/i-land) (Leraand 2011).

også Bridger 1997). Som filmviter Gunnar Iversen påpeker, virker journalister i norsk film ofte mer basert på «amerikanske filmforbilder» enn «virkelighetens norske presse»: Norske spillefilmer har «reprodusert forestillinger, myter og bilder av journalister og journalistikk som har eksistert i samfunnet forøvrig, og som også har vært vanlige i amerikansk film» (2010).



Rebecca (Juliette Binoche) i *Tusen ganger god natt* (Foto/Copyright: John Christian Rosenlund/Paradox).

Hovedpersonen i *Tusen ganger god natt* bryter også med stereotypiske representasjoner av journalister på film i kraft av at hun er en kompleks, selvstendig og handlekraftig kvinnelig fotojournalist. Rebecca etableres som modig og nærmest selvpoppofrende opptatt av å dokumentere den andres lidelse allerede i filmens åpningssekvens, der vi følger Rebecca, iført en sort *chador*,<sup>3</sup> mens hun fotograferer en kvinnelig selvmordsbomber i Afghanistan. Når bomben detoneres på et åpent marked, blir fotografen selv skadet, men reiser seg snart opp igjen og fortsetter å ta bilder.<sup>4</sup> Til sammenligning har representasjoner av kvinnelige journalister opp gjennom filmhistorien pleid å assosiere kvinner med manglende presse-skikk og et konstant behov for mannlig ledsagere (Ehrlich og Saltzman 2015, s. 108). Kvinnelige journalister i dagens nordiske TV-serier er ikke stort bedre,

3. *Chador* er et «langt, kappelignende plagg som blir brukt av muslimske kvinner, særlig i Iran, når de viser seg offentlig. Vanligvis svart, men kan også være mønstret (...) og dekker alt unntatt ansikt, hender og føtter» (Chador 2009).

4. I filmen overlever Rebecca eksplosjonen, havner på sykehus i Dubai, og sliter med psykologiske ettervirkninger som minner om posttraumatisk stress. Samme år som filmen kom ut, ble 71 virkelige journalister drept som direkte følge av det journalistiske arbeidet sitt, i følge organisasjonen The Committee to Protect Journalists. Disse 71 er drap hvor motivet er bekreftet å være tilknyttet journalistens arbeid, og ekskluderer de 25 andre journalistene som ble drept samme år under fortsatt uklart motiv.

skal vi tro forfatter og journalist Marta Breen (2015). Som Ingunn Økland antyder i sin anmeldelse av *Tusen ganger god natt*, er det nyskapende at filmen fokuserer på en kvinnelig, og ikke en mannlig rollefigur «som lever ut et brennende yrkesengasjement på bekostning av familien» (2013). At Rebecca strever med å balansere jobb og familie, sine egne ambisjoner og familiens forventninger, gjenspeiler den sosiale virkeligheten til kvinnelige journalister som kombinerer et hektisk, tidkrevende yrke med familieliv (Franks 2013, s. 40–43). Poppes film vier også oppmerksomhet til det faktum at kvinnelige krigsreportere i enkelte tilfeller kan få tilgang til andre historier enn deres mannlige kollegaer (Hoffart 2014, Landsverk 2016).

Filmens hovedtema kan på den ene siden beskrives som den klassiske konflikten mellom jobb og familie, et tema mange fiksjonsfilmer om kvinnelige journalister har tatt for seg opp gjennom årene (Ehrlich og Saltzman 2015, s. 107). Som Rebeccas ektemann Marcus (Nikolaj Coster-Waldau) sier tidlig i filmen: Rebeccas jobb har påført både ham og de to unge døtrene deres såpass store psykologiske påkjenninger at verken han eller barna tåler mer. Vi får inntrykk av at Marcus, som selv er marinbiolog, har hatt hovedansvaret for Steph og fire år gamle Lisa (Adriana Curtis) i flere år, og at Rebeccas livsstil har blitt uforenlig med en sunn oppvekst for ungene. På den annen side står Rebecca overfor et valg som bygger på en spenning mellom det Avishai Margalit (2002) kaller tykke og tynne relasjoner. Tykke relasjoner beskriver forholdet en har til nære og kjære, mens tynne relasjoner har å gjøre med fremmede en er geografiske adskilt fra, men anser som medmennesker. Å måtte veie disse to relasjonene opp mot hverandre gjenspeiler dagsaktuelle, politiske spørsmål i de skandinaviske landene, der velstand, fred og velferdsordninger gjør at skandinaviske statsborgere kan betraktes som høyst privilegerte i verdenssammenheng (jf. ideen om «ScanGuilt»). Med andre ord, selv om filmens hovedpersoner er fra Frankrike og Irland er det ikke vanskelig å se for seg at manuset kunne tatt utgangspunkt i norske rollefigurer.

Interessant nok var *Tusen ganger god natt* opprinnelig påtenkt som et lokalt, norsk prosjekt, men gikk gradvis over til å bli en internasjonal produksjon (Finn Gjerdrum, personlig kommunikasjon via e-post, 19. oktober 2015).<sup>5</sup> Ifølge Paradox, filmens hovedprodusent, ble innspillingen flyttet til Irland delvis for å kunne dra nytte av irske insentivordninger. *Tusen ganger god natt* ble av praktiske og strategiske årsaker Poppes første engelskspråklige film og en transnasjonal samproduksjon. Norsk filminstitutt (NFI) finansierte ca. 40 % av filmen mens

---

5. Filmens endelige budsjett var i overkant av NOK 41,5 millioner, en stor økning sammenlignet med den opprinnelige kostnadsrammen på ca. NOK 29 millioner (Finn Gjerdrum, personlig kommunikasjon via e-post, 19. oktober 2015).

resten av budsjettet ble dekket av norske, svenske, irske, nordiske, og europeiske støttemidler i privat og offentlig sektor (Finn Gjerdrum, personlig kommunikasjon via e-post, 19. oktober 2015). Mottakelsen av filmen tyder på at den kom seg relativt helskinnet gjennom en sentral utfordring for norske (og skandinaviske) filmskapere: å kunne appellere til seere både innenfor og utenfor Skandinavia (Rees 2010, s. 89–90; Nestingen og Elkington 2005). I Norge ble filmen godt mottatt både med tanke på anmeldelser og seertall.<sup>6</sup> Skal vi tro *Aftenpostens* svært positive anmeldelse, ble filmen oppfattet som «internasjonal» (Økland 2013) heller enn typisk norsk eller nordisk. Filmens internasjonale profil gjenspeiles også i at filmen vant flere priser både i og utenfor Norge, deriblant Amanda-prisen for Beste norske kinofilm, og Grand Prix of the Jury på World Film Festival i Montreal i 2013.

Selv om *Tusen ganger god natt* er en transnasjonal film, inneholder den også en rekke skandinaviske elementer. I tillegg til at NFI sto for nesten halvparten av finansieringen, er regissøren (Poppe), manusforfatteren (Harald Rosenløw Eeg), og to av skuespillerne (Coster-Waldau og Mads Ousdal) også nordiske. Det er også verdt å nevne at den norske humanitære organisasjonen Flyktninghjelpen bidro på ulike stadier av filmproduksjonen. Organisasjonen ga ikke bare faglige råd og innspill til filmens manus, men tilrettela også for filminnspillingene i Afghanistan og Kenya «med tillatelser, logistikk og sikkerhet» (Flyktninghjelpen 2013a). Den norske skuespilleren Mads Ousdal, som spiller en representant for Flyktninghjelpen ved navn Stig, rådførte seg også med organisasjonen i forberedelsene til rollen sin (Andersen 2014). Under filminnspillingene i Kenya hjalp Ousdal Flyktninghjelpen med å promotere arbeidet deres. At filmens offisielle kinopremiere ble etterfulgt av en egen «førjulsvisning» til inntekt for Flyktninghjelpen, tyder på at forholdet mellom organisasjonen og *Tusen ganger god natt* var basert på samarbeid (Flyktninghjelpen 2013b).

---

6. *Tusen ganger god natt* solgte 100 824 kinobilletter i Norge, ifølge tall fra Norsk filminstitutt (Finn Gjerdrum, personlig kommunikasjon via e-post, 19. oktober 2015). Dette er høye seertall for et drama med både en kommersiell side (på grunn av de internasjonale skuespillerne) og mer «kunstneriske» trekk (Marianne Hjerpseth (lanseringsrådgiver v/Norsk filminstitutt, personlig kommunikasjon via e-post, 18. mai 2016).



Stig (Mads Ousdal) og Rebecca (Foto/Copyright: John Christian Rosenlund/Paradox).

Tar en samarbeidet mellom Flyktninghjelpen og filmskaperne i betraktning, er det ikke overraskende at bistandsarbeideren Stig – filmens eneste norske rollefigur – gir et svært sympatisk inntrykk av Flyktninghjelpen. Når Stig inviterer Steph og mora hennes til flyktningleiren i Kenya (en leir han mener er trygt å besøke), gir han Steph muligheten til å reise ut i verden, et av de viktigste «overgangsrutene» i karakterutviklingen hennes. Når leiren så blir angrepet og Rebecca er mer opptatt av å dokumentere volden enn å verne om sin egen sikkerhet, er det Stig som trår inn som «surrogatfar» og tar hånd om Steph. Filmens flatterende framstilling av norske bistandsarbeidere demonstrerer hvordan populærkultur produsert i Norge også kan påvirkes av og bidra til å forsterke ideer om Norge som en fredsbyggende, humanitær nasjon. Samarbeidet mellom Flyktninghjelpen og *Tusen ganger god natt* som jeg nevnte tidligere, indikerer at norsk filmindustri også overlapper med det Terje Tvedt har kalt «det norske godhetsregimet». Tvedts begrep beskriver, ofte i kritisk forstand, den betydelige rollen bistandsarbeid har i Norges nasjonale budsjett, politiske system, og kulturelle identitet (Tvedt 2009, Tvedt 2010, Witoszek 2011). Mens Tvedt ikke diskuterer norsk film, har den prisvinnende norske dokumentarfilmskaperen Karoline Frogner hevdet at det i norsk filmindustri er vanskelig «å få gjennomslag for historier som ikke involverer *snille nordmenn*» (Kleve 2009; min kursiv). Som Frogner sier i et intervju med *Dagbladet* i 2009: «Vi er en ung nasjonalstat, og har behov for identitet. Jeg tror «den gode nordmann» er en merkevare vi gjerne vil sende ut» (Kleve 2009).

## SKYLD OG ANSVAR I NYERE SKANDINAVISK FIKSJONSFILM

Som *ScanGuilt*-forskningen viser, er ikke Poppe alene om å utforske de etiske dilemmaene som møter privilegerte mennesker når de bevitner eller reflekterer over fattigdom, krig, og vold i andre land. Siden årtusenskiftet har en rekke film-skapere i Skandinavia forsøkt å granske spørsmål tilknyttet skyld, ansvar og dårlig samvittighet. I Susanne Biers *Efter brylluppet* (2006) og *Hævnen* (2010), Annette K. Olesens *Lille soldat* (2008) og *Skytten* (2013), samt Maria Sødahls *Limbo* (2010), Sara Johnsens *Upperdog* (2009) og Lukas Moodyssons *Mammut* (2009) blir urettferdighet i andre deler av verden et problem som hvite, privilegerte mennesker må hanskens med.<sup>7</sup> Ifølge film- og medievitene Ib Bondebjerg og Eva Novrup Redvall er Biers *Efter Brylluppet* et eksempel på en ny trend innenfor skandinavisk og europeisk drama, der globale problemer «reflekteres i et nasjonalt, klassisk familiedrama» (2011, s. 75; se også Marklund 2012). Flere av eksemplene som nevnes ovenfor, bruker i likhet med *Tusen ganger god natt* familien som et symbol på nasjonen og nasjonal tilhørighet. I disse filmene blir ustabile barn–foreldre-forhold ofte del av en større fortelling om at foreldre (nasjonen) er ansvarlig ikke bare for «sine egne», men også «de andre». Filmens hovedpersoner er ikke nødvendigvis i strid med Frogners påstand om norsk films interesse for «snille nordmenn». Det å vise at du har dårlig samvittighet, kan tross alt tyde på at du *har* en samvittighet. Er du først skyldig i noe (eller ansett som skyldig), kan det å anerkjenne skylden din anses som et tegn på at du har integritet, selvforståelse, og forståelse for andre.

Ansvar og medfølelse, skyld og forsoning, er temaer som går igjen i Erik Poppes filmer, særlig i den såkalte Oslo-trilogien (*Schpaaa* [1998], *Hawaii, Oslo* [2004], og *deUSYNLIGE* [2008]). Ifølge Elisabeth Oxfeldt (2010) preges Oslo-trilogien av kristen symbolikk og ideologi, og utforsker tema som menneskelig godhet, kjærlighet og medfølelse (s. 64–65). I likhet med *Hawaii, Oslo* og *deUSYNLIGE* er *Tusen ganger god natt* skrevet av manusforfatter Harald Rosenløw Eeg, men denne gangen handler fortellingen om etiske og eksistensielle spørsmål tilknyttet globale strukturelle problemer. Konsekvensene av ens handlinger (eller mangel på handling) er fortsatt et sentralt tema (slik det er i *deUSYNLIGE*), men nå går individets ansvarsfølelse på tvers av landegrensener og uttrykker en bredere *circle of concern*, som Martha Nussbaum (2013) kaller det. I Rebeccas tilfelle virker valgene hennes inn på de som står henne nære, men også fremmede mennesker milevis unna.

7. For et tidligere eksempel, se Tor M. Tørstads *Etterfølgeren* (1997), en thrillerfilm om en norsk minerydder på oppdrag i borgerkrigsherjede Mosambik.



Selv om filmens hovedperson er opptatt av problemer i det globale Sør, retter *Tusen ganger god natt* hovedsakelig fokuset på hvite menneskers opplevelser og etiske dilemmaer. Ifølge Poppe (2014) var filmen et kunstnerisk, fortellerteknisk eksperiment der han bevisst forsøkte «aldri [å vise] publikum mer enn det filmens protagonist [Rebecca] ser eller opplever». Dette gjenspeiles i dialogene (som gir inngående kjennskap til hva Rebecca føler og mener) og filmens kinematografi (den franske filmstjernens ansikt avbildes stadig vekk i nærbilder).<sup>8</sup> Rebeccas holdning til yrket sitt og verden generelt etableres tidlig i filmen, kort tid etter at hun er tilbake fra oppdraget i Afghanistan og tilbringer tid i familiehuset i Irland. I en samtale med Theresa, en nær venninne, hevder Rebecca at hun ikke føler noe personlig behov for å være i krigssoner: Det er ikke hun som trenger det, men *verden* som trenger det, «å se smerten, lidelsene, hva som skjer».

At en skandinavisk-europeisk samarbeidsproduksjon fokuserer på meningene til mennesker i Nord, er ikke overraskende. Det åpner tross alt opp for at (hvite) skandinaviske og europeiske seere kan identifisere seg med rollefigurene. På en annen side har flere anmeldere påpekt at det er noe paradoksalt at *Tusen ganger god natts* hovedperson er forbanna over at verden ikke bryr seg nok om konflikter i andre land, mens filmen selv konsekvent fokuserer på nettopp hvite, privilegerte europeeres erfaringer og problemer heller enn mennesker i konfliktområder (Könick 2014; Kolmisoppi 2014). Filmviter Anders Marklund gjør et relatert poeng når han påpeker at utenlandssekvensene i flere nyere, prisvinnende spillefilmer fra Skandinavia legger lite vekt på «fremmede perspektiv» (2012, s. 82). Handlingen i både Biers *Hævnen* og Johnsens *Upperdog* er lagt delvis utenfor Skandinavia, men i begge filmene får seerne kun «en kort glimt av andras subjektivitet och livsavgörande bekymmer, innan *skandinavens existentiella funderingar och etiska bryderier* återigen blir huvudsaken» (Marklund 2012, s. 82; min kursiv).

Filmanmelderen Parker Mott ser et lignende problem i *Tusen ganger god natt*, og kritiserer filmen fra et postkolonialt perspektiv i sin filmanmeldelse (2014). Interessant nok går Mott allikevel til forsvar for filmen, og begrunner det med at filmfortellingen nok gjenspeiler hvordan Poppe selv opplevde det å være pressefotograf og journalist i konfliktområder på 1980-tallet.<sup>9</sup> En slik tolkning av filmen

8. Poppes film ser også ut til å spille på Binoches tidligere, følelsesladde roller som komplekse kvinneskikkelser, for eksempel den melankolske Julie i Krzysztof Kieślowskis *Three Colors: Blue* (1993). Det gjelder også Michael Hanekes *Code Unknown* (2000), siden denne filmen også tematiserer kollektiv skyld, og Binoche spiller kjæresten til en krigsfotograf. (Som Marcus i Poppes film, klandrer Binoches rollefigur fotografen for ikke å være nok til stede.)

9. Mott skriver også at skytescenen i den kenyanske flyktningleiren ikke kan kurere «white guilt» (hvite menneskers dårlige samvittighet), men at filmen i det minste er et «ærlig» forsøk på å formidle Poppes eget perspektiv (2014).

– at *Tusen ganger god natt* er basert på Poppes eget liv – preger en rekke anmeldelser av filmen og intervjuer med regissøren både i norske (Ringheim 2013, Elnan 2013, Geard 2013) og internasjonale medier (DeFore 2013, Kermodé 2014, Kiang 2013, Maddox 2014). Som Motts anmeldelse antyder, er ikke fokuset på filmens autobiografiske elementer nødvendigvis nøytralt; det kan også være med på å rettferdiggjøre og rose filmen for dens estetiske grep. Slagkraften i denne autobiografiske tolkningen av *Tusen ganger god natt* kom til uttrykk også da filmen vant den norske Kritikerprisen for årets beste norske langfilm i 2014. Selv om Poppes film er en fiksjonsfilm, trakk juryen linjer mellom den fiktive hovedpersonen og Poppe, og roste regissøren for måten han, «med mot og stor kunnskap, har tatt tak i egne erfaringer og dyptgripende dilemmaer» (NFI 2014).

## DEN HVITE MORS BYRDE

I stedet for å tolke *Tusen ganger god natt* som en versjon av Poppes egen historie, er jeg interessert i konsekvensene av at filmen fokuserer på en hvit europeer og hennes opplevelse av konflikter i andre land. Selv om filmens «nærbilde» av Rebecca lykkes i å gi innblikk i en rekke etiske dilemmaer, står det også delvis i veien for at rollefigurer i det globale Sør framstilles i en større kontekst og som aktører i sine egne liv. I sin kritiske anmeldelse av filmen i *Morgenbladet* påpeker Ulrik Eriksen (2013) at Poppes film framstiller Rebecca «som om hun bærer verdensfreden sammen med kameraet på sine skuldre». <sup>10</sup> Konfliktfotografen kan sies å romantiseres, og dette avhenger delvis av at rollefigurer som utfordrer Rebeccas sentralitet, stadig vekkes til sidesettes.

Som Colleen Murrell påpeker, er virkelige utenrikskorrespondenter ofte avhengige av en såkalt «fikser». <sup>11</sup> Siden fikserne bidrar med «lokalkunnskap, oversettelsesferdigheter, kontakter og tilgang til folk og steder», har de stor betydning for «hvilke typer historier som blir fortalt og *hvordan* de blir fortalt» i mediene (Murrell 2015, s. 2). Mens beskrivelser og fortellinger om utenrikskorrespondenter generelt pleier å «retusjere bort» fikserne (Murrell 2015, s. 26–28), gir *Tusen ganger god natt* et par glimt av en eldre, afghansk kvinne som jobber som Rebeccas fikser. Poppes film kan dermed roses for at den faktisk avbilder fikseren. På en annen side er det kun snakk om korte glimt: I åpningssekvensen, for eksempel, er det *Rebeccas* uro, nervøsitet og spenning som er hovedtemaet. Selv om fikserne i

10. Eriksen (2013) hevder også at filmen ikke griper tilstrekkelig fatt i at Rebeccas materielle trygghet indirekte er basert på andres lidelse.

11. Flere fikserne anser arbeidet sitt som både journalistikk og politisk deltagelse (Gostoloi og van Rijn 2015).

virkeligheten ofte er mer utsatte enn de utenlandske reportere de hjelper (Witchel 2004; Gostoli og van Rijn 2015), er det i Poppes film den anerkjente fotografen (som har tilknytning til, og ressurser hos et nyhetsbyrå i USA) som blir den utsatte og sårbare.

Filmen skildrer maktforholdet mellom mennesker i Nord og Sør også ved hjelp av et av de «dyptgripende dilemma[ene]» (NFI 2014) som filmen utforsker: Rebeccas rolle som mor og forholdet hun har til eldstedattera Steph. Fordi hovedpersonen er en kvinne, evner filmen å gi et relativt nyansert bilde av det å være mor og kvinne i full jobb. Mor–datter-forholdet i filmen er også en måte å tematisere ansvar i en globalisert tid på, noe vi ser i scenen jeg åpna denne artikkelen med. Her brukes flere melodramatiske sjangergrep for å formidle hvor mye som står på spill for Rebecca. Mens hun står og lytter til datteras skolepresentasjon om Kenya, brukes det blant annet flere og tettere nærbilder av Rebecca. Musikken i scenen spiller også en sentral rolle, både som formidler av det karakterene føler, og det de ikke greier å si til hverandre. For å gi to eksempler: Når Steph antyder hvor stolt hun er av mora si («Mor fikk meg i trygghet, og så risikerte hun sitt eget liv for å ta dette bildet»), hører vi også lyden av strykere med et vemodig molluttrykk. Det klippes så til et nærbilde av Rebecca som ambivalent holder tårene tilbake for så å smile forsiktig. Hun sier ikke noe, men det trengs heller ikke: Musikken består av et minimalistisk pianotema som vi kjenner igjen fra tidligere i filmen, og allerede forbinder med Rebecca og datteras kjærlighet for hverandre.<sup>12</sup>

Selv om scenen minner om det klassiske løsrivelsesøyeblikket i en oppvekstfortelling (der den unge hovedpersonen går fra barn til ungdom), er det god grunn til å se nærmere på hva scenen sier om dagens Nord–Sør-forhold. Scenen legger blant annet vekt på hvor trygge og privilegerte barn og unge i Nord (som Steph) er sammenlignet med de i Sør. Den ymter dessuten til at mennesker i Nord og Sør har ulike grader av makt, og at noen bør være helter mens andre forblir ofre. Tolker vi Steph og Rebecca som representanter for det globale Nord, kan scenen sies å påstå at mennesker i Nord har ansvar for å «redde» sårbare mennesker i Sør. Som Steph sier: «Mor fikk meg i trygghet, og så risikerte hun sitt eget liv for å ta dette bildet. Jeg tenker på barna som går gjennom dette hver dag. De trenger henne mer enn jeg gjør.» Når Steph gir symbolsk slipp på Rebecca, er det ikke bare fordi Steph begynner å bli voksen, men for at sistnevnte skal kunne hjelpe andre barn,

---

12. Mange av scenene med Rebecca og Steph handler om den dårlig samvittigheten førstnevnte har som fraværende mor, men andre former for skyld- og ansvarsfølelser kommer også opp i dialoger med Marcus. I en samtale med Marcus mot midten av filmen innrømmer Rebecca at hun føler ansvar for bombeeksplosjonen på markedet i Afghanistan, ansvar for «at det skjedde akkurat der og akkurat da. At akkurat de menneskene døde».

barn i Sør. Rebeccas rolle som mor blir dermed med på å forklare og forsvare hvorfor Rebecca kan og bør engasjere seg i menneskerettighetsspørsmål i andre land. Fotografen blir ei slags «global mor».

Et problem med en slik maternalistisk diskurs er hva den gjør med menn og kvinner i det globale Sør – eller hvor lite det insinueres at disse menneskene kan gjøre. Historisk sett har både paternalistisk (Baaz 2005) og maternalistisk diskurs (Chaudhuri og Strobel 1992, Jacobs 2009, Abu-Lughod 2013) vært med på å underbygge koloniale prosjekter og humanitære tiltak. Den ovennevnte scenen i *Tusen ganger god natt* er et populærkulturelt eksempel på hvordan hvite europeere fortsatt tilskrives (eller tilskriver seg selv) ansvar for å redde mennesker på det afrikanske kontinentet. Sårbare, utsatte barn i det globale Sør er et reelt menneskerettighetsproblem, og scenen kan kanskje gjøre noe viktig for å anerkjenne dette problemet. Det er allikevel påfallende at barnas sårbarhet blir et problem Nord skal løse. Dette er ikke uproblematisk: Implisitt i et slikt verdensbilde er antakelser om at det er mennesker i Nord som har ikke bare ressursene og kunnskapen, men muligens også det «moralske kompasset», for å bidra til sosial og politisk forandring. Filmen forsterker derfor stereotypiske ideer om Nord–Sør-forhold som også preger norske medier. Som medieforsker Elisabeth Eide hevder i et intervju 2014: «Mediene [i Norge] lider av det Gayatri Chakravorty Spivak kaller å ville redde brune kvinner fra brune menn. Tradisjonen med å skrive om særlig kvinner fra andre verdensdeler som undertrykte og i behov av vår hjelp står sterkt» (Bergstrøm 2014).<sup>13</sup>

## DET VOLDELIGE, GLOBALE SØR

Som nevnt tidligere kommer *Tusen ganger god natt* inn på politiske problemer og voldelige konflikter i Afghanistan og Den demokratiske republikken Kongo. I disse scenene er det stort sett kvinner og barn som assosieres med vold, enten i form av at de er sårbare og utsatte ofre eller utøvere av vold. Dette ser vi blant annet i de første og siste scenene i filmen, der Rebecca fotograferer kvinnelig selvmordsbombere i Afghanistan. I begge tilfellene (den første bomberen er en kvinne, den andre et ungt jentebarn) får publikum lite innsikt i bombernes bakgrunn og selvforståelse. I kvinnens tilfelle antydes det at mennene i landsbyen har en autoritær rolle, og at bomberen muligens har mistet noen selv (før hun kjøres av sted, tar hun farvel med de andre kvinnene i landsbyen og holder kjærlig om en tilsløret, firkantet gjenstand på størrelse med en bilderamme). Utover dette forblir

13. Se Spivak 1999, s. 303.

det uklart hvorfor kvinnen tar livet sitt, og hvorvidt hun for eksempel er motivert av politiske årsaker. *Tusen ganger god natt* illustrerer dermed et av funnene i V. G. Julie Rajans bok *Women Suicide Bombers: Narratives of Violence*. Rajan argumenterer at vestlige medier ofte marginaliserer informasjon om kvinnelige bombere, informasjon som hjelper en å forstå «hvem de var, hva de gjorde, og hvorfor de gjorde hva de gjorde» (2012, s. 3).

Måten den kvinnelige bomberen framstilles på, ser dessuten ut til å bero på en ambivalent fascinasjon for kombinasjonen kvinne, terrorisme, og islam/religion. I en rekke innendørsscener, der deler av seremonien foregår, blir kvinnens skjønnhet og udekte kropp satt opp mot volden hun snart skal utføre. I løpet av flere korte, halvtotale utsnitt får publikum blant annet glimt av et renselsesrituale, der den afghanske kvinnen sitter (med ryggen til kamera) naken fra midjen og opp. I et annet nærbilde av bomberens ansikt sminker en eldre kvinne øynene hennes. Etter at bomberen er påkledd, ser vi (i nærbilde) at bombevesten tres over hodet hennes, etterfulgt av at kamera beveger seg nedover vesten og avbilder vestens innhold: eksplosiver, ledninger, spikre. I tillegg til å spille på feminitet og skjønnhet, får vi også inntrykk av at ritualet er religiøst forankra. Mot slutten av ritualet, hvor bomberen står oppreist i midten av rommet, skinner dagslyset ned på ansiktet hennes og gir det en lys glød. Med armene utstrakt og blikket vendt opp mot lyset (senere bøyer hun også hodet og ser ned) minner kvinnens positur om både Jesu på korset og Jomfru Maria, samt martyrium generelt.<sup>14</sup> Imens ser og hører vi de andre kvinnene i rommet messe, uten at replikkene deres blir oversatt. At publikum ikke får forklart hva som blir sagt i løpet av ritualet, bidrar til å mystifisere og eksotifisere hendelsen og spiller på det spirituelle, transcendentale og utsigelige. Den kvinnelige bomberen, og bombeangrepet hun står for, blir dermed også forbundet med noe som ikke lar seg forklare.<sup>15</sup>

I filmens avslutningsscener, der bomberen er en ung jente, lærer vi enda mindre om bomberens sosiale og politiske omstendigheter. I stedet rettes seernes oppmerksomhet mot Rebeccas holdning til det hun bevitner: at det er forkastelig og sørgelig å ta livet av et barn. Dette er et viktig poeng, ikke minst fra et menneskerettighetsperspektiv, og filmen bør roses for at den anerkjenner en del av den politiske virke-

14. Det er også slående hvordan scenen konsekvent avbilder bomberen – en tilsynelatende muslimsk, afghansk kvinne – når kroppen hennes er utildekket. At hun atpåtill er bemerkelsesverdig lyshudet, kan også drøftes i lys av Edward Saids *Orientalisme* (2003 [1978]). For analyser av forholdet mellom orientalisme, eurosentrisme og hvithet i film, se Shohat (1997), og Shohat og Stam (2014 [1994]).

15. Blant nyere spillefilmer som prøver å skildre kvinnelige selvmordsbombers bakgrunn og motivasjoner, se Julia Loktevs *Day Night Day Night* (2006), og den enda mer utmerkede *The Attack* (2012) av den libanesiske regissøren Ziad Doueiri.

ligheten i Afghanistan, der barn og kvinner rekrutteres som selvmordsbombere av Taliban og andre militser (Azami 2014). Samtidig er det også nødvendig å spørre: Hva gjør *Tusen ganger god natt* med seernes forståelse av et problematisk, sammensatt fenomen som kvinnelige selvmordsbombere i Afghanistan når jentene og kvinnene som bærer bombene på kroppen, framstilles innenfor et religiøst rammeverk, men uten en større historisk og politisk kontekst? Særlig når den politiske ustabiliteten og fattigdommen i dagens Afghanistan kan forstås som delvis forårsaket av vestlig innblanding (Chomsky 2009, Hammer 2010, Du verden 2016), er det verdt å spørre: Kan det å unngå geopolittikk (men likevel vise til religion) indirekte være med på å forhindre «en seriøs forklaring på årsakene til (...) menneskelig lidelse i ulike deler av verden» (Abu-Lughod 2013, s. 31)?

I motsetning til scenene i Afghanistan virker filmens henvisninger til DR Kongo som konsekvente forsøk på å drøfte nettopp politiske faktorer – og å anerkjenne det globale Nords ansvar for problemer i Sør. Den andre krigen i DR Kongo (også kalt den store krigen i Afrika) nevnes midtveis i filmen, når Steph spør mora si om et fotografi hun har sett på skolen. Bildet er et av Rebeccas pressefoto: et kontrastfylt, rystende nærbilde av en ung afrikansk kvinne hvis lepper og ører har blitt avskåret av opprørssoldater fra Herrens motstandsarmé. I en av scenene fyller dette bildet skjermen, noe som plasserer publikum i Stephs situasjon og spiller på ubehaget i å se fotografier av menneskelig lidelse. Det zoomes sakte ut mens vi hører Rebeccas voice-over forklare at kvinnen (eller jenta) heter Mary, og at vedkommende ble kidnappet av opprørssoldater fra LRA. «De skar vekk leppene og ørene hennes for å skremme befolkningen», sier Rebecca. (Uten at seerne nødvendigvis er klar over det, er bildet et ekte pressefoto fra DR Kongo tatt i 2010 og Rebeccas forklaring den faktiske bakgrunnshistorien.<sup>16</sup>)

Stephs rolle i denne scenen er viktig av ulike årsaker. For det første er det tydelig at DR Kongo representerer et voldelig motstykke til den trygge hverdagen Steph har i familiens vakre, lyse villa på den irske kysten. Denne scenen utspiller seg i familiens hjemmekontor, der mor og datter sitter blant strøkne møbler, og familiebilder kan skimtes diffust i bakgrunnen. Dessuten er utgangspunktet for samtalen at Steph gjerne vil forstå situasjonen i DR Kongo, men også hva mora hennes jobber med, og hvorfor hun gjør det. Scenen veksler derfor mellom halvnære eller nære utsnitt av Rebecca som forklarer situasjonen i DR Kongo, og tilsvarende

---

16. I følge The Pulitzer Centre on Crisis Reporting (2010) ble den avbildede personen, Mbonih Ndele Mari, etterlatt til å dø etter at Herrens motstandsarmé (LRA) kuttet av leppene og ørene hennes. Fotografen bak bildet, den internasjonalt anerkjente Marcus Bleasdale, brukte flere måneder på å finne Mari for å be om tillatelse til å bruke fotografiet i filmen, skriver *The Telegraph* (Garratt 2014).

klipp der Steph stiller spørsmål, tar inn over seg moras svar, og reagerer med sjokk og forvirring. Denne vekselklippingen tydeliggjør at det også er Steph og Rebeccas forhold som står på spill, ikke bare Steps forståelse av volden i fotografiene.

Sist, men ikke minst, legger Steps unge alder opp til at Rebecca må oppsummere en kompleks historisk og politisk kontekst på noenlunde lettfattelig vis. Dette forklarer delvis hvorfor Rebecca svarer på en pedagogisk, om ikke moraliserende måte når Steph spør: «Jeg forstår det ikke. Hvorfor gjør de dette?» Rebeccas definisjonsmakt i denne scenen gjør at forklaringene hun gir på volden i DR Kongo, er verdt å se nærmere på. Hva Rebecca nevner – og *ikke* nevner – er viktig for hvordan filmen skildrer vold i det globale Sør. Som Edward W. Said påpeker, er det mye å lære av å granske hvilke hendelser, steder, og mennesker som *ikke* nevnes eksplisitt i en fortelling.<sup>17</sup> Rebeccas svar på spørsmålet «Hvorfor gjør de dette?» siteres derfor her i sin helhet:

Multinasjonale firmaer og gruveselskapene har disse utrolige avtalene med mange regjeringer i Afrika. De voldt de landene og frarøver dem naturressursene og rikdommen, og ingen av disse pengene føres tilbake til landene for å forbedre infrastrukturen. Du vet, mange sykehus har blitt brent ned, medisinsk utstyr blir stjålet av militæret, og manglende tilgang på medisinsk behandling... *Fem* millioner mennesker døde. Det er – siden når? 1998 – det er det *høyeste* antall døde mennesker i noen krig siden 2. verdenskrig.

Ifølge Rebeccas skyldes den andre krigen i DR Kongo en kamp om penger, og hovedaktørene er «multinasjonale firmaer», «gruveselskapene», «afrikanske regjeringer» og «militæret». Hun vektlegger med andre ord viktige strukturelle faktorer. Samtidig preges oppsummeringa hennes av svært diffuse kategorier, der hun skylder på blant annet «gruveselskapene» og «multinasjonale firmaer», men unngår å spesifisere hvorvidt disse bedriftene har noe å gjøre med nasjoner eller organisasjoner i det globale Nord. Hvem eier disse selskapene, og hvem handler de med? Dette forblir et åpent spørsmål. Et annet problem er at Rebeccas «historietime» ikke går særlig langt tilbake i tid: Hun nevner ikke historiske maktstrukturer og tidligere økonomiske forhold som dagens Nord–Sør-forhold bygger på. I Rebeccas forklaring av den andre krigen i DR Kongo, får en inntrykk av at kolonialisme aldri fant sted. En slik framstilling av DR Kongo bidrar til en ahistorisk forståelse av postkoloniale land, men også av vold som et samfunnsmessig problem.

---

17. Se Sais begrep «contrapuntal reading» i *Culture and Imperialism* (1993).

Selv om Nord slipper relativt lett unna i denne scenen, er det verdt å understreke at tidlige deler av dialogen ser ut til å rette en finger mot sivile (forbrukere) i det globale Nord. Rettere sagt skylder filmen til en viss grad på mennesker som har kunnskap om konflikter i Sør, men allikevel ikke gjør noe for å hjelpe til. Rebecca viser til disse informerte, men apatiske menneskene når hun forteller Steph om hvordan det var å dokumentere krigen i DR Kongo: «Jeg var i Kongo på den tiden da verden var mer interessert i nyheten om at Paris Hilton steg ut av en bil uten truse, enn hva som foregikk i verden. Det gjorde meg bare rasende.» Referansen til den rike, amerikanske Hilton-arvingen tyder på at Rebecca nok først og fremst er rasende på relativt privilegerte mennesker i det globale Nord. Til tross for at hun gjentar ordet «verden» – «*verden* var mer interessert i nyheten om at Paris Hilton steg ut av en bil uten truse, enn hva som foregikk i *verden*» (min kursiv) – er det to ulike verdener Rebecca holder opp mot hverandre her, og den første (forbrukere i Nord oppslukt av kjendissladder) beskyldes for å overse den andre (ofre for krig og vold i Sør).

Rebeccas Paris Hilton-anekdote kan forstås som en ideologisk kritikk av dagens forbrukersamfunn, media, den globale underholdningsindustrien, samt seksualisering av kvinner. Raseriet hun forteller om, bygger på et reelt spørsmål med etiske og praktiske implikasjoner: Hvordan mobiliserer og engasjerer en mennesker i relativt rike land til å bry seg om humanitære kriser i andre deler av verden? (jf. Frøjds artikkel om Operasjon Dagsverk i denne boka.) Måten dette spørsmålet tas opp på i dialogen om DR Kongo, beror allikevel på en noe misvisende dikotomi: Forbrukere i Nord stilles opp mot krigsofre i DR Kongo. En kan spørre seg om dette ikke er å «skyte ved siden av målet». Sammenlignet med styresmakter i Nord, har den individuelle forbrukeren i Nord politisk avmakt, ikke makt. Selv om det er legitimt å minne publikum på at verdens elendigheter er noe (privilegerte) enkeltindivider bør reflektere over, er det påfallende at filmen ikke setter det samme kritiske søkelyset på styresmakter i Nord. En av konsekvensene er at enkeltindividets manglende moral framstilles som et større problem enn globale maktstrukturer. Scenen, som ellers virker svært opptatt av å problematisere Nord-Sør-forhold, står dermed i fare for å renvaske land i Nord for deres politiske, økonomiske og historiske rolle i Sør. Som om det å bry seg for mye om kjendissladder og for lite om krig var det verste Nord hadde gjort i Sør.<sup>18</sup>

---

18. I denne analysen har jeg fokusert på hvem eller hva som holdes til ansvar for krigen i DR Kongo. Et annet viktig spørsmål, er hvilke typer vold som framheves. I DR Kongos tilfelle vektlegges ofte seksuell vold både i media og i politiske tiltak, noe Maria Eriksson Baaz og Maria Stern hevder kan forhindre en mer nyansert forståelse av vold og andre menneskerettighetsbrudd i DR Kongo, samt lede til en «kommersialisering av voldtekt» (2010, s. 56).



Utover samfunnskritikken den presenterer, er det tydelig at denne dialogen også bidrar til å etablere Rebecca, en representant for det globale Nord, som «opplyst» og samfunnsengasjert. Mens filmen som helhet problematiserer hvorvidt hun er en god mor, viser denne dialogen at Rebecca ikke bare har vært et direkte vitne til alvorlige konflikter, men også er i stand til å forstå og forklare konfliktenes årsaker. Krigen hun beskriver, blir med andre ord en komplisert politisk kontekst i det globale Sør som hun kan forklare, og dermed demonstrere sitt samfunnsengasjement, kunnskapsnivå og verdisystem gjennom. Den dominerende, belærende tonen Rebecca tar i denne scenen, gjør også at forklaringen hennes nok kan oppleves som en stiv, nesten teatralisk «tale». I *The Guardians* anmeldelse av filmen blir Binoche kritisert for opptreden sin generelt, men særlig for hvordan rollefiguren hennes stadig vekk «stråler» med «martyraktig integritet» (Bradshaw 2014). Dette kan åpenbart påvirke hvorvidt publikum engasjerer seg i problemene Rebecca forsøker å drøfte. Med andre ord, hvis publikum oppfatter *Rebecca* som uengasjerende, moraliserende, og belærende, kan dette gå utover seernes interesse for *temaet* hun tar opp, i dette tilfellet den andre krigen i DR Kongo.

Rebecca og Steps dialog om DR Kongo er en scene som forsøker å rette oppmerksomhet mot en grusom krig, men den kommer etter min mening på ulike måter til kort. Dette har delvis å gjøre med dialogens innhold (som måten den fordeler ansvar for vold og konflikt i det globale Sør på), men også hvordan innholdet presenteres (via Rebecca, som til tider virker svært «prekende»). Til sammenligning vil jeg hevde at filmens sluttscene gir et mer nyansert bilde på dagens Nord-Sør-forhold og stiller seg mer kritisk til Rebeccas og det globale Nordets makt og posisjon i verden.

I disse scenene vektlegges avmaktfølelsen som mennesker opplever i møte med vold, lidelse og politiske problemer. Rebecca befinner seg igjen i Afghanistan. I håp om å gjøre ferdig historien om den første kvinnelige selvmordsbomberens har konfliktfotografen tatt farvel med familien sin (ett av de tusen ganger god natt som filmens tittel alluderer til) og reist tilbake til landsbyen der filmens åpningsscener fant sted. Igjen er det en selvmordsbomber hun skal fotografere, men denne gangen viser det seg at bomberen er en ung jente, ikke stort eldre enn Rebeccas yngste datter Lisa. Mens de rituelle forberedelsene foregår, forsøker Rebecca å fotografere, men hun er for rystet og forferdet til å ta et eneste bilde. På et tidspunkt brekker hun seg. I motsetning til de tidligere scenene med den voksne selvmordsbomberens, filmes ritualer denne gangen med mindre dramatisk lyssetting (mens kvinnen var badet i sollys, sitter den unge jenta i skyggen), og jenta filmes i halvtotale utsnitt heller enn nærbilder. Dette ritualer virker alt i alt mindre spektakulært og skildres ved hjelp av en mer virkelighetsnær eller dokumentarisk fortellerstil.

I filmens aller siste scene settes det dessuten spørsmålstegn ved Rebeccas rolle som konfliktfotograf og representant for det globale Nord. I et heltotalt utsnitt ser vi Rebecca stå utenfor bygget der forberedelsene fant sted. Hun har nettopp vært vitne til (men ikke greid å fotografere) at den unge jenta tar farvel med en gruppe kvinner for så å bli kjørt av sted i en bil. Mens vi hører lyden av bilen som kjører sin vei, ser vi Rebecca og en lokal kvinne stå ved siden av hverandre, førstnevnte med et speilreflekskamera i hendene. Den lokale kvinnen snur seg sakte om, vender ryggen til bilen, og faller på kne og gråter. Kort tid etterpå faller også Rebecca på kne, og slik blir de to kvinnene sittende – side om side, slått ut av det de har vært med på – før Rebecca lukker øynene, og filmen ender.

Sluttscenen markerer på den ene siden et kritisk øyeblikk i fortellingen om Rebecca. I løpet av scenen ser vi Rebecca gi slipp på kameraet med den ene hånden, slik at kameraet blir symbolsk hengende og slenge ved siden av kroppen hennes, som om hun midlertidig gir opp rollen sin som den beinharde, nøytrale fotografen. I motsetning til filmer om journalister som runder av med «tilgivelse og journalistisk heroisme» (McNair 2010, s. 47), ender *Tusen ganger god natt* altså med en relativt rådvill Rebecca. På en annen side handler scenen også om mer enn Rebeccas personlige utvikling og fotojournalisters dilemma. Til tross for at den eldre kvinnen har ryggen til kamera og Rebeccas ansikt er synlig, speiler de to kvinnenes kroppar hverandre. De faller på kne like etter hverandre og sitter side om side, begge ikledd mørke *chadors*. I tillegg til denne visuelle symmetrien er kvinnene også tematisk tilknyttet, ettersom begge ser ut til å oppleve håpløshet og avmakt. Scenen trekker dermed linjer mellom de to kvinnene, og vektlegger det menneskeheten har til felles: sorgen vi føler i møte med død, vold og urett, samt utmattelsen vi opplever når strukturelle og politiske problemer overvelder oss.

Hvis vi bygger videre på tolkningen av Rebecca som en representant for det globale Nord, kan avmakten Rebecca representerer i denne scenen, også leses som en kommentar på Nord's ustabile posisjon i verden i dag. Sammenlignet med resten av filmen virker slutten mindre optimistisk når det gjelder politisk forandring, men den er av den grunn også mer realistisk i måten den framstiller Nord–Sør-forhold på. Den insinuerer at problemer i Sør er for kompliserte til at mennesker i Nord nødvendigvis har løsningen. Dessuten peker den i retning av at noe mer må til enn innsatsen til fotografer som Rebecca. Det å avdekke er ikke nok; forandringer må også skje andre steder. Dette er et tankevekkende poeng jeg mener er et nødvendig motstykke til resten av filmen, og andre lignende fortellinger, der rollefigurer i Nord representerer en slags hvit ridder for Sør, mens rollefigurer i Sør reduseres til ofre.

## KONKLUSJON

Som denne artikkelen har hevdet, er *Tusen ganger god natt* til dels en fortelling om konfliktfotografers ansvar og dilemmaer, og spiller på ideen om at det globale Nord har ansvar for å «redde» det globale Sør. Samtidig er Rebecca en svært tve-tydig rollefigur, noe som utforskes gjennom det ustabile forholdet hun har til sin egen familie. Poppes film fokuserer på spenninger mellom globalt og lokalt ansvar, tynne og tykke relasjoner, for å drøfte et dagsaktuelt og komplisert spørsmål: Hva slags ansvar har relativt privilegerte mennesker i en globalisert verden preget av global ulikhet? Selv om denne tematikken gjør *Tusen ganger god natt* til det Mette Hjort kaller en «moralsk relevant» film (2010, s. 175), har jeg hevdet at filmens nokså ensidige fokus på mennesker i Nord også kan anses som en av filmens svakheter. For mens filmen graver i Rebeccas etiske dilemma og familieforhold, ender seerne ofte opp med en nokså overfladisk forståelse av konflikter og mennesker som lever i krig og nød i det globale Sør.

Det er særlig påfallende at filmen, som åpenbart forsøker kritisk å belyse krig og konflikt i vår egen samtid, ikke tar tilstrekkelig tak i den politiske, økonomiske og historiske rollen som Nord har spilt i Sør. Hva kan dette fortelle oss? Poppes film tyder på at forholdet mellom land i Nord og Sør er et høyst aktuelt og interessant tema, men også et innviklet og kontroversielt materiale for skandinaviske filmskapere. Det er heller ikke usannsynlig at faktorer som filmens transnasjonale finansieringsmodell og internasjonale målgruppe gjør at enkelte tema (som kolonialisme og det globale Nord's innblanding i Sør) ikke granskes dypere i filmen. Dette kan til dels forklare hvorfor *Tusen ganger god natt* på den ene siden retter oppmerksomhet mot krig og global ulikhet, men samtidig behandler disse politiske problemene på til tider svært ahistoriske, om ikke depolitiserte vis. Filmens positive representasjon av Norge i form av en sympatisk bistandsarbeider viser også hvordan smigrende bilder av Norge (og Skandinavia som region) som en forkjemper for fred og menneskerettigheter, forsterkes gjennom filmer produsert i Skandinavia.

*Tusen ganger god natt* kan dermed sammenlignes med Biers *Hævn* og *Efter bryllupet*, to dramafilmer som omhandler sympatiske nordiske menn engasjert i bistandsarbeid i det globale Sør.<sup>19</sup> Samtidig er Poppes film en påminnelse om at journalister i skandinavisk samtidsfilm også fungerer som symboler på globalt engasjement, særlig hvis de også er mødre (se også Annette K. Olesens *Skytten* [2013] og Joachim Triers *Louder Than Bombs* [2015]). Sist, men ikke minst, er det slående at Poppes film runder av med en scene som vektlegger den kvinnelige

19. Se Ebbe Volquardsens analyse av *Hævn* og *Efter bryllupet* (2014).

journalistens usikkerhet, forvirring og mangel på tydelige løsninger. Dette sier også noe om selvbilder i dagens Skandinavia: et selvbilde som er både sikkert og usikkert; både heroisk og ute av stand til å redde noen andre enn en selv.

## LITTERATURLISTE

- Abu-Lughod, L. (2013) *Do Muslim Women Need Saving?* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Andersen, H.E. (2014) *Fra film til brutal virkelighet*. Flyktninghjelpen. Tilgjengelig fra: <<http://www.flyktninghjelpen.no/?did=9173230>> [Lest 27. mai 2016].
- Azami, D. (2014) How the Taliban groom child suicide bombers. *BBC* [Internett], 15. desember. Tilgjengelig fra: <<http://www.bbc.com/news/world-asia-27250144>> [Lest 27. mai 2016].
- Baaz, M.E. (2005) *The Paternalism of Partnership: A Postcolonial Reading of Identity in Development Aid*. London: Zed Books.
- Baaz, M.E. og Stern, M. (2010) *The Complexity of Violence: A critical analysis of sexual violence in the Democratic Republic of Congo (DRC)*. Stockholm: Sida/The Nordic Africa Institute.
- Badsey, S. (2002) The Depiction of War Reporters in Hollywood Feature Films from the Vietnam War to the Present. *Film History* [Internett], 14 (3/4), s. 243–260. Tilgjengelig fra: <<http://www.jstor.org/stable/3815431>> [Lest 27. mai 2016].
- Bergström, I.I. (2014) Færre kvinnelige eksperter i nye Dagsrevyen. *Kilden kjønnsforskning.no* [Internett], 13. mai. Tilgjengelig fra: <<http://kjonnsforskning.no/nb/2014/05/faerre-kvinnelige-eksperter-i-nye-dagsrevyen>> [Lest 27. mai 2016].
- Bondebjerg, I. og Redvall, E.N. (2011) *A Small Region in a Global World: Patterns in Scandinavian Film and TV Culture*. København: Think Tank on European Film and Film Policy. Tilgjengelig fra: <[http://filmthinktank.org/fileadmin/thinktank\\_downloads/Patterns\\_in\\_Scandinavian\\_Film\\_and\\_TV\\_Culture.pdf](http://filmthinktank.org/fileadmin/thinktank_downloads/Patterns_in_Scandinavian_Film_and_TV_Culture.pdf)> [Lest 27. mai 2016].
- Bradshaw, P. (2014) Binoche's tiresome martyred integrity. *The Guardian* [Internett], 1. mai. Tilgjengelig fra: <<http://www.theguardian.com/film/2014/may/01/a-thousand-times-good-night-review-juliette-binoche>> [Lest 27. mai 2016].
- Breen, M. (2015) Journalistikkens brødhoder. *Dagsavisen* [Internett], 6. februar. Tilgjengelig fra: <<http://www.dagsavisen.no/nyemeninger/journalistikkens-br%C3%B8dhoder-1.447859>> [Lest 27. mai 2016].
- Bridger, E. (1997) From the ridiculous to the sublime: Stereotypes of photojournalists in the movies. *Visual Communication Quarterly* [Internett], 4 (1), s. 4–11. DOI:10.1080/15551399709363342.
- Chador (14. februar 2009), i: *Store norske leksikon* [Internett]. Tilgjengelig fra: <<https://snl.no/chador>> [Lest 5. januar 2016].
- Chaudhuri, N. og Strobel, M. red. (1992) *Western Women and Imperialism: Complicity and Resistance*. Bloomington: Indiana University Press.

- Chomsky, N. (2009) Noam Chomsky on US Expansion of Afghan Occupation, the Uses of NATO, and What Obama Should Do in Israel-Palestine. *Democracy Now* [Internett], 3. april. Tilgjengelig fra: <<http://www.democracynow.org/2009/4/3/noam>> [Lest 26. mai 2016].
- DeFore, J. (2013) A Thousand Times Good Night: Montreal Review. *The Hollywood Reporter* [Internett], 3. september. Tilgjengelig fra: <<http://www.hollywoodreporter.com/review/a-thousand-times-good-night-619667>> [Lest 27. mai 2016].
- Du verden (2016) Hva gjorde vi galt i Afghanistan? [Podkast], 25. mai. Tilgjengelig fra: <<https://soundcloud.com/duverden>> [Hentet 25. mai 2016].
- Ehrlich, M.C. og Saltzman, J. (2015) *Heroes and Scoundrels: The Image of the Journalist in Popular Culture*. Urbana: University of Illinois Press.
- Elnan, C. (2013) Oscarvinner fikk hjelp fra norske journalister til Poppe-film. *NRK* [Internett], 16. oktober. Tilgjengelig fra: <<http://www.nrk.no/kultur/norske-reportere-hjalp-oscarvinner-1.11298789>> [Lest 26. mai 2016].
- Eriksen, U. (2013) Med kamera som trøst. *Morgenbladet* [Internett], 18. oktober. Tilgjengelig fra: <[http://morgenbladet.no/kultur/2013/med\\_kamera\\_som\\_trost](http://morgenbladet.no/kultur/2013/med_kamera_som_trost)> [Lest 5. januar 2016].
- Flyktninghjelpen (2013a) *Filmpremiere på 'Tusen ganger god natt'*. Tilgjengelig fra: <<http://www.flyktninghjelpen.no/?did=9163187>> [Lest 26. mai 2016].
- Flyktninghjelpen (2013b) «*Tusen ganger god natt*» vises til inntekt for Flyktninghjelpen. Tilgjengelig fra: <<http://www.flyktninghjelpen.no/?did=9165880>> [Lest 26. mai 2016].
- Garratt, S. (2014) Juliette Binoche: 'I choose stories that need to be told'. *The Telegraph* [Internett], 26. april. Tilgjengelig fra: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/film/starsandstories/10785930/Juliette-Binoche-I-choose-storeis-that-need-to-be-told.html>> [Lest 26. mai 2016].
- Geard, K. (2013) Provosert av nærsynte medier. *Journalisten* [Internett], 17. oktober. Tilgjengelig fra: <<http://journalisten.no/2013/10/provosert-av-naersynte-medier>> [Lest 26. mai 2016].
- Gostoli, Y. og van Rijn, E. (2015) Gaza's female fixers. *Al Jazeera* [Internett], 11. september. Tilgjengelig fra: <<http://www.aljazeera.com/indepth/features/2015/09/gaza-female-fixers-palestine-150910060213178.html>> [Lest 26. mai 2016].
- Hjort, M. (2010) *Lone Scherfig's Italian for Beginners*. Seattle: University of Washington.
- Hoffart, J. (2014) Fra frontlinjen til Fredshuset. *Norges Fredsråd* [Internett], 10. mars. Tilgjengelig fra: <<http://www.norgesfredsråd.no/fra-frontlinjen-til-fredshuset/>> [Lest 26. mai 2016].
- Iversen, G. (2010) Reptiler, vaktbikkjer og politiske dyr. *Rushprint* [Internett], 2. november. Tilgjengelig fra: <<http://rushprint.no/2010/11/reptiler-vaktbikkjer-og-politiske-dyr/>> [Lest 26. mai 2016].
- Jacobs, M.D. (2009) *White Mother to a Dark Race: Settler Colonialism, Maternalism, and the Removal of Indigenous Children in the American West and Australia, 1880–1940*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Kermode, M. (2014) A Thousand Times Good Night review. *The Guardian* [Internett], 3. mai. Tilgjengelig fra: <<http://www.theguardian.com/film/2014/may/04/a-thousand-times-good-night-review-earnest-drama>> [Lest 26. mai 2016].
- Kiang, J. (2013) Marrakech Fest Review: 'A Thousand Times Good Night' Starring Juliette Binoche & Nikolaj Coster-Waldau. *Indiewire* [Internett], 2. desember. Tilgjengelig fra:

- <<http://blogs.indiewire.com/theplaylist/marrakech-13-review-a-thousand-times-good-night-starring-juliette-binoche-and-nikolaj-coster-waldau-20131201>> [Lest 26. mai 2016].
- Kleve, M.K. (2009) Kvinnelig filmskaper gir opp. *Dagbladet* [Internett], 23. mars. Tilgjengelig fra: <[http://www.dagbladet.no/2009/03/23/kultur/film/dokumentar/karoline\\_frogner/norsk\\_film/5247930/](http://www.dagbladet.no/2009/03/23/kultur/film/dokumentar/karoline_frogner/norsk_film/5247930/)> [Lest 26. mai 2016].
- Kolmisoppi, M. (2014) Världen och vi. *Helsingfors Dagblad* [Internett], 25. juli. Tilgjengelig fra: <<http://www.hd.se/kultur/film/2014/07/25/varlden-och-vi/>> [Lest 26. mai 2016].
- Könick, M.M. (2014) Bländande Binoche. *Konstpretton* [Internett], 25. juli. Tilgjengelig fra: <[www.konstpretton.se/2014/07/25/tusen-ganger-god-natt-blandande-binoche/](http://www.konstpretton.se/2014/07/25/tusen-ganger-god-natt-blandande-binoche/)> [Lest 26. mai 2016].
- Landsverk, J. (2016) Kvinner i krigssona. *Forskerforum*, 2, s. 28–30.
- Leraand, D. (30. november 2011) Utviklingsland, i: *Store norske leksikon* [Internett]. Tilgjengelig fra: <<https://snl.no/utviklingsland>> [Lest 26. mai 2016].
- Maddox, G. (2014) War photographer Erik Poppe's A Thousand Times Goodnight turns camera on his own story. *The Sydney Morning Herald* [Internett], 28. november. Tilgjengelig fra: <<http://www.smh.com.au/entertainment/movies/war-photographer-erik-poppes-a-thousand-times-goodnight-turns-camera-on-his-own-story-20141125-11hyrz.html>> [Lest 26. mai 2016].
- Margalit, A. (2002) *The Ethics of Memory*. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press.
- Marklund, A. (2012) Skandinaviske filmer i världen. Om utlandssekvensers betydelse i Niels Arden Oplevs «Män som hatar kvinnor» (2009), Susanne Biers «Hævnen» (2010) och Sara Johnsens «Upperdog» (2009). *Folia Scandinavica Posnaniensia*, 14 (1), s. 77–94. DOI:10.2478/V10252-012-0008-0.
- McNair, B. (2010) *Journalists in Film: Heroes and Villains*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Mott, P. (2014) A Thousand Times Goodnight Review. *The Dork Shelf* [Internett], 24. oktober. Tilgjengelig fra: <<http://dorkshelf.com/2014/10/24/a-thousand-times-goodnight-review/>> [Lest 26. mai 2016].
- Murrell, C. (2015) *Foreign Correspondents and International Newsgathering: The Role of Fixers*. New York: Routledge.
- Nestingen, A. og Elkington, T.G. (2005) Introduction: Transnational Nordic Cinema. I: Nestingen, A. og Elkington, T.G. red. *Transnational Cinema in a Global North: Nordic Cinema in Transitions*. Detroit: Wayne State University Press, s. 1–30.
- Nussbaum, M.C. (2013) *Political Emotions: Why Love Matters for Justice*. Cambridge, MA, USA: Harvard University Press.
- Oxfeldt, E. (2010) Literary Intertextuality in Harald Rosenløw Eeg og Erik Poppes deUSY-NLIGE. *Edda. Nordisk tidsskrift for litteraturforskning* [Internett], 97 (1), s. 64–80. Tilgjengelig fra: <<https://www.idunn.no/edda/2010/01/art04>> [Lest 26. mai 2016].
- Poppe, E. (2014) *OBJEKTIVETSUBJEKTIVITET* [Internett]. Bergen: Program for kunstnerisk utviklingsarbeid. Tilgjengelig fra: <<http://artistic-research.no/wp-content/uploads/2014/04/Objektivets-subjektivitet.pdf>> [Lest 26. mai 2016].

- Rajan, V.G.J. (2011) *Women Suicide Bombers: Narratives of Violence*. Milton Park, Abingdon, Oxon; New York: Routledge.
- Rees, E. (2010) Norwage: Norwegian Cinema 1997–2006. *Scandinavian Canadian Studies / Études Scandinaves au Canada*, 19, s. 88–110.
- Ringheim, T. (2013) Juliette Binoche kranglet med Erik Poppe om manus. *Dagbladet* [Internett], 17. oktober. Tilgjengelig fra: <[http://www.dagbladet.no/2013/10/16/kultur/film/juliette\\_binoche/29818636/](http://www.dagbladet.no/2013/10/16/kultur/film/juliette_binoche/29818636/)> [Lest 26. mai 2016].
- Said, E.W. (1993) *Culture and Imperialism*. London: Vintage.
- Said, E.W. (2003 [1978]) *Orientalism*. London: Penguin.
- Shohat, E. (1997) Gender and Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema. I: Bernstein, M. og Studlar, G. red. *Visions of the East: Orientalism in Film*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, s. 19–66.
- Shohat, E. og Stam, R. (2004 [1994]) *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London; New York: Routledge.
- The Committee to Protect Journalists (2013) *71 Journalists Killed in 2013/Motive Confirmed* [Internett]. Tilgjengelig fra: <<https://www.cpj.org/killed/2013/>> [Lest 26. mai 2016].
- The Pulitzer Center on Crisis Reporting (2010) *Abandoned People: Democratic Republic of Congo* [Internett], 7. september. Tilgjengelig fra: <<http://pulitzercenter.org/slideshows/images-perfect-place-hell-part-i>> [Lest 26. mai 2016].
- Tvedt, T. (2009) *Utviklingshjelp, utenrikspolitikk og makt: Den norske modellen*. 2. utg. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Tvedt, T. (2010) Det nasjonale godhetsregimet: Utviklingshjelp, fredspolitikk og det norske samfunn. I: Frønes, I. og Kjølørød, L. red. *Det norske samfunn*. 6. utg. Oslo: Gyldendal Akademisk, s. 479–503.
- Volquardsen, E. (2014) Scandinavia and ‘the Land of UnSwedish Freedom’: Jonathan Franzen, Susanne Bier and Self-conceptions of Exceptionalism in Crisis. I: Loftsdóttir, K. og Jensen, L. red. *Crisis in the Nordic Nations and Beyond: At the Intersection of Environment, Finance and Multiculturalism*. Burlington: Ashgate Publishing, s. 31–50.
- Witchel, E. (2004) The Fixers. *The Committee to Protect Journalists*, 13. oktober. Tilgjengelig fra: <<https://cpj.org/reports/2004/10/fixers.php>> [Lest 26. mai 2016].
- Witoszek, N. (2001) The Origins of the «Regime of Goodness»: Remapping the Cultural History of Norway. Oslo: Universitetsforlaget.

## FILMOGRAFI

- Bier, S. (2006) *Efter brylluppet*.
- Bier, S. (2010) *Hævnen*.
- Doueiri, Z. (2012) *The Attack*.
- Haneke, M. (2000) *Code inconnu/Code Unknown*.
- Johnsen, S. (2009) *Upperdog*.
- Kieślowski, K. (1993) *Trois couleurs: Bleu/Three Colors: Blue*.
- Loktev, J. (2006) *Day Night Day Night*.

- Moodysson, L. (2009) *Mammut*.  
Olesen, A. K. (2013) *Skytten*.  
Poppe, E. (2004) *Hawaii, Oslo*.  
Poppe, E. (2008) *deUSYNLIGE*.  
Poppe, E. (2013) *Tusen ganger god natt*.  
Trier, J. (2015) *Louder Than Bombs*.  
Tørstad, T. M. (1997) *Etterfølgeren*.