

Ingens Herre, Ingens Trel

en analyse

Ragna Nordenborg

Masteroppgave i journalistikk

Universitet i Oslo

Institutt for medier og kommunikasjon

Dato 22.12.2010

Sammendrag

Denne oppgaven er todelt. Første del er en radiodokumentar om Frode Rekves periode som redaktør i Norges siste partiavis, Halden Arbeiderblad. I programmet rulles Frode Rekves historie opp. Dokumentaren undersøker også om det er hold i påstandene om at makteliten i byen, ved representanter fra det lokale Arbeiderpartiet og fagforeninger, var misfornøyd med Rekves frie og uavhengige linje. Arbeiderpartiet og fagforeningene var de største eierne av avisen. Programmet viser at det er sannsynlig at de lokale eierne hadde andre forventninger til Rekves som redaktør.

I oppgavens andre del foretas en retorisk analyse av dokumentaren. Analysen viser at et journalistisk topos ligger til grunn for oppgaven, og at den er preget av en moderne journalistideologi. Det ideologiske budskapet kommer fram gjennom dokumentarens virkemidler og argument. Oppgaven viser også at journalistikkens syn på dokumentaren som dokumentert virkelighet, kan ses på som et brudd med den mer kunstneriske filmens dokumentardiskurs.

Abstract

This master thesis is divided into two parts. The first part of the thesis is a radio documentary, *Ingens Herre, Ingens trell*, (Nobody's master, nobody's slave). It examines how and why the editor of the local newspaper in Halden, Frode Reke, got fired by his own board. The newspaper was owned by the local labour party and local unions, and it was the last of its kind in Norway. The documentary examines if there is any truth in the allegations that is put forward by people in the Halden society, that a small click of people, recruited from the local labour party, is running the city. The program shows that it is likely that this small group of people started a campaign against the editor of the newspaper, due to his disloyalty towards the Labour party group.

The analysis reveals that the documentary is based on a journalistic topos. Through a rhetorical analysis of *Ingens Herre, Ingens trell*, it becomes clear that journalistic ideology has influenced both the rhetorical strategies and the argumentation in the documentary. The thesis shows that the journalistic idea about documentary as documentation of reality in some way collides with the more artistic view on reality in the discourse of documentary.

Forord

Ideen til oppgaven fikk jeg etter å ha fulgt prosessen rundt Frode Rekve og Halden Arbeiderblad gjennom mediene i 2009. Jeg mente det var flere forhold rundt saken som det kunne bores mer i, og at historien egnet seg godt for radiodokumentarformatet. Jeg tenkte også at tematikken ville egne seg for en masteroppgave i journalistikk.

Veileder Magne Lindholm skal ha stor takk for intensiv og tett oppfølging høsten 2010. Tusen takk for at du i en jevn strøm har kommet med presis og nyttig tilbakemelding, og for at du har vært så raus med veiledningstid.

Mine sjefer i NRK Vibeke Haug og Berit Hedemann har begge fulgt prosjektet med entusiasme og innvilget permisjon. Uten deres velvilje ville det neppe blitt en oppgave denne høsten.

Det er flere i familien som må takkes: søster Marie for datasupport, mamma som passet på at det ytre forfallet ikke ble for stort og min kjære Per som sørget for at en jevn strøm av god mat nådde min lille skrivehule.

Til slutt vil jeg takke pappa, Pål Nordenborg, for at du har sittet klar med rødpennen til alle døgnets tider.

Ragna Nordenborg

Oslo, 22. desember 2010

Innholdsfortegnelse

1. Innledning	1
1.1. Oppgavens inndeling	1
1.2. Problemstilling	1
1.2.1. Teoretisk problemstilling	1
1.2.2. Dokumentarens problemstilling	2
1.3. Metode og teori.	2
2. Om dokumentaren <i>Ingens Herre, Ingens Trell</i> .	5
2.1. <i>Ingens Herre, Ingens Trell – Om hvem som har makten i Halden. Et resymé.</i>	5
2.2. Dokumentarens hovedscener	5
3. Partipresse	9
3.1. Begrepet partipresse	9
3.2. Arbeiderpressens i Norge	10
3.2.1. Historikk	10
3.2.2. Etterkrigstiden – Aksjeselskap og mønstervedteker	11
3.2.3. Korrektivtankegangen vokser fram	12
3.2.4. Hildrum tar over	13
3.3. <i>Halden Arbeiderblad</i>	14
3.3.1. Historikk Halden Arbeiderblad	14
3.3.2. Kampen mot A-pressen	15
3.3.3. Kampen om aksjene – eierstriden på 2000-tallet	15
3.3.4. Halden Arbeiderblad med strukturelt og funksjonelt etterslep	16
4. Retorikk	19
4.1. <i>Definisjon av dokumentar</i>	19
4.1.1. Dokumentarfilmens kjennetegn	20
4.1.2. Dokumentarfilmens modi	21
4.1.3. Dokumentarens stemme	23
4.1.4. Dokumentar, mellom narrasjon og argument.	23
4.2. <i>Radiodokumentar</i>	24
4.2.1. Radiodokumentarens historie	24
4.2.2. Radiodokumentar - film på lytterens indre skjerm	25
4.3. <i>Tony Schwartz - The Responsive Chord.</i>	28
5. Analyse av <i>Ingens Herre, Ingens Trell</i>.	31
5.1. Dokumentarens modi	31
5.2. Dokumentarens argument	33
5.3. Fortellerens stemme	35
5.4. Bildeskaping i <i>Ingens Herre, Ingens Trell</i>	37
6. Dokumentarens fortellerstruktur	41
6.1. <i>Episk-dramatisk fortelling</i>	41
6.2. <i>Dramaturgi - look to Hollywood!</i>	42
6.3. <i>Aktantmodellen</i>	44
6.4. <i>Synsvinkel</i>	49
7. Dokumentarens ståsted – topos	53
7.1. <i>Nyhetskriteriene som strukturelle topos</i>	53
7.2. <i>Formelle topoi – argumentet forut for argumentet</i>	55

8. Ingens Herre, Ingens Trelle som moralsk drama	57
9. Med virkelighetsnærhet som moralsk og retorisk argument	61
10. Journalistikken som overordnet normleverandør	63
Litteratur	65

1. Innledning

1.1. Oppgavens inndeling

Denne oppgaven består av to hoveddeler. Første del av oppgaven er en praktisk besvarelse i form av en radiodokumentar, *Ingens Herre, Ingens Trelle* - en radiodokumentar om hvem som har makten i Halden. Den andre delen er en teoretisk besvarelse, også den i to deler. I Kapittel 2 av den teoretiske besvarelsen berører jeg partipressen i Norge - dens utvikling, formål og funksjon i det norske samfunnet. I tillegg til en historisk oversikt vil jeg gå inn på de ulike definisjonene av begrepet partipresse med spesiell vekt på Per Overrein sin todelte definisjon: den strukturelle og funksjonelle tilknytningen partiavisene hadde til partiene. I samme kapittel vil jeg gå inn på Halden Arbeiderblad og den avisens historie og drøfte i hvilken grad Halden Arbeiderblad har fulgt den generelle utviklingen til arbeiderpressen i Norge. Avslutningsvis vil jeg også drøfte om Halden Arbeiderblads strukturelle og funksjonelle etterslep kan kaste lys over de siste årenes uroligheter i avisen som beskrives i dokumentaren.

Den teoretiske besvarelsens andre del starter med at jeg i Kapittel 3 gir en oversikt over relevant dokumentarteori, med vekt på Bill Nichols fire modi innenfor dokumentarfilm. Jeg vil her også gå inn på narrasjonsteorier, samt peke hvilke retoriske virkemidler radiodokumentaren tar i bruk for å skape "bilder for lytterens indre skjerm". I kapitlene 5, 6 og 7 analyserer jeg radiodokumentaren *Ingens Herre, Ingens Trelle* ut ifra den teorien jeg har lagt til grunn i det foregående kapitlet. I siste kapittel vil jeg ta for meg i hvilken grad journalistisk ideologi preger dokumentaren retorisk og ideologisk.

1.2. Problemstilling

1.2.1. Teoretisk problemstilling

Journalistiske genre har sterke krav til det faktuelle. Et viktig retorisk virkemiddel i journalistikken er den sannhetsfremmende strategien, der publikum skal overbevises om sakens faktisitet gjennom dokumentasjon. Men dette er ikke bare et retorisk virkemiddel. Det er også en holdning internt i journalistmiljøet at en journalists jobb er å dokumentere virkeligheten. En slik holdning bygger på en forholdsvis enkel epistemologi, fordi den ikke problematiserer journalistikkens virkelighetsoppfatning. (Epistemologi= læren om hvordan man etablerer sann kunnskap.) Dette står i kontrast til dokumentarteoretikernes holdning til

virkeligheten. Innenfor denne diskursen er man klar over at det er strid om virkelighetsoppfatningen. Det er ikke virkeligheten selv som vises i dokumentarfilmen. Filmskapingen er en del av en kamp om å vinne seernes eller lytternes tilslutning til programskaperens blikk på virkeligheten. En sentral problemstilling i denne oppgaven er å se hvordan dokumentaren *Ingens Herre, Ingens Trell* kan plasseres i forhold til disse to tradisjonene. Oppgaven er et forsøk på å beskrive hva som skjer når journalistideologi og journalistretorikk nærmer seg dokumentargenren.

1.2.2. Dokumentarens problemstilling

I utgangspunktet var Rekve-saken kjent for mange før jeg gikk i gang med arbeidet. Både lokale medier og aviser og riksmidier hadde allerede hatt en bred dekning av Rekve-saken. Når jeg likevel ønsket å gå løs på prosjektet, var det fordi jeg mente at personen Frode Rekve selv fortsatt hadde noe å fortelle som ikke var blitt fortalt i pressen. Jeg ønsket å gå detaljert inn og rulle opp hele den ”utrolige” historien Rekve hadde opplevd i Halden og undersøke om det virkelig var slik at eierne hadde ønsket å kvitte seg med ham. Dessuten var jeg interessert i å undersøke påstandene om at en liten maktgruppe bestående av mennesker fra Arbeiderpartiet og fagforeningene styrer Halden, inkludert lokalavisen.

1.3. Metode og teori.

Oppgaven er bygd opp rundt en innholdsanalyse av *Ingens Herre, Ingens Trell*. Dokumentaren ligger ved den teoretiske oppgaven i sin helhet. Avslutningsvis legges det opp til en diskusjon om hvordan valgene som er gjort, påvirker sluttproduktet, med særlig utgangspunkt i dokumentar som en retorisk modus både når det gjelder argument og fortelling.

Et av de mest sentrale verkene i nyere dokumentarfilmteori er Bill Nichols *Representing Reality* fra 1991. Bjørn Sørensen¹ kaller boka en premissleverandør for senere teoretiske arbeider (Sørensen 2007:16). I verket definerer Nichols fire måter (modi) som dokumentarfilmen kan representere virkeligheten gjennom. I *Introduction to Documentary* fra 2001, der han bygger videre på betraktningene sine fra 1991, har han utvidet defineringen til seks modi. *Introduction til documentary* (2001) vil derfor i denne oppgaven fungere som et sentralt teoretisk verk for analysen og videre diskusjon. Visse steder velger jeg å supplere med Bjørn Sørensen, som i *Å fange virkeligheten* (2007) utdyper Nichols begrep om

¹ Professor i filmvitenskap ved NTNU i Trondheim.

dokumentarens stemme og dokumentaren som møtested for to tradisjoner, den retoriske og den narrative. Jeg supplerer med teorier rundt klassisk retorikk og medieretorikk fra *Retorikk i vår tid* av Jens E. Kjeldsen (2004) og episk fortellerteori og dramaturgi med vekt på Hollywood-modellen og Greimas' aktantmodell (Petter Aaslestad *Narratologi*, 1999).

Selv om radiodokumentar som genre ikke har noen sterk tradisjon for teoretiske diskusjoner, finnes det selvsagt flere lærebøker om lyd, radio og feature som er relevante for teoretiske diskusjoner rundt radiodokumentargenren.² Institutt for Journalistikk ga i 2004 ut boka *Hør og Lær*, en lærebok i radiodokumentarfaget skrevet av prosjektlederen i NRKs radiodokumentarredaksjon, Berit Hedemann. Denne boka er først og fremst en lærebok, med tips og råd for hvordan man lager en radiodokumentar. Men forfatteren ser også på radiodokumentar fra et teoretisk perspektiv. Den kombinerer derfor både normative og analytiske tilnæringsmåter. Hedemanns hovedgrep i denne boka er å se på radiodokumentar som en film som ruller for lytterens indre skjerm. Hedemann har vunnet flere internasjonale priser for sine dokumentarer og har dannet en egen dokumentarskole som har vært toneangivende ikke bare for det norske radiodokumentarmiljøet, men også i flere andre europeiske land. For å utdype hennes teori og vektlegge det spesifikke ved lyddokumentaren velger jeg også å inkludere Tony Schwartz sin resonansteori, som han presenterer i boka *The Responsive Chord* fra 1972. Schwartz utfordrer klassisk medieteorier når han hevder at kommunikasjonsteorien med avsender, mottaker og kanal tilhører en skrifttradisjon som ikke er dekkende for lyd og bilde. Denne teorien er et viktig bidrag til å forstå det umiddelbare og sanselige aspektet i kommunikasjon med verbalstoff. I forbindelse med researcharbeidet med dokumentaren har jeg foretatt flere researchintervjuer med ulike kilder. Ved referering til disse kildene står det merket som kilde, samt researchintervju 2010.

En historisk redegjørelse for dokumentarfilmgenrens utvikling er ikke i fokus i denne oppgaven. Likevel får man gjennom Griersons tidlige definisjon av ordet dokumentar og med Bill Nichols' tilnærming til dokumentar et visst historisk innblikk i genren. Når det gjelder radiodokumentaren, som for mange er en ukjent genre, har jeg valgt å inkludere en litt mer historisk redegjørelse, både for å forklare hvorfor det eksisterer så lite teori på feltet og for å sette leseren av oppgaven inn i genren.

² I Ib Poulsen sin doktorgradavhandling om Montasjeredaksjonen i Dansk Radio fra 2004 foregår det teoretiske diskusjoner rundt form og innhold. Men først og fremst omhandler doktorgradsoppgaven den danske "Montasjen".

Flere filmteoretikere stiller seg kritisk til dokumentarfilmen som genre og Griersons definisjon. Men denne oppgaven går ikke inn i teoretiske diskusjoner om dokumentarbegrepet, men holder seg, med Bill Nichols ord, til ideen om dokumentaren ”som et argument om den historiske verden”.

2. Om dokumentaren *Ingens Herre, Ingens Trell*.

2.1. *Ingens Herre, Ingens Trell* – Om hvem som har makten i Halden. Et resymé.

Radiodokumentaren *Ingens Herre, Ingens Trell* tar utgangspunkt i Frode Rekves turbulente tid som redaktør i Halden Arbeiderblad. Rekve ble ansatt som redaktør i Halden Arbeiderblad i årsskiftet 2007/2008. Noen måneder senere ble han forsøkt sparket av avishusets styre. Styret mente Rekve ikke klarte å håndtere økonomien i avisen og at han sammen med resten av ledelsen var med på å velte avishuset. Halden Arbeiderblad var inntil sommeren 2010 landets siste partieide lokalavis. Over 50 % av aksjene var eid av Halden Arbeiderparti og lokale fagforeninger. Styret oppga avishusets dårlige økonomi som grunn for at Rekve fikk sparken. Rekve på sin side mente at han som redaktør ikke hadde ansvar for noe annet enn redaksjonens økonomi, og mange mente at beskyldningene om dårlig økonomistyring bare var et skalkeskjul for å kunne kvitte seg med en brysom redaktør som hadde lagt seg ut med det lokale Arbeiderpartiet og byens mektige fagforeninger. I etterkant av oppsigelsen av Rekve fulgte voldsomme protester fra Halden-samfunnet mot styret i Halden Arbeiderblad. Det endte med at styret trakk oppsigelsen og selv valgte å gå.

Dokumentaren har to lag. Det første og dominerende laget ruller opp Rekves historie. Det andre er en undersøkelse av om det er hold i påstandene om at en maktelite i byen fra Arbeiderpartiet og lokale fagforeningspamper styrer lokalavisen og andre viktige institusjoner i Halden. I tillegg til Frode Rekve møter vi en rekke personer fra Halden-samfunnet som støtter Rekves syn, men også ordføreren i Halden, Per Kristian Dahl, som tar sterkt avstand fra påstandene om at det eksisterer en egen maktelite i byen som opererer utenom demokratiske spilleregler.

2.2. Dokumentarens hovedscener

Dokumentaren åpner med en scene fra 1. mai i Halden. Vi hører en mannsstemme si at 1. mai 2009 er det største han har opplevd i sin yrkeskarriere, og at denne dagen var som å være med i en film. Videre beskriver han de fremmøtte folkemengdene som ropte mot ham, og så hører vi lyden av masser som roper: ”Kast styret, støtt Rekve”. Vi forstår at mannsstemmen tilhører Frode Rekve. Deretter hører vi en eldre mannsstemme fra en høytaler som sier at vi har en utmerket redaktør i avisen og at han nå skal kastes på grunn av dårlig økonomi. Han avslutter

med å si, til jubel, at det er det ingen som tror på. Så kommer det en kvinnelig fortellerstemme inn og forklarer at mange i Halden ble svært sinte da redaktøren i lokalavisen skulle sies opp og at de trodde han fikk sparken av andre årsaker enn økonomi, nemlig at Rekve hadde utfordret makteliten i byen, ved Halden Arbeiderparti og fagforeninger.

I første scene etter anslaget sitter Frode Rekve, programmets hovedperson, på et tog på vei til Halden. Vi hører han fortelle om da han på slutten av 2007 fikk jobb som redaktør i Halden Arbeiderblad, landets siste lokalt eide partiavis. Fortelleren sier at Frode er en garva presseman, med blant annet bakgrunn fra Dagbladet og NRK. Rekve beskriver avisen som "et koselig, lite avishus med egen presse og hyggelige damer i resepsjonen" og at huset står overfor mange utfordringer, økonomiske og redaksjonelle som han gleder seg til å ta fatt på. At den er på venstresiden bekymrer han ikke. I neste scene møter vi Kirsti Rørmyr på hennes kontor i Fellesforbundet. Hun forteller at hun var spent på hvem som skulle overta som redaktør i avisen. Vi får vite at Rørmyr har ligget i krig med avisen i årevis og har ønsket å selge aksjene til A-pressen som hun mener er en mer profesjonell eier. Tidlig i dokumentaren møter vi også kulturarbeider og ambulansesjåfør Johan Spørch Thoresen, som i en scene foran "Portvakta" på Saugbruks, byens hjørnesteinsbedrift, forklarer at det er fra Saugbruks at den mye omtalte makteliten i Halden opererer, og at "Portvakta" er sentral i forhold til uoffisiell møtevirksomhet. Scenen foran "Portvakta" fungerer også som et frampek på at lederen i avisstyret som kastet Rekve, Harald Bjerger, jobbet i "Portvakta".

Vi går deretter tilbake til scene med Frode Rekve (som vi nå kan høre går av toget i Halden), som forteller hvordan hans forsiktige profilendringer skapte strid mellom ham og enkelte styremedlemmer og eierne. Rekve forteller også at han etter kort tid i avisen stadig oftere får besøk av folk fra Halden-samfunnet som påstår at det skjer overgrep. Overgrepene skal skje i kommuneadministrasjonen og i politikken, men ingen vil snakke om dette høyt.

Arbeiderpartiordføreren Per-Kristian Dahl kommer til orde for første gang i dokumentaren. Han nekter for påstandene. Han hevder at det eksisterer en mistillitskultur i kommunestyret og at revisjon av kommunen viser at det kommunestyret har sitt på det tørre. Men fagforeningsleder Kirsti Rørmyr kommer her inn igjen i programmet og hevder at hun også har fått mange historier om at kommuneansatte organisert hos henne opplever å bli presset av sjefer og politikere til å fatte beslutninger og gjøre arbeidsoppgaver de vet er galt etter kommuneloven. Men også hun sier hun ikke har anledning til å gå åpent ut med kildene og at sakene derfor tårner seg opp på hennes kontor.

Fortelleren går inn flere ganger og gjengir bakgrunnsfakta, blant annet blir det sagt at Halden har store utskiftninger i kommuneadministrasjonen. Fortelleren refererer til en tidligere sak, der tidligere rådmann Bjørg Totland gikk på grunn av uoverensstemmelser med ordføreren, som hun mente hadde gått utover sine fullmakter, noe Per Kristian Dahl på tilsvar ikke er enig i. Det blir også forklart at sivilombudsmannen har ønsket å se nærmere på Haldens kommuneadministrasjon på grunn av urovekkende mange varslinger om feil og mangler i saksbehandling. Fortelleren forklarer at en mann som skal være på toppen av dette makthierarkiet, Svein Olaussen, og som er blitt jaget av pressen i mange år, heller ikke stiller opp i denne radiodokumentaren. Ordføreren nekter for at Olaussen har en slik makt.

Etter dette blir vi introdusert for en trykkeriansatt som er de ansattes representant i styret. Han forteller at han skrev et brev til valgkomiteens leder i forkant av generalforsamlingen med forslag om å kaste styret og heller få på plass et styre med ”den rette ideologi”. Dette blir tatt til følge, styret blir kastet og et nytt styre blir satt inn. Dokumentaren får her et viktig vendepunkt. Programmets siste del vier igjen oppmerksomheten til Frode Rekve. Her hører vi Rekve fortelle om hvordan klimaet mellom ham og styret blir dårligere, understøttet av trykkeriansatt Kent By og Anne Grete Kolstad, administrerende direktør. Det blir også opplyst fra forteller at daværende styreleder i Halden Arbeiderblad heller ikke ønsker å stille i dokumentaren. Mot klimaks zoomer fortellingen inn på detaljer rundt oppsigelsen. Rekve forteller at han får besøk av styreleder og nestleder på sitt kontor med beskjed om at han har fått sparken. Videre klippes det til en scene der vi hører lyden av pressekonferanse gjengitt i bakgrunnen. Her hører vi styreleder Harald Bjerge forklare at avisen må snu, men at det er en skrivefeil at redaktøren er kastet. Neste scene, selve klimaks-scenen, er fra 1. mai, der vi hører taler på torget og folkeprotest mot oppsigelsen, mens Rekve og andre forklarer hvordan de opplevde det og hva de gjorde den dagen. Programmet rundes av med at forteller forklarer at Rekve likevel ikke fikk sparken, men at styret valgte å trekke seg for å skape ro i avisen. Flere kommer til og sier at de tror det var kretsen rundt ordfører og Svein Olaussen som var arkitektene bak oppsigelsen, noe ordføreren ikke vil innrømme. Det går også fram at sivilombudsmannen mener den ikke er en egnet etat for å foreta uavhengig granskning, men at Halden bør ordne opp i mistillitskulturen.

3. Partipresse

3.1. Begrepet partipresse

Det finnes flere måter å definere partiavis på. I Bastiansen *Lojaliteten som brast* fra 2009 refererer forfatteren flere definisjoner av begrepet partiavis. Høyers definisjon viser til at partiavisene er til for en spesiell grunn: ”Aviser som er styrt og drevet i en klar politisk hensikt - organisasjonsmessig nært knyttet til partiet gjennom personlige og formelle bånd” (Bastiansen, 2009:15). Partiavisene var til for å drive strategisk informasjonsarbeid for et bestemt politisk parti. I sin definisjon av partiavis skiller Kai Kronvall mellom den ”egentlige” partipresse og den ”partitilknyttede partipresse”.³ Han tar i bruk en skala der han plasserer partiaviser i den ene enden av skalaen og partipolitisk uavhengige aviser i den andre.⁴ Fehr utdyper dette ved å dele inn i ”partiorgan”, ”partiavis”, ”partitilknyttet avis” og ”uavhengig avis”. En skalabasert definisjon kan hjelpe oss å forstå dagens aviser i lys av sin fortid. Et eksempel på en avis som har beveget seg langs denne partiavisskalaen, er Dagsavisen. Avisen startet som et organ for Arbeiderpartiet, men flyttet seg gradvis, i takt med endringene i norsk presse, mot motsatt ende av skalaen. Men også etter at Dagsavisen skilte lag med Arbeiderpartiet og LO på eiersiden har avisen blitt oppfattet som en avis på venstre side i det politiske landskapet. Per Overrein beskriver dette i sin oppgave om norsk partipresse som et ”funksjonelt etterslep”⁵ (Bastiansen, 2009: 15). Overrein skiller mellom en strukturell og en funksjonell tilnærming til partipressebegrepet. Den strukturelle vektlegger de formelle båndene ved partipressen: eierforhold, redaktørens forhold til partiet og partiorganisasjonens forhold til avisen. Den funksjonelle siden plasserer innholdet i avisen etter politisk innhold. Overrein mener disse to tilnærmingene ikke trenger å stå i et motsetningsforhold til hverandre. Aviser med strukturelle bindinger vil også funksjonelt være en partiavis. Men et viktig poeng ved denne definisjonen er at aviser som har brutt sine strukturelle bindinger til et parti fortsatt kan fungere som partiaviser, et såkalt funksjonelt etterslep. Med sin definisjon kan vi også plassere partiavisenes utvikling langs en tidsakse der vi kan følge partiavisenes gradvise endring fra partiorganer til uavhengige aviser.

⁵ Dagsavisen er en av fem ”riksdekkende meningsbærende aviser, som får spesiell pressestøtte: Dagsavisen, Klassekampen, Vårt Land, Nationen, Dagen. De er i realiteten restene etter partipressen. (<http://www.medietilsynet.no/no/Stotteordninger-1/Produksjonstilskudd/>)

Dagsavisen er i dag en ”uavhengig” avis, men til tross for at de strukturelle bindingene til Arbeiderpartiet og LO er brutt, blir Dagsavisens kategorisert som en avis til venstre i norsk politikk. Dagsavisen er ikke en partiavis, men avisens nære fortid som partiavis samt stoffmiks og vinkling av saker gir inntrykk av en avis med et ”funksjonelt etterslep”. I et senere kapittel skal jeg drøfte hvordan Halden Arbeiderblad i tillegg til å ha et funksjonelt etterslep også hadde det jeg vil kalle et strukturelt etterslep, og at dette var noe av bakgrunnen for konflikten avisens eiere og styre hadde med avisens redaktør, Frode Rekve. Det er imidlertid ikke slik at alle tidligere partiaviser har et funksjonelt etterslep. Hverdagen til mange norske lokalaviser er at de fyller rollen som stedets eneste avis. Det er ikke mange steder med flere enn en avis i dag, og mange tidligere partiaviser satser på å være hele lokalsamfunnets lokalavis. De er tydelige på at formålet ikke lenger er å definere seg på den ene eller andre siden av politiske skillelinjer, verken strukturelt eller funksjonelt.

3.2. Arbeiderpressens i Norge

3.2.1. Historikk

Arbeiderpressen ble bygd opp for å hindre borgelig monopol på informasjon og opinionsdanning. De store konfliktlinjene i det norske industrisamfunnet, økonomiske, politiske og sosiale, gjorde at arbeiderbevegelsen ønsket å demme opp for borgelig dominans på mediesiden. Utover 1900-tallet fikk en rekke byer og tettsteder i Norge sine egne arbeideraviser og en ny mediesituasjon oppstod: rundt om i landet kunne folk velge mellom aviser med ulik politisk farge. Men formålet var det samme uavhengig av avsenderens politiske ståsted: partiaviser, enten de var borgerlig presse eller arbeiderpresse, skulle drive strategisk påvirkning av leserne – selv om organiseringen av forholdet mellom aviser og partier varierte både innenfor hver avisgruppe og mellom dem (Bastiansen, 2009: 17.). Etter 2. verdenskrig var nesten alle aviser i Norge partiaviser. Tradisjonen for partiaviser holdt seg til langt innpå 80-tallet. I A-pressekonsernet var Arbeiderpartiet på eiersiden helt fram til 1995, og fortsatt er LO en av to store eiere. Guttorm Lyshagen deler i boken *Fra Storhusholdning til moderne mediekonsern* (2008) norsk arbeiderpresses historie inn i fem hovedbolker: 1. Oppbyggingsfasen fra 1884 til krigsutbruddet i 1940. 2, Ona-perioden - fra fredsdagene i 1945 til 1975, 3. Einar Olsen-perioden - fra 1975 til 1986, 4. Hildrum-perioden, fra 1987 – 2007, 5. Even Nordstrøm overtar, 2007. Jeg tar her for meg de fire første periodene.

Forløperen til A-pressen startet på et kjøkken i Oslo 10. mai 1884 (Lyshagen, 2008). Trykksaken var på fire sider og het ”Vort arbeid”. Grunnleggeren, Christian Holtermann Knudsen betalte selv kostnadene. Året etter ble avisen tatt over av Socialdemokratisk Forening og omdøpt til ”Social-Demokraten”. På Arbeiderpartiets stiftelsesmøte i 1887 ble ”Social-Demokraten” partiets offisielle organ.⁶ I 1906 var man oppe i 15 arbeideraviser på landsbasis. Fra starten av utviklet det seg et redaksjonelt samarbeid mellom distriktsavisene og hovedorganet. I 1912 ble Socialdemokratenes pressekontor opprettet. Utsendelse av såkalte ”røde flak”, som jevnlig gikk fra partikontoret, via Socialdemokratenes pressekontor, til redaktørene, var en form for direktiv som skulle sikre enhetlig politisk propaganda. I et foredrag i 1983 var disponenten i Norsk Arbeiderpresse, Einar Olsen, klar i sin tale på hva formålet for opprettelsen av et slikt kontor var: ”Fra starten av var pressekontoret et middel i partiets politiske arbeid. Det var ikke først og fremst avisbedriftene man tenkte på, men kontrollen med de forskjellige redaksjoner.” (Lyshagen 2008: 14). Arbeideravisene og pressekontoret ble altså først og fremst betraktet som viktige redskap i den politiske kampen.

I tillegg til redaksjonell kontroll sørget Arbeiderpartiet for at avisene hadde hodet over vannet og opprettet ”Arbeiderpressens Samvirke” i 1920 (Lyshagen, 2008).

”Arbeiderpressens Samvirke” var Arbeiderpartiets egen organisasjon som hjalp avisene med lån og større investeringer, men blandet seg ikke inn i eierskapet. Modellen var basert på lokalt eierskap. ”Arbeiderpressens Samvirke” var et stede avisene kunne gå til for økonomisk støtte uten å måtte bytte til seg midler på bekostning av eierskapet. Men modellen var sårbar. Under partisplittelsen mistet den sentrale ledelsen i Arbeiderpartiet kontrollen over partiorganene sine. Noen aviser ble organer for sosialdemokratene, mens andre sentrale partiorgan var gått over til kommunistene. Etter samlingen gikk LO inn med øremerkede midler⁷, men strukturen ble ikke endret.

3.2.2. Etterkrigstiden – Aksjeselskap og mønstervedtekter

I 1948 ble Norsk Arbeiderpresse opprettet. Med støtte fra LO og Arbeiderpartiet ble en ny kommersiell selskapsform utgangspunktet for gjenreisningen. Tidligere disponent i Nordlys, Jon Ona, var arkitekten bak det nystartede selskapet. Formålet med opprettelsen var å få orden

⁶ I 1923 fikk avisen navnet Arbeiderbladet.

⁷ I 1931 besluttet LO-kongressen å bevilge fem øre per medlem per måned til partiets opplysnings- og pressevirksomhet. Dette var det første faste bidrag fra LO til pressevirksomhet. Lyshagen 2008: 19.

på finansieringen av partipressen, som lå med brukket rygg etter krigen. 2. verdenskrig gikk hardt utover den norske presse og arbeiderpressen spesielt. Tyskerne stoppet nesten alle arbeideravisene. Av 41 aviser var det tre arbeideraviser som fikk fortsette, mens om lag halvparten av de borgelige og Bondepartiets aviser ble stoppet (Hjeltnes 1990: 209 – 210).

LO, som nå for alvor kom inn på finansieringssiden av arbeiderpressen, så sammen med Arbeiderpartiet hvor viktig en samlet A-presse var med tanke på arbeiderbevegelsens strategiske informasjonsarbeid. Hovedaksjene skulle eies av LO og Fagforbundet (A-aksjene), B-aksjene av Arbeiderpartiet og C-aksjene av arbeideravisene. Hver arbeideravis ble nå et andels- eller aksjeselskap, mens hovedaksjonær trådte inn som medaksjonær, med rett til en styrerepresentant (Bastiansen 2009: 33). Ona utformet mønstervedtekter for alle avisene der det ble slått fast at hovedformålet med arbeideravisene var å være ”Et organ for Det norske Arbeiderparti” (Bastiansen 2009:34). Det ble også fastsatt at aksjene bare kunne eies av Det norske Arbeiderparti eller LO, og at redaktøren ikke kunne bryte med partiets lover, retningslinjer eller politikk (Bastiansen 2009: 35).

3.2.3. Korrektivtankegangen vokser fram

I 1972 ble partiet Venstre splittet. Med splittelsen ønsket den tradisjonelle Venstre-avisen Dagbladet, med Arve Solstad og andre ledende journalister som Gudleiv Forr, ikke lenger å fortsette som et organ for restene av partiet Venstre. Dagbladet ønsket å være et samfunnskorrektiv, ikke et organ for et parti. Også i arbeiderpressen kunne man se en tendens til at pressen ikke lenger bare så på seg selv som et talerør for Arbeiderpartiet. På denne tiden hadde Arbeiderpartiet store problemer internt, og flere arbeideraviser begynte å skrive om dette i spaltene. Det ble en dragkamp mellom de som støttet ”organ”-tankegangen og de som ønsket arbeiderpressen som ”korrektiv” velkommen. I 1974 bestemte Arbeiderpartiets sentralstyre å kaste Reidar Hirsti som redaktør i avisen. Hirsti var en populær redaktør, og avsettelsen vakte voldsomme reaksjoner i presse-Norge. Hirsti skriver i sin bok *Partipisken. Kampen om det frie ord i Arbeiderbladet* at ledelsen i Arbeiderpartiet hadde vært kritiske til Arbeiderbladets redaksjonelle linje og lenge hadde ønsket å kvitte seg med ham. Hirsti hadde ”sett på sin stilling mer som avismannens enn den politiske kommissær”, et syn på redaktørrollen ledelsen i Arbeiderpartiet og LO ikke delte (Bastiansen, 2009). Som erklært Ja-avis mistet Arbeiderbladet mange av sine abonnenter under og etter EF-valget. Da økonomien gikk bratt nedover i Arbeiderbladet, øynet Arbeiderpartiets ledelse, som tradisjonen tro hadde

lederen i partiet som styreleder i Arbeiderbladet, muligheten til å kaste redaktøren. Hirsti, som var landsmøtevalgt, ble kastet etter vedtak av Arbeiderpartiets sentralstyre i 1974. Måten ledelsen i Arbeiderpartiet valgte å avsette Hirsti på, ble slått stort opp i pressen. Redaksjonsklubben i Arbeiderbladet beklaget avskjedigelsen på redaksjonsplass, mens konkurrerende aviser som Dagbladet og Morgenbladet omtalte hendelsen som stalinistisk kultur og en inngripen i demokrati (Bastiansen, 2009).

Det skulle komme til flere uenigheter om linjen for A-pressens aviser utover 70 og 80-tallet. Arvid Jacobsen, redaktør i Arbeidernes Pressekontor, satte i 1981 på trykk en melding om at statsminister Odvar Nordlis helse var skrantende og at helseproblemene kunne føre til at han trakk seg. Meldingen ble dårlig mottatt i Arbeiderpartiets ledelse. Partiets formann, Reiulf Steen, som ikke lenge før hadde åpnet opp for å se på arbeiderpressen som korrektiv og ikke bare som organ, beskyldte Arbeidernes Pressekontor for å feie ”sin egen” statsminister ut av regjeringskontoret. Sentralstyret i Arbeiderpartiet svarte med å trekke sin styrerepresentant i Arbeidernes Presseforbund til saken hadde fått en løsning (Bastiansen 2009: 225).

Jacobsen synes å mene at man måtte kunne ha flere tanker i hodet på en gang: På den ene siden skulle A-pressen være tilknyttet arbeiderbevegelsen og ha som formål å være en del av det strategiske informasjonsarbeidet, ”talerøret”, til bevegelsen. Samtidig måtte arbeiderpressen jobbe etter pressens egne prinsipper og være konkurransedyktig på nyhetsfronten. Redaktøren Arvid Jacobsen forsvarte meldingen med at rykter om statsministerens skrantende helse hadde svirret i pressekreter over lang tid og at det var bedre at korrekt informasjon om saken kom fra bevegelsens eget pressekontor og ikke fra konkurrentene. Jacobsen må kunne sies å representere et brudd med den gamle pressetradisjonen ved å legge vekt på konkurranse og en fremvoksende presseideologi med nyhetskriterier og korrektivideen som rettesnor. Men det er viktig å understreke at han stod for et både/og-syn i holdningen til hvilken rolle partipressen skulle ha i forhold til partiet. I tillegg til å drive strategisk informasjonsarbeid skulle man drive pressearbeid i henhold til pressens nye og premisser.

3.2.4. Hildrum tar over

Da Alf Hildrum begynte som sjef i A-pressen, fulgte det en kommersiell og profesjonell nyorientering. Arbeiderpressen var under sterkt økonomisk press. Orkla-konsernet hadde

begynt oppkjøp av lokal- og regionalaviser, flere arbeideraviser slet økonomisk på grunn av konkurransesituasjonen og reduksjon i pressestøtten. Alf Hildrum ønsket å restrukturere A-pressen til konsern. Hildrum, med røtter i arbeiderpressen, ville bevare A-pressens verdigrunnlag, men mente at organisasjonen måtte fornye seg for å møte morgendagens utfordringer. A-pressen trengte en sterk konsernorganisasjon med full økonomisk styring over den enkelte avis. Omorganiseringen skulle gjennomføres ved at alle arbeideravisene skulle overføre sine aksjer til et morselskap. Som betaling skulle den enkelte aksjonær få aksjer i Norsk Arbeiderpresse A/S. LO stilte seg bak ideen og LO-kongressen besluttet å avvike pressekontingenten og i stedet gå inn med penger til refinansieringen av A-pressen med 160 millioner kroner. Finansielt var det viktig å få så mange som mulig av avisene med i fellesskapet, ellers ville konsernet bli økonomisksvakere enn forutsatt. Styret i Norsk Arbeiderpresse vedtok også et måldokument, der det blant annet het at eierne – Det norske Arbeiderparti, Landsorganisasjonen i Norge og LO-tilsluttede forbund – gir ut aviser for å fremme demokratiet og få tilslutning til sitt samfunnssyn. Med den nye formålsparagrafen gikk flere av de strukturelle bindingene i oppløsning ved at det for eksempel ble løsnet opp i prosedyrene rundt ansettelse av redaktør samt at ”organ” ble fjernet fra formålsparagrafen. Tre av 41 aviser valgte å stå utenfor konsernet, Hamar Arbeiderblad, Nordlys og Halden Arbeiderblad. Og høsten 1999, da det nye konsernet var i støpeskjeen og de fleste arbeideravisene endret sine vedtekter, beholdt Halden Arbeiderblad ordlyden ”Organ for Det norske Arbeiderparti” i sine vedtekter (Bastiansen 2009: 480).

3.3. Halden Arbeiderblad

3.3.1. Historikk Halden Arbeiderblad

Halden Arbeiderblad har en historie preget av lokal patriotisme og kampvilje, enten den har kjempet mot A-pressekonsernet, Det norske Arbeiderparti eller okkupasjonsmakten under krigen. Halden Arbeiderblad er en lokal dagsavis for Halden og Aremark. I dag har avisen litt over 8000 abonnenter.⁸ Halden Arbeiderblad gikk i trykken for første gang 28. september 1929, to år etter partisamlingen i 1927. Halden Arbeiderblad vokste raskt utover 30-tallet, men som mange andre arbeideraviser ble den stanset av okkupasjonsmakten under 2. verdenskrig. Bakgrunnen for dette var at daværende redaktør, Hans Stubberud, skrev en lederartikkel der han manet til kamp mot nazismen. Artikkelen hadde tittelen ”Ingens Herre, Ingens Trell”, en overskrift både Frode Rekve og styreleder i Halden Arbeiderblad, Harald

⁸ Tall fra redaktør Hans Petter-Kjøge Halden Arbeiderblad desember 2010.

Bjerge, refererte til da konflikten mellom Rekve og styret var på sitt sterkeste i april 2009. Stubberud ble straffet med deportasjon til Sachsenhausen konsentrasjonsleir, der han døde. To år etter krigen, i 1947, gjenerobret Halden Arbeiderblad markedet og ble snart byens største avis. Skjebnen redaktør Stubberud led under krigen, gjorde at Halden Arbeiderblad stod høyt i kurs hos leserne og annonsører, og avisen kom raskt i gang igjen med driften.

3.3.2. Kampen mot A-pressen

Da A-pressen ble et konsern i 1991, ønsket altså ikke Halden Arbeiderblad å gå med i dette. Halden Arbeiderblad beskrev fremgangsmåten til LO som maktovergrep (Bastiansen 2009: 358). Motstanden mot sentraliseringstanken var stor i Halden Arbeiderblad. Kravet fra LO om at alle aviser måtte stille opp for at fagbevegelsen skulle komme med de 160 millionene, var en taktikk som vakte motstand (Bastiansen 2009:359). Vern av lokale arbeidsplasser og avishusets trykkeri var viktige argumenter for å holde seg utenfor A-pressekonsernet.⁹

På samme tid som det nye konsernet var i støpeskjeen, gikk i 1999 Halden Arbeiderblad ut av A-pressens annonsesamkjøring i Østfold, Østfoldsamkjøringen, og inn i Oslofjordsamkjøringen, som var en del av Orkla. A-pressen som hadde en eierandel i Halden Arbeiderblad på 41.5 %, protesterte med å trekke sitt styremedlem i HA og sette inn en nøytral forretningsfører. Som en del av Østfoldsamkjøringen ble Halden Arbeiderblad diktert av A-pressen sentralt til å dele solidarisk sitt årlige overskudd med underskuddsavisen Moss Dagblad. Halden Arbeiderblad hadde sett seg lei på å ikke kjøre overskuddet tilbake til egen avis og valgte heller en ny og gunstigere samarbeidsordning. A-pressen svarte med å opprette gratisavisen Halden Dagblad i 2000.¹⁰

3.3.3. Kampen om aksjene – eierstriden på 2000-tallet

Da Frode Rekve ble ansatt som redaktør av Halden Arbeiderblad mot slutten 2007, var avisen i siste rettsrunder med A-pressen. Striden hadde pågått siden 2003 og gikk helt til Høyesterett. Bakgrunnen for alle rettssakene var uenighet om hvem som hadde rett til å eie aksjer i Halden Arbeiderblad. Sommeren 2003 gjorde A-pressen et forsøk på å kjøpe opp avisen. Det lyktes konsernet ikke med. I stedet inngikk A-pressen opsjonsavtaler med 12 av de øvrige aksjonærene. Denne avtalen ga A-pressen rett til å kjøpe aksjene med en gang vedtektene i AS Halden Arbeiderblad ikke lenger var til hinder for overdragelse. I og med at

⁹ Halden Arbeiderblad sine vedtekter står det at avishuset skal drive egen næringsvirksomhet og ha eget avistrykkeri.

¹⁰ Halden Dagblad gikk inn i 2009.

opsjonsavtalene også forpliktet aksjonærene til å stemme i samsvar med A-pressens representant, ville A-pressen fått kontroll over Halden Arbeiderblad. Flere lokale eiere ønsket å selge sine aksjer til A-pressen. Flere av forbundene og lagene som ville selge kritiserte Halden Arbeiderblad for å være var en politisk styrt avis. Kritikken gikk ut på at avisen var et talerør for sentrale maktpersoner i Arbeiderpartiet og fagforeningsmiljøet i Halden. Kritikerne ønsket seg en ”fri og uavhengig” presse og de mente A-pressen var en garantist for dette (researchintervju, Kirsti Rørmyr 2010). Dersom salget ble godkjent, ville A-pressen få aksjemajoritet. Men avtalen møtte problemer. I vedtektene stod det at aksjer bare kunne eies av lag eller organisasjoner direkte knyttet til Arbeiderpartiet og at salg av aksjer skulle godkjenne avishusets styre: ”Bare organisasjoner tilsluttet Det norske Arbeiderparti, Landsorganisasjonen i Norge eller sammenslutninger av disse, samt Norsk Arbeiderpresse A/S kan være aksjonærer”.¹¹ Dette var en arv fra Onas mønstervedtekter. Flere av landets tidligere partiaviser hadde endret sine vedtekter på dette punktet, men det var ikke gjort i Halden Arbeiderblad. Styret besluttet å beslaglegge aksjene til de eierne som hadde gått med på opsjonsavtalen med A-pressen og overdra dem til de resterende eierne. Sammen med A-pressen gikk de eierne som hadde fått beslaglagt sine aksjer til søksmål mot Halden Arbeiderblad, og tapte.

3.3.4. Halden Arbeiderblad med strukturelt og funksjonelt etterslep

Frode Rekve støttet de lokale eiernes kamp mot A-pressen. Rekve kom fra Fredrikstad Blad, en lokalavis som var blitt kjøpt opp av Montgomery. Briten ledet investeringsselskapet Mecom, som kjøpte opp aviser i stor skala, også i Norge. Rekve støttet Halden Arbeiderblads uavhengige linje. Rekve mente det var viktig å beholde avishusets trykkeri og fryktet at avisen mistet sitt særpreg om den gikk inn i A-pressen (researchintervju, Frode Rekve 2010). Styret i avisen ønsket en redaktør som delte avisens sosialdemokratiske grunnverdier. Dette ble også understreket i utlysningsannonsen (researchintervju, Frode Rekve 2010). Frode Rekve hadde selv bakgrunn fra arbeiderbevegelsen og var klar på at en avis kan ha et tydelig verdigrunnlag uten at dette skal komme i konflikt med redaktørplakaten og andre av pressens egne bestemmelser om redaktørens redigeringsrett.¹²

Med denne situasjonen må vi kunne hevde at Halden Arbeiderblad hadde et funksjonelt etterslep. Avisen hadde en tydelig verdiplattform som styret og eierne ønsket å videreføre

¹¹ Vedtekter for Halden Arbeiderblad 21. april 1983, i arkivboks Eaa-0002, ARK-1563 Norsk Arbeiderpresse A/S, Arbeiderbevegelsens arkiv.

¹² Norsk presseforbund, redaktørplakaten (revidert i 2004).

med den nye redaktøren. Som vi har vist, var et slikt funksjonelt etterslep ikke uvanlig for tidligere arbeideraviser. Det som var mer uvanlig med avisen er det vi vil kalle Halden Arbeiderblads strukturelle etterslep. Inntil sommeren 2010, over ett år etter at Frode Rekve gikk av som redaktør, var Halden Arbeiderblad med sin eierform og vedtekter en av landets desidert siste partiaviser. Frode Rekve tok i realiteten over en partiavis. Det ble etter kort tid klart at Rekve ønsket endringer for avisen, ikke bare på innholdssiden, men også på produksjonssiden.

Like etter at Frode Rekve startet opp i avisen, fikk også avisen en ny administrerende direktør, Anne Grete Kolstad. Hun satte i gang strakstiltak for å bedre avisens økonomi. Avisen hadde brukt mye tid og krefter på rundene i retten i forbindelse rettssakene mot A-pressen. Dette var sammenfallende med den globale økonomiske krisen, noe som førte til at også Halden Arbeiderblad slet tungt på annonsemarkedet. Kolstad foreslo å legge ned avishusets presse og selge avishuset som strakstiltak. Disse foreslåtte endringene var foranledningen til at styrets ansatterepresentant, Kent By, varslet valgkomiteen pr brev om å forsøke å kaste det sittende styre og velge et nytt styre med ”rett ideologi” som kunne stoppe den negative utviklingen avisen hadde.¹³ Det var dette brevet som skulle sette i gang arbeidet med å få ledelsen i avisen kastet. Som dokumentaren viser, kom Frode Rekve og administrerende direktør Anne Grete Kolstad tidlig i konflikt med eierne.

Rekve hadde et ønske om å heve kvaliteten på journalistikken i avisen, spesielt på nyhetssiden. Dessuten endret han avisen som debattarena både på lederplass og i avisens ”Fritt Ord”-spalte. I dokumentaren beskriver han hvordan han overraskende møtte motstand hos eierne for dette. I dokumentaren beskriver både Rekve og tidligere redaktør Bjørn Ystrøm hvordan Rekves nye linje ble mislikt av Arbeiderpartiet og i LO i Halden. Kritikken kom i form av klager fra eierne på generalforsamlinger og på styremøter i avisen. Hvilken rolle de funksjonelle etterslepene spilte i konflikten, blir videre behandlet i dokumentaren og kapittel 8 av oppgaven.

¹³ Brev fra Kent by til Valgkomiteen omtalt i radiodokumentaren Ingens Herre, Ingens Trell.

4. Retorikk

4.1. Definisjon av dokumentar

Den britiske dokumentarfilmskaperen John Grierson er kjent for å være den første til å gi genren et navn: ”documentary” og en definisjon: ”the creative treatment of actuality”, i 1933 (Sørensen 2007, s. 84). Grierson viser med denne definisjonen at han ikke ser på dokumentar som en sann gjengivelse av virkeligheten, men som en fortolkning gjennom kreativ bearbeidelse. Grierson mente at formålet med en dokumentar var å påvirke seerne til å slutte seg til filmskaperens syn på virkeligheten. Til forskjell fra hvordan man i moderne dokumentarteori stiller krav til at råmaterialet må være hentet fra den ”historiske verden”, var ikke Grierson opptatt av at råmaterialet måtte komme fra en reell opptakssituasjon. I den britiske dokumentarfilmbevegelsen på 1930-tallet ble dramatiserte sekvenser med skuespillere hyppig brukt. Grierson mente at det handlet om å få seerne med på et bestemt syn. Han var selv en del av en bevegelse som ville vise fram sosial urettferdighet i England.

I dag vil mye av det Grierson kaller dokumentarfilm bli omtalt som spillefilm basert på historiske hendelser. Sørensen foreslår at vi i dag kan forstå kreativ bearbeidelse som narrativisering: at man i en dokumentar tar for seg situasjoner fra en historisk virkelighet og innordner dem i en klassisk fortelling (Sørensen 2008: 158). Dette synet er et brudd med ideen om dokumentaren som speiling av virkeligheten. Bjørn Sørensen beskriver i boka *Å fange virkeligheten* (2007) at det ikke lenger er en oppfatning at en dokumentarfilm fungerer som en dokumentasjon med klare krav til å representere en ”sann” og ”objektiv” beskrivelse av virkeligheten, slik man pleide i den amerikanske ”Direct Cinema”-tradisjonen på 60-tallet. Der ble det hevdet at dokumentaren gjengav virkeligheten slik den egentlig var. ”Denne illusjonen ble ikke langlivet, og senere generasjoner av dokumentarfilmskaperere ble langt mer opptatt av at dokumentarfilm er et personlig uttrykk, der filmen ikke bare gjenspeiler verden, men også den som satte opp speilet” (Bjørn Sørensen 2001:14). Den samme forståelsen av virkelighet kan vi finne i Berit Hedemanns *Hør og se*: I sin omgang med ordet ”virkelighet” peker Hedemann på at virkeligheten ikke er en ”objektiv” størrelse. Den virkeligheten det siktes til er virkeligheten slik den fortoner seg for programskaperen (Hedemann, 2006: 13).

I dokumentaren er faktisitet et viktig element. Kontrakten mellom filmen og tilskueren i dokumentarfilm går ut på at tilskueren og filmen forholder seg til den samme (historiske) virkeligheten. Vi aksepterer dette på grunn av det indeksikalske båndet mellom oss og filmen. I en dokumentar blir bildene brukt for å representere dokumentarens bakenforliggende argument. I Margreth Olin *Ungdommens råskap* (2004) fanger kamera en gutt som forgjeves forsøker å få svare på et spørsmål ingen andre i klassen klarer å svare på. I scenen ser vi gutten sitte på bakerste rad lekende med et fingerrullebrett mens han rekker opp hånden i flere minutter uten at læreren henvender seg til ham. Til slutt gir han opp og lager i stedet masse bråk med leken sin. Bildene fungerer som indeksikalske bånd. Vi tror på ideen om at det er en fysisk forbindelse mellom kamerasubjektet (gutten) og kamera, at det er ”ekte” det vi ser. Gutten vi ser, fremstår for publikum som indeksikalsk referent. Margreth Olins prosjekt er å overbevise publikum om at vi må ta innover oss hvordan denne gutten blir oversett i skolehverdagen og forstå hvilke konsekvenser det får for gutten. Når vi opplever bildene som autentiske, sprenger bildene rammene for narrasjonen. Det oppleves som noe mer enn en fortelling.

Forholdet mellom virkelighet og kunstnerisk resultat er sentralt i all dokumentarproduksjon, både i film og radiodokumentar. I *Å fange virkeligheten* (2007) skriver Bjørn Sørensen at i motsetning til den teoretiske diskusjonen rundt fiksjonsfilmen, har teori rundt dokumentarfilm vært viet svært liten oppmerksomhet. Dette gjelder i enda større grad for radiodokumentar. En forskningsbasert og teoretisk diskusjon rundt genren radiodokumentar har det vært lite av. I spørsmålet om dokumentarens forhold til virkelighet har denne diskusjonen stor overføringsverdi til radiodokumentar.

4.1.1. Dokumentarfilmens kjennetegn

Selv om Griersons definisjon har dannet utgangspunkt for mange teoretiske diskusjoner rundt hva en dokumentarfilm er, eksisterer det likevel ikke noen entydig definisjon av begrepet. Bill Nichols blir regnet som en representant for den pragmatiske holdning til dokumentarfilmbegrepet (Sørensen, 2008). Han mener dokumentarfilmen har ulike betydninger, avhengig av hvilken kontekst den blir definert i. Han deler inne i fire kontekster: 1. Praktikerne, 2. Institusjonell praksis, 3. Tekstkorpus og 4. Mottakerne (Sørensen, 2008: 283).

En dokumentar er en dokumentar hvis den karakteriseres som det av de som lager den, dvs. praktikerne. Og praktikernes utvikling av genren, gjennom regler og konvensjoner formet av dem selv, fører til en institusjonell praksis innenfor feltet. En tredje kontekst er selve dokumentaren, av Nichols kalt tekstkorpus. Denne konteksten baserer seg på gjenkjennelige produksjonsstiler og uttrykksmåter (modi). Den siste konteksten er kontrakten med publikum. For også publikum er med på å definere hva en dokumentar er. Publikum har visse forestillinger om hva en dokumentar skal være og forventer at disse forventningene blir innfridd. Disse forventningene blir etablert gjennom genrekonvensjoner, som er variable historiske størrelser. På Griersons tid ville for eksempel filmen *The Social Network*, om grunnleggeren av Facebook, David Zuckerberg, blitt oppfattet som en dokumentarfilm, ikke en fiksjonsfilm som den blir i dag.

4.1.2. Dokumentarfilmens modi

Kjernen i Nichols dokumentarteori er hans introduksjon av dokumentarfilmens modi. Nichols mener det finnes seks ulike representasjonsmodi eller måter å bearbeide dokumentarstoff på. Disse seks modiene har utviklet seg fra de første dokumentarfilmene fra 1920-tallet og til i dag, og vi kan se på dem som ulike retoriske strategier. Modiene forteller om hvor mange måter den fortellende instansen kan forholde seg til stoff og publikum på gjennom ulik iscenesettelse. Nichols påpeker at de ulike modiene må ses på som prototyper, og at man sjelden ser en dokumentar som bare hører til i en kategori. Det er heller ikke slik at dokumentarfilmen bare må plasseres langs den historiske aksene. Selv om en modus historisk sett har oppstått som en motreaksjon på det foregående, kan de ulike modiene ikke oppfattes som typer som avgrenser seg til en enkelt periode. Et kjennetegn ved en dokumentar er at flere representasjonsmodi er til stede i en og samme produksjon. Som vi skal se i analysen min, veksles det i *Ingens Herre*, *Ingens Trelle* mellom ulike stiler. I analysen vil jeg også forklare hva jeg som programskaper oppnår med de stilvalgene som er gjort i forbindelse med den praktiske besvarelsen av oppgaven.

1. *Poetisk dokumentarfilm* - reorganiserer fragmenter av verden på en poetisk måte (Sørensen, 2007: 283).

Filmtypen oppstår på 1920-tallet, og de som laget denne type dokumentarer var opptatt av å eksperimentere med formspråket og fange inn virkeligheten på en lyrisk-assosiativ måte. (Tollefsen, 2009: 11). Filmene dveler ved utseende og komposisjon. Mange av filmene er collager av bilder fra det moderne bylivet. Et eksempel er Walter Ruttmans *Berlin – en bysymfoni*.

2. *Ekspositorisk dokumentarfilm* - hevder å fortelle sannheten om verden ved hjelp av en bevisførende argumentasjonsrekke.

Denne filmtypen blir først dominerende på 1930-tallet når lydfilmen overtar. Det var denne dokumentartradisjonen Grierson selv tilhørte. Bildene bindes sammen av en markant, allvitende og argumenterende forteller som bruker bildene som bevis for at påstanden stemmer, noe Nichols kaller bevisredigering (Sørensen, 2007:162). Hensikten er å overbevise seerne om at argumentene som blir fremsatt om den historiske verden, stemmer. Mange av dokumentarfilmene som er produsert for TV, er ekspositoriske. Den etterlater seg et inntrykk av objektivitet og velfundert argumentasjon. Også mye annen TV- og radiojournalistikk benytter seg av ekspositoriske grep for å belyse og informere oss seere og lyttere.

3. *Observasjonell dokumentarfilm* - unngår kommentar og observerer begivenhetene etter hvert som de inntreffer.

Den observasjonelle dokumentarfilmen er kjent for å dyrke ”flue på veggen” som arbeidsmetode og formspråk. Den observasjonelle dokumentarfilmen springer ut av 60-tallets *Direct Cinema*-tradisjon. Innenfor denne tradisjonen inntok dokumentarskaperen en observerende rolle og forsøkte å påvirke situasjonen i minst mulig grad. Resultatet ble en tilsynelatende direkte formidling av virkeligheten via langvarige opptak som er synkron med lydopptakene. Et av kjennetegnene var også å ikke ha fortellerstemme. Tilhengere av denne tradisjonen mente at deres dokumentarer formidlet den objektive sannhet. Denne holdningen faller sammen med objektivitetsidealet i journalistikken.

4. *Deltakende dokumentarfilm* – filmskaperen blir en del av filmen.

Den deltakende dokumentarfilmen bryter ned den usynlige veggen mellom filmmakeren og hennes objekt. Franskmann og antropolog Jean Rouch utviklet *Cinema Verité*- stilen på samme tid som *Direct Cinema*-stilen utviklet seg i USA. Mange har spøkefullt kalt den deltakende dokumentarfilmen for ”flue i suppen”. Intervju brukes mye, og hensikten med stilen er å gjøre tilskueren bevisst på kamera og opptakssituasjonen. Filmskaperen stiller spørsmål og henter inn vitneforklaringer. Hun deler også gjerne erfaringer og kan gå aktivt inn i handlingen. Det er også Jean Rouchs og Edgar Morins som står for hovedfilmen i denne dokumentarstilarten, *Krønike om en sommer* (1960).

5. *Refleksiv dokumentarfilm* - stiller spørsmål ved dokumentarfilmen.

Utover på 1970-tallet utviklet flere filmskaperere et refleksivt filmmodus. Hensikten var å gjøre publikum bevisst på at film er en konstruksjon som blir subjektivt påvirket av filmskaperen. Genren kan deles inn i to retninger: en politisk retning, som forsøker å få oss til å bryte ned vårt bilde av verden, og en selvrefleksiv retning, som vil få oss til å se på dokumentaren med nye øyne.

6. *Performativ dokumentarfilm* - understreker subjektive aspekter ved klassisk objektiv diskurs (Tollefsen, 2009: 11).

Utover på 90-tallet blir den performative dokumentaren en dominerende stil. Denne typen dokumentar legger vekt på filmskaperens personlige og subjektiv oppfatning av virkeligheten. Formmessig likner den performative filmen den ekspositoriske, med bruk av kommentarstemme. Men filmen skiller seg vesentlig fra den ekspositoriske ved at det er subjektets erkjennelse som står i fokus.

4.1.3. Dokumentarens stemme

Med Griersons definisjon kan man konstatere at dokumentarskaperens posisjonering til stoffet er en vesentlig del av bearbeidingen. Dette kaller Nichols filmens stemme: "Det som formidler til oss et inntrykk av en teksts sosiale synspunkt, om hvordan denne (teksten) taler til oss og hvordan den organiserer materialet som presenteres for oss" (Sørensen, 2007:163). Stemmen etableres gjennom de virkemidlene som benyttes som et ledd i en iscenesettelse av et bestemt perspektiv på verden. Stemmen peker dermed direkte tilbake på personen som har laget dokumentaren. Tekstens stemme blir ikke bare etablert verbalt, men av samtlige valg dokumentarskaperen foretar i arbeidet med en dokumentar, det vil si valg som dokumentarskaperen gjør når det gjelder billedstil, lyd og klipping, forløp, valg av materiale, samt valg av modi som utgjør dokumentarens stemme.

Det Nichols betegner som filmens stemme, er nært knyttet til det som kalles topos i retorikken. Retorikken har som formål å overbevise. Det skjer gjennom argumentasjon. Men en forutsetning for å kunne overbevise, er at taleren, eller retoren, tar utgangspunkt i et ståsted som danner utgangspunktet for talen. Dette ståstedet er det som kalles topos. Topos trenger ikke være felles med tilhøreren. Det kan også være en rolle eller et standpunkt: Anklager, opposisjonell, dommer, den forurettede, den undersøkende (journalisten) osv.

4.1.4. Dokumentar, mellom narrasjon og argument.

Selv om dokumentaren i likhet med annen fortellerkunst er narrativ, skiller dokumentar seg vesentlig fra andre narrative genre ved at det bærende element i en dokumentar er argumentet.

Nichols beskriver dokumentar som: "A fiction (un)like any other" (Sørensen, 2008: 287). Med dette kan vi forstå at dokumentarfilmtradisjonen likner annen film ved at den har en narrativ struktur. På den andre siden eksisterer det et vesentlig skille mellom fiksjonsfilm og dokumentar. En dokumentar er en retorisk øvelse der avsender forsøker å overbevise mottakerne om at de burde slutte seg til hennes syn på verden. Og materialet vi får presentert, er hentet fra den historiske verden og plassert i en narrativ struktur. Det er viktig å påpeke at selv om en dokumentar har en narrativ struktur, betyr ikke det at den må være strukturert som en historie etter fiksjonens prinsipper. I tilfellet *Ingen Herre, Ingens Trelle* ser vi at strukturen i stor grad har tatt i bruk en episk-dramatisk fortellerstruktur. I analysekapitlet skal jeg vise hvordan dokumentaren er strukturert etter klassisk Hollywood-drama og kan plasseres i aktantmodellen.

4.2. Radiodokumentar

4.2.1. Radiodokumentarens historie

Radiodokumentar som genre er forholdsvis liten og har siden starten eksistert innenfor europeiske "public service"-institusjoner som Danmarks Radio, NRK og BBC, der genren i stor grad har utviklet seg gjennom "learning by doing".¹⁴

I 1989 oppretter NRK "Montasjeredaksjonen", forløperen til det man på NRK P2 kaller "Radiodokumentaren". Navnet montasje var lånt fra danskens "Montasjen", en populær radiopost i Danmark fra 60-tallet. Danskene var sammen med tyskerne og engelskmennene foregangsland i utviklingen av genren, og NRKs featuremiljø ble spesielt inspirert av danskene. Helt ifra 50-tallet eksperimenterte danske radiomontører med ulike reportasjetechnikker, der intervjuer var klippet bort og "vanlige" mennesker med sine historier og opplevelser slapp til. Det er denne "virkelighetsradioen" som ble toneangivende for radiodokumentaren i Norge (Myklebust, 2009).

Fortsatt sendes mesteparten av radiodokumentarene som radio, men den teknologiske utviklingen har gjort at radiodokumentaren har funnet nye plattformer for utsendelser.

¹⁴ Dramatiska Institutet i Stockholm er et unntak, der tilbyr de utdanning innen radio og radiodokumentaren, men utdanningen er praktisk rettet og har for eksempel ingen stipendiatstillinger eller prosjektmidler avsatt til forskning på feltet radiodokumentar eller audiodokumentar.

Podkast og streaming blir brukt i økende grad.¹⁵ Flere plattformer for utsendelse har gjort at radiodokumentaren kan leve uten radioen som medium. Det amerikanske nettstedet ”This American Life” og danske ”3 ear” er eksempler på hvordan uavhengige kunstneriske/journalistiske produksjonsmiljøer produserer radiodokumentaren for nett eller podkast. Om dreiningen fra ”radiodokumentar” til ”lyddokumentar” kan være med på å gi genren nytt publikum, og flere teoretiske diskusjoner, gjenstår og se. Men radiodokumentaren som en genre løsrevet fra det tradisjonelle radiosendeskjemaet, er i alle fall i en spennende utvikling som gir genren nye muligheter for fremtiden. Til tross for at betegnelsen ”radiodokumentar” om kort tid kan være utdatert, velger jeg likevel å bruke betegnelsen når jeg omtaler ”*Ingens Herre, Ingens Trell*” og andre lyddokumentarer. I denne oppgaven bruker jeg også ord som program og lydfilm i tillegg til radiodokumentar.

4.2.2. Radiodokumentar - film på lytterens indre skjerm

Ifølge Hedemann består en radiodokumentar av tre elementer: monologintervjuer (hvor hovedperson forteller rett til lytteren), fortellertekst og scener (Hedemann, 2006). Scener er det som skaper størst nærvær, og svært mange radiodokumentarer er basert nettopp på scener eller utspilt virkelighet, som Hedemann også omtaler det som. I en scene utspiller det seg noe mellom to eller flere personer foran mikrofonen. Noen typer scener kan kalles verbalscener, der vi hører noen snakke sammen om noe. Andre scener er mer actionpregede, der vi hører både stemmer og lyder av menneskene, i kontakt med hverandre eller i kontakt med omgivelsene. En slik scene kan for eksempel begynne med at noen krangler voldsomt om hvem som skal ta oppvasken, for så å høre masse tallerkener knuse i gulvet og en stemme rope: Jeg gidder ikke mer! En tredje type scener er det vi kan kalle gjenfortalte scener. Reporteren var ikke til stede da det skjedde, men får scenen rekonstruert gjennom gjenfortelling. I radiodokumentar er det vanlig at slike gjenfortalte scener blir fortalt i historisk presens, som om det skjer her og nå. Felles for alle scenene er at det som skjer i løpet av en scene skal gi fortellingen en ny retning og berøre dokumentarens tema. I analysekapitlet vil jeg vise hvordan fortiden blir forsøkt gjenskapt i en ”her og nå”-følelse gjennom å kombinere arkivopptak og gjenfortalte scener eller gjennom gjenfortalte scener uten arkivlyd.

¹⁵ For eksempel har Radiodokumentaren i NRK Radio i snitt 5000 ukentlige podkastnedlastinger i tillegg til sine i snitt 80000 radiolyttere.

Radioen som medium er i motsetning til film og TV ikke i stand til å vise bilder som vi ser for vårt blotte øye. I stedet stimulerer radiodokumentaren til indirekte bildeskaping hos lytteren. I hennes lærebok *Hør og Se* fra 2006 viser forfatteren en tilnærming til radiodokumentar som en blanding av analytisk og normativ. Hedemanns analytiske hovedgrep er å forstå radiodokumentar som en film som ruller for lytterens indre skjerm. Siden radiomediet bare kan skape indirekte bilder, blir lydene omformet til bilder inni lytteren selv. Hvordan kan lydfilmen ved hjelp av bevisste virkemidler påvirke lytteren til å skape sine egne bilder i sitt eget hode? Ifølge Hedemann består lydfilmen av lydklipp plassert etter hverandre. De lydene vi har med å gjøre, kommer fra ulike kilder: råmaterialet, musikk, kontentum og forteller. Uansett lydkilde har alle disse lydbitene som funksjon å stimulere til indirekte billedskapning. Hedemann mener dokumentaristen må tenke på seg selv som en fotograf som bruker mikrofonen som et kamera. Gjennom stemmer, språk og lyd kan dokumentarskaperen zoome seg inn i et landskap, tenke utsnitt, samle konkrete lyder og fange opp situasjoner/scener som gir bilder hos lytteren.

Formålet med dette er å få lytteren til å engasjere seg i fortellingen og bli berørt. Som i den klassiske retorikken må man legge opp den samme strategien de antikke talerne søkte gjennom sine evedentia-strategier, der de gjennom både framførelsen (actio) og det språklige uttrykket (eluctio) gjorde alt de kunne for å mane fram bilder for tilhøreren. Dette gjorde de for å oppnå nærhet og engasjement. Formålet med talekunsten var å bevege tilhørerne til handling. Men til forskjell fra klassisk talekunst har lyd- og bildemediene andre forutsetninger enn antikkens talere.

Hedemann forklarer hva som fyller funksjonen til kameraet når vi skal lage radiofilm. Hun peker på tre hovedvirkemidler som skaper bilder i radio. Hun sier at ved å beherske disse tre bildeskapende virkemidlene – språket, stemmebruken og lydbruken – kan vi lage et uendelig antall bilder og filmer på lytterens indre skjerm (Hedemann, 2006:38).

- . ordvalg – språkbruken
- . Stemmebruk – mikrofonbruk
- . Annen lyd – mikrofonbruk. (Hedemann, 2006:30)

Mange av de bildene som skapes i en radiodokumentar kommer gjennom ordvalget. ”Språket er lett håndterlig og billig i drift, som kamera betraktet. Det kan skape farger og perspektiv på

et tiendedels sekund, angi kameravinkel og bildeutsnittet” (Hedemann, 2006:30-31). Videre hevder Hedemann at stemmen og måten man bruker den på er viktig for billedskapingen. Hedemann mener at man i radio ikke får et bilde av noe uten at hun samtidig får et bilde av den som snakker. Vi forestiller oss noe ut ifra måten noen snakker på. Hvordan stemme høres på radio, avhenger av hvordan mikrofonen er brukt. Stemmebruken og mikrofonbruken er to sider av samme sak, fordi måter vi plasserer mikrofonen foran den som snakker, er med på å forme vårt inntrykk av personen.

Den siste kategorien henviser til andre lydkilder enn stemme. Er man bevisst på å bruke mikrofonen som et kamera, gir man lytteren bilder av det som gir lyd fra seg. Hedemann mener at lydbildene sjelden fungerer uten å bli satt i en kontekst. Lyden av noen som løper, kan bety at noen løper seg en tur, men det kan også bety at noen løper for sitt liv. Vi må legge til de ordene som trengs for at lytteren skal få klare og riktige bilder på sin indre skjerm. Hvem lytteren er og hvilke erfaringer hun innehar, vil også spille en rolle for hvordan filmen rulles ut i lytterens hode. Lyd av en boks med kullsyre som åpnes, kan bety at noen åpner en øl, mens en annen lar tankene vandre til en iskald Coca Cola - alt ettersom hva den enkelte lytter selv forbinder med lydbildet. Det er fordi lytteren selv danner bildene basert på egen erfaring.

Hedemann mener det er lydbildene som sterkest styrer følelsen til lytteren: ”Lydbilder har en sterk emosjonell side, lydens konnotasjon er som regel mer omfattende enn dens denotasjon” (Hedemann, 2006: 38). Dette er i samsvar med en annen teori rundt bildenes retoriske funksjon i lyd og bildemedier. Felles for radio og TV er at de formidler bilder, enten det er direkte bilder eller radioens lydbilder. Som vi tidligere har nevnt, fungerer bildene som indeksikalske bånd. Når vi ser bilder i en filmdokumentar eller hører lydbilder i en radiodokumentar, dannes en kontrakt mellom seeren og filmen som overbeviser oss om at vi befinner oss i samme historiske virkelighet som filmen (Sørensen, 2007). Et dyrespor blir beviset på at dyret fysisk har vært til stede. Bilder hentet fra den historiske verden gir en retorisk effekt. Innenfor retorikken er dette kalt indeksikalsk realisme, og er en av to former for retorisk realisme (Kjeldsen, 2004: 280). Ifølge Kjeldsen kan den retoriske funksjonen benyttes for eksempel til å dokumentere at noen har et bestemt utseende, at noe er på en bestemt måte, at noe har skjedd eller skjer. Kjeldsen mener at levende bilder av noe konkret gjør at seeren eller lytteren opplever nærhet til stoffet på en annen måte enn om det skulle blitt gjenfortalt. At det nære virker sterkest, skyldes en tett sammenheng mellom nærhet, viktighet

og handling. Dette må man også kunne si gjelder for lydmediene. Man kan hevde at lyder av noe som skjer her og nå oppleves sterkere enn om noe blir gjenfortalt. Lyden av en hodeskalle som slår i asfalten virker sterkere på lytteren enn om noen forteller at noen falt og slo hodet i asfalten og at det hørtes sånn eller slik ut. Men med lydmediet er det en utfordring at det indeksikalske elementet er svakere enn i bildemediet, fordi lydene er mangetydige. Tolkningen styres av den sammenhengen lyden presenteres i. Men som vi viste ovenfor, kan man ved bevisst bruk av mediet og språk skape nærhet på lydmediets egne premisser.

4.3. Tony Schwartz - The Responsive Chord.

Hedemann hevder at radiomediet gir innsikt på en annen måte enn andre medier. Hun begrunner det med at selve mediet er slik at det er tvunget til å gi informasjon gjennom opplevelse: Det at mediet aktiviserer den indre bildeskapingen, lytterens medskapning, fører til at lytteren skaper sammenhengen mellom inntrykkene selv (Hedemann, 2006: 20). Fordi det er lytteren selv som skaper sammenhengen mellom inntrykkene selv, er også lytteren med på å skape mening og innsikt. Hedemann mener radiomediet er unikt som medium i så måte. Dette korresponderer delvis med Tony Schwartz sin teori om resonansprinsippet, men han inkluderer både lyd og bilde i sin teori. Schwartz hevder at den sanselige umiddelbarhet som lyd og bilde vekker, ikke kan leses som verbaltekst. "The ear receives fleeting momentary vibrations, translates these bits of information into electronic nerve pulses and sends them to the brain" (Schwartz, 1972: 36). Lyd og bilde er ikke bare mening eller betydning, men noe som vekker gjenklang eller resonans. Dette kaller han resonansprinsippet i kommunikasjon. Poenget med resonansprinsippet er altså ikke å overføre mening verbalt, slik kommunikasjonsteorien tar utgangspunkt i, men skape mening hos den som lytter eller ser. Schwartz var overbevist om at reklame som belærer eller som forteller, ikke når så langt som den som forsøker å skape forbindelse til noe som allerede eksisterer inne i seerne. "By carefully studying patterns of expectation, we can controll or plan how people will react to our stimuli" (Schwartz, 1972: 36). Fremkalt erindring betyr at mottakeren ikke aktivt behøver å forstå budskapet intellektuelt, men at det oppstår bestemte erindringer, følelser og tanker hos lytteren i møte med bestemte stimuli. En forutsetning må være at man er forprogrammert. Lytteren eller seeren må kunne dekode det de hører eller ser inni seg.

I *retorikk i vår tid* trekker Kjeldsen linjer fra Schwartz sin teori til klassisk retorikk.

Med et oppfattet medieinntrykk har bildene eller lydene en evne til å skape retorisk evidentia og dermed overbevisning: persuasio, et mål som gjaldt for antikkens talere og som nåtidens dokumentariskapere deler med dem. Men moderne tids lyd- og bildemedier sprenger antikkens grenser for antikkens fortellerstrategier. Et ord likner ikke på det man ser. Men bilde av en seilbåt viser en seilbåt, den representerer ikke, men presenterer. Dette skaper en helt spesiell følelse av autenticitet som gjør det fraværende nærværende ved hjelp av visuelle og lydlige framstillinger av den historiske verden.

I min praktiske besvarelse har jeg anvendt Hedemanns teori om lyddokumentaren som en film for lytterens indre skjerm. I analysekapitlet viser jeg hvordan jeg ved hjelp av ideen om indirekte billedskapning har forsøkt å skape *Ingens Herre*, *Ingens Trell* som en lydfilm

5. Analyse av *Ingens Herre, Ingens Trell*.

5.1. Dokumentarens modi

Dokumentaren *Ingens Herre, Ingens trell* forholder seg i all hovedsak til to ulike representasjonsmodi, det ekspositoriske og det deltakende. Anslaget er et eksempel på filmens ekspositoriske modi. Her hører vi lydbildene av et folkehav som roper ”Kast styret, støtt Rekve” og en mannsstemme som snakker og hjelper til med å tydeliggjøre åpningsbildet som vi blir fortalt er fra 1. mai-feiringen i Halden. Like etter hører vi en fortellerstemme komme med klargjørende opplysninger om lydbildene og mannen som snakker. ”Da Frode Rekve fikk sparken, ble mange i Halden forbanna.” Fortellerstemmen tar stor plass og avslører en tett mikrofonbruk. Stilen er allvitende og føyer seg inn i Voice of God-tradisjonen, som kjennetegner den ekspositoriske dokumentaren.

Som jeg var inne på i teorikapitlet, kjennetegnes den ekspositoriske dokumentaren også ved evidentiary editing (Sørensen, 2007: 162). Evidentiary editing kan vi forstå med at det legges fram dokumentasjon som bekrefter de påstandene som blir framsatt hos fortelleren. Vi ser av eksempelet ovenfor at lydbildene og mannen som snakker innledningsvis (Frode Rekve), fungerer som dokumentasjon for påstandene som blir fremsatt i fortelleren. Eksempel på bevisredigering finner vi også i passasjen der fortelleren kommer med opplysninger om at Halden kommune har et stort gjennomtrekk av ansatte i kommuneadministrasjonen, angivelig på grunn av politisk overstyring. Fortelleren peker på vanskeligheten med å få folk til å snakke åpent om dette på grunn av frykt for represalier. Fagforeningsleder Kirsti Rørmyr og avisens tidligere redaktør, Frode Rekve, beviser gjennom sine vitnesbyrd at disse opplysningene er korrekte.

Kirsti Rørmyr: Jeg har skriftlig dokumentasjon på at dette her skjer i Halden kommune, men at jeg ikke får lov å gi fra meg dokumentasjon til noen i ledelsen, til noen i ledelsen fordi man er uttrygg på hvem som er med på dette her og ikke.

Vi kan også se det slik at hele Frode Rekves historie, selve rammefortellingen i dokumentaren, også har funksjon som dokumentasjon. Frode Rekve er dokumentarens hovedcase. Hele gjenfortellingen om det som skjedde med ham i perioden som redaktør i Halden Arbeiderblad, kan vi forstå som en eneste lang hoveddokumentasjon om deler av det

politiske miljøet i Halden som misbruker makt. Fortellerens henvisninger til påstått maktmisbruk i Halden og andre faktaopplysninger og påstander som fremsatt i fortellersporet, blir forsøkt bekreftet gjennom Rekve sin historie.

Selv om vi kan kjenne igjen den ekspositoriske fremstillingsformen i dokumentaren, er også det deltakende modus representert i *Ingens Herre, Ingens Trell*. Den deltakende dokumentaren kjennetegnes blant annet ved at den tredje veggen i dokumentaren blir gjort tydelig. Dette kan for eksempel vises gjennom intervjuet, der interaksjon mellom reporter og intervjuobjektet blir tydelig for lytteren. Store deler av dokumentaren er basert nettopp på intervjuet som arbeidsmetode. Dokumentarens rammefortelling, hva som skjedde med Frode Rekves og Halden-samfunnet under hans periode som redaktør i Halden Arbeiderblad, blir intervjuet fram av reporter. Men fordi reporteren har redigert seg selv bort, fremstår intervjuet ikke lenger som et intervju, men som en monolog der den som snakker henvender seg direkte til lytteren. Denne teknikken gjør at intervjuet og intervjusituasjonen blir maskert. Bruken av et slikt maskert intervju, eller monologintervju, er et grep som ofte blir brukt i radiodokumentar.

”Hensikten med et monologintervju er at vi skal få en mest mulig bildeskapende fortelling om noe intervjuobjektet har opplevd, samtidig med at vi skal få et nærbilde av intervjuobjektet som er så tydelig at vi synes at vi blir kjent med sjela til vedkommende ” (Hedemann, 2005: 65).

Effekten av monologintervjuet er den direkte forbindelse som oppstår mellom den som snakker og lytteren fordi reporteren ikke står imellom. Fordi intervjueren ikke kan høres i monologintervjuet, oppleves det for lytteren som om personene som høres snakker fritt fra minnet, direkte til lytteren. Enkelte ganger kan monologintervjuet fremstå som en indre monolog, som for eksempel i innledningen av programmet, der vi hører Frode Rekve snakke for første gang i anslaget. Andre ganger fungerer det som en bildesterk gjenfortelling av hendelser der lytteren ser for seg hva som skjedde.

Selv om reporterens deltakelse er skjult i store deler av dokumentaren, kan vi høre reporteren enkelte ganger. Et eksempel på dette er i en intervjusekvens med fagforeningsleder Kirsti Rørmyr. Her kommer Rørmyr med en påstand om at hun aldri kom på trykk i Halden Arbeiderblad. Vi kan da høre reporterens ”aldri?”. Rørmyr svarer ”nesten aldri”. Når reporteren viser seg, blir den usynlige veggen i dokumentaren synlig. Ved å høre reporteren

stille spørsmål, blir også reporteren en del av situasjonen. Vi plasserer to mennesker i rommet, Rørmyr og reporteren, ikke bare Rørmyr. Reporterens tilstedeværelse minner oss om at dette er en journalistisk undersøkelse, og at den kritiske holdningen reporteren har til den informasjonen som Rørmyr legger fram, kan ses på som et retorisk grep som har til hensikt å styrke ideen om en uhildet reporter på jakt etter sannheten. Alle påstander som blir fremsatt i programmet risikerer å bli gått etter i sømmene. Intervjusituasjonen med synlig reporter skaper også et brudd med de lange passasjene med monologintervjuer. Sekvensene med reporteren fungerer som scener, noe som gir en opplevelse av nåtidsnivået i dokumentaren. I de maskerte intervjuene har selve opptaket foregått med tett mikrofon (halvtotal) på intervjuobjektet i et rom med lite klang. I intervjuet med Rørmyr på kontoret kan man høre during av vifter og datamaskiner. Dette knytter opptaket til et konkret sted, mens monologintervjuet med Rekve fremstår som nøytralt. I opptakene med synlig reporter oppleves reporteren langt unna mikrofonen og reporteren framstår med mindre kontroll enn resten av dokumentaren. Disse scenene kan oppfattes som et stilbrudd både lydmessig og fortellerteknisk.

5.2. Dokumentarens argument

Vi har sett at argumentets posisjon i dokumentar er en viktig kontrast til fiksjonsfilm. Dokumentaren *Ingens Herre, Ingens Trell* er bygd opp rundt argumentet om at Halden kommune er styrt av en skjult maktelite som bedriver tvilsom aktivitet på tvers av demokratiske spilleregler. Men argumentasjonen blir aldri uttalt eksplisitt, slik det for eksempel blir gjort i ekspositoriske dokumentarfilmer som Erling Borgens *Et lite stykke Norge*. I *Ingens Herre, Ingens Trell* er programskaperen mer tilbakeholden med å fremsette tydelige argumenter fra fortellersporet. Fortelleren er varsom med å påstå at noe er sånn eller slik og holder seg til fakta. Udokumenterte påstander blir omtalt, men fortelleren er påpasselig med å bruke ord som ”påstås” og ”hevder”. I åpningen nøyer fortelleren med å sette opp konflikten og overlater til kildene i programmet å bære fram påstander om Haldens skjulte maktelite og maktovertramp.

Lyd av mann som taler på torget:

På en dag som denne er det ikke mulig å ikke kommentere denne skandaløse hendelsen i HA for noen dager siden. Nå har vi en dyktig redaktør i avisen vår, han bidrar til en god avis, nå skal han sies opp med bakgrunn i avisens dårlige økonomi, alle vet at slik er det ikke. Lyd av jubel

Forteller: Folk trodde ikke på at redaktøren hadde fått sparken på grunn av økonomi. Byens nye redaktør hadde utfordret makten i byen og mange i Halden var overbevist om at de nå ønsket å kvitte seg med ham.

Dette er en klassisk måte å løse fortellerrollen på i en deltakende, journalistisk dokumentar. Her skal fortelleren fremstå som balansert og nøytral. I stedet for i en eksplisitt argumentasjon ligger argumentet skjult i selve dokumentarteksten. Vi må altså lete etter argumentet andre steder enn hos fortelleren ved å se på hvilke fortellergrep som er tatt.

I *Ingens Herre, Ingens Trell* er et av hovedgrepene å bruke historien om Frode Rekve som rammefortelling. Saken rulles ut igjennom hele programmet og tar stor plass. Historien fortelles fra Frode Rekves synsvinkel. Som vi skal ta for oss i Kapittel 5, er denne rammefortellingen fortalt i en episk-dramatisk form som kan plasseres inn i Greimas' klassiske aktantmodell, med helter, motstandere og mål. Konsekvensen av dette er at lytteren engasjerer seg i Rekve-saken som en fortelling, der vi følger vår helt gjennom diverse prøvelser fram til endelig seier. Frode Rekve er helten i stykket og framstillingen åpner aldri for at historien kan fortelles fra en annen synsvinkel. Valg av denne synsvinkelen gjør at det er ham lytteren må identifisere seg med og føle sympati for. Motsvar fra ordføreren er inkludert, men han blir bare gitt tilsvaretsrett, og får ikke være med på å legge premissene. Verken Arbeiderpartiets ordfører eller tidligere styreleder Harald Bjerge ønsket å uttale seg i programmet, men også de ville bare hatt mulighet til å forsvare seg mot påstander. Fortellingen er altså svært stramt styrt ut fra den valgte synsvinkelen.

Dokumentarens andre lag, den journalistiske undersøkelsen, tar betraktelig mindre plass enn rammefortellingen. I dette laget forsøker reporteren som opptrer i en dobbeltrolle i programmet, å få hull på et overordnet spørsmål: Er det hold i påstandene om at det eksisterer en skjult maktelite som styrer Halden? Reporteren møter motbør i sine undersøkelser. Reporteren, som også har fortellerstemmen i dokumentaren, strever med å få tak i kilder som vil snakke åpent og at beskyldningene som blir fremsatt ikke blir besvart av den påståtte makteliten. Dette foregår i en åpen prosess, der journalisten forteller om sine problemer med undersøkelsen. Fortelleren blir presentert på en slik måte at dokumentaren også får et preg av et refleksivt modus. For eksempel forklarer fortelleren mangelen på motsvar hos Svein Olaussen slik: "Vi har forsøkt å få tak i ham, men han ønsker ikke å stille til noe intervju".

Her åpner programmet seg opp for lytteren i et refleksivt modus ved å vise fram journalistiske arbeidsmetoder og prosessen med å lage en dokumentar.

Man kan også tolke reporteren i programmet som Frode Rekves hjelper, ifølge Greimas' aktantmodell. Selv om den journalistiske undersøkelsen fremstår som balansert og faktabasert på overflaten, drar de to lagene veksel på hverandre og bekrefter hverandre. Programmet får to fortellinger som er ute i samme ideologiske ærend. Der journalisten som opptrer i programmet ikke får hull på saken, fungerer programmets rammefortelling om Frode Rekve som bevis for påstandene om at det eksisterer et slikt maktsystem i Halden. Den vanskelige journalistiske undersøkelsen bekreftes gjennom Rekves historie. I forlengelse av dette oppstår det en logikk der mangelen på svar styrker mistanken om at påstandene stemmer. Den tilsynelatende journalistiske og "nøytrale" undersøkelsen blir dermed også en viktig del av dokumentarens argument. Samtidig presenterer den fortellerens ethos som pålitelig og saklig. Dette gjør det lettere å få gjennomslag for argumentet og er vanlig retorisk framgangsmåte i journalistikken.

5.3. Fortellerens stemme

Som Berit Hedemann har vist, er måten vi bruker stemmen på og stemmens egenart viktig for inntrykket av personen som snakker. Inntrykket vi får av fortelleren er også viktig for totalinntrykket av dokumentaren. I radio foregår det alltid en dobbelteksponeering, hevder Hedemann. Når man hører noen snakke på radio, går det to parallelle filmer i hodet til lytteren; en film er bildene lytteren får av det som blir sagt, den andre er bildene vi får av den som snakker. Programleder Siri Kristiansen i NKR P3 illustrerte dette i et intervju hun ga i etterkant av en TV-opptreden. Hun hadde fått en rasende e-post av en mannlig lytter. Som trofast lytter av hennes morgensendinger følte han seg nå lurt. Bildet han hadde skapt seg av henne, samsvarte ikke med slik hun så ut på TV.

Alle stemmer er individuelle og virker ulikt på oss. Tony Schwartz sin teori om resonansprinsippet er også relevant for å forstå hvordan stemme i radio virker på oss. Eksempelvis kan noen oppleve ubehag med vedkommende de hører stemmen til, og skvette til. Mens en inntagende sensuell stemme han hører like etter, kan virke tiltrekkende og skape behagelige assosiasjoner. Også avstanden til mikrofonen er viktig for hvordan vi oppfatter den som snakker. I boka *Lyd.2.0* beskriver Magne Lindholm mikrofonplassering som mental

avstand. Jo nærmere vi er mikrofonen, desto nærmere lytteren virker den som snakker. Dette kalles proximity/nærhetseffekten, som hever bassen mer enn diskanten på nært hold. På grunn av denne effekten kan en lytter oppleve ulik fysisk avstand til den som snakker, på grunn av mikrofonplasseringen (Lindholm, 2006).

Erling Borgen blir ofte brukt som eksempel på en norsk programskaper som lager ekspositoriske dokumentarer. Han fremsetter sine argumenter på en alvorlig og påståelig måte i lydsporet. Stemmen er stor og dyp, avslører en tett mikrofonavstand. Fortelleren fremstår som buldrende og kanskje til og med litt skremmende. Borgens alvorlige stemmeleie og påståelige tone blir en del av budskapet i seg selv. Stemmen forteller oss at noe er fryktelig galt og at vi må høre på hva han har å si om saken. Også Roland Barthes har gått inn på stemmen som fenomen i essayet *The Grain of the Voice* (1977). I sin analyse av tekst og stemme i sang skiller han mellom meningsfylt sang og sang med mening. Den førstnevnte handler om å formidle teksten meningsfylt med stemmen ved å forme uttrykket etter adjektiv som bedende, sorgtungt, gledesfylt etc. Den andre type sanger er ikke underlagt disse reglene. Det er stemmen i seg selv og dens kvalitet som er meningen. Stemmen rommer tilstrekkelig mening til å engasjere tilhørerne.

Selv om *Ingens Herre, Ingens Trelle* tar i bruk en allvitende forteller, er stilen dempet og fremstår ikke som autoritær. Fortellerens stemme tilhører, som vi allerede har vært inne på, reporteren i programmet. Fortelleren er journalist og inntar den samme journalistiske rollen som hun gjør i reporterrollen. Stemmebruken er samtidig en presentasjon av fortellerens ethos. Ethos er den talendes personlige egenskaper. Inntrykket av ethos avgjør om lytteren skal oppfatte den talende som troverdig eller ikke.

Stemmen til fortelleren avslører at det er en ung kvinne som forteller historien. Hun er vennlig og grei. Fortellerstilen kan også sies å gi et eventyrtreg. Den rolige stemmebruken og ”fortellende” tonefall vi kjenner igjen fra eventyrene og et visst muntlig preg, skaper assosiasjoner til muntlig eventyrfortelling. Stilen signaliserer til lytteren: Bli sittende og hør på denne utrolige historien om det som skjedde i Halden!

Fortelleren fremstår også som tvetydig. Stemmen er innbydende og myk, men teksten er saklig og korrekt. I kombinasjonen med scene åpner dette for ironi, siden det som skjer i scenene er fullt av indre motsetninger og konflikter. Samtidig har fortellerkommentaren et

normativt preg, som dempes gjennom den saklige tonen. Hun legger ut et slags nøytralt, vennlig fortellerteippe av lett lyttbar radiostemme som de alvorlige hendelsene i fortellingens scener kan spille seg ut imot. På den måten skaper hun en lydmessig kontrast til den mer tradisjonelle fortellerstemmen fra andre ekspositoriske dokumentarer som kan fremstå som mindre dynamiske fordi de ofte har samme tone i fortellerspor og scener. Ved å virke vennlig, saklig og tilbakeholden i stemmebruk og ordvalg, presenteres fortelleren som en person det er god grunn til å stole på. Samtidig forsøker hun å engasjere ved å knytte seg til reglene for tradisjonell historiefortelling.

5.4. Bildeskaping i *Ingens Herre, Ingens Trell*

Som vi kan høre av dokumentaren er det ordbildene som utgjør store deler av bildeskapingen. Hele handlingen fra rammefortellingen er gjenfortalt i etterkant, og det er få scener som utspiller seg i det journalistiske nåtidslaget. Dette utgangspunktet er ikke til det beste når radio nyttes som medium for dokumentaren, i alle fall om man skal ta utgangspunkt i påstanden om at det er lydbildene som gir størst opplevelse av nærhet hos lytteren. I dokumentaren bøtes dette på med effektiv bruk av at det lille som finnes av arkivlyd og aktiv bruk av kontentum, monteres sammen med forteller- og intervjustrekk. I *Ingens Herre, Ingens Trell* er det flere eksempler på at alle av Hedemanns tre virkemidler for å skape bilder blir benyttet (omtalt i Kapittel 3). Flere steder i dokumentaren blir fortelleren brukt som et kamera. Et eksempel er fortelleren fra tidlig i programmet:

Forteller: Toget slynger seg gjennom det bølgede østfoldlandskapet, med bondegårder og åkre spredt utover, snart kan man skimte Fredriksten festning som ligger på en av høydene over grensebyen innerst i Iddefjorden.

I en stor total ser man for seg et (lite) tog som farer igjennom et stort landskap. Neste bilde zoomer fortelleren inn med ordene: ” Frode Rekve har akkurat gått på toget til Halden, to stopp unna hjembyen Fredrikstad.” På denne måten zoomer fortelleren inn og ut som et kamera og geleider lytteren med seg rundt i landskapet.

Fortelleren er også med på å klargjøre lydene fra råmaterialet og skape dem om til tydelige lydscener. Dette gjelder for eksempel i scenen på kontoret til fagforeningsleder Kirsti Rørmyr. Her etablerer fortelleren først scenen ved å fortelle hvor vi er og hvordan det ser ut der vi befinner oss:

Forteller: Blå permer med HA står ved siden av hverandre på Fellesforbundets kontorer i Halden. Kirsti Rørmyr har lagd mye bråk rundt Halden Arbeiderblad også. Hun har tatt vare på alt HA har skrevet om henne eller hennes medlemmer de siste 10 årene.

Her ser vi et eksempel på at fortelleren bruker det konkrete språknivået i første setning for å etablere scenen. I andre setning tar fortelleren i bruk et fortellende språknivå. Dette hjelper oss med å sette bildet som fortelleren skaper inn i en kontekst. Videre i scenen hører vi Kirsti Rørmyr uttale: ”Det er mye rart som har stått her”, mens vi hører lyden av papir som blir bladd i. Rørmyrs ord og blasing i papir gir oss et tydelig bilde av en dame som står og blar i en av disse ringpermene. Samspillet mellom fortelleren og lydbildet gir en klar scene som lytteren kan se for seg. På samme måte som fortellerens fortellinger er monologstrekene med på å skape klare bilder flere steder i dokumentaren. Som Hedemann påpeker, er den konkrete språkføringen i monologintervjuene viktig for bildeskapingen i radiodokumentaren. Intervjueren kan vel vitende om at hun skal redigeres bort, sørge for å intervju fram hendelser i så konkrete bilder som mulig. I *Ingens Herre*, *Ingens Trell* er det flere eksempler på at hendelser blir rekonstruert gjennom et maskert intervju. I scenen der Rekve møter den fremmede mannen på torget, gjenskaper han situasjonen i detalj:

Frode Rekve: En dag jeg skulle hjemover, så møter jeg en mann på torget utenfor avisen her og han kommer bort til meg med et lurt uttrykk i ansiktet. Jasså reke, har du skrevet oppsigelsen din i dag du da.

Rekve forklarer hvor han befant seg, hvordan samtalen oppstod og hva som ble sagt. Stemmen og ordene alene rekonstruerer scenen, uten lydunderlag. Andre steder i dokumentaren er monologintervjuet montert sammen med lydbilder. Rundt klimaks i rammefortellingen overtar gradvis lydbildene for ordbildene. Dette gjelder spesielt for scenen med pressekonferansen. Her forklarer Frode Rekve sammen med Spørch Thoresen og Bjørn Ystrøm detaljert om hendelsene. Disse monologstrekene er montert sammen med lydopptak fra de aktuelle hendelsene. Her fra pressekonferansen:

Frode Rekve: Det var en åpen pressekonferanse i kantina, og de som ikke fikk plass de stod ute på torget, der sendt lokalradioen pressekonferansen ute på høytaleren.

Styreleder snakker på pressekonferanse: Som sagt det lokale eierskapet som er så viktig for oss, kan godt henvise til den Ingens Herre, Ingens Trell.” Bakgrunnslyd: Uro i salen.

I dette partiet går programmet over i en annen modus, det observerende. I et langt strekk er det ingen beskrivelse av hva som skjedde, verken i monolog eller i forteller. Alt blir vist fram i scener. Lytteren forstår hva som skjer ved å lytte til scenen der styreleder Bjerge fortelle forsamlingen om bakgrunnen for oppsigelsen, og man kan hørerfolk avbryte ham, le, stille spørsmål osv.

Frode Rekve: Det ble undertegnet en pressemelding der det stod at jeg hadde fått sparken, men det stemmer jo ikke, vi kom fra et møte hvor det stod at jeg ikke hadde fått sparken.

Fra pressekonferansen: Stemme som spør: Er dem sagt opp? Det står at dem er sagt opp. Styreleder: Da er det en skrivefeil, latter og hyl i bakgrunnen.

Denne teknikken hvordan samspillet mellom ord og lyd kan levendegjøre fortidshistorier og omskape dem til scener.

Men samme bruk av kontentum og ulike akustiske rom kan etablere en nåtidssituasjon selv om det er lite som skjer. I dokumentaren finner vi flere eksempler på at små lydbilder og lydunderlag levendegjør nåtidslaget i fortellingen. Dokumentarens første scene etter anslaget viser Frode Rekve på toget på vei mot Halden. Lydbilder av en stemme som kommer ut av en høyttaler med ”Halden er neste stasjon” sammen med fortellerens anvisninger, plasserer Rekve i en tydelig togscene. Når vi hører lyden av togdører som åpner seg, forstår lytteren på bakgrunn av informasjon som fortelleren tidligere har gitt at vi nå er framme og at Frode Rekve stiger av toget i Halden. På denne måten skaper bevisst bruk av kontentum liv til fortellingen. Ved å etablere Rekve i et nåtidslag på toget eller ruslende rundt i Halden, blir det skapt en kontrast mellom fortid og nåtid. Og fortidshistorien blir sterkere og mer aktuell fordi fortellingene blir knyttet til de stedene Rekve befinner seg i nåtidslaget i fortellingen.

Ut ifra denne analysen ser vi at dokumentaren *Ingens, Herre Ingens Trell* representerer flere ulike modi. I størst grad trer det ekspositoriske og interaktive fram, men rundt klimaks ser vi også at dokumentaren går over i et observerende modus, der scenen fra pressekonferansen viser hva som skjer uten at det står en fortellende instans imellom.

Som Hedemann tidligere har forklart, er det lydbildene som gir den sterkeste emosjonelle effekten hos lytteren. Ved å se hendelsene med egne øyne og høre lydbildene, nåes lytteren emosjonelt. Vi forstår med følelsene våre hvordan det opplevdes å være med på hendelsene.

Vi ser også hvordan effektiv bruk av språk i kombinasjon med lydbilder er med på å skape lydfilmen som skal rulles ut på lytterens indre skjerm.

6. Dokumentarens fortellerstruktur

6.1. Episk-dramatisk fortelling

En narrativ fremstilling er en vinklet fremstilling av et handlings-/hendelsesforløp eller en årsakssammenheng med en form mer eller mindre tilnærmet en fortelling (Sørensen, 1985). Selv om fortellermåten kan variere, er forløpet mer fast. Vi kan dele fortellerstruktur inn i tre hovedkategorier: lyrisk, dramatiske og episk (Svensen 1985). *Ingens Herre, Ingens Trell* har i all hovedsak en episk fortellerstruktur. Den episke fortellerstrukturen kjennetegnes ved at den som regel forteller om noe som har hendt, en kronologisk ”grunnhistorie” strukturert til en spennende fortelling. Der dramatikken demonstrerer og lyrikken føler, er det i episk fortellerstruktur selve fortellingsakten som er det sentrale. Den episke fortellingen kjennetegnes også ved at det står en forteller mellom publikum og historien. Det er denne fortelleren som formidler handlingen, en såkalt diegetisk fortelling (Svensen, 1985). Fortellingen har fra gammelt av hatt en muntlig form, og fortelleren måtte bygge opp fortellingen på en slik måte at tilhørerne ikke mistet interessen. I en episk tekst har derfor fortellingen gjerne flere gode poenger og er spennende. Eksempler på episke fortellinger er romaner, noveller, eventyr. De episke tekstene består gjerne av tre hoveddeler: først en innledning, med presentasjon, miljø og eventuelle konflikter. Deretter kommer selve handlingen, der temaet eller konflikten bygges opp. I avslutningen løses en eventuell konflikt, og handlingen avrundes.

Ingens Herre, Ingens Trell er bygd opp som en spenningsfortelling. Fortellingen har et tydelig problem: ytringsfriheten i Halden blir forsøkt kneblet. Frode Rekve, nyansatt redaktør i Halden Arbeiderblad, er fortellingens hovedperson og helt. Skurken er representert ved mennesker fra Halden Arbeiderparti. Som beskrevet over, har denne episke dokumentaren en forteller som kommer med inngående beskrivelser av situasjoner, mennesker, natur, historikk og forløp. Fortelleren gir informasjon om hva slags samfunn Halden er, politisk og historisk, og gir rike person- og steds karakteristikk av Halden og karakterene i fortellingen.

Men eposet har også dramatiske elementer i sin struktur og fremstår dermed som en blandingsgenre med elementer av dramatisk struktur. En dramatisk struktur kjennetegnes ved at handlingen er mer fortettet og at den drives fram av nåtidige situasjoner, med dialogen som

det viktigste dramatiske elementet. I dokumentaren *Ingens Herre, Ingens Trell* har vi flere scener. Rundt klimaks går dokumentaren over i en dramatisk form, der scenene griper over i hverandre. Sekvensen starter med oppsigelsesscenen fra kontoret, etterfulgt av scenen fra pressekonferansen. Dokumentarens endelige klimaks ligger i scenen fra 1. mai-toget. Alle disse tre scenene er sterke og viktige i programmet og understreker den dramatiske ”her og nå”-følelsen dramagenren gir. Her blir ingenting fortalt, alt blir vist. Dramaets struktur kjennetegnes ved fravær av forteller, en mimetisk fortelling. I dramaet er ikke fortelleren der til å forklare sammenhenger, handlingen i scenene må være tydelige i seg selv.

En episk tekst kan også nærme seg dramaets form når den i et situasjonsbilde gir detaljerte opplysninger om det som kan ses og høres av tilstedeværende, altså omtrent som sceneanvisninger i en dramatekst (Svensen 1985). I dokumentaren finnes det en rekke slike sceneanvisninger. I første scene etter anslaget hører vi fortelleren gi detaljerte sceneanvisninger av togturen og landskapet i Østfold. Det samme gjelder for beskrivelsen av byen, toget og lokalavisen. Også de detaljerte beskrivelsene fra Spørch Thoresen og Frode Rekve rundt scenen med pressekonferansen og 1. mai-toget er eksempler på at den episke teksten går over i en dramatisk form.

Den lyriske forellingen kjennetegnes ved sin subjektivitet, det lyriske jeg. En lyrisk fortelling kan i større grad skildre stemninger, tanker, refleksjoner og livsopplevelse (Svensen 1985). Dette er det noe som dokumentaren ikke har så mange elementer av. Likevel finnes det spor av en slik lyrisk struktur. Refleksjonen som trykkerimedarbeider Kent By gjør seg etter nederlaget, må vi kunne si er av lyrisk karakter. Likevel er fortelleren av antilyrisk karakter. Som vi har vært inne på, er fortellerstilen i dokumentaren en del av den journalistiske selvrepresentasjonen. Og siden dette er et journalistisk skjebnedrama, blir dette stilvalget et viktig retorisk poeng.

6.2. Dramaturgi - look to Hollywood!

”Dramaturgi i radio er ikke noe annerledes enn annen dramaturgi, men ettersom det nå engang er sånn at en radiolytter kan se på noe annet enn det hun hører på, stiller radiomediet andre krav enn andre medier til at fortellingen skal holde på lytterens oppmerksomhet”, skriver Berit Hedemann i *Hør og se* (2006). I sin innledning til dramaturgikapitlet i boka er Berit Hedemann klar på at radio er et flyktig medium og at man må være veldig bevisst på

hvordan dokumentaren er fortalt for å holde på lytteren. Hun skriver at radiodokumentaristens oppgave er å velge ut kaotiske elementer fra virkeligheten og sette dem etter hverandre slik at de blir til historier med en start, et høydepunkt og en slutt. ”Da først kan lytteren forstå dem og kanskje til og med får en slags innsikt i en del av virkeligheten ” (Hedemann, 2006: 105). Den modellen Hedemann trekker fram som en god og radiovennlig fortellermodell, er Hollywood-modellen. Den går slik: Først et appetittvekkende anslag, så en presentasjon av helt, skurk og deres konflikt, deretter utdyping, point-of-no-return, konfliktopptrapping, klimaks og uttoning (Gripsrud, 2007). I *Ingens Herre Ingens, Ingens Trell*, kan vi finne elementer av en slik struktur.

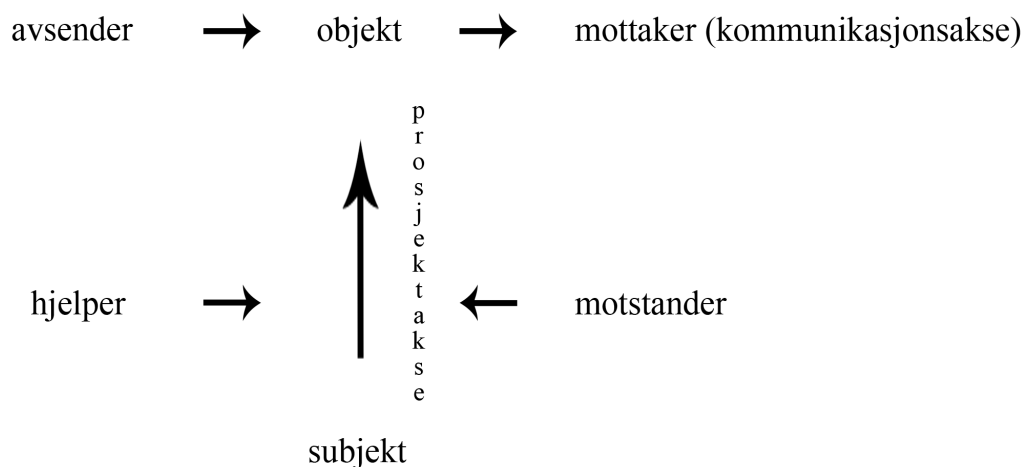
Anslaget er en appetittvekker som sier at en stor urett kan ha skjedd mot lokalavisens redaktør og at en hel by har reist seg i protest mot makteliten i byen. Etter anslaget møter vi fortellingens hovedperson, Frode Rekve. Han forteller at han gledet seg til å ta fatt på jobben som redaktør i Halden Arbeiderblad. Foreløpig ser vi ikke mye til konflikten fra anslaget. Gjennom skildringer av styrets ansettelseskomite beskrives eierne som litt utenom det vanlige, og det hintes om en potensiell konflikt. Tidlig i programmet kommer det også fram at Rekve blir advart om at avisen hadde rykte på seg for å være styrt, og at den derfor ble kalt ”Pravda” på folkemunne. Rekve lar seg ikke skremme av dette, men tar opp påstandene på lederplass, der han skriver at Halden Arbeiderblad ikke er noe ”Pravda”, og gjeninnfører fra nå av avisens gamle slagord *Ingens Herre, Ingens trell*. Med denne scenen vises selve premisset til programmets rammefortelling: ytringsfriheten er en soleklar rett, også i Halden. Etter hvert introduseres bipersoner som utdyper konflikten. Avisen blir fra mange hold beskyldt for å være ufri. I programmet introduseres fagforeningstopp Kirsti Rørmyr, som er spent på hvilken side Frode Rekve kommer til å innta i en dyp konflikt som deler lokalsamfunnet. Gjennom møte med ambulansesjåfør og kulturarbeider Johan Spørch Thoresen får vi klarhet i hva konflikten dreier seg om. Det er mange som mener Halden er styrt av en maktelite som ikke følger de demokratiske spillereglene. Vi forstår at lokalavisens rolle også er sentral i denne konflikten. De samme kreftene som styrer byen, Arbeiderpartiet og deler av fagforeningsmiljøet i Halden, kontrollerer byen. Spørch Thoresen presenterer skurkene i fortellingen, den skjulte makten i byen, med den grå eminensen Svein Olaussen som en taus figur i bakgrunnen. Utover i fortellingen begynner redaktør Rekve å kjenne seg som en del av konflikten, og vi får en sterk konfliktopptrapping med en stadig utdyping av problemet. Vi får vite at Frode Rekves ”nye linje”, som består av åpenhet og debatt, blir mer og mer upopulær hos eierne samtidig som folk strømmer til ham med historier om

maktovretredelser. Også journalistens forsøk på å få svar på hva som egentlig foregår i byen, gir en utdyping av konflikten. Vi får også et sterkt frampek om hva som skal skje når Rekve møter den fremmede mannen på torget som spøker med at han skriver sin oppsigelse daglig på lederplass i avisen.

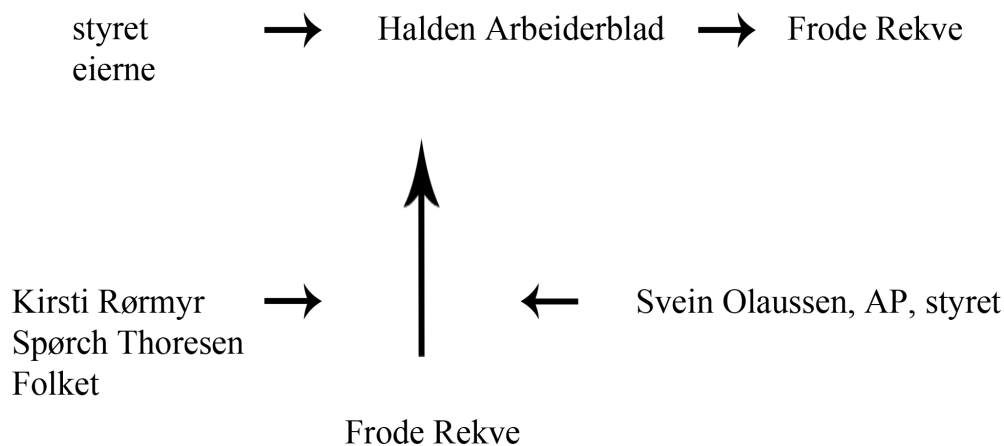
Point of no return i fortellingen er scenen der styreleder Harald Bjerger tropper opp på kontoret til Rekve og gir ham sparken. I denne scene mellom Rekve og styreleder blir ”hansken kastet” og konflikten nærmer seg et klimaks. Nyhetene om at styret i Halden Arbeiderblad har avsatt redaktøren, utløser en voldsom reaksjon i Halden. Dette setter i gang et langvarig klimaks som starter med en scene fra pressekonferansen. Styreleder Bjerger har innkalt til åpen pressekonferanse som blir overført direkte til Halden torg der mange mennesker har samlet seg. Før seansen starter, kommer det fram at styret har fått problemer med å kaste redaktøren. I siste liten har de tilbudt ham en ny stilling i redaksjonen, men uten redaktørtittel. Men i presseskrivet som blir delt ut, står det at Rekve har fått sparken. Styret blir latterliggjort og mister kontroll over situasjonen. Frode Rekve og hans støttespillere er i ferd med å gjenvinner makten. Den endelige forsikringen om at maktforholdet er endret, kommer i den etterfølgende scenen fra 1. mai, der folket har våknet og fyller gatene i Halden i protest mot makta. I avrundingen får vi vite at styret gikk av, og vi får vite hva som skjedde videre med de ulike karakterene og problemstillingene.

6.3. Aktantmodellen

Ingens Herre, Ingens Trelle har også klare elementer av Greimas’ ”aktantmodell”. Bakgrunnen for denne modellen var Vladimir Propp, en russisk formalist, som utforsket de russiske undereventyrene. Propp fant fram til et grunnleggende handlingskjema – med 32 komponenter – som bestemte oppbyggingen av og handlingsgangen i eventyr. Senere utviklet og forenklet Greimas denne modellen – og fant fram til seks aktanter som styrte handlingsgangen i eventyr og fortellinger med eventyrliknende trekk. Modellen kan brukes til å få en oversikt over hva som skjer i en fortelling og hva som er fortellingens tema (Svensen, 1985).



Modellen setter opp et system der et subjekt søker etter et objekt langs en prosjektakse. Underveis mot objektet konfronteres subjektet med henholdsvis motstandere og hjelpere på en tversgående konfliktakse. En siste akse er en kommunikasjonsakse der giver kan gi objektet til subjektet. Subjekt og mottaker kan være den samme. I aktantmodellen er motivet på et manifestert nivå, altså det synlige, åpenbare og konkrete, mens temaet ligger på et latent nivå, det er mer underliggende, ikke direkte uttrykket og mer abstrakt (Gripsrud, 2007). Et eksempel på en genre der aktantmodellen kan anvendes, er norske folkeeventyr: 1. Prosjektakse - Askeladden (subjekt) har som prosjekt å vinne prinsessen og halve kongeriket (objekt), 2. Konfliktakse – Men han møter underveis troll (motstandere) som nedkjempes takket være råd fra fattigkjerringer (hjelpere). 3. Kommunikasjonsakse - Til slutt lar giveren (kongen) seg overbevise om at subjektet (Askeladden) er verdig objektet (prinsessen). Aktantmodellen er også et nyttig verktøy for analyse av roller og fortelling i andre episke tekster.



I tilfellet *Ingens Herre, Ingens Trelle* er redaktør Frode Rekve helten (subjektet) som forsøker å sikre ytringsfrihet for sin avis og Halden-samfunnet (objektet) langs en prosjektakse. Dette skal vise seg å bli en tung og svært belastende jobb for den nye redaktøren. Byens nye redaktør kaster seg ut i arbeidet med å fornye og modernisere avisen og tar inn slagordet *Ingens Herre, Ingens Trelle*. Han fremstår som en idealistisk skikkelse som ikke lar seg korrumpere av makten. Et annet viktig karaktertrekk hos fortellingens helt er naivitet. Han avfeier advarsler og går til redaktørjobben med lyst. Han er overbevist om at han har kommet til et koselig og ufarlig avishus i en hyggelig by og det tar lang tid før han innser alvor i situasjonen. Han forstår for eksempel ikke hvorfor deler av makten i Halden ikke vil delta i debatter i avisen.

Men helten har også gode hjelpere som vi kan plassere på motsatt side av konfliktaksen, fagforeningskvinnen Kirsti Rørmyr. Der konflikten har vært forsiktig antydning tidligere i fortellingen, introduserer Rørmyr oss tydelig for konfliktaksen. Gjennom henne forstår vi hvilken bakenforliggende konflikt Rekve har havnet opp i og som han snart skal bli en del av. Kirsti Rørmyr har kjempet kampen, på vegne av ytringsfriheten, i mange år før Rekve kom til byen. Hun kom ikke på trykk og hevder at hun ble sensurert fordi hun var uenig med Ap-politikken. I et forsøk på å stoppe det hun mente var en ufri presse, hadde hun forsøkt å selge sin aksjepost til A-pressen og frarøve de lokale eierne aksjeflertallet og dermed sette avisen fri. Dette lyktes hun ikke med. Hun uttrykker skepsis til Rekve, men da hun forstår at han faller ned på rett side, støtter hun ham fult ut. Hun blir den "kloke konen" i fortellingen som sitter på "sannheten", men som tålmodig venter på at helten skal finne ut av det på egenhånd. Hun gir også en viktig beskjed til alle som vil forstå Halden-samfunnet, også reporteren, med

ordene: ”Gå bakenfor og se hvem som sitter hvor og styrer Halden!” Med dette peker hun ut en retning for reporterens undersøkelser i et nåtidslag, samtidig som hun varsler om hvor Rekve sine motstandere skjuler seg.

De første motstandere som viser seg er eierne, representert ved lokale fagforeninger og styret. I første omgang blir de av Rekve oppfattet som litt rå og brysk i kantene, men han blir ikke skremt. Fortellingens helt, som setter i gang prosjektet med å modernisere avisen, får raskt satt sin moral på prøve. Misfornøyde aviseiere tropper opp på redaktørens kontor og på generalforsamlinger og forteller hva de mener om avisens ”nye linje”. Men fortellingens naive helt uttrykker overraskelse over kritikken og gir til svar at de ikke skal blande seg inn i hans ansvarsområde. Han henviser til ytringsfriheten og redaktørplakaten. En ny hjelper introduseres, ambulansesjåfør og kulturarbeider Spørch Thoresen. Han er sammen med Kirsti Rørmyr en av de få i Halden-samfunnet som snakker åpent om makta i byen. Han fremstår også som en som er idealist og kjemper for gode verdier som ytringsfrihet og demokrati i Halden. Vi møter ham første gang i programmets midtdel, utenfor den symboltunge ”Portvakta” på byens hjørnesteinsbedrift, Saugbruks. Han sitter også på forklaringen om hvordan makten opererer og oppklarer hvorfor Frode Rekve aldri får makten til å delta i de gående debatter om avisen. Spørch Thoresen tar oss ”bakenfor” og viser hvordan makten opererer i Halden. Spørch Thoresen blir en del av journalistens undersøkelser i nåtidslaget i tillegg til å være en integrert del av Rekves fortidshistorie.

Den største motstanderen er altså ikke konkrete størrelser. Taushet og skjulte maktstrukturer er vanskelig å ta tak i både for Rekve, Rørmyr og reporteren. Men ordfører Per Kristian Dahl er maktens ansikt utad. Han introduseres i fortellingen etter flere påstander om maktmisbruk i Halden. Han avkrefter på saklig vis rykter om maktmisbruk og forsikrer om at alt er i orden i Halden. Han bagatelliserer konflikten og antyder at verken Rekve eller journalisten har noen sak. Så begynner dragkampen om ”sannheten” mellom motstanderne og hjelperne.

Reporteren utvikler seg til å bli en form for ”hjelper” i programmet. Men det kan også diskuteres om reporteren også deler subjektposisjonen sammen med Rekve. Journalisten har to prosjekter gående. 1: Fortelle Rekves historie, 2: Undersøke på egen hånd påstandene som kommer fram. Reporterens prosjekt er å ”avdekke” at ytringsfriheten og demokratiet ikke står sterkt i Halden. Det betyr at programmet har to hovedpersoner, ikke bare Rekve, men også reporteren som lager programmet om ham. Begge har samme ideologiske ærend.

Protagonistene, fortellingens hovedpersoner, bekrefter hverandres historier gjennom felles konflikt og motstandere og hjelpere.

Reporteren tar utover i del to over føringen av programmet og forsøker, ved å oppsøke representanter i Halden-samfunnet, å finne ut om Halden virkelig er styrt av en liten maktelite. Undersøkelsene gir ingen konkrete svar, bare påstander og skjulte kilder som ikke vil snakke åpent. Men i mange av konfliktene reporteren kommer bort i, nevnes ett navn, og handlingen får ny energi når hovedmotstanderen i fortellingen introduseres. Svein Olaussen er fortellingens store motstander. Han blir selve symbolet på de ubestemmelige, mørke kreftene. At han avstår fra å bli intervjuet, gjør ham til symboltung figur som styrker bildet av en skjult makt. Han gjør seg liten og bruker ordføreren til å snakke for seg. Olaussen blir den onde fyrsten som i eventyrene representerer de mørke kreftene.

Bjørn Ystrøm får også en viktig funksjon i fortellingen. Han er en ambivalent figur. Han var selv redaktør i Halden Arbeiderblad, men tok aldri opp kampen på samme måte som Rekve. Han støtter Rekve og beundrer ham for hans mot. Når Ystrøm beskriver det ubehagelige konfliktnivået som etter hvert oppstår mellom avisens eiere og Rekve, kan vi ane en beskjed fra en gammel ringrev: Å utfordre "trollet" er prisverdig, men kanskje ikke er så lurt. Ystrøm bekrefter den passive holdningen pressen, og folket, har hatt overfor makten. Folket aksepterer stilltiende den lokale arbeiderpartimaktens dominans i Halden, og lever lydlig under dette regimet. Med unntak av ildsjeler som Kirsti Rørmyr og Johan Spørch Thoresen blir haldenserne fremstilt som passive.

Et viktig forvarsel i fortellingen er scenen med den fremmede mannen på torget. Denne karakteren er historiens budbringer. Budbringeren er ikke fienden til subjektet (Rekve), men kan oppfattes som en plageånd som kommer med den ubehagelige sannhet. Han har unik innsikt. Mannen på torget bringer den ubehagelige sannhet til Rekve med sin spøk om at folk i Halden ser på hans daglige lederartikler som oppsigelser. Først da forstår Rekve hvor mektige motstandere han har og hvilke kontroverser han har skapt. Ved at han ikke tar advarslene på alvor på et tidligere tidspunkt, antydes det at han kanskje ikke bare er naiv, men også en smule overmodig; hybris er en karakterbrist som hovedpersonen må betale dyrt for. Historien får med dette en karakter av tragedie.

Mannen som blir introdusert mot slutten av dokumentarens midtdel, trykkeren Kent By, skal også vise seg å være en farlig motstander for Rekve. Med sitt brev til valgkomiteen i Halden Arbeiderblad er han den som setter i gang prosessen med å kaste Rekve og ledelsen i avisen. By kjemper for å bevare arbeidsplasser og vet å benytte seg av den ideologiske kampen som foregår på et høyere nivå. Hans pragmatiske holdning til ideologiske spørsmål fører han over på motstandersiden. Ved å uttrykke sin misnøye med ledelsen i avisen til lederen av valgkomiteen, er det han som gir motstanderne nøkkelen til hvordan de kan kvitte seg med redaktøren. Like etter møtet med Kent By, som innrømmer at han satte i gang prosessen mot Rekve, fattet avisens styre under ledelse av Harald Bjerge vedtak om at Rekve ikke lenger var ønsket som redaktør i avisen. Historien får her en ny vending og det ser mørkt ut for vår helt. Men han gir seg ikke uten kamp.

Frode Rekve engasjerer advokater, som avslører at motstanderen har slurvet. Oppsigelsen er ikke gyldig og styret må begynne å kompromisse. Det samme slurvet viser seg også i neste scene. Mens det på pressekonferansen deles ut en pressemelding hvor det står at Rekve har fått sparken, blir det motsatte sagt fra talerstolen. Måten styret behandlet oppsigelsessaken på, førte til at det ble styret som måtte trekke seg.

Når klimakset i fortellingen nærmer seg etter at Rekve ble forsøkt sparket, dukker igjen Spørch Thoresen opp som en hjelper. Han spiller en sentral rolle i mobiliseringen av mannen i gata i Halden, både i forkant av pressekonferansen og i forbindelse med 1. mai-toget. Folket som til nå har vært passivt og ”feigt”, bryter tausheten og stiller opp mannsterke på vår helts side på 1. mai. Frode Rekve har vist haldenserne hva de manglet, og folket nekter å gå tilbake til det gamle. Derfor reiser de seg mot overmakten og slutter seg til hjelperlaget. Det er til syvende og sist denne protesten og trykket rundt 1. mai som gjør at styret i Halden Arbeiderblad går av og ikke Frode Rekve. Vår helt går seirende ut av kampen. Men det har tæret på kreftene, og helten forlater Halden når seieren er sikret.

6.4. Synsvinkel

”Fortelleren i den episke teksten er et mellomledd mellom stoffet og leseren, en stemme som formidler inntrykket av hendelser, personer og miljø”(Svensen 1985: 117). Programmet veksler mellom å være aural Voice of God og personal ved at synsvinkelen ligger midlertidig hos karakterene som blir omtalt i tredje person av den allvitende fortelleren. Et

eksempel på aural forteller er fra dokumentarens anslag: ”Da Frode Rekve fikk sparken som redaktør i Halden Arbeiderblad, ble mange i Halden forbanna”. Her inntar fortelleren det aural overblikket og opptrer som Voice of God. Fortelleren gir inntrykk av å ha overblikk og kontroll på det som skjer. Dette er en vanlig journalistisk fremstillingsform. Eksempelet viser at hun også vet hva som skjer inne i hodene til personene. Fullt så vanlig er det ikke i en journalistisk tekst at fortelleren også har oversikt over karakterenes indre sjelsliv. En vanlig oppfatning i journalistikken er at fortelleren skal observere og referere til det hun ser. Hvordan kan hun vite om noen er triste eller lei seg eller føler seg sveket? Det må kildene selv fortelle eller vise. I nyjournalistikken bryter man med ofte med denne regelen (Bech-Karlsen 2007). Nyjournalistikken låner fra fiksjonen og karakterens indre liv blir ofte skildret fra et allvitende fortellerståsted. I *Ingens Herre, Ingens Trell* er det ikke utstrakt bruk av nyjournalistisk fortellergrep, men fortelleren formidler innimellom karakterenes indre følelser. Dette grepet understreker den episke framstillingsformen dokumentaren bærer preg av.

Ingens Herre, Ingens Trell har også lange strekk med personal synsvinkel. Frode Rekve er hovedperson i programmet og konflikten er sett fra hans ståsted. En personal synsvinkel har den effekten at vi kommer tettere inn på hovedpersonen enn vi gjør med de andre aktørene i dokumentaren. Ved å se verden fra hans ståsted, får vi kunnskap om hans mål og vilje. Dette øker sympatien for vår helt og det ender med at vi identifiserer oss med ham og hans problemer. Å se konflikten gjennom hans øyne, styrker ham som helten og symbol på de gode kreftene i et samfunn. Ved å skape identifikasjon med hovedpersonen, vil vi som lyttere lettere tålmodig sitte programmet ut for å få vite hvordan det går med ham.

Valg av synsvinkel kan også ses i sammenheng med programmets formale topoi. Frode Rekve sin historie passer inn i det grunnleggende argumentet som programmet fremsetter: at ytringsfrihet og pressefrihet er udiskutable prinsipper i en moderne mediediskurs. Programmet viser at det er normativt på Rekves parti, der han blir tildelt rollen som en sparringspartner for programskaperen/journalisten. Journalisten og Rekve bekrefter hverandre i felles problemer og felles fiende.

Selv om det i programmet utspiller seg en dragkamp mellom begge sidene i konflikten, og fortelleren forsøker å trå varsomt med ordbruk som ikke favoriserer noen av sidene ved å referere til ”påstander om” og at noen ”hevder at” og fortellerens påminnelser om at hun har

forsøkt å få flere fra motparten i tale, kan ikke denne ”journalistiske nøytraliteten” skjule programmets ståsted. Dette er, som tidligere nevnt, et klassisk retorisk virkemiddel i journalistikken. Programskaperen ser konflikten gjennom Rekve sitt ståsted, som etter hvert også blir mer og mer sammenfallende med fortellerens ståsted.

7. Dokumentarens ståsted – topos

7.1. Nyhetskriteriene som strukturelle topos

I boka *Retorikk i vår tid* (2004) tar Jens E. Kjeldsen for seg talerens ståsted. Han deler inn ”topoi” i to kategorier: strukturelle topoi og formale topoi. Strukturelle topoi definerer han som ”en form for mentale kart, lister eller skjemaer som dirigerer en talers søken etter materiale og argumenter ” (Kjeldsen 2004: 149). Den Formale topoi forklares med argumentene bak argumentene, grunnresonnementer eller formelle tenkemåter som ligger til grunn for konkrete argumenter. Journalistikkens normer og ideologi har påvirket dokumentaren gjennom strukturelle og formelle topoi.

Kjeldsen trekker linjer fra antikkens topoi (flertallsformen av topos) til journalistikkens ”nyhetskriterier”. Kjeldsen hevder at den topiske tenke- og spørremetode er en arbeidsmetode også journalistikken benytter seg av. En nyhetssak er strukturert etter spørsmålene: Hvem, hva, hvordan, hvorfor, når, men hvilke følger – og utgjør et journalistisk topos.. I tillegg følger journalisten en helt spesifikk mental liste, en topikk, for å vurdere om noe holder til en nyhetssak, bedre kjent som ”nyhetskriterier” i journalistikken: Aktuell – Vesentlig – Nær – Sensasjonell – Konfliktpreget - Elitepreget – Konsonant - Etablert (Kjeldsen 2004: 149). Journalister forholder seg til disse spørsmålene når de skal vurdere hvilke saker som skal bli presentert som nyhetssaker på lufta.

I *Ingens Herre, Ingens Trell* ser vi at tilnærmingen til saken og måten dokumentaren er strukturert på, i stor grad følger de journalistiske nyhetskriteriene. Programmet viser en tydelig konflikt: Frode Rekve og mange med ham hevder at han ikke bare ble usaklig oppsagt, men at han ble utsatt for et komplott av Haldens påståtte maktelite. I tillegg er saken elitepreget og lukter av sensasjon. Påstandene mot enkeltpersoner i Halden i programmet er grove, og det er sensasjonelt om påstandene om maktmisbruk skulle stemme. Vesentlighetskriteriet er også til stede i dokumentaren. Tema som demokratiske prosesser og ytringsfrihet regnes for vesentlige innen journalistikk. Ideen om pressen som en fjerde statsmakt som skal gå makthaverne etter i sømmene og tale om den lille manns sak, er en grunnleggende forestilling i moderne journalistikk. Om institusjoner som aviser og

demokratiske prosesser blir satt på prøve, blir det oppfattet som vesentlig ut ifra et journalistisk topos.

Nærhet til saken er også et viktig nyhetskriterium. Om en sak har denne nødvendige nærhet, blir målt etter flere faktorer. Nærhet er mangetydig, og nyhetskriteriet om nærhet kan fremstå som lite spesifikt. Bilder eller lydbilder fra de aktuelle hendelsene som blir omtalt, bringer oss tett på historien og gir opplevelse av nærhet til hendelsen. Som vi har vært inne på, har lydbildene fra hendelser da Rekve-saken rullet i Halden, en viktig retorisk funksjon. Lyden fungerer som dokumentasjon på at noe har skjedd og vi kommer nærmere emosjonelt ved å få lytte til opptakene og lyden av det som skjedde i stedet for å bli gjenfortalt dem. Et annet nærhetsfaktor er geografisk nærhet. Jo nærmere hendelsene skjer oss som tilhørere, desto mer interessert er vi i saken. Selvsagt kan vi anta at lyttere i Halden kjenner større nærhet til saken enn noen gjør i Finmark, men saken er like fullt norsk - Halden er en kjent norsk by.

At en saken bekrefter publikums mentale forventninger er også med på å avgjøre om en sak er en god nyhet eller ikke. Påstander om ”gubbeveldet” og maktmisbruk er velkjente problemstillinger rundt om i landet. Og *Ingens Herre, Ingens Trell*, der det påstås at byen styres av en liten maktelite, svarer til publikums mentale forventninger. Man må også kunne si at problemstillingen også svarer til journalismens eget utgangspunkt for sin egen rolle i samfunnet; journalistens evige oppgave med å avsløre maktmisbruk og vareta ytringsfrihet i et samfunn.

Aktualitet i saken kan diskuteres. I en nyhetssending er det viktig at nyheten er så fersk som mulig, *Ingens Herre, Ingens Trell* ville ikke nådd opp som en nyhetssak. Men aktualitet har ikke bare med tid/hendelse å gjøre. Det kan også være et nytt tema eller en moralsk konflikt som ikke er utdebattert, som for eksempel krigsavsløringer som kommer på første side etter 70 år, eller Treholtsaken, som stadig seiler opp som toppsak i nyhetene. I *Ingens Herre, Ingens trell* er det nettopp ny og aktuell dokumentasjon rundt en tidligere omtalt sak som blir presentert.

Dokumentarens aktualitetsgrad blir også styrket ved å inkludere sivilombudsmannens befatning med Halden kommune i dokumentaren. I løpet av prosessen med programmet kom sivilombudsmannen på banen og varslet en mulig granskning av Halden. Dette også blir presentert som en et lite nåtidslag i *Ingens Herre, Ingens Trell*. I journalistikken kalles dette for en nyhetsknagg. Journalisten er på jakt etter noe å henge informasjonen/stoffet på, slik at saken fremstår som ny og fersk. Et eksempel slik knagging er en gjenganger i nyhetsbildet hver jul:

økende kredittgjeld og kjøpepress i julen. Overforbruk er et stort problem for mange mennesker, og når dette kobles til bilder av kjøpeglade mennesker i førjulstiden vinklet på kjøpepress, får saken et preg av aktualitet. Det som kan oppleves som den største aktualiteten til programmet, er det ideologiske oppgjøret som utspiller seg i dokumentaren *Ingens Herre, Ingens Trell*. Det forsinkede oppgjøret med partipressen som programmet tar for seg, gir ideen om moderne presseforståelse ny aktualitet.

7.2. Formelle topoi – argumentet forut for argumentet

Et formalt topos er som vi tidligere har nevnt argumentet forut for argumentasjonen, i journalistikken ofte omtalt som premiss. Kjeldsen forklarer forskjellene mellom strukturelt og formalt topos med at strukturelle topoi er en form for formelle tankemønstre uavhengig av det konkrete innholdet, mens formale topoi viser seg i form av tankemønstre som generelt anvendelige synspunkter eller argumenterer: ”Det finnes visse felles teknikker, ”regler” og ”prosedyrer”, og det finnes underliggende generelle retoriske og ”logiske” slutninger ” (Kjeldsen 2004: 155). En variant av et slikt formalt topoi er det som fra latin er kjent som historiske og kulturelle loci communes: ”Disse kan være temaer, motiver, fellessteder eller allmenne synspunkter som karakteriserer eller dominerer forskjellige tidsaldre eller kulturer.” Man må kunne si at *Ingens Herre, Ingens trell* representerer et slikt formalt tankemønster. Som vi har diskutert i Kapittel 2 om partipressens historie, skjer det et paradigmeskifte i journalistikken når pressens rolle går fra å være et redskap for partiorganisasjonene til en fri og uavhengig presse. I dette skiftet vokser ”journalismen” og objektivitetsidealet fram i sterk kontrast til hvordan dokumentarismen ser på sin rolle. Og det er ingen tvil om at dokumentaren også legger til grunn et moderne pressesyn. En viktig norm i journalistikk er redaktørens udiskutable redigeringsrett, slik det er nedfelt i Redaktørplakaten: ”En redaktør skal alltid ha frie mediers ideelle mål for øye. Redaktøren skal ivareta ytringsfriheten og etter beste evne arbeide for det som etter hans/hennes mening tjener samfunnet.” (http://presse.no/Pressens_Faglige_Utvalg_PFU/Redaktorplakaten/) Argumentet om en fri og uavhengig presse blir diskutert i dokumentaren, men ligger også som et argument forut for argumentasjonen som et historisk og kulturelt loci communes. Det uttrykkes ikke eksplisitt som en forutsetning, men tas for gitt i dokumentaren

8. Ingens Herre, Ingens Trell som moralsk drama

”Og moralen er...”. Slik er slutten og oppsummeringen i mange eventyr. I eventyrene er ikke temaet uttalt, men ligger på et abstrakt nivå som man kan slutte ut ifra det konkrete motivet. Ofte har eventyrene en tydelig moral og har til hensikt å ha en oppdragende effekt; du skal ikke skue hunden på håret, hovmod står for fall etc. Eksempel på andre litterære genre der moral står sentralt er moralitetene, moralfortellingene fra 1400-tallets Europa. Her var typiske motiver det godes og det ondes kamp og menneskets sjel og menneskets reise gjennom fristelser til frelse eller fortapelser. I nyere tid har bl.a. Ibsen med sitt stykke om Peer Gynt skrevet dramatik som er i slekt med de gamle moraliteter.

Ingens Herre, Ingens Trell kan leses som en fortelling, med en klar moral. Men moralen ligger på et overordnet plan og likner dermed kanskje mer på eventyrenes behandling av moralske spørsmål enn den likner et moralsk drama. Helten skildres relativt endimensjonalt som en naiv helt som tror på det rette. Han får prøvd sin moral underveis, men han tviler aldri på sin egen overbevisning.

Det moralske temaet i dokumentaren er ikke hentet fra religionen, slik som i middelalderens moralske dramaer, eller fra det protestantisk/moderne ærlighets- og personlighetsidealet som settes på prøve i ”Peer Gynt”. Det moralske temaet er hentet fra en moderne oppfatning av journalistikkens plassering i samfunnet, som særlig er dominerende i journalistkretser.

Frode Rekve går ikke igjennom de store personlige prøvelsene, slik Peer Gynt gjennomgår i sin søken etter å finne seg selv. I starten av sitt opphold i Halden står Rekve på samme side som Arbeiderpartiet og styret i dragkampen med A-pressekonsernet. Rekve er på dette tidspunktet ikke enig med Kirsti Rørmyr om at eierne seiler under falskt flagg. Rørmyr uttrykker tidlig skepsis til Rekve og mener at bak ønsket om lokalt styrt presse ligger ønsket om kontroll. Dokumentaren fokuserer lite på hvordan Frode Rekve forholdt seg til makten da han kom til byen, og vi vet dermed lite om hvilke personlige dilemmaer han måtte ta standpunkt til da han valgte å åpne opp avisen og tale makten midt imot. Slik Rekve nå blir fremstilt i dokumentaren, kan vi bare ane at dokumentarens helt også gjennomgår noen moralske prøvelser på et indre plan. Dette temaet ligger foran selve hovedkonflikten. Hadde dokumentaren vist fram mer av Rekves relasjon til makten og hvilke dilemmaer Rekve fikk da han kom i konflikt med eierne, ville både

hovedpersonen og konflikten fått større dybde.

Det ville likevel være feil å si at hovedpersonen ikke går igjennom en utvikling. Gjennom prøvelser og egne opplevelser i hovedhistorien innser Rekve langsomt det samme som Rørmyr har forstått: makten seilte under falsk flagg. Bak de lokale idealistenes kamp for selvråderett skjuler det seg et ønske om kontroll. Rekve, nykommeren i byen, tar opp kampen, først uten å forstå at det er det han gjør, som en fanebærer for ytringsfrihet og demokrati i Halden.

De som gjennomgår den største endringen, er folket i Halden. Når folk får nyheter om oppsigelsen av Rekve og den behandlingen styret har gitt ham og administrerende direktør Anne Grethe Kolstad, våkner folket i Halden. Frode Rekves kamp mot makten fører til en moralsk vekkelse. Rekve har gått foran og vist folket i Halden hva ekte ytringsfrihet og demokrati er, nå vil ikke haldenserne gå tilbake til det gamle. Når makten i tillegg blir avkledd som arrogant og klønete, men fortsatt med tro på seg selv til siste slutt, fremstår den som komisk og ikke så skummel lenger. Styreleder Harald Bjerge og trykker Kent By blir maktens nyttige idioter og taper all ære og til slutt jobbene sine. Mer uvisst er det hvilke konsekvenser saken får for Svein Olaussen og andre makttopper i kommunen. Påstandene om utstrakt maktmisbruk i kommunen blir hengende i lufta ved programmets slutt, men bildet av Halden som en koselig arbeiderby ved Iddefjorden er endret for lytteren.

Hva er det så stykket uttrykker som den overordnede moral? Dokumentaren kan oppfattes som en hyllest til moderne pressevirksomhet og ytringsfrihet. Den bygger på en klar todeling i gode og onde krefter. Moderne pressefrihetsidealer (båret fram av de gode) vant mot restene av en gammeldags og kontrollert presse (de onde).

Skurkerollen i programmet blir tildelt de lokale aviseierne i Halden. De har ikke fått denne rollen fordi de ønsker å bevare partipressen og kontrollen over meningsytringene, slik man gjorde det på partipressens tid. Programmet påstår heller ikke at lokalt eierskap nødvendigvis betyr mangel på ytringsfrihet. At Halden Arbeiderblad som avis er eid av det lokale Arbeiderpartiet og fagforeningene, er ikke presentert som hovedproblemet i dokumentaren. I utgangspunktet er det ikke et motsetningsforhold mellom eierstruktur og redaktørens redigeringsrett. Det er eierne, og ikke nødvendigvis eierformen, som er problemet. Programmet påstår at eierne av avisen har feil holdninger, ikke at denne eierstrukturen har gått ut på dato.

Det er klart at eierne er misfornøyde med Rekves linje, men ingen har innrømmet at det var grunnen. Også eierne i Halden Arbeiderblad var klar over redaktørens suverene redigeringsrett. Derfor ble avisens økonomiske situasjon lagt til grunn, hvilket ikke er ulikt den situasjonen Arbeiderbladets Reidar Hirsti ble utsatt for i 1974 som vi viste i kapittel 2. Hvorfor ønsket de lokale eierne å fjerne sin redaktør? Kan årsaken ligge i en politisk kultur, og ikke direkte i eierstrukturen?

Da Frode Rekve ble forsøkt sparket av avishusets styre, skrev tidligere redaktør i Halden Arbeiderblad, Arvid Johanson, et leserinnlegg i Halden Arbeiderblad: ”Stalinismens siste utpost i norsk presse befinner seg her i byen.”¹⁶

Selv om Halden fra gammelt av er en industriby med et tradisjonelt skille mellom borgerskapet og industriherrene på den ene siden og arbeiderklassen på den andre, har aldri frontene mellom de to gruppene vært spesielt steile. Før samlingen av Arbeiderpartiet i 1927 støttet arbeiderne i Halden Norges Socialdemokratiske Arbeiderparti og ønsket å markere avstand til det Moskva-vennlige Arbeiderpartiet. Fagforeningene valgte samarbeid med byens industriherrer fremfor konflikt. Den pragmatiske holdningen arbeiderbevegelsen i Halden hadde (og fremdeles har) til industriherrene, førte til at Halden-samfunnet har vært lite preget av klassekamp.

Men hvilke konsekvenser har denne samarbeidslinjen hatt for Halden-samfunnet? Hvor går grensen mellom og ”ansvarlighet” og en maktorientert sentralisme/pragmatisme? Arvid Johansson, som er tidligere redaktør i Halden Arbeiderblad, stortingsrepresentant og lokalhistoriker, peker på det paradoksale forholdet mellom industriherrer og arbeidere i Halden. ”Arbeiderpartiet har tatt ansvar, men kanskje tar de for mye ansvar til tider. (Researchintervju, Johansson, 2010). Denne antydningen om en langvarig og pragmatisk maktbruk fra byens ledende parti kan gi et svar på hvordan Rekves ikke-pragmatiske holdning til ytringsfrihet og maktkritikk raskt kom på kollisjonskurs med eiernes forventinger om en lojal partiavis

¹⁶ Halden Arbeiderblad 12.mai 2009

9. Med virkelighetsnærhet som moralsk og retorisk argument

En kritikk av den deltakende dokumentaren er at man overlater til intervjuobjektene å fremføre argumentene (Sørensen, 2007: 283). Det kan virke som om programskaperen fraskriver seg ansvaret for argumentasjonen som føres og at intervjuobjektene vises for mye tillit. Som vi har vist i analysen av dokumentaren, bærer Rekve, Rørmyr og andre kilder mye av argumentasjonen. Gjennom deres fortellinger fra saken forsøker programskaperen å få fram sitt poeng. Dette er bare en annen måte å fremsette argumentasjonen på, ikke en svakere måte. Som vi har vist, representerer dokumentaren også det ekspositoriske dokumentarmoduset. Den presenterer sine resultater ved hjelp av klare konklusjoner og åpenlyse verdidommer, fremført av en allvitende forteller. Ved å velge en annen retorisk strategi for *Ingens Herre*, *Ingens Trell* fremstår tonen som åpen og skaper engasjement og berøring gjennom personlige beretninger, strukturert gjennom en spennende fortelling. Denne fremstillingen er like tilrettelagt og verdistyrkt som en mer åpenlyst konkluderende fremstillingsform, men den virker ved å dempe tonen og gir lytteren et sett av nøye utvalgte premisser, slik at lytteren skal trekke den ønskete konklusjonen på egen hånd.

Sørensen peker på at dokumentarfilm er sterkt influert av journalistikken etter at TV tok over mye dokumentarproduksjon. ”Denne vridningen av det som vi kan kalle dokumentarfilmens institusjonelle praksis i retning journalistikk, har også ført til en forandring i krav og forventninger til formen som er importert fra den ordbaserte journalistiske tradisjonen (presse og radio)” (Sørensen, 2007:324). Som jeg tidligere har vist i Kapittel 3 om radiodokumentar, springer genren i all hovedsak ut ifra et journalistisk miljø innenfor radio. En av de viktigste effektene sammensmeltningen har gitt, er at den journalistikken som behandler dokumentarens lyd- og billedside virker som bevis for sannhetsinnholdet i filmen, det vi kjenner som ”evidentary editing”. Sørensen peker på at journalistisk bevisførsel, og dermed også virkelighetsoppfatning, ikke er i samsvar med Griersons definisjon av virkelighetsmaterialet. Også Nichols’ karakteristikkk av dokumentarfilmen som argument kolliderer med det journalistiske synet (Sørensen, 2007: 325). Dokumentaren *Ingens Herre*, *Ingens Trell* bryter på dette punktet med den klassiske forståelsen av dokumentar og går i retning av den journalistiske dokumentaren. Den tar utgangspunkt i en retorikk som forsøker å overbevise lytteren om at det er selve virkeligheten som er blitt dokumentert

10. Journalistikken som overordnet normleverandør

Som utøvende journalist er jeg enig med Kjeldsen i at en journalist ikke nødvendigvis følger journalistiske topoi bevisst, men at journalisten som regel går mot et sett topoi/ståsteder, slik at man belyser saker ut ifra dem. Som vi har vist i oppgaven, er det ikke slik at alle dokumentarer blir skapt ut ifra journalistiske topoi. Men i arbeidet med *Ingens Herre, Ingens Trell* har jeg tatt utgangspunkt i et journalistisk topos. En av de viktigste årsakene til dette er at jeg er journalist, og at jeg som programskaper nærmest på refleks nærmer meg sakene og belyser dem ut ifra journalistiske topoi. Dette kommer av at journalistikken er en kulturell form, som styrer hvordan man skal beskrive verden gjennom et sett av uttalte og uuttalte normer. Disse normene blir strengt håndhevet i det journalistiske miljøet. Samtidig har jeg vist at den journalistiske selvrepresentasjonen i dokumentaren, gjennom den kombinerte fortelleren/reporteren som opptrer i programmet, er et retorisk grep som skal styrke journalistens ethos. Journalisten ønsker å fremstå overfor lytteren som troverdig og balansert.

Tematikken i dokumentaren er også knyttet til journalistideologi. Innenfor journalistikken er tema som demokratiske prosesser og ytringsfrihet regnet for å være vesentlig. Ideen om pressen som den fjerde statsmakt, som skal gå makthaverne etter i sømmene og tale den lille manns sak, er en grunnleggende forestilling i moderne journalistikk. Om institusjoner som aviser og demokratiske prosesser blir utfordret eller undertrykt, blir konflikten oppfattet som vesentlig. Hovedkonflikten i *Ingens herre, ingens trell* dreier seg om temaer som er sentrale i moderne journalistideologi. Når Frode Rekve opphøyes til en entydig helt i programmet, henger dette sammen med at han personifiserer de sentrale journalistiske dydene.

Litteratur

Aaslestad, Petter. (1999): *En innføring i anvendt fortellerteori*. Oslo: Cappelen Akademiske Forlag.

Allern, Sigurd. (2001): *Flokkdyr på løvebakken?* Oslo: Pax Forlag

Andenæs, Ivar. (2010): "Om hvordan partipressen overvintret i Halden". Pressehistorisk tidsskrift nr. 14 2010. Kongseng: Norsk Pressehistorisk forening

Barthes, Roland. (1977): *Image, music, text. Essays selected and translated by Stepen Heath*. New York: Hill and Wang.

Bathes, Roland. (1991): *The Grain of the Voice: Interviews 1962-1980*. Translated by Linda Coverdale. Berkely, California: University of California Press.

Bastiansen, Henrik G.(2009): *Lojaliteten som brast*. Oslo: Pressehistoriske skrifter IMK.

Bech-Karlsen, Jo. (2007): *Åpen eller skjult*. Oslo: Universitetsforlaget

Dalastøl, Oddvar. (1979): *Halden Arbeiderblad er 50 år*. Halden

Gripsrud, Jostein. (2007): *Mediekultur, mediesamfunn*. Oslo: Universitetsforlaget.

Hedemann, Berit. (2006): *Hør og Se*. Kristiansand: IJ-forlaget

Hjeltnes, Guri. (1990): *Avisoppjøret etter 1945*: H. Aschehoug & Co

Kjeldsen, Jens E. (2004): *Retorikk i vår tid*. Oslo: Spartacus

Lindholm, Magne (2006): *Lyd. 2.0*: Gan Forlag

Lyshagen, Guttorm (2008): *Fra storhusholdning til moderne mediekonsern*: A-pressen

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

Schwartz, Tony. (1974): *The Responsive Chord*. New York: Anchor Press/Doublday

Svensen, Åsfrid. (1985): *Tekstens Mønstre*. Oslo: Universitetsforlaget

Sørenssen, B. (2001): *Å fange virkeligheten, dokumentarfilmens århundre*. Oslo: Universitetsforlaget.

Tollefsen, Trygve. (2009) "Kategorisering av dokumentarfilm – typology hos Bill Nichols og Carl Plantinga. "Essay i vitenskapsteori Trygve Tollefsen, HiB VNN forskerutdanningen.

Åmås, Knut-Olav. (2007) *Verdien av uenighet – Debatt og dissens i Norge*. Oslo: Kagge forlag.

Halden Dagblad, diverse årganger

Halden Arbeiderblad, diverse årganger

Research intervjuer: Kirsti Rørmyr, Frode Rekve, Arvid Johansson

Dokumentarer:

Et lite stykke Norge, Johan Borgen, 2006, Norge. TV2, 55 min

Ingens Herre, Ingens Trell, Ragna Nordenborg, Norge, 2010. NRK P2, 43 min.

Krønike om en sommer (Chronique d'un été), Jean Rouch & Edgar Morin, Frankrike 1960, 85 min.

Ungdommens Råskap, Margreth Olin. Oslo: Speranza Film, 2004, 80 min.