

# Å skape en sannhet

En retorisk utforskning av *The Thin Blue Line*



(Morris, *The Thin Blue Line*, 1988)

**Av: Magnus Kirkaas Gjertsen**

Veileder: Sigmund Trageton

*“Cinema is simply pieces of film put together in a manner that creates ideas and emotions”*

- Alfred Hitchcock



**Master i dokumentarproduksjon**

**Institutt for medie-, kultur-, og samfunnsfag**

**Universitetet i Stavanger**

**Mai 2019**

## Forord

Denne masteroppgaven er et selvstendig arbeid der jeg har gjort en retorisk analyse av dokumentarfilmen *The Thin Blue Line* av Errol Morris. Det har vært både lærerikt og utfordrende å skrive denne oppgaven. Lærerikt fordi jeg har fått mulighet til å ta et dypdykk ned i retorisk teori og analyse, noe som virkelig har gitt mersmak. Utfordrende fordi prosessen har vært krevende, samt at den er skrevet parallelt med produksjon av en dokumentarfilm. Jeg hadde lite kjennskap til retorisk filmanalyse tidligere, og denne oppgaven har virkelig vist meg hvilke muligheter retorikk kan gi filmanalyse.

Først og fremst vil jeg takke min kjære forlovede som utrolig nok ikke har gått lei av å høre om *The Thin Blue Line*, selv etter nesten et år med mye snakk om dokumentaranalyse. Uten hennes tålmodighet og konstruktive tilbakemeldinger hadde det aldri vært mulig for meg å bli ferdig med denne oppgaven. Jeg vil også rette en stor takk til universitetslektor og min veileder Sigmund Trageton, som ikke bare har motivert meg til å velge en retorisk retning for oppgaven, men som også har møtt meg til veiledning hver eneste måned siden august 2018. Ditt engasjement smitter over, og har motivert meg til å gjøre denne oppgaven best mulig for meg selv. Jeg vil også rette en stor takk til førsteamanuensis og prodekan Turid Borgen ved Universitetet i Stavanger for gode råd underveis.

Sist, men ikke minst, vil jeg takke venner og familie som både har motivert meg, og kommet med konstruktive tilbakemeldinger på oppgaven. Dere er grunnen til at jeg i det hele tatt valgte å satse på en utdanning innenfor dette feltet.

Stavanger, Mai 2019

Magnus Kirkaas Gjertsen

## Innholdsfortegnelse

<b>Forord.....</b>	<b>2</b>
<b>Kapittel 1: Innledning.....</b>	<b>5</b>
1.1 Problemstilling og forskningsspørsmål.....	7
1.2 Oppgavens struktur .....	7
1.3 Begrepsavklaring.....	7
<b>Kapittel 2: Metodiske momenter .....</b>	<b>10</b>
2.1 En retorisk tekstanalyse.....	10
2.2 Gjennomføringen av den retoriske tekstanalysen .....	11
2.3 Validitet og reliabilitet .....	11
<b>Kapittel 3: Bakgrunnen til Errol Morris og <i>The Thin Blue Line</i> .....</b>	<b>13</b>
<b>Kapittel 4: Dokumentarfilm.....</b>	<b>16</b>
4.1 Historisk kontekst .....	18
4.2 Det indeksikalske båndet .....	19
4.3 Dramadokumentaren og rekonstruksjon .....	20
4.4 Den overbevisende dokumentarfilmen .....	21
4.5 Propagandafilmen .....	21
<b>Kapittel 5: Retorikk .....</b>	<b>23</b>
5.1 Etos .....	23
5.2 Logos .....	24
5.3 Patos .....	25
<b>Kapittel 6: Audiovisuell retorikk.....</b>	<b>27</b>
6.1 Visuell Metafor .....	28
6.2 Semiotikk .....	29
<b>Kapittel 7: Analyse av <i>The Thin Blue Line</i> .....</b>	<b>30</b>
7.1 Filmatisk diskurs i <i>The Thin Blue Line</i> på makronivå .....	30
7.1.1 Karakterene i <i>The Thin Blue Line</i> .....	30
7.1.2 Retorisk segmentering av <i>The Thin Blue Line</i> .....	31
7.1.3 Segmentene i kontekst.....	34

7.1.4 Tre sentrale argumenter .....	35
7.1.5 Argumentene belyst av appellformene .....	36
7.2 Filmatisk diskurs i <i>The Thin Blue Line</i> på mikronivå .....	42
7.2.1 Intervju og karakterisering i <i>The Thin Blue Line</i> .....	42
7.2.2 Rekonstruksjon i <i>The Thin Blue Line</i> .....	49
7.2.3 Avisutklipp og arkivfoto .....	52
7.2.4 Musikk og lyddesign i <i>The Thin Blue Line</i> .....	56
<b>Kapittel 8: Oppsummering og konklusjon .....</b>	<b>60</b>
<b>Litteraturliste .....</b>	<b>63</b>
<i>Vedlegg A: Karakterer i The Thin Blue Line .....</i>	<i>67</i>
<i>Vedlegg B: Epost fra professor Carl Plantinga .....</i>	<i>69</i>



## Kapittel 1: Innledning

Jeg vil i denne oppgaven analysere dokumentarfilmen *The Thin Blue Line* (Morris, 1988) av Errol Morris. Filmen hadde premiere 25. august 1988. Oppgaven er retorisk anlagt, som vil si at jeg vil lese filmteksten som en argumenterende ytring. Jeg ønsker å undersøke hva som er hans sentrale argumenter, samt se hvordan Morris styrer den filmatiske diskursen for å fremme sine retoriske argumenter. I tillegg vil jeg undersøke hvor eksplisitte teknikkene fremstår.

På det personlige planet har jeg, så lenge jeg kan huske, interessert meg for film, og dens formidlingskraft gjennom lyd og bilde. Da jeg var ni år så jeg *The Shining* (Kubrick, 1980), og har siden den gang hatt en økende analytisk interesse for film. Etter jeg så *Farenheit 9/11* (Moore, 2004), ble jeg fascinert av hvor sterkt dokumentarfilmen gjorde inntrykk på meg. Det var både rått og autentisk å se noe på skjermen som stammet fra virkeligheten, og her må jeg si meg enig med Dagbladets merkevarestrategi, ved at *virkeligheten overgår alt* (Gullblyanten, 2018). Dokumentarfilmer er ikke bare i stand til å fortelle om noe fra virkeligheten, men de er også i stand til å gjøre en forskjell i samfunnet. Å overtale publikum om noe. Et nylig eksempel på dette er dokumentarserien *Our Planet* (Fothergill, 2019). Med sin posisjon argumenterer filmskaperne for at vi kun har tjue år på å redde jorden. Et annet eksempel er dokumentarserien *Making a Murderer* (Ricciardi & Demos, 2015), der filmskaperne argumenterer for at Steven Avery er uskyldig dømt. Her kommer vi inn på en sjanger som er relevant for denne oppgaven, altså true crime.

TV2 skrev i en artikkel fra 2018 at true crime har blomstret de siste årene, og at sjangeren på mange måter stammer fra boken *In Cold Blood* (Capote, 1966), av Truman Capote (Hustad, 2018). I Norge har også denne sjangeren fått god grobunn med serier som *Drapet i Holmenkollen* (Wevang & Lykke, 2019) og *Hvem drepte Birgitte Tengs* (Aarskog, 2018). Det var nettopp populariteten av true crime som fikk meg til å se *The Thin Blue Line* i September 2017. Første gang jeg så filmen, må jeg innrømme at jeg ble overasket over at jeg ikke hadde sett den før, for om jeg ikke hadde blitt overbevist av en film før, så hadde jeg blitt det nå. Etter nærmere ettertanke virket det underlig at jeg ble så overbevist av en dokumentarfilm som i og for seg, nesten utelukkende benytter seg av rekonstruksjoner og intervjuer. Det overasket meg at en film som nesten ikke benyttet seg av indeksikale bilder kunne overbevise et publikum som tilsynelatende sultet etter autentiske og troverdige bilder fra virkeligheten. Bladet Esquire skrev: «*Morris's film made a strong case for a miscarriage of justice—so much so that the case was reviewed a year after the film's release, and Adams's conviction was overturned*» (Coates, 2018).

På et akademisk plan vil jeg her forsøke å tette det jeg mener er et forskingshull, fordi jeg mener retorikk burde brukes mer innenfor analyse av dokumentarfilm. For mange er dokumentarfilm en sjanger som skildrer virkelige hendelser med virkelige mennesker. Tradisjonelt ligger dens verdi i indeksikalske bilder fra virkeligheten, og den skulle skildre verden slik den var. Men en dokumentarfilm er jo tross alt et sammensatt verk, bestående av nøye utvalgte sekvenser som er med på å fortelle en bestemt historie. I likhet med blant annet en tale, er dokumentarfilm bygd opp for å fremme et subjektivt synspunkt om noe, eller noen i samfunnet. En dokumentarfilm er ikke et produkt av tilfeldige scener satt sammen, men heller nøye utvalgte fragmenterte hendelser som til sammen formidler et overordnet budskap. Alle filmatiske valg som gjøres i en dokumentarfilm vil, i teorien være subjektive, og derfor mener jeg det vil være å underminere dokumentarfilmens kompleksitet å si at dens verdi kun ligger i de indeksikalske bånd med virkeligheten. «*All films are rhetorical in the sense that they imply an ideological position towards their subject*» (Plantinga, 2010, s. 123).

Jeg ønsker med denne oppgaven å benytte meg av en retorisk tilnærming av *The Thin Blue Line*. Jeg vil undersøke hvordan Errol Morris benyttet seg av strukturelle og filmatiske virkemidler for å forme argumenter, formidle en sannhet, og få løslatt en mann som var dømt til døden. Retorikken gir meg helt konkrete redskaper å benytte meg av, for å undersøke og avdekke hvordan Errol Morris implementerte både eksplisitte og implisitte audiovisuelle virkemidler i den filmatiske diskursen. Selv om filmen er fra 1988, er den kanskje mer relevant enn noen gang, fordi mange moderne filmer nettopp bygger på arbeidet til Errol Morris. Selv over tretti år etter den ble lansert, fortsetter den å overraske og overbevise sitt publikum, og det er nettopp derfor jeg mener det er viktig å ta utgangspunkt i denne filmen. Mitt teoretiske utgangspunkt vil være forankret den klassiske retorikken i Aristoteles sine tre appellformer etos, logos og patos.

Jeg har lest flere masteroppgaver og doktorgradsavhandlinger som analyserer *The Thin Blue Line*, men et fåtall av disse henvender seg til retorikken og appellformene som konkrete verktøy for innsamling av data. Det er blant annet vanlig å benytte seg av retorisk analyse når man skal analysere bilder, reklame eller taler, men i denne sammenheng mener jeg det er like fruktbart å bruke den innen dokumentarfilmanalyse. Jeg mener det finnes et behov for å benytte seg av retorisk analyse av både fiksjon- og dokumentarfilm i et stadig mer fragmentert informasjonssamfunn.

## 1.1 Problemstilling og forskningsspørsmål

Problemstillingen min er som følgende:

*Hvordan styrer Errol Morris den filmatiske diskursen for å fremme sine retoriske argumenter i The Thin Blue Line?*

Tre forskningsspørsmål brukes for å gi et mer utfyllende og konkret svar på problemstillingen:

1. Hva er Errol Morris sine mest sentrale retoriske argumenter i *The Thin Blue Line*?
2. Hvordan påvirker etos, logos og patos de sentrale retoriske argumentene til Errol Morris i dokumentarfilmen *The Thin Blue Line* gjennom den filmatiske diskursen?
3. I hvilken grad er den underliggende retorikken eksplisitt?

## 1.2 Oppgavens struktur

Denne masteroppgaven er delt inn i åtte deler. Det første kapittelet starter med en kort introduksjon, så problemstilling, forskningsspørsmål og begrepsavklaring. I kapittel to redegjør og drøfter jeg bruken av metoden *retorisk tekstanalyse*, og diskuterer utfordringer knyttet til reliabilitet og validitet. Kapittel tre vil ta for seg bakgrunnen til Errol Morris og filmen *The Thin Blue Line*. Dette springer deretter ut i kapittel fire, som redegjør for dokumentarfilmens definisjonsproblematikk, historie, og bånd til virkeligheten, samt dramadokumentar, rekonstruksjon, og den overbevisende- og propagandadokumentaren. I kapittel fem vil jeg introdusere den tradisjonelle retorikken, appellformene, for deretter å knytte dette til film og audiovisuell retorikk i kapittel seks. I kapittel syv drøfter jeg oppgavens problemstilling og tre forskningsspørsmål knyttet til teori, innsamlet empiri og data. I det åttende og siste kapittel, vil jeg oppsummere oppgaven, og besvare oppgavens problemstilling.

## 1.3 Begrepsavklaring

I denne oppgaven benytter jeg meg av noen begreper som krever nærmere spesifisering. Flere begreper vil bli forklart underveis, men begreper som retorikk, dokumentar, film, argument, og semiotikk er viktig å presisere allerede nå.

Retorikk handler om «*kunsten å overtale*» (Øtsbye, Helland, Knapskog, Larsen, & Moe, 2017, s. 81). Fra oldtiden handlet retorikk kun om talekunsten, men den har i moderne tid utbredt seg til alle typer uttalelser. I denne oppgaven forankrer jeg retorikken i alle typer ytringer, også de implisitte ytringer/virkemidler i bilder og lyd. I vårt samfunn er det vanlig å benytte seg av termen *en retorisk film* for å implisere at den er sterkt strukturert for å fremme et spesifikt argument, men jeg vil allerede her presisere at de fleste filmer er strukturert slik. Jeg vil heller drøfte hvordan filmen er overbevisende. Analysen er basert på en retorisk terminologi som er forankret i appellformene *etos*, *logos* og *patos*<sup>1</sup>.

Dokumentar og film er sentrale, og gjennomgående begreper i oppgaven. Som utgangspunkt er både *dokumentar-* og *fiksjonsfilm* undergenrer av *film*. Til tider vil jeg benytte meg av termen *film*, men det vil være tydelig om det handler om dokumentarfilm eller fiksjonsfilm. Teoretikeren Carl Plantinga bruker begrepet *nonfiction* (Plantinga, 2010, s. 1), mens Bill Nichols benytter seg nesten utelukkende av dokumentarfilm-begrepet som John Grierson definerte i 1930 (Nichols, 2017, s. 5). Jeg tar i denne oppgaven ikke stilling til hva som eventuelt er riktig eller galt, da dette ikke er relevant for oppgaven.

Argument er «*en samling påstander som er innbyrdes relaterte som ett eller flere premisser og en konklusjon*» (Alnes, 2018). I denne masteroppgaven vil jeg behandle begrepet *argument* som regissørens overordnede motivasjon til å lage filmen. Det kan være ett eller flere argumenter.

Filmatisk diskurs er fremstillingen av de filmatiske sekvensene og scenene. Å undersøke diskurs handler om å ta utgangspunkt i hvordan det audiovisuelle innholdet er arrangert og konstruert. Kort fortalt er diskurs basert på boken *Discours de récit: essai de méthode* av Gérard Genette. Han deler fortelling (*récit*) i tre deler; diskurs (*récit*), historie (*histoire*) og narrasjon (*narration*) (Lothe, 2011, s. 16). Det audiovisuelle innholdet vil bli analysert på både makro- og mikronivå. Makronivå er filmens historie og narrativ. Det handler om hvordan jeg ser scener og sekvenser i sammenheng med hverandre. På mikronivå vil jeg undersøke *mise-en-scène*<sup>2</sup>, klipp, musikk og lyddesign. Det er viktig å påpeke at det til tider er

---

<sup>1</sup> Retorikk, etos, logos og patos utdypes i kapittel 5.

<sup>2</sup> *Mise-en-scène*: foto, lys og farger. Alt som befinner seg foran kamera.

vanskelig å sette et klart skille mellom makro- og mikronivå, og det kan resultere i at de til tider vil overlappe.

Semiotikk er kort forklart studien av tegn, og i denne oppgaven er det relatert til dokumentarfilm. Jeg vil i denne masteroppgaven kun benytte meg av noen få begreper fra semiotikken; jeg vil ikke gjøre en semiotisk analyse.

## Kapittel 2: Metodiske momenter

Målet med denne oppgaven er svare på problemstillingen «*Hvordan styrer Errol Morris den filmatiske diskursen for å fremme sine retoriske argumenter i The Thin Blue Line?*». Det er hvilke perspektiver jeg har, og problemstillingen som styrer hva slags metode jeg skal benytte meg av. (Øtsbye, Helland, Knapskog, Larsen, & Moe, 2017, s. 103). I dette kapittelet presenterer og drøfter jeg de metodene og fremgangsmåtene jeg har brukt, samt drøfte utfordringer knyttet til validitet og reliabilitet.

### 2.1 En retorisk tekstanalyse

Jeg har i denne oppgaven benyttet meg av en kvalitativ tekstanalyse fordi jeg ønsket å forske på fenomenets meningsinnhold (Aase & Fossåskaret, 2014, s. 13). En kvalitativ tekstanalyse er fortolkende, og den «*ønsker å avdekke teksters mer eller mindre skjulte lag av betydning, tekstens latente nivå*» (Øtsbye, Helland, Knapskog, Larsen, & Moe, 2017, s. 63). Teksten er i utvidet forstand, dokumentarfilmen *The Thin Blue Line*, og det er her de empiriske dataene vil komme fra. Metoden lot meg undersøke Errol Morris sine retoriske argumenter, samt hvordan han brukte foto, lys, lyd, klipp, musikk og farger for å underbygge disse.

Jeg analyserer, som nevnt, filmen *The Thin Blue Line*, sett i lys at den filmatiske diskursen er av typen argumenterende diskurs, som forsøker å overbevise publikum. I henhold til problemstillingen var jeg i denne oppgaven på utkikk etter argumentasjonen og overtalelses-elementene i diskursen, og dette tilhører retorikken. Retorikk omhandler som sagt «*kunsten å overtale*», og det er nettopp denne overtalelseskunsten jeg har undersøkt i denne masteroppgaven (Øtsbye, Helland, Knapskog, Larsen, & Moe, 2017, s. 81). Som det kommer av forskningsspørsmålene, har jeg avgrenset retorikken til de klassiske appellformene *etos*, *logos* og *patos*. Denne avgrensningen resulterte i at jeg kunne trekke frem konkrete audiovisuelle virkemidler fra den filmatiske diskursen, og henvise til appellformene. Et viktig moment er at jeg forankrer analysen min både i filmens makro- og mikronivå fordi det gir et mer komplett bilde av argumentene på makronivå, samt hvordan de blir støttet opp av audiovisuelle teknikker i mikronivå.

En liten del av analysen består av en kvantitativ datainnsamlingsmetode, ved at jeg har sammenlignet hvor mye taletid hver av karakterene i filmen har fått tildelt av regissør Errol Morris. Dette har jeg gjort fordi jeg ønsket å gi et overordnet blikk på hvor mye hver av karakteren er vektlagt. Det er også viktig å påpeke at oppgaven inneholder begreper som stammer fra semiotikken, men jeg gjorde ikke en dyptgående semiotisk analyse fordi det ville

skifte retning for oppgaven min. Primært har jeg benyttet meg av begreper som metafor, konnotasjoner og denotasjoner som er vanlig innenfor semiotisk analyse.

## 2.2 Gjennomføringen av den retoriske tekstanalysen

I oppgavens første forskningsspørsmål skulle jeg kartlegge de mest sentrale argumentene i filmen. Her benyttet jeg meg av en *induktiv* tilnærming ved å ta sikte på å etablere generalisering av mønstre av de data som kom frem under innsamlingen. Det er et *deskriptivt* forskningsspørsmål, som krever at jeg må beskrive hva noe er (Blaikie, 2010, ss. 59-61).

Det første jeg gjorde var å se filmen flere ganger, for deretter å segmentere de viktigste retoriske vendepunktene. Segmentering ble gjort ved at jeg noterte ned viktige momenter fra filmdiskursen. Den første listen inneholdt 147 punkter, og denne ble senere redusert til 52, som til slutt ble redusert til 35. Jeg har forsøkt å redusere listen ytterligere, men det gikk utover kvaliteten til segmenteringen. Deretter satte jeg segmentene i sammenheng med hverandre, og undersøkte hva hver av dem ble brukt til. Struktureringen og segmenteringen gav meg viktig innsikt i filmen, og mulighet til å se filmen mer overordnet og mindre fragmentert enn tidligere. Videre så jeg etter fellestrekk og momenter i filmdiskursen, og endte til slutt opp med å konkludere med tre retoriske hovedargumenter.

Opgavens andre forskningsspørsmål er mer eksplorativ enn det første. Her undersøkte jeg hvordan de tre argumentene ble fremmet av appellformene på makro- og mikronivå. Dette krevde at jeg både så på filmens overordnede struktur, samt undersøkte filmens små bestanddeler som foto, karakterisering, lys, farger, lyddesign, musikk og klipp. Her var det viktig å begrense innsamlingen av data, og jeg trakk frem de funnene jeg mener understreker argumentene på best mulig måte.

Det tredje forskningsspørsmålet handlet om at jeg skulle utforske hvor eksplisitt den underliggende retorikken er i filmdiskursen. Dette ble undersøkt både på makro- og mikronivå, og det ga en pekepinn på om Morris benyttet seg av en tydelig retorisk fremstilling, eller en mer gjemt og implisitt fremstilling.

## 2.3 Validitet og reliabilitet

*"To attain absolute validity and reliability is an impossible goal for any research model"* (Lecompte & Goetz, 1982, s. 55). Selv om det, ifølge Lecompte og Goetz, er umulig å oppnå fullstendig validitet og reliabilitet, er det viktig å vurdere egen studie slik at jeg unngår unødvendige fallgruver. Kort oppsummert vil høy begrepsvaliditet og pålitelighet i denne

kvalitative studien sikre at resultatene blir troverdige, overførbare og etterprøvbare (Madsbu, s. 86).

Jeg mener at metoden jeg har brukt i denne oppgaven har gitt meg muligheten til å måle det som var oppgavens hensikt å måle. I teorikapitlene tre til seks har jeg gjort rede for både bakgrunn, kontekst og teorier som har vært viktig for å kunne svare på problemstillingen, forskningsspørsmålene og for å kunne gjennomføre analysen. Jeg har også valgt å ekskludere flere historiske hendelser og teorier, til fordel for teori som er mer relevant i forhold til problemstillingen. Det kan i utgangspunktet virke underlig at det er brukt både kvalitativ og kvantitativ forskningsmetode i én og samme oppgave, men dette er gjort på bakgrunn av at jeg anerkjenner de to ulike dimensjonene av forskningsfeltet, og at innsamlingen og sammenligningen av taletid krevde en kvantitativ tilnærming.

Ved å ta i bruk en retorisk tekstanalyse har jeg fått innsikt i empiri jeg tidligere ikke hadde kunnskap om, og disse dataene har vært sentrale for å kunne besvare problemstillingen og forskningsspørsmålene. Retorikken og appellformene har gitt meg konkrete knagger å henge de empiriske funnene på, som gjorde at det var mulig for meg å se mønstre i filmdiskursen. Et viktig moment er at det kun er jeg som både innhenter empiri og analyserer filmen alene, og med dette medfører subjektive perspektiver. Det omfatter *indre validitet*, og jeg er klar over at mitt subjektive standpunkt spiller en stor rolle for oppgavens innhold og resultat. Jeg mener likevel at mine metodiske valg og analyse gjør oppgaven overførbar, pålitelig og troverdig.



### Kapittel 3: Bakgrunnen til Errol Morris og *The Thin Blue Line*

Errol Morris er en prisbelønt dokumentarfilmskaper som har skapt seg et navn ved å lage dyptgående og undersøkende dokumentarfilmer. Morris har regissert over 1000 reklamefilmer og laget 12 dokumentarfilmen i løpet av en karriere på over 40 år. Han har vunnet flere priser inkludert en Oscar for dokumentarfilmen *The Fog of War* i 2004 (Morris, Biography).

Errol Morris ble født 5. februar 1948 i Long Island, USA. I 1969 tok han bachelorgrad i historie fra University of Wisconsin-Madison, og fikk etter dette mulighet til å ta mastergrad i vitenskapshistorie ved Princeton University. Morris så seg etterhvert lei av pensum, og brukte det meste av sin tid til å snike seg inn til *The Pacific Film Archive*, der han utviklet en forkjærlighet for film noir. I 1975 møtte Morris dokumentaristen Werner Herzog, som støttet han finansielt med hans første film. Dokumentarfilmen *Gates of Heaven* (Morris, 1980) markerte debuten hans som dokumentarist, og det var hans første film som ble vist på kino. I likhet med filmen *The Thin Blue Line* er filmen forankret i intervjuer som driver historien videre, og Morris opptrer diskret, og har ingen eksplisitte argumenter i filmen, noe som gjør at publikum kan gjøre seg opp en mening om karakterene selv.

Hans neste film *The Thin Blue Line*, ble en stor suksess både kommersielt og politisk. Historien bak *The Thin Blue Line* starter i November 1976. Randall Adams har nettopp fått seg jobb i California, men en kveld han er på vei hjem stopper bilen hans. Omtrent 100 meter fra bilen stopper en bil ved ham og spør om han trenger hjelp. I bilen sitter 16 år gamle David Harris, som tidligere den dagen hadde stjålet bilen han kjører etter å ha rømt hjemmefra. Harris kjører deretter Adams til motellet han bor på. Senere den kvelden blir Harris stoppet i en rutinekontroll av en politibil fra Dallas politikammer. Betjenten Robert W. Wood går ut av bilen og bort langsiden av bilen. Flere skudd avfyres, og det ender opp med at Wood dør. På bakgrunn av tre vitner som bekrefter at det var Randall Adams som kjørte bilen, og at politiet allerede vet at det var sjåføren som drepte Wood, arresterer de Adams for drapet. Senere får Adams dødsstraff for ugjerningen. David Harris og Randall Adams sine forklaringer stemmer heller ikke overens med hverandre etter det tilfeldige møtet i november 1976. David Harris mener at det var Adams som kjørte bilen og drepte Wood. Adams, på sin side, mente at han var på motellet sitt mange timer før drapet, og at Harris må ha vært alene i bilen da drapet ble begått.

Over ti år senere jobber Errol Morris som privatetterforsker grunnet dårlig jobbmarked i dokumentarbransjen (TCM Archive Materials). I sin nye jobb intervjuet han Dr. James Griegson, en psykiater fra Dallas som gikk under navnet *Dr. Death*. Hans jobb innebar å

vurdere om innsatte skulle få dødsstraff eller ikke. Etter en stund anbefaler Griegson at Morris intervjuer innsatte som sitter på *death-row*<sup>3</sup>. Griegson arrangerer dermed en rekke intervjuer for Morris, og her han møter Randall Dave Adams, som sitter fengslet for drap. Adams, som alle andre, forteller Morris at han er uskyldig. Morris forklarer at Adams hele tiden referer til at det er «*the kid*» som hadde drept Wood den kvelden i 1976. Morris sier selv: «*Did I believe him? No, but I started, slowly at first, then obsessively, working on this case*» (Current).

Morris bestemmer seg for å intervju Emily Miller, som hadde pekt ut Adams i rettsaken. Da Morris setter henne foran kamera forklarer Miller at hun i utgangspunktet ikke hadde klart å peke ut Adams som den skyldige: «*I know because the policeman sitting next to me told me I picked out the wrong man, and then pointed out the right man, so I wouldn't make that mistake again*» (Morris, Errol Morris).

Det skulle ta to år før Morris fikk Harris med i dokumentarfilmen, men på selve opptaksdagen møter ikke han ikke opp. En uke senere finner Morris ut at Harris var blitt fengslet på bakgrunn av drap. Morris intervjuer ham i fengselet, og dette ender opp i dokumentarfilmen (Morris, Errol Morris). Morris blir oppslukt av saken, og bestemmer seg for å dedikere tre år av livet sitt til å undersøke den. De konstruerte scenene er filmet flere år etter intervjuene ble foretatt, og de er gjort i en film noir stil ved hjelp av et stort film-crew og skuespillere. Morris forteller at han ikke har noen tro på bildets bevisverdi, og han forklarer at han alltid har blitt forbløffet over diskusjonene om sannhet og autenticitet i dokumentar: «*truth is something that arises out of the relationship between language and the world. If I look at a picture alone, it tells me nothing*» (Morris, Errol Morris).

*The Thin Blue Line* ble lansert i 1988, og det førte til saken til Adams ble gjenopptatt, og han ble til slutt løslatt. Han fikk aldri noen form for erstatning av staten etter løslatelsen. Etter løslatelsen flyttet Adams hjem til moren i Ohio. I mangel av penger gikk Adams så langt at han saksøkte Errol Morris for rettighetene til filmen, men saken ble løst da begge parter inngikk et forlik. Adams levde et vanlig liv helt til han døde i 2011 (Martin, 2011).

Don Metcalfe var fungerende dommer i rettsaken mot Randall Adams. I saken mot Adams innrømmer han at han ble rørt til tårer av daværende statsadvokat Doug Mulders avsluttende argument mot Adams. Mulder argumenterte med at politiet opererer i «*the thin blue line*», altså at politiet er det eneste som separerte samfunnet fra anarki (Morris, 1988, 01:00:14).

---

<sup>3</sup> Egen avdeling i fengsel for innsatte som venter på dødsstraff.

Det som er gjennomgående i Errol Morris sine dokumentarfilmer etter *The Thin Blue Line* er hans bruk av en spesiell intervjueteknikk som går under navnet *the interrotron*. Han brukte en teleprompter som gjør at kameraet viste et bilde av Errol Morris. Det resulterte i at intervjuobjektene så rett i kameraet, noe som var uvanlig på denne tiden (Phipps, 1997). Den benyttes utelukkende i hans dokumentarfilmer etter 1988, og har blitt stående igjen som et slags varemerke for hans arbeid. I etterkant av utgivelsen ble ikke filmen vurdert som Oscar-kandidat, fordi juryen mente filmen ikke var en dokumentarfilm primært på bakgrunn av filmens manglende bånd til virkeligheten, og dens bruk av rekonstruksjoner. Flere medier gikk også hardt ut mot filmen og kalte den propaganda. Desto mer interessant er det derfor at filmen førte til at Adams' sak ble gjenopptatt, i tillegg ble den brukt som bevis i rettsaken. Jeg vil i neste kapittel gjøre rede for dokumentarfilmens definisjon, historisk kontekst, bånd til virkeligheten, rekonstruksjoner, dramadokumentaren, og til slutt gi kontekst til den overbevisende- og propagandadokumentaren.

## Kapittel 4: Dokumentarfilm

Dokumentarfilm er for mange en genre som skal gi et objektivt og balansert bilde på den virkelige verden. Selve begrepet dokumentar kommer fra den skotske filmskaperen John Grierson da han definerte den som «*en kreativ behandling av virkeligheten*»<sup>4</sup> (Sørenssen, 2017, s. 86). Dr. Brian Winston mener at Griersons utsagn har ført til en endeløs diskusjon om definisjon. Winston sier videre at selve definisjonen er sterkt selvmotsigende, for hva er det egentlig som er igjen av virkeligheten når den er kreativt behandlet? Selv mener han at Grierson valgte dette utsagnet fordi det åpnet for muligheter til å bli økonomisk finansiert (Dokumentarfilms, 2000).

Dokumentarfilmen har også blitt kalt aktualitetsfilm, kulturfilm og nonfiction film. Den konnotative betydningen av ordet *film* har i flere år referert til fiksjonsfilm, ikke dokumentarfilm. Bjørn Sørenssen skriver, at selv om dokumentarfilmen har levd et liv i skyggen av sin mer glamorøse motpart, har dokumentarfilmen dette århundret stormet frem som en vesentlig og viktig del av det moderne medieuniverset (Sørenssen, 2017, ss. 10-12). Dokumentarfilmer som *Harlan County* (Kopple, 1976), *The Thin Blue Line* (Morris, 1988), *Roger & Me* (Moore, 1989), *Man on Wire* (Marsh, 2008) og *The Act of Killing* (Oppenheimer, 2012), er bare noen få eksempler på filmer som ikke bare har gjort det godt kommersielt, men også vært fremtredende samfunnsmessig sett.

En økende interesse for dokumentarfilm har ført med seg flere uenigheter og problemstillinger blant både akademikere og publikum. Den kanskje mest elementære er uenigheter omhandlende selve definisjonen *dokumentarfilm*, der flere akademikere står i spissen for å prøve å samle alle betydninger i ett ord. Professor Bill Nichols presiserer at dokumentarfilmen aldri har hatt en presis definisjon, og at Griersons definisjon antyder at dokumentarfilmen kan benytte seg av virkemidler fra fiksjonsfilmen samtidig som den skal minne oss på dokumentaristens, eller journalistens, ansvar. Nichols foreslår at vi baserer dokumentarfilm på tre felles oppfatninger. Det første er at dokumentarfilm handler om virkeligheten. Den andre er at dokumentarfilm handler om ekte mennesker. Den tredje er at dokumentarfilm forteller historier om hendelser som har skjedd i den virkelige verden. Dokumentaren representerer virkeligheten, men blir også filtrert gjennom filmskaperens subjektive perspektiv (Nichols, 2017, ss. 5-8). Han deler dokumentarfilm inn i syv ulike historiske moduser der hver av modusene inneholder ulike filmatiske og retoriske trekk. Modusene er poetisk, ekspositorisk, observerende, deltagende, refleksiv, performativ og

---

<sup>4</sup> Oversatt fra «The creative treatment of actuality»

interaktiv (Nichols, 2017, s. 22). Nichols argumenterer med at en dokumentar ikke skal *reprodusere* virkeligheten, men heller *representere* den. Vi bedømmer dokumentets verdi i form av autenticitet og dens indeksikale bånd til virkeligheten (Nichols, 2017, s. 9).

Oppsummert definerer Nichols dokumentarfilm på følgende måte:

*«Documentary film speaks about situations and events involving real people (social actors) who present themselves within a framework. This frame conveys a plausible perspective on the lives, situations, and events portrayed. The distinct point of view of the filmmaker shapes the film into a way of understanding the historical world directly rather than through a fictional allegory»* (Nichols, 2017, s. 10)

Alle representasjoner som gjøres må ta valg om hva som skal inkluderes og ekskluderes. Det må velges ut hvilke synspunkter som er viktig, og hvordan dette skal presenteres for å oppnå troverdighet hos publikum. Det handler ikke så mye om hva som sant eller usant, men heller om hvordan virkeligheten er projisert på skjermen (Spence & Navarro, 2011, s. 42).

Dr. Carl Plantinga forsøker i sin bok *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* å vise til at det er like håpløst å definere dokumentarfilm som å prøve å definere kunst. Han åpner boken med undre seg over hvorfor vi i det hele tatt skal bruke energi på å definere det han kaller nonfiction film; *«Some might say that we already know one when we see one»* (Plantinga, 2010, s. 7). Han påpeker også at dokumentarfilm, som kunst, er et *fuzzy concept*, og kan ikke defineres. For Plantinga er dokumentarfilm et argument der retorikk er konstituert i dokumentaristens standpunkt i forhold til publikums forventninger av nettopp denne sjangeren. En dokumentarist kan derfor ta en fiktivt eller et påståelig standpunkt i forhold til publikum ved å indeksere på en bestemt måte<sup>5</sup>. Å ta et fiktivt standpunkt innebærer at regissøren mener at hendelsene og karakterene i filmen ikke stammer fra virkeligheten. I motsatte ende av skalaen kan regissøren ta et påståelig standpunkt som betyr at de påstår at hendelsene og karakterene i filmen representerer den virkelige verden. Når filmen aksepteres som en nonfiction vil publikum oppfatte argumentene i filmen som fakta og at bilder og lyd stammer fra den historiske virkeligheten. Indekseringen er derfor et sosialt samspill mellom filmskaper og publikum, og det oppstår en implisitt kontrakt mellom dem (Plantinga, 2010, ss. 13-20).

---

<sup>5</sup> Oversatt fra *fictive-* og *assertive stance*.

#### 4.1 Historisk kontekst

Dokumentarsjangeren har til stadighet vært i forandring helt siden begynnelsen på 1920-tallet. Bill Nichols skriver at ingen fant opp sjangeren med vilje, men at den heller naturlig oppstod i en interesse av å forstå ting som de var i den virkelige verden (Nichols, 2017, s. 89).

Det var tydelig en sult på det realistiske i dokumentarbevegelsen imellom 1950-60. Det oppstod en idé om at kamera kunne være en direkte formidler med publikum, og at dette ville skildre virkeligheten på best mulig måte. Det som endret seg var at det ble lansert lettere 16- og 35mm filmkameraer og bærbar *Nagra* lydopptaker som gjorde det mulig for fotografene å bevege seg fritt rundt uten å måtte ha med seg stativ. Sørenssen kaller denne bevegelsen for *flue på veggen*. Betegnelsen på bevegelsen ble *direct cinema*, og var primært definert av filmen *Primary* (Drew, 1960) som tok for seg presidentvalget mellom John F. Kennedy og Hubert Humphrey (Sørenssen, 2017, ss. 203-204). Direct cinema var i utgangspunktet motivert av den franske filmskaperen Jean Rouch, som i 1961 lanserte begrepet *cinéma vérité*. I motsetning til direct cinema kaller Sørenssen denne bevegelsen for *flue i suppen* (Sørenssen, 2017, s. 226).

Mindre tiltro til dokumentarfilmens evne til å fange en objektiv virkelighet på 80-tallet resulterte i det Bill Nichols definerer som den refleksive modusen. Det oppstod et skifte der filmskaperen gikk fra å kun kommunisere med subjektene i filmen, til å henvende seg til publikum direkte, og i andre tilfeller, indirekte. Ifølge Nichols er det ikke bare den historiske verden som står i sentrum, men også problemet og utfordringene med å representere den. Pioneren på denne bevegelsen var filmskaperen Dziga Vertov, med filmen *Man With a Movie Camera* (Vertov, 1929), som demonstrerte hvordan virkeligheten kunne konstrueres ved å filme med kameramannen selv. Nichols utdyper med at den refleksive modusen på sitt beste øker publikums bevissthet rundt filmens virkemidler og deres relasjon til hva en dokumentarfilm kan representere (Nichols, 2017, ss. 125-128). Den refleksive bevegelsen slo ikke an før på 80-tallet, og dette skjedde grunnet publikums økte oppfattelse om hvordan dokumentarfilmen representerte virkeligheten. Sørenssen definerer den refleksive modusen som at filmskaperen *retter kamera mot speilet* (Sørenssen, 2017, ss. 265-266). Han nevner Errol Morris og *The Thin Blue Line* i kapittelet om refleksive filmer, og forklarer:

«Han later også å gi avkall på den observasjonelle og interaktive tradisjonens argumentasjon i kraft av indeksikalitet. Dette er film, minner han oss om, like sterkt som Dziga Vertov gjør det når han lar klipperen Svilova stoppe filmen i klippebordet» (Sørenssen, 2017, s. 268).

Professor Linda Williams skriver at dokumentarene som ble laget i siste halvdel av 80-tallet kan gi en indikasjon på en sult etter realisme hos et publikum som var mett på Hollywood-fiksjon. Den nye og populære dokumentarstilen hadde et mer ironisk forhold til deres subjekter, i motsetning til de tradisjonelle dokumentarene som hadde et mer alvorlig og redelig forhold til dem. Williams skriver også at hun lar seg forbløffe av at slike postmoderne filmer klarte å få tilgang til en tidligere utilgjengelig fortid ved å intervenere den sannhet de vet om tidligere hendelser. Hun trekker frem Errol Morris dokumentarfilm *The Thin Blue Line* som et godt eksempel på dette (Williams, 2005, ss. 61-62).

Det er interessant om vi ser på Oscar-vinnende dokumentarfilmer på 80-tallet<sup>6</sup>. Her finner vi filmer som *Genocide* (Schwartzman, 1982) som er forankret i intervjuer med overlappende arkivbilder. Oscarvinneren fra 1983, *Just Another Missing Kid* (Zaritsky, 1981), handler om en savnet 19-åring, og det settes et skarpt søkelys på hvordan politiet gikk frem for å løse saken. Filmen benytter seg av en synlig reporter som både er synlig i intervjuene og imellom scener. Det gjør at filmskaperens argumenter kommer tydelig frem i likhet med mer ekspositoriske filmer. Det er ikke brukt rekonstruksjoner eller stilistiske virkemidler. I årene rundt lanseringen av *The Thin Blue Line* vant filmer som *Artie Shaw: Time Is All You've Got* (Berman, 1985), *Hotel Terminus* (Ophüls, 1988) og *Common threads: Stories From The Quilt* (Epstein & Friedman, 1989) Oscar for beste dokumentar. Gjennomgående i disse filmene er nettopp bruken av en aktiv filmskaper, arkivmateriale og formelle intervjuer med ekspertvitner og sentrale karakterer i historien. Som nevnt i kapittel 3, ble ikke *The Thin Blue Line* vurdert som en Oscar-kandidat.

#### 4.2 Det indeksikalske båndet

Nichols trekker frem dokumentarens indeksikalske bånd med virkeligheten, som en viktig del av dens verdi. Han skriver i boken *Representing Reality* at det var Charles Pierce som var først ute med å beskrive forholdet mellom et fotografi og virkeligheten den representerer. Kort oppsummert skriver Pierce at bilder på mange måter er nesten eksakt lik som det de representerer, men siden fotografiet er produsert i bestemte omstendigheter, blir det fysisk tvunget til å høre hjemme i tegnets andre klasse, bedre kjent som indeks tegn. Dette er tegn som har en fysisk og direkte forbindelse til et objekt. Nichols påpeker at autentisitet stammer fra prosessen der bildet konstrueres, ikke fra selve kvaliteten til bildet. Det vil si at bildets indeksikalske verdi ikke skapes ved å undersøke bildets bånd til referenten, men heller

---

<sup>6</sup> Hentet fra: <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies>

publikums inntrykk av autentisitet (Nichols, 1991, ss. 149-155). Dette viser at Nichols ikke mener at dokumentarfilmer som benytter seg av fabrikkering, lyssetting, rekonstruksjon, animasjon o.l. nødvendigvis mister sin autentiske opplevelse, men at de tvert imot kan oppfattes som like autentiske som andre dokumentarfilmer.

Bjørn Sørenssen nevner Rodney King-saken som et eksempel på hvor betydningsfull virkeligheten er for publikum, der fire politimenn utøvde grov politivold mot en svart mann. Dette ble filmet av en tilfeldig forbispaserende og ble også senere brukt i rettsaken hvor de fire politimennene senere ble frikjent. Fraværet av en garantert fiksjon gjør at hendelsene appellerer til publikums følelser. Nichols bruker *kroppen* som viktigste referent for publikums følelsesmessige oppfattelse av sekvensen. Når publikum ser døde kropper som de vet ikke kan reise seg etter kamera slår seg av blir som Sørenssen skriver: «*nådeløst utlevert til emosjoner som mediehverdagen ellers skjærer mot*» (Sørenssen, 2017, s. 297).

#### 4.3 Dramadokumentaren og rekonstruksjon

Dramadokumentaren har blitt veldig attraktiv de siste tiårene fordi den kan representere både fortiden og dagens aktualiteter ved bruk av dramaturgisk struktur og dramatiske virkemidler. Steven Lipkin skriver at publikum ønsket å kunne relatere seg til stoffet de fikk servert på fjernsynet, og det var nettopp det de fikk i form av historier som var *basert på* eller *inspirert av* virkelige hendelser (Lipkin, 2005, ss. 453-455). Sørenssen mener at det opprinnelig var John Corner som kom med betegnelsen *dokudrama* på bakgrunn av den britiske fjernsynsfilmen *Cathy Come Home* (Loach, 1966). Corner definerer det som en sjanger som tar utgangspunkt i virkelige hendelser, og deretter gjenskaper dette i dramatisert form med skuespillere (Sørenssen, 2017, ss. 294-296).

En av dokumentarfilmens mest kontroversielle områder er bruken av rekonstruerte scener. Nichols skriver at bruken av rekonstruksjoner utgjør en stor risiko for kredibiliteten til dokumentarfilm og dokumentaristen fordi det indeksikalske båndet mellom filmen og virkeligheten forsvinner. Rekonstruksjoner er ofte presentert som fiksjon, men bærer et argument om at det representerer virkelige hendelser (Nichols, 1991, ss. 21-22). Spence og Navarro mener på sin side at rekonstruksjoner ikke nødvendigvis er synonymt med forfalskning. Fabrikkert materiale kan på mange måter fungere som en forlengelse eller en illustrasjon av virkelige hendelser og karakterer. Filmskaper Jean-Luc Godard sa en gang at: «*Realism [...] is never exactly the same as reality, and in cinema it is of necessity faked*» (Spence & Navarro, 2011, s. 27). Dette viser til en økende bevissthet om at film er



sammensatte argumenter fra filmskaperen, og at retoriske teknikker ligger som en grunnmur i filmskaperens narrative fremstilling av dokumentarfilm.

#### 4.4 Den overbevisende dokumentarfilmen

Som jeg nevnte innledningsvis er det ulik oppfatning av i hvilken grad en dokumentarfilm er retorisk eller overbevisende. I filmverden kan det virke som at den generelle oppfattelsen om en *retorisk film* er en film som fremstår som veldig påståelig eller propagandistisk.

For Plantinga er *retorikk* et nøkkelbegrep, og det omhandler hvordan filmene på et overordnet plan representerer virkeligheten gjennom kreativ bruk av struktur, stil og det han kaller *voice* (Plantinga, 2010, ss. xii-xiv). Nonfiction er for Plantinga ikke etterligninger av virkeligheten, men heller nøye sammensatte sekvenser. Han argumenterer for at vi bør se nonfiction som en retorisk sjanger ved en subjektiv diskurs, istedenfor en objektiv imitasjon av virkeligheten. Nonfiction hevder ikke å reprodusere virkeligheten, men argumenterer heller om virkeligheten (Plantinga, 2010, ss. 37-39). Han nøytraliserer dermed problemet omkring objektivitet og realisme, og inviterer mer kreative dokumentarer som benytter seg av mer subjektive og stilistiske virkemidler. Errol Morris har sagt: «*There's no reason why documentaries can't be as personal as fiction filmmaking and bear the imprint of those who made them. Truth isn't guaranteed by style or expression. It isn't guaranteed by anything*» (Plantinga, 2010, s. 39). Men hvor langt er det tillatt å gå? Nichols skriver at dokumentarens frie sjanger gjør at dokumentarfilm ofte gjerne ligger tettere opp mot propagandafilmen enn mange filmskapere ønsker å tro (Nichols, 1991, s. 197).

#### 4.5 Propagandafilmen

Propaganda defineres som «*bevisst manipulering av folks følelser og tanker ved hjelp av sterke virkemidler for å fremme bestemte oppfatninger og handlingsmønstre*» (Skirbekk, 2018). Propagandafilmen ble svært utbredt i mellom- og etterkrigstiden, og ble hyppig brukt som våpen mot fiendens politiske og samfunnsverdier, eller for å fremme egne ideer. Michael Rabiger definerer propagandafilmen: «*Propagandist wants to condition the audience and produce only the evidence to support a preterminated conclusion; wants the audience to buy the premise*» (Rabiger, 2009, s. 21).

Hitler hadde stor tro på filmens kraft, og brukte mye ressurser på å produsere propagandafilmer rettet mot det tyske folk via massemediene. Propagandaministeren Joseph Goebels stod i spissen for propagandaproduksjonen. Filmen *Triumph des Willens*

(Riefenstahl, 1935) står kanskje igjen som den viktigste propagandafilmen i historien (Emilsen & Diesen, 2018). I USA produserte filmskaperen Frank Capra «*Prelude to War*» (Capra, 1942–1945) som er den første delen av «*Why We Fight*» serien som ble produsert av den amerikanske stat.

Spence og Navarro skriver at propagandafilm faktisk innfrir dokumentarens edleste formål; den skal ikke bare informere, men også konstrueres slik at publikum lærer noe. «*In these films, the work of persuasion is seldom subtle self-effacing*» (Spence & Navarro, 2011, s. 115). Dette står som en motsats til hvordan dagens dokumentarfilmer gjerne bruker mer skjulte former for overtalelse. Thomas Rosteck og Thomas Frentz argumenterer med at *Fahrenheit 9/11* (Moore, 2004), verdens mest kommersielt suksessrike film, stadig blir beskyldt for å bevege seg over i propagandasjangeren (Rosteck & Frentz, 2015, ss. 101-102). Filmen skiller seg ut på grunn av blant annet den mer eksplisitte bruken av overtalelse. Dette viser at det fortsatt er uenighet om hvor langt det tillates å gå innenfor dokumentarsjangeren. Spence og Navarro argumenterer med at det er viktig å ikke avfeie noen dokumentarer, men heller forske på hvordan de representerer verden, og hva de kan lære *nonfiction cinema* (Spence & Navarro, 2011, ss. 114-115).

## Kapittel 5: Retorikk

I vårt moderne samfunn er det mange ulike teorier om retorikk. De fleste forskere er enige om at en retorisk ytring er skapt av mennesker, for mennesker. Dette er, ifølge professor ved Universitetet i Bergen Jens Kjeldsen, en meget generell teori, og det er her enigheten stanser. Han bruker eksempelet fra Jonestown der 914 amerikanere mistet livet i et kollektivt selvmord i regi av den selvutnevnte predikanten Jim Jones i 1978. Retorikken var det Jim Jones ytret i form av tekster og taler (Kjeldsen, 2017, s. 10). En dokumentarfilm vil kanskje forsøke å overtale publikum til å få et nytt syn på et bestemt tema. Dette er praktisk anvendt retorikk på samme måte som det ble gjort tilbake til de homeriske fortellingene Iliaden og Odysseen av filosofen Homer (Kjeldsen, 2017, s. 27).

Den tidligst bevarte læreboken om retorikk stammer fra filosofen Aristoteles fra omkring år 330 f.Kr. Dagens moderne retorikkvitenskap er sterkt inspirert av Aristoteles sin retorikk. Overbevisning skjer gjennom de tre appellformene *etos*, *logos* og *patos*. Det er den hensiktsbestemte bruken av appellformene som gjør kommunikasjonen retorisk, og får dem til å virke troverdig og overbevisende (Kjeldsen, 2017, ss. 31-33). Disse tre elementene kan forstås som en triade av ikke-tekniske bevismidler som i denne oppgaven skal undersøke hvordan Errol Morris fremmer sine retoriske argumenter i *The Thin Blue Line*.

Enhver dokumentarfilm vil bruke disse tre appellformene, men i ulik grad, mener Ragnhild Mølster. Journalistiske fjernsynsdokumentarer kan være veldig retoriske, i likhet med en rettsak. Det kan styrke eksisterende holdninger hos publikum, men det kan også skape reaksjoner hos de som ikke er enige. Hun skriver videre at det ser ut til at de mer retoriske og rettslignende dokumentarene er blitt mer og mer vanlig i norsk media. Dette kan ha sammenheng med mediehusenes ønske om å bli sett og omtalt (Mølster, 2001, ss. 264-265).

Kjeldsen skriver at filmskaperen kan oppnå troverdighet hos publikum ved å bevisst benytte seg av de tre appellformene *etos*, *patos* og *logos*. Overbevisningen skjer ved hjelp av at vi appellerer til troverdigheten (*etos*), følelser (*patos*) og fornuften (*logos*) (Kjeldsen, 2017, s. 325).

### 5.1 Etos

Den første retoriske appellformen er gjennom talernes karakter (*etos*), der «*talerens karakter gjør sin virkning når talen fremføres slik at den gjør taleren troverdig*» (Kjeldsen, 2017, s. 33). Aristoteles brukte *etos* for å referere til formidleren, eller avsenderen, som han fremstår for publikum. Hvis publikum går ut ifra at avsenderen som formidler har god moral eller er en

god person, er det en større sannsynlighet for at mottakeren eller publikum vil tro på det som blir formidlet (Edlund, 2008, s. 1). I tilfeller der vi ikke kan vite noe med full sikkerhet blir altså talerens karakter avgjørende for hvor vidt publikum finner ham troverdig. Aristoteles skriver om etos: *«Vi fester nemlig lettere og raskere tiltro til sympatiske personer. Dette gjelder generelt i alle situasjoner, men i fullt monn i saker hvor det ikke hersker visshet, men gis rom for tvil»* (Kjeldsen, 2017, s. 116).

Begrepet autentisitet er viktig innenfor retorikkforskning, og definisjonen dukket opp når nye teknologiske medier kom frem i form av radio og fjernsyn. Kjeldsen skriver at vi kan se flere ulike trekk av taleren som skaper troverdighet og autentisitet:

*«For det første gjelder det å ikke fremstå som iscenesatt, trenet eller på annen måte retorisk trenet. I stedet må du fremstå som spontan, ekte og naturlig [...] For det andre må du fremstå som intim, personlig, og ekte engasjert. Du må betro deg til ditt publikum og gi av deg selv ved å brette ut ditt eget følelsesmessige engasjement slik at publikum opplever at de lærer deg å kjenne som du egentlig er [...] For det tredje må du fremstå konsistent både i situasjonen der og da og over tid [...] Du må ha konsekvens i din etos, dine argumenter og i din fremførelse»* (Kjeldsen, 2017, s. 123).

John Corner mener at det viktigste er dokumentarfilmen og filmskaperens troverdighet overfor sitt publikum. For at en dokumentarfilm skal kunne lykkes er det nesten et kriterium at publikum skal stole på filmskaperen. At dokumentarfilmer har blitt mer kreative og underholdene de siste årene har ikke gjort at publikum stoler mindre på dem. Den friere formen har faktisk tvert imot åpnet for at dokumentarister kan benytte seg av virkemidler som tilfører filmen en ny dimensjon og i tillegg gi publikum en ny måte å forstå den informasjonen som blir gitt (Mølster, 2001, ss. 268-270).

## 5.2 Logos

Logos referer til de faktiske argumentene som blir presentert av en avsender til én eller flere mottakere. Mottakerne blir overtalt hvis de opplever resonnementene som gyldige eller logiske (Kjeldsen, 2017, s. 33). For Aristoteles var formelle argumenter basert på det han kalte syllogisme. Syllogisme er en logisk slutning som består av tre utsagn der det siste kommer som følgende av det to andre:

1. *Alle mennesker er dødelige.*
2. *Konger er mennesker*
3. *Konger er dødelige* (Kjeldsen, 2017, s. 170)

Hvis publikum aksepterer de to første premissene, er de tvunget til å akseptere den siste. Premissene er derfor at konklusjonen må være kausalt sammenhengende med de to første utsagnene. Kjeldsen påstår at logos og etos henger sammen ved at ved at «*etos skapes gjennom logos, og omvendt*» (Kjeldsen, 2017, s. 136). Overbevisende argumentasjon (logos) styrker altså etos. Om publikum fra før har høye tanker om taleren vil argumentene virke mer troverdige.

Bill Nichols anser dokumentarfilmen som det han kaller «discourse of sobriety». Dette kan sees som en seriøs tankevekkende diskurs om virkeligheten. Slik diskurs er et middel for å påvirke blant annet politiske deler av samfunnet. Han skriver videre at dokumentaren aldri har helt falt under denne type diskurs fordi den har et visst slektskap med fiksjonsfilmen der det er fantasi som gjelder (Nichols, 1991, ss. 3-4). Mølster mener at fjernsynsdokumentaren har vært med på å *redde* dokumentarsjangeren ut av denne fallgruben ved å implementere de journalistiske forventninger som objektivitet og balanse i fremstillingen. I tillegg til dette kan ansvaret om å holde seg innenfor «Vær-varsom-plakaten» gi fjernsynsdokumentaren ekstra troverdighet overfor publikum. Mølster kaller slik retorikk for *logos-retorikk* ved at den baserer seg på en mer «*nøytral, fakta- og fornuftbasert fremstillingsform*» (Mølster, 2001, ss. 257-258).

### 5.3 Patos

Patos omhandler en overbevisning «*når talen setter dem i en viss sinnsstemning*» (Kjeldsen, 2017, s. 33). Hvis en person ønsker å påvirke og overtale andre mennesker må han besitte kunnskap om publikums følelsesregister. I Aristoteles andre bok om retorikk diskuterer han om at «*det er følelsene som gjør at folk endrer mening og tar forskjellige avgjørelser*» (Kjeldsen, 2017, ss. 305-306). Mennesker dømmer ulikt på bakgrunn av om de er glade, fiendtlige eller vennlig innstilt. Aristoteles mener at det er tre ting som talere må kunne, for å få frem bestemte følelser hos publikum. Det første er at taleren må vite hvordan mennesker reagerer når en konkret følelse oppstår. Det andre er at taleren må forstå hva som fremkaller denne bestemte følelsen hos publikum. Det tredje er at han må vite i hvilke situasjoner slike følelser oppstår, som betyr at han må vite grunnen til at det skjer. Tristhet må fremmes med et

håp om at det finnes glede, ellers blir alt håpløst. Publikum ville da ikke følt frykt eller tristhet fordi de ikke aner håp. «*Den håpløse har gitt opp og føler ingen frykt*» (Kjeldsen, 2017, ss. 306-307).

For å overtale mennesker skriver Aristoteles videre at taleren også må kjenne til menneskers følelsesregisterets motsetninger som er blant annet «*vrede og mildhet, vennskap og hat, frykt og mot, skam og skamløshet, medlidenhet og forargelse, kappelyst og forakt*» (Kjeldsen, 2017, s. 307).

## Kapittel 6: Audiovisuell retorikk

I sin doktorgradsavhandling *The Rhetoric of Evidence in Recent Documentary Film and Video* (Schoen, 2012), argumenterer Schoen med at dokumentarfilm best kan forstås som retorisk kommunikasjon. Videre skriver han at dokumentarfilm kan oppleves som en form for retorisk sammensetning av ulike deler som er satt sammen for å overtale et publikum, og bør ikke forstås som en objektiv fremstilling av virkeligheten. Han mener det er viktig å forstå dokumentarfilmen som en slags retorisk ytring, for deretter å forstå hvordan den er sammensatt for å overbevise publikum. Dokumentarfilmens retorikk skiller seg ikke ut fra retoriske ytringer fra blant annet vitenskapsmenn, lærere og politikere som også mener å fortelle om virkeligheten. For Schoen er dokumentarfilm et retorisk argument, og en retorisk analyse gir en unik mulighet for å undersøke bakgrunnen bak motiver og valg som gjøres i sjangeren (Schoen, 2012, ss. 6-11).

Gjennomgående i avhandlingen hans vektlegger han viktigheten av filmskaperens troverdighet (etos) og bevegelsen av publikum (patos). Et eksempel på dette er Michael Moores fremtreden i *Roger and Me*, der han fremstår som en heroisk karakter for publikum (Schoen, 2012, ss. 110-111). «*A story can help us imagine something as possible, but a true story promises that something is possible. In rhetorical terms, the story becomes the evidence*» (Schoen, 2012, s. 82). Bill Nichols definerer retorikk som *the three C's*, der han referer til *credible proof*, *compelling proof* og *convincing proof*. Han forklarer at *the three C's* referer til appellformene etos, patos og logos, og at de er viktige bærebjelker for overbevisning i dokumentarfilm (Nichols, 2017, ss. 59-64).

Plantinga mener at retorikk er selve nøkkelen for å forstå dokumentarfilm: «*Nonfictions are rhetorical, not primarily re-presentations*» (Plantinga, 2010, s. 38). Vi ser noe lignende av det kameraet har sett, men vi kan ikke se all mulig informasjon. Videre argumenterer han for at dokumentarfilm ofte kan kommunisere visuelle elementer mye bedre enn verbal tekst kan, fordi tekst kun kan *beskrive*, mens filmen faktisk kan *vise* (Plantinga, 2010, ss. 69-71). Forfatter og dramaturg Robert McKee skriver at kraften i fortellingen ofte ligger i mellomrommet mellom det som skjer, og det publikum tolker: «*When the gap opens up for character, it opens up for the audience. This is the Oh, my God moment*» (McKee, 1999, s. 179). Film og bilder skaper en meddiktning hos publikum og hendelsene fremstår ofte mye emosjonelt sterkere. Plantinga viser til et utdrag av *The Thin Blue Line* der den er både uttrykks- og stemningsfull istedenfor å være informativ:

«The first image features an odd ball of lights atop an enormous building, followed by long shots of other Dallas high-rises at night. The camera distance and angle make the image function not so much to establish the Dallas setting [...] Dallas becomes an alien environment, and the buildings representations of monolithic institutions that might kill an innocent man» (Plantinga, 2010, s. 71)

Plantinga benytter seg også av terminologien til Aristoteles, men at han kaller appellformene for *ethical proof*, *emotional proof* og *demonstrative proof* (Plantinga, 2010, ss. 122-123). I boken nevnes ikke appellformene direkte, men Plantinga bekrefter per e-post<sup>7</sup> at det er etos, patos og logos som menes med de tre overtalelsesformene (Plantinga, 2018).

Menneskets begrepsapparat er forankret i metaforer og symbolikk. Det vil si at bilder er flertydige og kan brukes til å illustrere flere følelsesmessige plan samtidig. Tekst og bilde er begge til stede istedenfor selve hendelsen de beskriver, men bildet inneholder en større likhet med hendelsen enn teksten. Hendelsen kommer også nærmere publikum på grunn av gjenkjenningfaktoren av det visuelle. Det er nettopp denne gjenkjennerbarheten som fremkaller de emosjonelle reaksjonene hos et publikum ved at bildene fremkaller en, som Kjeldsen kaller det *forprogrammert* emosjonell respons (Kjeldsen, 2017, ss. 261-281). Som nevnt i forrige kapittel er det samspillet mellom etos, logos og patos som skaper en retorisk overbevisning. Kjeldsen kaller dette for sammenhengen av nærhet, viktighet og handling (Kjeldsen, 2017, s. 282).

## 6.1 Visuell Metafor

Metaforer blir sett på som en av de mest fundamentale strukturene i språket, litteratur, vitenskapen og film. Å bruke en metafor betyr å snakke (ved hjelp av blant annet bilder, lys, lyd, tekst eller tale) om noe, i form av noe annet. Det er viktig at vi tar i betraktning alle de ulike betydningene en metafor kan ha i en film. Det vil kunne være en hel del ulike oppfatninger på bakgrunn av livssyn og kultur som skal dekode de ulike metaforiske virkemidlene som blir brukt i film (Comanducci, 2010, ss. 1-3). Dette går tilbake til Aristoteles teori om retorikk, og hvordan det påvirker publikums følelser og fornuft.

Spence og Navarro skriver at bruken av metaforer i dokumentarfilm er en retorisk strategi som ofte blir brukt for å belyse et poeng. Metaforen benytter seg av velkjente betydninger for å forklare et annet sett med betydninger som er mindre kjent for oss.

---

<sup>7</sup> E-post er lagt ved som vedlegg.



Dokumentarfilmen presenterer konkrete lyder og bilder som skal antyde til et mer abstrakt konsept hos publikum. Rhetorisk og metaforisk bruk av visuelle virkemidler hjelper dokumentarfilmen å illustrere et poeng som ligger på utsiden av filmen. De uttrykker seg symbolsk for å skape en dypere realitet som det er vanskelig å oppnå ved kun hjelp av konkrete, visuelle virkemidler (Spence & Navarro, 2011, s. 180).

## 6.2 Semiotikk

Semiotisk teori omfatter studien av tegn, og her står språket i sentrum. Språk kan være alt fra dagligtale, bilder, bøker, film m.m. Sentralt er at kommunikasjonen har en avsender, budskap og en mottaker. En tekst er bygd opp av flere ulike tegn. Et tegn betyr lite i seg selv, men gir mening når det settes i sammenheng og gis mening av mottakere (Schwebs & Østbye, 2011, s. 165). Litteraturforskeren Roland Barthes mener at bildemeninger bruker koder som er sosiokulturelle. Her skiller han mellom denotasjoner og konnotasjoner. Plantinga skriver: «*On the purely denotative level, it is an analog of the profilmic scene [...] no photograph used for communication exists purely as denotation; all carry heavy connotational meaning*» (Plantinga, 2010, s. 62). Det vil si at bilder inneholder en sterk symbolsk retorikk.

Å utforske levende bilder ved hjelp av semiotisk teori handler om å se på måten bildene er satt i sammenheng med hverandre og hvordan bildene er konstruert. Vi kan utforske filmspråket ved å undersøke innstillingen som omhandler sekvensen fra kameraet blir startet til der det blir avsluttet. En analyse av en innstilling kan omfatte en analyse av bildeflaten, kameravinkelen, lys og skygger, kamerabevegelse, og lyd. Med bildeflaten menes det hvordan forgrunn, mellomgrunn, bakgrunn og linjer brukes. Kameravinkelen referer til hva slags ståsted og perspektiv mottakeren har i forhold til subjektene i filmen. Et froskeperspektiv vil tilføre autoritet, mens et fugleperspektiv vil gjøre at subjektet vil fremstå som mer sårbar. Lys og skygger setter stemningen, og kan påføre mottakerne ulike følelser ved bruk symbolske farger m.m. (Schwebs & Østbye, 2011, s. 181).

Bill Nichols skriver i *Representing Reality* at bildene er selve hjertet av konstruksjonen av dokumentarfilmen. Bildene er heller ikke så uhåndterlige som de kanskje først fremstår. Ved å bruke ulike kamerautsnitt, og ved å arrangere bildene på en spesifikk måte, kan helheten skape en tekst som kan dekodes av mottakeren. Dokumentarfilmen er en diskurs av virkeligheten og inneholder et rudimentært ansvar om å beskrive og tolke verden i form av kollektiv erfaring (Nichols, 1991, ss. 9-10).

## Kapittel 7: Analyse av *The Thin Blue Line*

I denne delen av oppgaven vil jeg drøfte problemstillingen og forskningsspørsmålene. Dette vil gjøres i to deler, der kapittel 7.1 vil ta for seg den filmatiske diskursen på makronivå, mens kapittel 7.2 vil ta for seg den filmatiske diskursen på mikronivå.

### 7.1 Filmatisk diskurs i *The Thin Blue Line* på makronivå

I dette kapittelet vil jeg analysere *The Thin Blue Line* på et makronivå. Det vil innebære å undersøke karakterens taletid, retoriske segmenter, filmens sentrale retoriske argumenter og hvordan de belyses av apellformene.

#### 7.1.1 Karakterene i *The Thin Blue Line*

For å få en bedre oversikt over sentrale karakterer vil jeg i dette kapittelet presentere alle karakterene, og deres taletid i filmen. Det er totalt nitten personer som medvirker audiovisuelt i *The Thin Blue Line*. Dette inkluderer ikke karakterer som det kun snakkes om, eller det henvises til i filmen. Av de nitten er det fem personer som jobber i politiet, tre personer som fungerer som venner av David Harris, tre vitner, to forsvarsadvokater, en dommer, en innbygger i Dallas, en anke-advokat, David Harris, Randall Adams og regissør Errol Morris. Morris er den eneste av karakterene som ikke er deltakende visuelt i filmen, ved at han medvirker kun på slutten av filmen når det spilles av en båndopptaker med hans stemme på.

Navn	Tittel	Antall ganger med i filmen	Taletid i sekunder	Taletid i minutter
Randal Adams	Drapsdømt	42	990	16,5
David Harris	Drapsdømt	24	740	12,3
Sam Kittrell	Politietterforsker	26	499	8,3
Edith James	Forsvarsadvokat	20	437	7,2
Dennis White	Forsvarsadvokat	17	349	5,8
Don Metcalfe	Dommer	8	215	3,5
Emily Miller	Vitne	14	202	3,5
Michael Randell	Vitne	13	206	3,4
Marshall Touchton	Intern-etterforsker	9	209	3,4
Dale Holt	Drapsetterforsker	9	209	3,4
Errol Morris	Regissør	1	162	2,7
Melvyn Carson Bruder	Anke-advokat	8	148	2,5
Elba Carr	Innbygger i Dallas	9	139	2,3
Jackie Johnson	Drapsetterforsker	8	125	2
R.L. Miller	Vitne	8	125	2
Gus Rose	Drapsetterforsker	5	91	1,5
Hootie Nelson	Venn av David Harris	2	46	0,7
Dennis Johnson	Venn av David Harris	3	43	0,7
Floyd Jackson	Venn av David Harris	2	29	0,4

Figur 1: Utrechnet tabell av karakterenes taletid i *The Thin Blue Line*.

Store deler av filmen er forankret i intervjuer med de nevnte karakterene. Visuelt sett er det totalt 226 intervjuklipp, pluss et klipp som er gjort på en lydopptaker der både David Harris

og Errol Morris medvirker samtidig. Figur 1 viser en tabell som er utformet for å vise hvor mange ganger karakterene er med i filmen, og deres taletid i sekunder og minutter<sup>8</sup>. Dette gir en pekepinn på hvilke karakterer som er sentrale videre i analysen.

Ikke overaskende er det Randall Adams som har mest taletid i filmen, etterfulgt av David Harris. Adams fremstår som protagonist og Harris som antagonist. Så enkelt er det ikke, noe jeg drøfter i kapittel 7.1.4. Kanskje mest interessant er det at politietterforsker Kittrell er nummer tre på listen. Han brukes til å sette spørsmålstegn ved David Harris som vitne, noe som implisitt hvitvasker Adams. Det er også påfallende at de neste på listen er karakterer som står på Adams side av saken. De som er imot Adams, som vitner, etterforskere og en dommer, kommer lengre ned på listen med betydelig mindre taletid. Allerede nå viser analysen at filmen ikke er balansert og «objektiv» som jeg trodde på forhånd.

### 7.1.2 Retorisk segmentering av *The Thin Blue Line*

I den retoriske segmenteringen som følger vil jeg definere en liste over retoriske momenter, og vendepunkter i filmen som jeg mener er sentrale, slik at det vil være lettere å følge analysen på både makro- og mikronivå. Jeg vil senere i oppgaven referere til segmenteringen ved å henvise til nummereringen. *Tidskoden*<sup>9</sup> referer da til den bestemte hendelsen oppstår. Jeg vil merke konkrete rekonstruksjoner i kursiv og understrek.

1. 00:01:27: Høye bygninger i Dallas blir introdusert. Små blinkende røde lys er synlige i alle bildene.
2. 00:01:49: Randall Adams blir introdusert som en troverdig karakter som nylig har fått seg fast jobb i Dallas, til tross for stor arbeidsledighet.
3. 00:02:11: David Harris blir introdusert som en små-kriminell karakter, som blant annet har rømt hjemmefra, stjålet en bil og stjålet våpen.
4. 00:02:56: Randall Adams går tom for bensin på vei hjem fra jobb. På veien møter han David Harris, som tilbyr skyss hjem til motellet der Adams bor midlertidig.
5. 00:04:13: Første rekonstruerte drapsscene. Politibetjentene Robert Wood og Teresa Turko stopper en blå bil langs veien i Dallas. Wood går først ut av bilen, etterfulgt av Turko som stiller seg opp foran politibilen. I det Wood ser føreren blir han skutt av fem skudd, og faller i bakken. Denne ukjente føreren kjører fra åstedet. Turko skyter etter bilen.

---

<sup>8</sup> Utregningen er omtrentlig. Figuren og målingene er gjort av meg.

<sup>9</sup> **Tidskode:** Nummerert tid i forhold til hendelsen som blir diskutert i filmen. Tidskodene er omtrentlige.

6. 00:06:09: Første rekonstruerte avhør. Randall Adams er arrestert for drapet på Wood. Han forklarer at han blir truet på livet av drapsetterforsker Gus Rose om han ikke tilstår. Rekonstruksjonen viser at Rose truer Adams med pistol.
7. 00:08:50: Andre rekonstruerte avhør. Rose forklarer at han hadde en vennlig samtale med Adams, noe som ikke stemmer med Adams forklaring. Rekonstruksjonen viser at avhøret varte i mange timer.
8. 00:10:18: Andre rekonstruerte drapsscene. Politiet forklarer tidslinjen til de to politibetjentene. Turko drakk en milkshake, som senere ble funnet noen meter unna politibilen. Viser at hun kan ha blitt sittende i politibilen.
9. 00:12:17: Tredje rekonstruerte drapsscene. Turko husker ikke biltypen drapsmannen kjørte. Politiet forklarer at de leter etter en Chevrolet Vega. Rekonstruksjonen viser at Turko blir sittende i bilen, og kaster milkshaken ut av vinduet i det skuddene blir avfyrt.
10. 00:16:22: Etterforsker Sam Kittrell forklarer at David Harris er arrestert i Vidor, Texas for å ha stjålet naboens bil, en Mercury Comet.
11. 00:17:13: Venner av Harris forklarer at han har skrytt på seg politidrap. Politiet konfronterer Harris med drapet på Wood. Harris forklarer at han var i bilen, men at det var Randall Adams som drepte Wood. Han forteller at drapet skjedde rundt midnatt.
12. 00:22:14: Adams forklarer at Harris hadde våpen i bilen, og fremstod uberegnelig. Adams tok våpnene fra Harris og la dem i hanskerommet. Klokken 19 kjører de to på drive-in-kino, for så å dra hjem til motellet klokken 21, der Adams bor med broren sin. Hjemme sover broren hans foran TV-en, som viser *Carrol Burnet Show* klokken 21. Etter det så han på nyhetene klokken 22. Dette stemmer med TV-guiden som blir vist.
13. 00:26:44: Tredje rekonstruerte avhør. Adams skriver under på et dokument som kun forklarte hva han husket fra den kvelden. Han innrømmer ikke drapet, men dokumentet ble brukt som en tilståelse. Politiet forklarer at Adams lider av «*convenient memory lapse*».
14. 00:29:45: Politiet forteller at de ikke lette etter en Chevrolet Vega likevel, men en Mercury Comet. Setter spørsmåltegn ved troverdigheten til Turko. Politibetjentene sier til og med feil biltype under intervjuet med Errol Morris.
15. 00:32:22: Adams' to advokater blir introdusert og fremstår som troverdige karakterer. Begge forklarer at de har grunn til å tro at Adams er uskyldig dømt.
16. 00:35:55: Adams' advokater forklarer at Harris er den mest sannsynlige morderen, siden han var arrestert for væpnede ran tidligere, og hadde stjålet bilen som var involvert i drapet. Harris sine venner forklarer at han hadde skrytt på seg flere væpnede ran, og han ofte fremstod uten samvittighet.

**17. 00:39:49:** Dommer Don Metcalfe fremstår som useriøs, og forteller heller historier som ikke er relevant for saken. Han forteller også at han hadde medfølelse for politiet i rettsaken.

**18. 00:41:41:** Fjerde rekonstruerte drapsscene. Adams forklarer Harris sin versjon, og viser til at den er to timer sen. Rekonstruksjonen viser to personer i bilen, og at Adams kjører. Til slutt forteller Adams at politimannen ble drept rundt halv ett på natten, som er to og en halv time etter de sist så hverandre.

**19. 00:44:10:** Adams alibi er broren hans, men etter en samtale med politiet torde ikke broren å vitne i retten i frykt om å bli dømt for falsk forklaring.

**20. 00:45:25:** Femte rekonstruerte drapsscene. Turkos første forklaring var at føreren hadde en pelsjakke, som Harris hadde den kvelden, men endret forklaringen etter to uker til at føreren hadde buskete hår, som impliserer at Adams var morderen. Politiet forklarer at de «oppfrisket minnet hennes». Rekonstruksjonen viser at begge betjentene går ut av bilen. Dette stemmer ikke med hvor milkshaken blir kastet.

**21. 00:48:12:** Sjette rekonstruerte drapsscene. Mr. og Mrs. Miller mener å ha sett Adams drepe Wood. Rekonstruksjonen viser at det ville vært umulig å se føreren av bilen fordi det var for mørkt.

**22. 00:54:32:** Adams' advokater forklarer at Miller-familien er tidligere forbrytere, og ikke er troverdige. Carr forklarer at Miller-familien har sagt at de ville vitne om hva som helst, bare de fikk betalt for det.

**23. 00:57:28:** Syvende rekonstruerte drapsscene. Michael Randell mener også å ha sett Adams drepe Wood. Han forklarer at det var to personer i en blå Ford, og at føreren hadde buskete hår og bart. Rekonstruksjonen viser kun én person i en Mercury Comet. Den kvinnelige betjenten blir i bilen.

**24. 01:00:14:** Adams blir dømt for drapet på bakgrunn av de tre vitneutsagnene. Dommeren innrømmer at han ble rørt av aktorats avsluttende uttalelse<sup>10</sup>.

**25. 01:02:14:** Etter en samtale på 15 minutter mellom en psykiater og Adams, konkluderer psykiateren med at Adams ikke viser noen anger. Adams dømmes til døden. Advokatene til Adams forklarer at det er en naturlig at en uskyldig mann ikke viser anger.

**26. 01:08:32:** Adams forklarer at politiet så frem til å få han drept. Det vises bilder av en elektrisk stol.

**27. 01:10:45:** Adams' advokater anker saken, men taper.

---

<sup>10</sup> Oversatt fra «closing statement»

- 28. 01:12:33:** Adams anker til høyesterett, og får endret dommen til livstid. Dette gjør at forsvaret ikke kunne anke saken igjen i henhold til amerikansk lov.
- 29. 01:17:20:** Etterforsker Kittrell forklarer at Harris er arrestert i hjemmestedet Vidor i ettertid av rettsaken mot Adams.
- 30. 01:19:07:** Åttende rekonstruerte drapsscene. Harris begynner å hinte til at han ikke har fortalt sannheten. Vi ser for første gang at han sitter med håndjern. Han forklarer at det var politiet som hadde fortalt ham hva han skal svare i retten. Emily Miller forklarer at hun først hadde pekt ut feil person. Rekonstruksjonen viser Adams som eneste person i bilen og at Turko blir sittende i bilen.
- 31. 01:25:50:** Etterforsker Kittrell forteller at Harris er arrestert for drap et annet sted. Viser Harris som en kald og kynisk person.
- 32. 01:28:46:** «*The kid scares me*», forteller Adams, og utdyper med at rettssystemet har gjort en stor feil. Han forteller også at moren hans skildret Dallas som «*hell on earth*».
- 33. 01:29:58:** Det vises bilder fra barndommen til Harris, der han fremstår som en snill gutt. Han forklarer at broren hans døde i en drukningsulykke, og at han alltid har følt at faren skyldte på han. Forbrytelsene var kanskje en måte å at igjen på faren.
- 34. 01:34:19:** Bilde av en lydopptaker. Harris forklarer at Adams er uheldig som befinner seg i den situasjonen han er i. Harris kaller Adams for en *scapegoat*, som betyr en person som tar skylden for noen andre. Harris avslutter med å si at han er sikker på at Adams er uskyldig, fordi han er den eneste som kan vite det.
- 35. 01:37:12:** Bilde av en sirene som dreier.

### 7.1.3 Segmentene i kontekst

**Segment én** introduserer Dallas. **Segment to til fire** brukes primært til å fortelle om de to hovedkarakterene i filmen, og bygger opp historien til at de skal møtes. Adams er en snill, og troverdig mann, mens Harris er en småkriminell gutt. **Segment fem til seks** forteller at det har skjedd et drap, og overasker publikum med å vise at Adams er arrestert. **Segment seks til syv** formidler at politiet oppførte seg kritikkverdig mot Adams i avhøret. Dette henter om dårlig etterforskning. **Segment åtte til ni** underminerer etterforskningsarbeidet som blir gjort. Viser til at politiet leter etter feil biltype, og at Turko ikke husker noe fra drapshendelsen. **Segment ti til tolv** argumenterer for at Harris er den mest sannsynlige morderen. Han er småkriminell, og har skrytt av drapet til venner. **Segment 13 til 14** viser at politiet fortsetter svak etterforskning, ved at de lurer Adams til å skrive under på en tvilsom tilståelse. **Segment 15 til 16** introduserer Adams' to advokater for å øke håpet om at han kan bli frikjent. Advokatene

argumenterer for at Harris kan være den virkelige morderen i saken. **Segment 17** brukes som er forlengelse av flere av de tidligere segmentene som underminerer politiarbeidet. Her argumenterer Morris for at dommeren i saken virker partisk, og at han har medfølelse for aktoratet. **Segment 18 til 19** brukes for å fortelle to ting. Både at Harris har forklart seg feil om tiden under drapet, men også at ikke en gang broren til Adams kan hjelpe han. **Segment 20** fortsetter å stille spørsmålstegn ved politiets etterforskning i saken, ved at det vises til at Turko plutselig endrer forklaring etter en samtale med politiet. **Segment 21 til 23** argumenterer for at vitnene i saken ikke er troverdige. **Segment 24** brukes for å få medfølelse for at Adams nå kanskje er dømt uskyldig, på bakgrunn av en svak etterforskning. **Segment 25 til 28** argumenterer for at rettsvesenet har sviktet, og gjør alt de kan for å få enten drept eller fengslet Adams uansett om han er skyldig eller ikke. **Segment 29 til 32** viser at Harris er en farlig og uforutsigbar drapsmann, og den mest sannsynlige morderen. **Segment 33** forklarer at Harris egentlig bare er en forlatt gutt som aldri fikk den oppfølgingen han burde hatt. **Segment 34** argumenterer for at Adams er uskyldig. Logisk sett er nok Harris morderen. **Segment 35** argumenterer for at det er rettsvesenet og politiet som er den virkelige antagonist i filmen.

#### 7.1.4 Tre sentrale argumenter

Overordnet kan det se ut som Errol Morris prøver å formidle tre sentrale argumenter. Hovedargumentet er at Randall Adams er uskyldig dømt. Det andre argumentet ligger på et mer implisitt og subtilt plan, ved å argumentere for at det er rettssystemet og politiet i USA som er den virkelige antagonist, og hvor fatalt det kan være når det blir begått menneskelig svikt, som i denne sammenhengen kan føre til en uskyldig manns dødsdom. Hans tredje, og kanskje viktigste argument, er at det virker som han prøver å formidle hvor vanskelig og forvirrende sannheten kan være. Samfunnets store problem er at menneskelig svikt ofte står i veien for at sannheten kommer frem. Det kan føre til at uskyldig mennesker kan bli torturert, fengslet og dømt til døden.

*The Thin Blue Line* har ingen autoritær fortellerstemme som eksplisitt forteller publikum hvem som har drept politibetjenten Robert Wood, eller hvem seeren skal se på som troverdige karakterer. Istedenfor benytter den seg av audiovisuelle virkemidler for å fremme Morris sin implisitte stemme og argument. Dette gjør at filmen krever mye av sitt publikum. Det er rekkefølgen av informasjon som skaper *The Thin Blue Lines* argument og tema. Som jeg nevnte i kapittel 4.1 definerer Bjørn Sørenssen *The Thin Blue Line* som en refleksiv dokumentarfilm fordi Errol Morris gir:

«[...]avkall på å spille rollen som allvitende forteller – hans oppgave har vært å tilrettelegge denne saken for tilskueren» (Sørenssen, 2017, s. 268).

Den refleksive dokumentarfilmen, eller modusen, stammer fra Bill Nichols, som definerer den slik: «[...]we now attend the filmmaker's engagement with us, speaking not only about the historical world but also about the problems and issues of representing it» (Nichols, 2017, s. 125). Spence og Navarro skriver at dokumentarens mulighet til å si noe om den virkelige verden avhenger av effektiviteten av strukturen den har. De utdyper: «When we fail to understand the events in a particular film, it is usually because the structure itself is complex or confusing» (Spence & Navarro, 2011, s. 114). Det kan virke som om både Nichols og Sørenssen mener *The Thin Blue Line* nesten havner i et *meta-univers* ved at den setter spørsmålstegn ved dokumentarens egen evne til å formidle sannhet, og hvor skjør og vanskelig denne sannheten er å formidle med dokumentarfilmen som formidlingskanal. Dette temaet kan også sees i større sammenheng der sannhet er subjektivt i den grad at det finnes ulik oppfatning av hva sannhet egentlig er. Jeg vil våge å påstå at det er spesielt det sistnevnte argumentet som har plassert *The Thin Blue Line* innenfor den refleksive modusen. Jeg stiller meg derimot tvilende til at dette er tilfelle, da jeg overordnet tror at Morris argumenterer for at menneskelig svikt står i veien for sannhet, og at det i dette tilfelle kan drepe en uskyldig mann, i motsetning til å argumentere for dokumentarfilmens evne til å formidle sannhet.

#### 7.1.5 Argumentene belyst av appellformene

Jeg vil nå analysere de tre argumentene i henhold til de tre retoriske appellformene *etos*, *logos* og *patos*.

#### **Randall Adams er uskyldig**

Det primære argumentet til Morris er som nevnt at Adams er uskyldig. Dette fungerer som filmens ytre plot. Selv om filmen til tider virker noe balansert, viser segmenteringen og drøftingen i de forrige kapitlene at Morris har laget en overbevisende film, der seeren utelukkende sympatiserer med Adams.

Kun seks minutter ut i filmen er konflikten lagt frem, seeren har sympati med Adams, og seeren har grunn til å tro at han ikke er skyldig. Alle sekvensene i filmen er enten med på å styrke saken til Adams, eller å styrke hans karakter, både eksplisitt og implisitt. Ett eksempel på en implisitt argumentasjon om at Adams er uskyldig er i segment 15 og 16, når hans advokater uttaler seg både om saken og etterforskningen. Advokatene fremstår som troverdige



og pålitelige, noe som styrker Adams' etos indirekte. Advokatene er også en av de viktigste karakterene som uttaler seg om Harris. At Adams uttaler seg negativt om Harris er selvsagt, siden de to står imot hverandre. Det er derfor strategisk av Morris å la to fagpersoner, både en mann og en kvinne, uttale seg om Harris med den fagtekniske bakgrunnen de har.

Advokatenes etos står sterkt i tillegg til at deres logiske overveielse av saken virker troverdig. Dette eksempelet beviser at Kjeldsen har et godt poeng når han sier at «*ethos skapes gjennom logos, og omvendt*». Uten advokatenes troverdige fremstilling ville de ikke kunnet fremme Adams' sak på en logisk måte, men i tillegg er også deres logiske resonering viktig for at deres etos også står sterkt. Sekvensene er et eksempel på hvordan Morris til stadighet styrker Adams' etos indirekte ved bruk av andre karakterer.

Den kanskje viktigste sekvensen i filmen i forhold til Morris sitt primære argument, er segment 34, altså scenen med båndopptakeren. Dette segmentet er viktig fordi det fungerer som Morris sitt andre og mest sentrale premiss. Går vi tilbake til læren om retorikk og syllogisme, ser vi at dette samsvarer nøyaktig med det Kjeldsen nevner. I løpet av filmen forstår publikum etterhvert at det er kun to personer som kan ha drept Robert Wood. Det er David Harris eller Randall Adams. Når publikum forstår dette, serverer Morris den siste biten til puslespillet der Harris forteller at Adams er uskyldig. Ser vi tilbake på eksempelet i kapittel 5.2, kan vi sette opp følgende logiske slutning fra Morris sitt argument:

1. Randall Adams eller David Harris drepte Robert Wood.
2. Randall Adams drepte ikke Robert Wood.
3. David Harris er morderen.

Det kan se ut om Morris bruker segment to, til og med segment nummer 33, for å underbygge argumentet om at det kun er Adams eller Harris som vet sannheten. Når dette, i segment 33 aksepteres, kommer det andre premisset frem i segment 34. Argumentet til Morris er her at Adams ikke er morderen, og dette bekreftes av Harris selv. Hvis publikum aksepterer dette premisset, er de tvunget til å akseptere konklusjonen, hvis ikke oppstår det et paradoks. Konklusjonen blir ikke lagt frem eksplisitt, men den skapes ved meddiktning hos publikum, og det gjør den følelsesmessige reaksjonen sterkere fordi publikum selv tror de har funnet løsningen.

Noe av det mest sentrale Morris setter søkelys på i filmen er tidsperspektivet under drapsnatten. Det er uenighet om tidsaspektet rundt drapet, og her spriker forklaringene mest. Adams og Harris sine forklaringer har en differanse på omtrent to timer, der førstnevnte forklarer at han blir satt av på hotellet i ni-tiden slik at han fikk sett «*Carol Burnett Show*», så nyhetene en halvtime senere. Avisutklippene som vises har stor bevisverdi for både etos og logos i filmen. Adams har ingen alibi i saken, men publikum har større tiltro til Adams, og som Aristoteles skrev: «*Vi fester nemlig lettere og raskere tiltro til sympatiske personer. Dette gjelder generelt i alle situasjoner, men i fullt monn i saker hvor det ikke hersker visshet, men gis rom for tvil*» (Kjeldsen, 2017, s. 116).

<b>8</b> :00 :30	All in the Family Alice "	Movie Cont. " " "
<b>9</b> :00 :30	Carol Burnett Show " "	Miss Teenag America Pageant "
<b>10</b> :00	4 News "	" "

Figur 2: Carrol Burnet Show (Morris, 1988).

Tidsaspektet problematiseres ytterligere da Harris intervjues i segment tretti: «*Police give you the time of this and the time this happened, and you just correlate from those events. You just estimate from that event what time it was. You don't know. You're taking a guess*» (Morris, 1988, 01:19:25). Primært fortalte Harris at han og Adams dro fra kinoen rundt midnatt, og at drapet skjedde rundt halv ett på natten. Morris viser deretter bilder av popcorn og kinoen med en klokke som viser at klokken er rundt midnatt i bakgrunnen. Implisitt argumenterer Morris for at det ikke er mulig at de kan ha vært på kinoen rundt midnatt, fordi det er høyst usannsynlig at kinoen hadde åpent ved midnatt. Når seeren forstår dette, klipper Morris inn Adams, der han forklarer at de dro i ni-tiden, ikke ved midnatt. Dette appellerer til logos fordi det er mest logisk at Adams har rett angående klokkeslettet.



Figur 3: Klokke ved drive-in-kino (Morris, 1988).



Figur 4: Klokke ved drive-in-kino (Morris, 1988).

Sekvensen gir lite eksplisitt bevis, men publikum ser på dette tidspunktet, Morris og filmen som troverdige, og aksepterer dermed de bevisene som blir lagt frem i denne sekvensen. Dette er et godt eksempel på hvordan logos blir styrket av etos. Hadde denne sekvensen kommet for tidlig i filmen, er det ikke sikkert at seeren ville sett disse bildene som like betydningsfulle på grunn av manglende troverdighet hos både Morris og Adams.

### **Rettsystemet og politiet i USA**

Errol Morris sitt implisitte argument om at rettsystemet og politiet er den virkelige antagonist, blir belyst i flere sekvenser, men ofte mer skjult enn de to andre argumentene. Den mest eksplisitte måten han belyser temaet på er ved å underminere både politibetjentene, og måten etterforskningen blir gjennomført på. Blant annet under avhøret av Adams i segment seks, virker det ikke som at politiet gjør en særlig god jobb. Politiet truer Adams under avhøret, de finner ikke riktig bil, de endrer forklaring, benytter seg av hypnose, velger ut lite troverdig vitner, og dømmer til slutt Adams til døden på bakgrunn av dette. Allerede etter bare åtte minutter har Morris både styrket Adams sitt etos, og brukt patos for at publikum skal få medfølelse med han, men han har også svekket politiets- og etterforskningsgruppens etos i en så stor grad at publikum allerede nå sår tvil om at saken er legitim. Vitnene er også spesielt interessante her, fordi de fungerer omvendt av hvordan advokatene til Adams gjør. Ved at vitnene ikke fremstår som troverdige eller pålitelig, gjør at deres etos svekker deres logos. Deres logiske resonnement virker usannsynlig. Dette er et direkte resultat av samspillet mellom etos og logos. Vitnene brukes dermed til å underminere hele etterforskningen, og legitimiteten til rettsystemet.

Første gangen politiet introduseres får seeren inntrykk av at politiet ikke forteller sannheten. I segment seks og syv forteller Adams om hvordan han blir truet på livet av Gus Rose under det første avhøret. Det klippes deretter til Rose hvor han forklarer: «*I had what I*

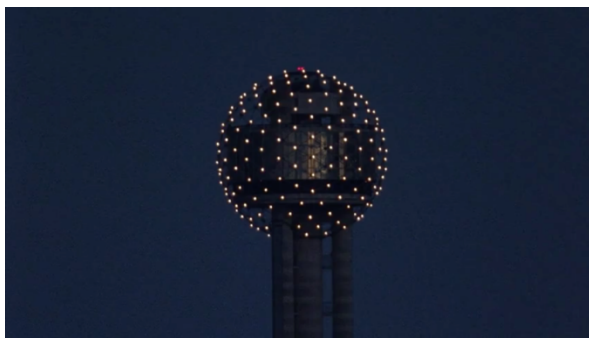
*call a casual, friendly conversation with him to start with to try to size him up to see what he liked and didn't like» (Morris, 1988, 00:07:43).*



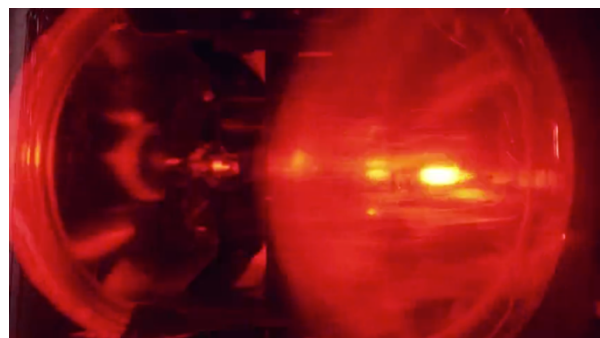
*Figur 5: Rekonstruert avhør av Randall Adams (Morris, 1988). Figur 6: Gus Rose truer Randall Adams (Morris, 1988).*

Publikum har, i sekvensen før, sett et rekonstruert avhør som forteller noe helt annet enn det Rose forteller. Dette er både skremmende, og noe som er med på å svekke etterforskningen og styrke Adams' sak betraktelig. I segment 17 virker dommer Metcalfe mer interessert i å snakke om politihistorier fra 30-tallet, og han innrømmer i tillegg at han ble emosjonell av sluttargumentet til statsadvokaten. Dette setter spørsmålstegn ved hans dømmekraft og posisjon i saken.

De røde lysene som til stadighet dukker opp i filmen er viktig på flere plan. På et subtilt plan kan det virke som Morris prøve å minne publikum på hvem den virkelige antagonist er, ved å til stadighet klippe til de røde lysene etter hver scene.



*Figur 7: Bygning i Dallas (Morris, 1988).*



*Figur 8: Politi-sirene (Morris, 1988).*

Gjennomgående inneholder hvert av totalbildene i begynnelsen en form for røde lys. I figur 7 er det så vidt synlig på toppen av bygningen. Den klareste argumentasjonen på dette planet er i siste sekvens der det er klipt inn en sirene som dreier rundt og rundt. Hvorfor avslutter ikke Morris filmen rett etter at Harris innrømmet av Adams var uskyldig? Publikum har allerede akseptert at Harris er den virkelige morderen, men har også i segment 33 fått vite at han egentlig bare var en snill gutt som aldri fikk den oppfølgingen han trengte. Det var ikke Harris som fengslet Adams, men politiet og rettssystemet. Det var ikke vitnet Emily Miller som

dømte Adams, men rettssystemet. Jeg kommer tilbake til de røde lysene på mikronivå i kapittel 7.2.3.

Fellesnevneren er gjennomgående politiet og rettssystemet, og de fremstår som den virkelige antagonisten. Filmens konflikt er i segment 34 egentlig løst, men Morris har en agenda til. Med det siste bildet returnerer han tilbake til de røde lysene som impliserer om at etterforskningen, politiet og samfunnet har sviktet Adams, «*the scapegoat*». Både filmen i seg selv, og regissør Errol Morris er gjennomgående veldig overbevisende i sine implisitte argumentasjoner, som gjør at de bevis som legges frem virker troverdige og logiske. Det er antageligvis også derfor det viktigste premisset blir lagt mot slutten, slik at Morris kan sikre seg at publikum aksepterer konklusjonen.

### **Sannhet og menneskelig svikt**

Overordnet ser det ut som Morris formidler at det er menneskelig svikt som står i veien for sannheten. Det er ingen spesifikk scene som definerer det tredje argumentet, men det springer ut fra filmens overordnende stemme. Sannhet er subjektivt, og en manns sannhet kan være en annen manns løgn. Det kan se ut som Morris ikke er ute etter å vise til en objektiv sannhet, tvert imot, som nevnt tidligere tror ikke Morris på bildets bevisverdi. *The Thin Blue Line* garanterer ingen form for sannhet, men formidler heller at sannheten er uopprettelig, tapt i fortiden av menneskers dårlige dømmekraft, og subjektive hukommelse. Seeren blir også et offer for dette, og strever seg igjennom mange ulike oppfatninger, rekonstruksjoner og minner av drapshendelsen. Morris forteller selv:

*«I like to point out that people very often confuse the idea that truth is subjective with the fact that truth is perishable.[...] Historical evidence is in fact perishable. People can burn the archives, people can destroy the evidence. Or they can ruin the evidence in many many many many many ways. Adulterate it so that it's impossible ever to know what the evidence really was. And I think that's true of many episodes in history »* (Believer, 2004)

Errol Morris fremstår som en skjult forteller i filmen, og som analysen viser, skapes det meste av meningsinnholdet i filmen i seerens meddiktning. Problemet med dette er at argumentene hans sjeldent blir eksplisitt nevnt, noe som gjør at publikum til tider tror de kommer frem til konklusjonene selv. Morris har strukturert en film som på ingen måte er en balansert film, eller som fremmer alle sider av saken. Hvorfor gir ikke bare Morris seeren innrømmelsen til Harris i starten av filmen? I mine øyne kan det virke som han vil at publikum skal føle

tyngden av løgner og misforståelser for å forstå hva filmen virkelig handler om. Det finnes ingen sannhet uten løgn.

## 7.2 Filmatisk diskurs i *The Thin Blue Line* på mikronivå

I denne delen av analysen vil jeg drøfte *The Thin Blue Line* på et mikronivå. Dette innebærer å se på hvordan Morris har brukt lys, farger, kamera, klipp, lyd og musikk for å fremme de tre hovedargumentene som jeg kom frem til i makroanalysen i forrige kapittel, sett i lys av apellformene.

### 7.2.1 Intervju og karakterisering i *The Thin Blue Line*

Intervjuer er en av de største audiovisuelle delene av *The Thin Blue Line*. Publikums emosjonelle involvering i karakterene er viktig fordi det gjør at det opprettholdes en link mellom dem. Robert McKee skriver i boken *Story* at: «*If the writer fails to fuse a bond between filmgoer and protagonist, we sit outside feeling nothing*» (McKee, 1999, s. 141)

Det kanskje mest sentrale elementet i intervjusettingen er *interrotron-teknikken* nevnt i kapittel tre. Det kan virke som at elementet er strategisk brukt for å tilsidesette Morris som forteller, slik at publikum nesten får direkte kontakt med karakterene i filmen. Seeren sitter direkte på aksene til personene, og man får en følelse av å intervju dem selv. Settingen gir et mer intimt og personlig preg, og Morris plasserer seeren i den posisjonen han selv var i da han etterforsket saken.

Noe av det først jeg la merke til ved første visning av filmen, var at det ikke er lagt inn noen grafisk tittel på de ulike personene som er med i filmen. Det vil si at publikum må gjette seg frem til, eller logisk komme frem til hvem som er hvem. Det var tøft å henge med første gangen jeg så filmen, fordi det er mange karakterer med som snakker om hverandre. Jeg må innrømme at jeg hadde problemer med å skille alle karakterene fra hverandre. Fra Morris sin side er nok dette et bevisst valg for å skape forvirring rundt karakterene, og vi opplever sikkert noe av den frustrasjonen han selv hadde i starten av etterforskningen. Det kommer nokså tydelig frem hvem de forskjellige karakterene er takket være måten Morris har satt opp intervjuene på. Han har plassert dem i en kontekst som enkelt beskriver hvor de hører hjemme. De fleste fra politiet er intervjuet på politikontorer med kart over Dallas på veggen. I intervjubildet av Randall Adams ser vi gitter i bakgrunnen av bildet, som taler for at han er fengslet. Det står også «ADAMS» på skjorten hans, som henter til at han er i en form for

institusjon. I dette tilfellet et fengsel. Vitnene har Morris tilsynelatende filmet hjemme hos dem, og dette gjør dem mer sivile enn andre karakterer i filmen.

### **Randall Adams**

Som nevnt i kapittel 7.1.1 er det Randall Adams som får mest taletid, og som dukker opp flest ganger i løpet av filmen. Adams er også den første karakteren som introduseres, og det gjør ham til en viktig karakter. Slik det kommer frem av intervjuene med Adams, opptrer han som en snill og troverdig mann. I dokumentarteoretisk perspektiv kan vi si at Adams genererer et inntrykk av god moral og troverdighet, som referer til *credible truth* eller *ethical proof*. Det vil si at hans troverdighet er med på å skape en sannhet for seeren. Han holder blikk-kontakt gjennom alle intervjuene, og fremstår som en uskyldig og interessant mann. I begynnelsen av filmen forklarer Adams at han og broren hadde dratt fra California til Dallas på søken etter jobb. Videre forklarer han at han hadde fått seg jobb etter bare en halv dag, selv om det angivelig var vanskelig å få seg jobb. «*Everything just clicked. It's as if I was meant to be here*» (Morris, 1988, 00:02:01). For Adams styrker det hans etos, fordi publikum ser på ham som en flink og flittig person som, allerede etter bare noen timer i en ny by, klarer å få seg jobb. Han forklarer også at han alltid møtte opp på jobb, og at det ofte hendte at kollegaene ikke møtte opp, og at han endte opp med å jobbe alene. Etter bare to minutter ut i filmen har Morris klart å bygge opp Adams' etos, og får publikum til å ta hans side.



Figur 9: Randall Adams (Morris, 1988).

Lyssettingen av intervjuet av Adams er veldig interessant og relevant, fordi det kun er brukt hvitt lys, som også går igjen i det hvite antrekket han har på seg. Blain Brown skriver i boken *Cinematography* at farger er en av fotografens viktigste verktøy fordi farger har en unik egenskap til å kommunisere med publikum på. Farger opererer på samme måte som musikk; de gir publikum informasjon implisitt på et følelsesmessig plan (Brown, 2012, s. 228). Dette referer til patos, og hvordan lys og farger påvirker publikum.



Hvit benyttes ofte som en konnotasjon og metafor for fred, godhet, uskyldighet, trygghet og renhet. Dette påvirker både etos og patos. Underbevisst konnoterer hvitfargen med at Adams er uskyldig, og dette skaper en kontrast ved at vi ser ham sitte i fengsel. Denne kontrasten rører ved publikums patos, og skaper sympati med Adams. Å bli uskyldig fengslet av staten bærer likheter med å bli sviktet av de du stoler mest på, og dette kan gi publikum en følelse av frykt. Man kan lure på om Morris fikk velge ut klær til han, men det er uansett et meget heldig valg på bakgrunn av den konnotative betydningen. Den underbevisste tanken om at Adams er uskyldig vil deretter styrke de argumenter og historier han forteller gjennom hele filmen. Morris illustrerer her et poeng som ligger på utsiden av filmen, og som Spence og Navarro nevnte i kapittel 6.2; filmskaperen uttrykker seg symbolsk for å skape en dypere realitet som det er vanskelig å oppnå kun ved hjelp av konkrete, visuelle virkemidler (Spence & Navarro, 2011, s. 180).

Som jeg nevnte i kapittel 7.1.4 er *tid* et nøkkelord i filmen, og kanskje det som på best måte understreker Adams' logos, eller hans argumenter mot at han er uskyldig. Adams forklarer om Harris:

*«His whole story from the start was two hours late. I met this kid at around ten o'clock in the morning. He says we met at noon. I say we were at the Bronco Bowl at two or three o'clock. He says it was five or six o'clock. Everything that we did coincide with, he was two hours late. Two hours later. Two hours into the night»* (Morris, 1988, 00:41:41).

Dette styrkes ytterligere av rekonstruksjonene og bildene som bekrefter tidsperspektivet til Adams, som blant annet klokken på kinoen.



## David Harris

David Harris står som motpolen til Randall Adams. Han er nesten ved alle anledninger omvendt fremstilt. Fra starten av blir han gitt antagonistiske krefter som styrker Adams sitt etos enda et nivå. Harris sitt etos blir svekket allerede fra første setning der han sier: «*I'd run away from home a couple of times. Once or twice. I don't know. And this all started, the day I run away from home. [...] I took a pistol of my dad's and a shotgun. Took a neighbor's car*» (Morris, 1988, 00:02:11). Introduksjonen av David Harris får ham til å fremstå som en kriminell, og dermed en lite troverdig karakter. I forhold til Adams, som etter kort tid allerede hadde fått seg en jobb, hadde Harris både stjålet en bil, stjålet våpen og rømt hjemmefra. Harris fremstilles også som karakteren som mest sannsynlig vil begå forbrytelser i fremtiden. Han tar lett på de ugjerningene han innrømmer å ha gjort. De første minuttene av filmen viser en troverdig og snill karakter mot en forbryter med våpen.



Figur 10: David Harris (Morris, 1988).

Selve intervjusituasjonen til Harris står i kontrast med Adams' på flere måter. Det er gjort en rød lyssetting som passer godt med den røde skjorten han har på seg. Fargen rød konnoterer ild, blod, sinne, krig og fare, og dette svekker Harris sin troverdighet og hans etos. Fargene påvirker også patos, fordi publikum vil kunne føle et ubehag av denne intervjusituasjonen i forhold til Adams'. Det er ikke tydelig om Harris sitter i fengsel eller ikke, og dette kan skape forvirring for publikum siden Morris har kuttet vekk navnet på antrekket hans ifra bilderammen. Den første gangen publikum skjønner at han faktisk er fengslet, er i segment 30, da han klør seg i hodet, og viser at han har sittet med håndjern hele tiden. Dette svekker Harris' etos ytterligere, og publikum forstår at han allerede er arrestert for en annen forbrytelse. Dette virker også som et vendepunkt i filmen der publikum får bekreftet sine antagelser om Harris, men det fungerer også som et uromoment fordi det er usikkert hvorfor han er fengslet.

Harris' oppførsel er også viktig i forhold hans troverdighet og etos. Gjennomgående er det sjeldent at han klarer å holde øyekontakt med kamera, og han ser ofte ned i gulvet før han klarer å avslutte setningene sine. Ser vi nærmere på intervjusettingen virker det som at Harris ikke ser rett i kamera i det hele tatt, noe som gjør at han virker mer fraværende enn Adams. Om dette er et bevisst valg av Morris er ikke kjent, men denne holdningen gjør at Harris virker mer uinteressert og likegyldig, noe som får ham til å fremstå som en kald og kynisk karakter.

En av filmens mest interessante vendinger, utenom opptaket på båndspilleren, er Morris sitt valg om å implementere barndommen til Harris mot slutten av filmen. Harris blir subtilt bygd opp for å fremstå som en kald og uforutsigbar morder. Primært er det politietterforsker Sam Kittrell som karakteriserer Harris på denne måten ved å fortelle om hans kriminelle bakgrunn, og at han tidligere dømt for flere forbrytelser. Mot slutten av filmen forklarer Kittrell at Harris brøt seg inn i et hus og drepte en mann ved navn Mark Walter Mays. Harris innrømmer drap overfor Kittrell, men det virker ikke som han har noe anger for det han har gjort. Etter etterforskningen og rettsaken blir Harris idømt dødsstraff for drapet. På dette tidspunktet er troverdigheten til Harris så lav at han ikke bare fremstår som filmens antagonist, men er antageligvis hovedgrunnen til at Adams sitter fengslet. Adams avslutter også dette ved å konkludere: «*The kid scares me. To think that he could actually be out there, walking the streets...and Dallas County let him go*» (Morris, 1988, 01:28:47). Her tar filmen en brå vending. Etter intervjuet med Adams vises det igjen bilder av Dallas, og fremstår, som Plantinga skildret, som en skummel og fremmed storby og den gir en følelse av en monolittisk institusjon som kan drepe uskyldige mennesker (Plantinga, 2010, s. 71).

Det Morris deretter gjør er å klippe inn Sam Kittrell, som forklarer at han alltid har opplevd Harris som en høflig, vennlig, respektfull og snill gutt. Det vises deretter barndomsbilder av Harris og broren sammen, og vi blir fortalt at broren døde som resultat av en drukningsulykke i 1963. Harris var eneste tilstede når drukningsulykken inntraff, og forklarer selv at dette var en traumatisk opplevelse som fortsatt følger han. I tillegg slet han senere med å få noen form for aksept fra sin far etter brorens død, og siden har han alltid følt at broren var farens favoritt. For første gang i filmen viser Harris emosjon. Han er tydelig at følelsesmessig preget av dette, og han er på gråten når Morris berør dette temaet. Imot all formodning oppnår Morris at publikum nå føler sympati med Harris, som nå virker som et produkt av en tung og trist oppvekst uten en fars kjærlighet og anerkjennelse. Følelsen er gjenkjennelig for publikum og rører ved patos. I tillegg viser Harris tendenser til selvrefleksjon ved å konkludere med at ungdommene antageligvis var for å ta igjen på sin far,

men at det egentlig bare skadet han selv. Harris sitt etos blir styrket i den grad at publikum sympatiserer med ham, og dette gjør ham mer menneskelig enn han tidligere var i filmen. De antagonistiske kreftene han tidligere hadde, blir nå flyttet over på byen Dallas. Som jeg nevnte i kapittel 7.1.4, er Morris sitt mer implisitte argument at rettssystemet og samfunnet har sviktet Adams, og at det er menneskelig svikt som står i sentrum av dette. Filmen har hele veien hintet til at det finnes en antagonist som er større enn karakterene selv, men det er først her at det nesten blir helt eksplisitt lagt frem. Det blir aldri sagt, og dette gjør at publikum forstår dette på egenhånd, som igjen gjør at det oppnår en større kraft på bakgrunnen av publikums meddiktning.

### **Emily og R.L. Miller**

Emily og R.L. Miller er de to viktigste vitnene i saken mot Randall Adams, og det er spesielt viktig å se litt nærmere på Emily Miller, fordi det var hun som fikk Adams dømt.

Forsvarsadvokat Edith James skildrer Emily Miller slik:

*«Mrs. Miller got on the stand that last afternoon. And she said, that's the man. I saw that man. I saw Randall Adams' face just right after. She said, I saw the gun sticking out of the car when he shot that police officer. And that's the man. And she waved her finger right toward Randall Adams. She's the one who got him convicted»* (Morris, 1988, 00:48:11).

Umiddelbart etter at James har forklart dette kommer første intervju med Emily Miller, og hun blir tilsynelatende intervjuet hjemme i stuen sin. Visuelt fremstår hun som en karikatur av seg selv, allerede fra første setning når hun nesten bryter ut i latter. Det viser seg at hennes største drøm i livet er å bli en detektiv som oppklarer politisaker. Hun trekker her en parallell til detektivprogrammet *Boston Blackie*, der hun drømte om å være kvinnen som alltid hjalp til. Errol Morris viser gamle klipp av Boston Blackie over intervjuet, og det hele får en ironisk og komisk vinkling fordi det understreker hennes manglende kompetanse som hovedvitne i en drapssak. Dette er med på å svekke hennes troverdighet og etos betraktelig, og dette påvirker også patos fordi det er følelsesmessig forstyrrende å vite at dette vitnet felte Adams.

Under intervjuet klarer hun sjeldent å fullføre setninger, og hun stopper opp for å tenke. I motsetning til Emily, er Adams konsistent og har et godt ordforråd. At Morris har implementert slike situasjoner er ikke tilfeldig fordi dette undergraver alt hun sier til enhver tid. Noen av forklaringene hennes er faktisk logiske og gode, men hennes etos påvirker, som nevnt tidligere, hennes logos. Morris har nøytralisert hennes troverdighet, som gjør at seeren

aldri vil tro på hennes argumentasjon. Forsvarsadvokat Dennis White undergraver Emily ytterligere ved å si:

*«A woman called me at my home and said she knew this woman who had testified and identified Randall Dale Adams from a passing vehicle. This woman has never told the truth in her life. She also told me that she had tried to call the D.A.<sup>11</sup> during the trial and give this evidence that this woman was not believable»* (Morris, 1988, 00:55:19)

Det er også viktig å vise til at Emily Miller og R.L. Miller blir intervjuet på helt ulike steder, noe som kan hinte om at de var skilt på den tiden filmen ble spilt inn. Måten de snakker om hverandre er med på å undergrave deres etos, og de var egentlig bare ute den natten fordi de kranglet. Det er viktig å påpeke at Morris benytter seg av veldig eksplisitte virkemidler for å svekke Emily Millers etos. Antageligvis aksepteres dette av publikum fordi Morris kun følger opp eksemplene som Emily faktisk kommer med selv, som blant annet Boston Blackie.

### **Elba Carr**

Elba Carr er en viktig brikke som brukes for å underminere Miller-parets etos. Hennes første setning i filmen er: *«They were scum. They were just actually scum»* (Morris, 1988, 00:55:45). Carr har ingen annen rolle i filmen annet enn å sverte paret. Derfor er det oppsiktsvekkende at hun faktisk har mer taletid enn blant annet drapsetterforsker Gus Rose, som egentlig er en sentral del av saken. Hun fortsetter å snakke om at R.L. Miller i første omgang hadde fortalt at han ikke hadde sett noe på grunn av at det var for mørkt. Senere kommer det frem at det tilbys penger for informasjon om saken fra politiet, og da forteller Carr: *«For enough money, he would testify to what they wanted him to say. He would say anything they wanted him to say. Or he would see anything that they wanted him to see»* (Morris, 1988, 00:56:29).

---

<sup>11</sup> District attorney, statsadvokat.

### Hootie Nelson og Floyd Jackson

Errol Morris intervjuer tre tidligere venner av David Harris, som i filmen fungerer som katalysatorer for at seeren tror at Harris er den mest sannsynlige morderen. Han skryter til flere av sine venner om at han har drept Wood. Disse brukes primært for å sverte Harris sitt etos, men også for å gi publikum en skildring av hvilket miljø Harris befant seg i på denne tiden.



Figur 11: Floyd Jackson (Morris, 1988).

Hovedskillet mellom de tre intervjuene i forhold til de andre som blir gjort i filmen, er at de har blitt gjennomført ute i naturen. Første gang jeg så dette fikk jeg et inntrykk av at dette var ressurssvake mennesker som bor i rurale strøk. Etter all sannsynlighet har Morris gjort intervjuene ute for å oppnå nettopp denne virkningen, og det er implisitt med på å svekke Harris sitt etos. Det er også viktig å legge merke til bekledningen til Jackson i figur 11. Han har på seg en skjorte med *Playboy*-logo som impliserer at han er noe useriøs i en alvorlig og komplisert drapssak. Hootie Nelson forklarer at Harris hadde skrytt av at han hadde drept en politimann: «*He says, I swear to God, I shot that fucking pig. He says, I'm the one who killed him*» (Morris, 1988, 00:17:34). Her innrømmer Harris et politidrap ovenfor sine venner, og hinter til at det var politimannen Wood han hadde drept.

#### 7.2.2 Rekonstruksjon i *The Thin Blue Line*

Som nevnt i kapittel 4.3 er rekonstruksjoner en av dokumentarens store problemområder, fordi de ofte blir sett på som et fiktivt virkemiddel i dokumentarsjangeren. I dagens fjernsynsdokumentarer er det normalt å merke filmen med etiketten «*reconstruction*», eller for eksempel med en «D» i venstre hjørne, som skaperne av dokumentarserien *Hvem drepte Birgitte* (Aarskog, 2018) måtte benytte seg av, etter press fra TV2. Denne etiketten benyttes for at publikum ikke skal forveksle rekonstruerte scener med scener, som stammer fra

virkeligheten. I *The Thin Blue Line* er det aldri brukt noen slik etikett. Det er også viktig å merke at rekonstruksjonene er filmet flere år etter både drapshendelsen, og intervjuene.

Rekonstruksjonene i filmen baserer seg i all hovedsak på de ulike vitneutsagnene, men også fra etterforskere, Harris og Adams selv. Jo lengre vi kommer ut i filmen, jo flere ulike rekonstruksjoner blir presentert. Rekonstruksjonene varierer i forhold til hvem som intervjues. Biltypen endres fra Chevrolet Vega, til en Mercury Comet. Det går fra å være to, til én person i bilen. Noen ganger sitter Turko i politibilen, mens andre ganger går hun ut. Filmen fortsetter med å vise motstridende vitneutsagn fra de som blir intervjuet, og dette kan skape frustrasjon og forvirring for publikum. Det som er svært interessant er at det aldri blir vist én rekonstruksjon av at Harris er alene i bilen, og skyter Wood. Første gang jeg så filmen var jeg sikker på å ha sett Harris skyte Wood, men det er ikke tilfelle. Dette innså jeg ikke før femte gang jeg så filmen. Dette kommer av at jeg selv skapte den mest sannsynlige rekonstruksjonen i mitt eget hode, og trodde jeg hadde sett den. Det er et falskt minne som er implisitt skapt av Morris, ved at han hele tiden henter til hva som egentlig skjedde. Det vil si at Morris aldri viser Adams' side av saken. Dette støtter opp under at Morris vil at publikum skal føle at sannheten mangler i et kaos av menneskelige feil og misoppfatninger. I motsetning til moderne true crime dokumentarfilmer, virker det nesten utenkelig å ikke rekonstruere den versjonen filmskaperen faktisk tror er sann. Det er også noe av det som skiller *The Thin Blue Line* fra andre true crime filmer og serier.

Selv om det kan virke som om rekonstruksjonene er tilsynelatende like, er det store ulikheter som ligger i detaljene som blir fremhevet ved hjelp av kinematografi, lys og farger. Det er derfor viktig å undersøke hvordan Morris har brukt audiovisuelle virkemidler, for å få en bedre forståelse av hvordan argumentene er bygd opp. Ulikhetene ligger i detaljene, og som Bordwell, Thompsons og Smith skriver at: «*camera placement is central to visual storytelling. A framing can stress a narratively important detail*» (Bordwell, Thompson, & Smith, 2017, s. 191).

En egenskap vi som mennesker har er at vi primært griper fatt i ansikter. Vi vurderer personer på bakgrunn av ansiktsuttrykk og utseende. Det er ofte gjennom ansiktet de virkelige følelsene til karakterene kommer frem. Det kan virke som om Morris bevisst har fjernet dette elementet i rekonstruksjonene. Seeren får sjeldent se ansiktet til skuespillerne, og det gjør at det hele blir følelsesløst, obskurt og mystisk. Som seer får vi aldri se hele historien, og vi får følelsen av at det hele tiden er noe som mangler. Når publikum ikke kan lese ansiktsuttrykk prøver de heller å se etter mening andre steder, og det er her Morris legger ut små detaljer

som hele tiden spriker i forskjellige retninger. Hadde vi sett ansiktene til skuespillerne ville det etter all sannsynlighet tatt for mye av oppmerksomheten vår.



Figur 11: Skyggen av Robert Wood (Morris, 1988).



Figur 12: Rekonstruert scene av Adams (Morris, 1988).

Rekonstruksjonene er presentert i en form for *film noir-stil* slik at publikum skal forstå at dette ikke er virkelig. Kort fortalt er *film-noir* synonymt med *dark-film*. Bordwell, Thompson og Smith forklarer at: «*American film noir cinematograph of the 1940s underexposed shadowy regions of the image in keeping with low light, lighting techniques*» (Bordwell, Thompson, & Smith, 2017, ss. 161-162). Denne særegne stilen lot Morris isolere både subjekter og objekter ved bruk av skygger og høylys. Alle bildene fremstår med store kontraster, som betyr at det er stor forskjell mellom høylys og skygger. Det gir Morris mulighet til å peke ut viktige detaljer i bilderammen som publikum skal legge spesielt merke til. Det er nesten som han sier «*Se her! Se på denne detaljen!*». Se figur 12, som stammer fra segment åtte, der politiet forklarer hvordan de oppfattet drapshendelsen. Bildet, som varer i under et sekund, trekker oppmerksomheten mot pistolen som avfyres. Ser vi nøyer etter kan vi se en bart, og dette forteller oss at Adams er morderen. Dette så jeg ikke første gang jeg så filmen, og det kan virke som det er litt av poenget til Morris. Detaljer er vanskelig å få øye på, og dette henviser til det tredje argumentet om at det er de små detaljer som ofte overses, slik at sannheten ikke kan komme frem. Argumentet om at det er politiet og rettssystemet som er antagonist blir bekreftet ved flere anledninger her. Publikum blir satt i samme posisjon som juryen, ved at de må konstruere den mest sannsynlige forklaringen ut ifra de ulike vitneutsagnene. Når det settes ut så like grunnhistorier, der detaljene spriker så vidt som de gjør, blir det nesten uoverkommelig å lande på en enkel forklaring.



Figur 13: Rekonstruert scene av pistol (Morris, 1988).



Figur 14: Rekonstruert scene (Morris, 1988).

Primært benytter Morris seg av to visuelle hovedinnstillinger, der den ene er store totaler av scenen, mens den andre er ultra-nære utsnitt av objekter (se figur 13 og 14). Gjennomgående er det brukt ultra-nære bilder av blant annet pistol, hender, bilmerke, røde lys, uniformer, m.fl. Et slikt utsnitt isolerer selve subjektet eller objektet i bilderammen. Publikum blir også servert ordinære objekter i mer uvanlige utsnitt som skaper interesse og mystikk. Som den tyske filmteoretikeren Rudolf Arnheim skrev: «*By reproducing the objects from an unusual angle the artist forces the spectator to take a keener interest*» (Bordwell, Thompson, & Smith, 2017, s. 193). Figur 13 er viktig på flere plan. For det første virker den direkte inn på patos ved å markere viktigheten av den makabre virkeligheten som fant sted den kvelden. Her plasserer Morris publikum nesten rett på aksene til pistolen. Seeren blir nesten tvunget til å føle hvert av skuddene Wood blir truffet av, og dette gjør at publikum på mange måter blir mer følelsesmessig involvert i saken enn tidligere. En annen grunn til at dette bildet er viktig, er fordi pistolen akkurat dekker ansiktet til skytteren. Dette er et grep som igjen skaper mystikk og forvirring rundt hvem som drepte Wood. Bruken av stor blender gjør også at ansiktet til morderen blir uklart, og det er vanskelig for publikum å avgjøre om det er Harris eller Adams som skyter. Totalene gjør at publikum får et større overblikk over hva som skjer, men de forteller også veldig lite, da det er vanskelig å se hvem som er hvor.

### 7.2.3 Avisutklipp og arkivfoto

I kapittel 7.2.1 beskrev jeg hvordan Morris forflyttet de antagonistiske kreftene fra Harris til byen Dallas i et stort vendepunkt mot slutten av filmen. Sekvensen tydeliggjorde det underliggende argumentet om at den virkelige antagonist er politiet og rettssystemet selv.



Innledningsvis i filmen vises det mørke bilder av bygninger i Dallas. Bildene er tilsynelatende filmet på avstand med lang tele-linse. Dette gir seeren en følelse av avstand til byen, og fremmedgjør den ytterligere.



Figur 15: Dallas (Morris, 1988).



Figur 16: Dallas (Morris, 1988).

Adams sier så: «*My mom had a good phrase. She said the first night she pulled into Dallas, it was raining, and it wEXPORTas lightning....and she said if there ever was a hell on earth, it's Dallas County*» (Morris, 1988, 01:29:27). Kombinasjonen av bildene, og moren til Adams' skildring av Dallas påvirker publikums patos ved at man kjenner et ubehag ved denne byen. Et viktig aspekt i disse bildene er de røde lysene som går igjen i hvert eneste bilde av Dallas. Som det ikke kommer av figurene over, blinker disse lysene, noe som gjør at publikums blick fester seg her. I begynnelsen i filmen kan det virke som om disse landskapsbildene kun fungerer som etableringsbilder, men de får en helt annen mening mot slutten, da vi forstår sammenhengen mellom de og historien. De røde lysene er viktige for Morris sitt retoriske argument på flere plan, fordi de binder de antagonistiske kreftene sammen. De røde lysene referer til politibilens sirener, og publikum blir gjennomgående servert dette. Bordwell, Thompsons og Smith forklarer godt hvordan Morris knytter dette opp mot tittelsekvensen i begynnelsen av filmen, ved at ordet *BLUE* har blitt farget rødt. De skriver at tittelen; «*evokes bloodshed*» (Bordwell, Thompson, & Smith, 2017, s. 441). Det kan virke som de mener at svikt hos politiet kan være fatalt, og at det blir spilt uskyldig blod. Den tynne, blå linje kan være like fatal og farlig for sivile som for politibetjenter.

Da Morris skal avsløre at Adams er dømt til døden gjør han en langsom panorering av et avisutklipp. Kameraet panorerer over en artikkel som sier: «*Adams gets death*» med store, tykke bokstaver (Morris, 1988, 01:08:24).



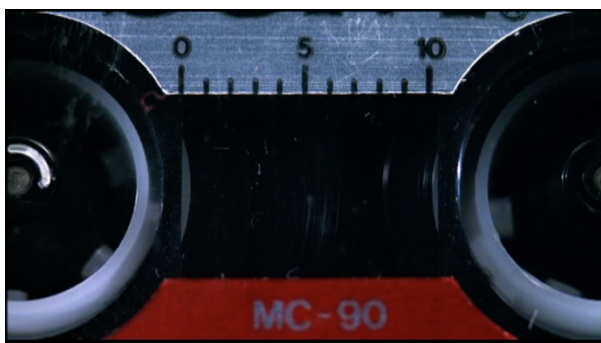
Figur 17: Avisutklipp (Morris, 1988).

For Morris er teknikken mer følelsesmessig sterk enn hvis Adams hadde sagt det selv. Adams blir hengt ut i samfunnet i en form for offentlig gapestokk. Den korte sekvensen fungerer som et *reveal shot*, og dette påvirker patos fordi seeren må være med på den langsomme panoreringen, som til slutt forteller at helten i filmen skal dø. Dødsdommen kommer som et sjokk fordi publikum har grunn til å tro at Adams er uskyldig. Etter denne sekvensen forteller Adams om den elektriske stolen han skal henrettes i. Skildringen gir ingen merverdi for selve saken, men setter publikum i riktig sinnsstemning før neste scene. Det vises et bilde av en elektrisk stol i sort/hvitt, og formidler at menneskelig svikt er katastrofalt.

Filmens kanskje mest vesentlige del er segment 34, der Morris viser en båndopptaker. En tekstplakat før forklarer at Morris intervjuer Harris en siste gang, 5. desember 1986. På bildesiden ser vi kun en Olympus båndopptaker som spiller av noe, men på lydsiden hører vi Errol Morris intervjuer Harris. Her spør Morris: «*Well, what do you think...about whether or not he's innocent?* », hvor Harris svarer: «*I'm sure he is*». Morris spør deretter: «*How can you be sure?*». På dette spørsmålet gir Harris publikum det siste de trenger for å sette puslespillet sammen, ved å svare: «*Cause I'm the one that knows*» (Morris, 1988, 01:35:48).



Figur 18: Båndopptaker (Morris, 1988).



Figur 19: Båndopptaker (Morris, 1988).

Det er visuelt tilfredsstillende å se båndopptakeren tikke i sakte-film, og det gir en intensitet til scenen, på bakgrunn av kontrasten som oppstår mellom det som blir sagt og det vi ser.

Igjen benytter Morris seg av totaler og ultranære utsnitt som gir scenen dynamikk og spenning. Både etos, logos og patos kommer sammen i denne scenen som føles troverdig, autentisk og intim. Harris fremstår alvorlig, ekte og ærlig for første gang.

For min del fremstår dette som filmens mest autentiske sekvens, fordi vi som seer blir plutselig vitne til noe som ikke lenger fremstår som iscenesatt. Som Kjeldsen skrev, dette er kvaliteter som er med på å styrke en karakters etos i den grad at han kan fremstå troverdig overfor publikum. Interessant nok gikk kameraet til Morris i stykker da han skulle filme det siste intervjuet med Harris, så de måtte benytte seg av en båndopptaker istedenfor. Morris forklarte at: «*I remember I came home from doing the interview with the tape recorder and I started crying*» (Guerrasio, 2015). I ettertid har denne sekvensen blitt filmens kanskje mest minneverdige øyeblikk, og man kan trekke en parallell her til HBO-serien *The Jinx* (Jarecki & Smerling, 2015), der Andrew Jarecki og Marc Smerling også benytter seg av samme teknikk.

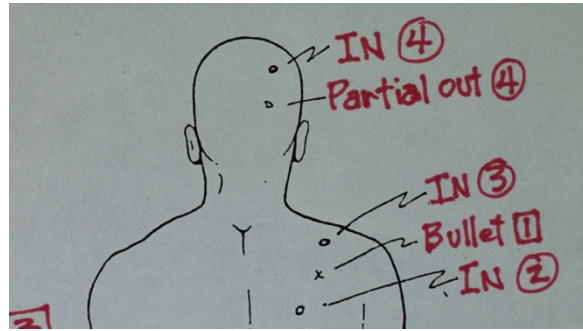


Figur 20: *The Jinx* (Jarecki & Smerling, 2015).

Avisutklippene brukes også for å sette publikum i riktig sinnsstemning før og etter scenene. Et eksempel på dette er bruken av bevismateriale fra drapsnatten. Ofte har utklippene en direkte link med drapssaken, men det benyttes også som utklipp som bekrefter, eller avkrefter teorier om drapet. Et tidlig eksempel på dette er bruken av bevismateriale om hvordan Robert Wood ble drept. I segment fem får publikum presentert den første rekonstruksjonen, og etter skuddene klippes det til etterforskningsbilder som viser hvor Wood ble truffet av kulene.



Figur 21: Avdød Robert Wood (Morris, 1988).



Figur 22: Bilde av hvor Woods ble skutt (Morris, 1988).

I tillegg klippes det inn et svart-hvitt bilde av en avdød Wood. Denne sekvensen er viktig på to plan. Utklippene appellerer både til motstridende bevis, og er også emosjonelle bevis. I motsetning til å se skuespilleren bli skutt på en nesten komisk måte, skaper det en følelsesmessig reaksjon hos publikum når de plutselig får innsyn i et ekte bilde av den avdøde politibetjenten. Det får en autentisk og brutal følelse over seg. I segment åtte tar Morris dette et steg videre ved å la etterforskerne forklare at Wood sin kone nettopp hadde kjøpt en skuddsikker vest som hun hadde lagt under juletreet rett før drapet. Videre forklarer de at hun var konstant bekymret for at ektemannen skulle havne i farlige situasjoner. Dette fortelles samtidig som det klippes til bilder av portretter av Wood før han døde. Det er sterkt for publikum å se et menneske i øynene, som de vet skal bli skutt og drept. Det skaper sympati både for Wood og hans familie, men kanskje enda viktigere er det for filmens narrativ, her påpeker Morris hvor viktig denne saken er.

#### 7.2.4 Musikk og lyddesign i *The Thin Blue Line*

Errol Morris benytter seg som sagt ikke av noen form for kommentarer, men overlater heller historiefortellingen til bildene og lydbildet. I overført betydning kan vi si at de audiovisuelle virkemidlene fungerer som Morris sin implisitte stemme. Den komplekse sammensetningen av lyd skaper til sammen et viktig aspekt i historiefortellingen, i tillegg til at den er med på å underbygge den retoriske argumentasjonen til Morris. Sammensetning av lyd går som oftest under definisjonen lyddesign, og ifølge Stanley R. Alten er lyddesign: «*Sound design is the vision that harmonizes the various elements with the visual story by creating the overall sonic character of a production*» (Alten, 2011, s. 277).

Det er komponisten Phillip Glass som har komponert musikken for Morris i *The Thin Blue Line*. Han gav ut et album i 1989 med navnet *The Thin Blue Line (Original Soundtrack)* (Glass, 1989), som inneholder 31 spor. Interessant nok er nesten like mange spor som segmenter i segmenteringen i kapittel 7.1.1.



Figur 23: Spotify.

Albumets første spor har et veldig hypnotiserende og ubehagelig preg over seg. Den kommer i mange forskjellige varianter i løpet av filmen, men den er nesten alltid forankret i samme musikalske stil. Grunnen til at musikken virker slik, er fordi Glass har komponert mye av musikken i moll i motsetning til dur. Uten å gå for langt inn i kompleks musikkteori, oppnår man, ved å bruke moll, at musikken virker repetitiv, ubehagelig, mørkere og noe uharmonisk, i motsetning til å også bruke dur som gir en mer harmonisk og varm følelse (Omdal, 2018). En melodi i moll gjør at det blir vanskelig å senke skuldrene. Det virker som om noe ikke helt stemmer, og at det er noe som mangler. Det som direkte mangler er mer harmoniske, og varierte toner, men i større sammenheng er fraværet av sannhet i rekonstruksjonene. Det vil si at musikken ikke bare påvirker patos, men også logos, fordi publikum føler at de blir hypnotisert, og lurt av vitneutsagnene og av politiet. Som publikum får vi ikke servert hele sannheten, det er noe som mangler. Jeg trekker her en sterk parallell til når betjent Turko blir hypnotisert av politiet for å *friske opp* minnet hennes. Det underliggjer en følelse av at bevis har blitt tuklet med, og at vitnene ikke forteller hele sannheten. Jeg anbefaler å sammenligne

sporene *Opening Credits* mot *End Credits*, for å få et innblikk i det dynamiske spennet i musikken.

I kapittel 7.2.1 drøftet jeg hvordan Morris underminerte Emily Millers vitneforklaring ved bruk av klipp og visuelle virkemidler. Det er viktig å sette søkelys på hvordan Glass har komponert musikk, spesielt for Millers forklaring i segment 21. Sporet som er plassert over hennes forklaring heter *The Mystery Eyewitness, Part One*, og er nummer 16 i albumet. Det kan minne om typisk detektiv/mord og mysterier-musikk, med en komisk vri. Dette spilles, som nevnt tidligere, over TV-serien *Boston Blackie*, ikke bare for å underminere hennes etos, men også for å fremstille hele rettsaken som et eneste sirkus. Det hele blir komisk, men blir plutselig alvorlig idet sporet *The Mystery Eyewitness, Part Two* starter. Etter en komisk introduksjon av Emily Miller, får publikum vitneforklaringen hennes. Her forklarer hun at hun så Adams i bilen. Sporet som spilles er hypnotiserende, alvorlig og trist. Publikum er med på en følelsesmessig berg-og-dal-bane, og de innser alvorligheten ved at slike vitner kan få siste ordet i en rettsak, et resultat av patos. Sekvensen med Miller-familien er kanskje den scenen som inneholder bredest musikalsk dynamikk, på bakgrunn av at det går fra å være komisk og surrealistisk, til å bli alvorlig og livsfarlig. Den musikalske undermineringen av Emily Miller er en av filmens mest eksplisitte momenter i henhold til de retoriske argumentene til Morris. Man trenger ikke gjøre en dyptgående analyse for å se at Morris ikke vil at Emily Miller skal komme godt ut av filmen.

Et viktig aspekt i filmen er i segment 26 der Adams skildrer hvordan politiet forklarte hvordan han skulle henrettes i en elektrisk stol. Sporet *The Electric Chair* skiller seg svært ut ved at den ikke lenger holder den hypnotiske og repetitive melodien, men går heller over i en roligere og mørkere versjon, som gir en følelse av at Adams er fortapt. Publikum ønsker nå ikke at Adams skal dø for et drap han kanskje ikke har begått. Intensiteten i scenen tar seg opp når vi hører Adams forteller: «*Fifteen, twenty times a day, I hear the same story about what happens when a man is electrocuted. His eyeballs pop out. His fingernails pop out. His toenails pop out [...] They don't care. All they want to do is talk about how they're going to kill you*» (Morris, 1988, 01:09:27). Musikken forsterker Adams monolog, og vi når krisepunktet i filmen.

Musikken brukes også som en slags igangsetter for patos ved at den ofte setter publikum i riktig sinnsstemning før hver scene. Det er nesten som om Morris forteller oss hva vi skal føle før bildene kommer på skjermen. Ser vi på rekonstruksjonene, introduseres de ofte med et intervju av den som skildrer drapshendelsen. Glass har komponert spor som differensierer seg i forhold til hvem som intervjues, og det er nesten slik at hver karakter får



sin egen kjenningsmelodi. Han har komponert to spor for politiet da de forklarer sin versjon av drapsnatten i segment åtte. Det er spor nummer fem og seks, som er navngitt *Turko, Part One*, og *Turko, Part Two*. Det førstnevnte sporet er en forenklet, og lysere versjon av *Opening Credits*. Sporet er monotont og hypnotiserende. I motsetning til *Part One*, er *Part Two*, betydeligere lysere, og har nesten dobbelt tempo. Sporet spilles over en klokke som svinger foran skjermen, mens politiet snakker om at Turko ble hypnotisert. Dette er et veldig eksplisitt eksempel på hvordan Morris vil at publikum skal føle den overtalende makten politiet hadde på både Turko, vitner, dommer og jury.

Tilbake i kapittel 7.1.4 drøftet jeg hvordan de røde lysene er gjennomgående, og hinter til det implisitte argumentet om at politiet og rettssystemet er den virkelige antagonist. Et viktig virkemiddel her, er bruken av veldig subtile lydeffekter av røde lamper som tennes og samtidig som det klippes inn bilder av Dallas. Elektriske og statiske lyder er ubehagelige å høre på, og lydene er etter all sannsynlighet lagt på i etterkant, fordi fotografen står utenfor byen med kamera. Det virker som et klart valg om å fremheve følelsen om at de røde lysene er farlige, og at de betyr noe mer enn seg selv.

I segment 35, når Morris intervjuer Harris en siste gang på båndopptaker, er det her et interessant valg å utelukke bruken av musikk. Sekvensen får en rå og autentisk følelse. Det oppstår en stor kontrast fordi Morris benytter seg av musikk nesten gjennomgående i hele filmen, og nå får plutselig publikum servert en hel scene uten musikk. Dette er uventet og skjerper både interessen og intensiteten i scenen. Selv om lyden av stemmen til Harris er ekstremt dårlig, fungerer det utmerket som bevis for det han forteller. Dette er filmens kanskje største bruk av logos, for på dette tidspunktet utleveres filmens klareste bevis. Beviset som frikjenner Adams for publikum.

## Kapittel 8: Oppsummering og konklusjon

Målet med denne oppgaven har vært å undersøke: «*Hvordan styrer Errol Morris den filmatiske diskursen for å fremme sine retoriske argumenter i The Thin Blue Line?*» Som det kommer av oppgaven, viser det seg at Morris har strukturert filmen sterkere i forhold til argumentene enn jeg på forhånd trodde. Da jeg så filmen første gang, fikk jeg en forestilling om at filmen er noe balansert, i og med at den viser flere sider av saken, som gjør at publikum selv kan komme til en slutning. Som det kommer av analysen er ikke dette tilfellet; Morris har konstruert en film med til tider ekstremt subtile og diskre grep som støtter hans retoriske argumenter. Jeg vil under svare konkret på forskningsspørsmålene.

I forhold til oppgavens første forskningsspørsmål har jeg konkludert med at Errol Morris hadde tre sentrale retoriske argumenter i filmen. Det første argumentet er at Adams er uskyldig dømt. Dette er det mest eksplisitte argumentet, og filmens ytre plot. Man trenger ikke å gå dypt i filmdiskursen for å se at dette er hovedagendaen til Morris, og som det kommer av analysen er dette tydelig i både i på makro- og mikronivå.

Filmens andre og mer subtile argument er at det er rettssystemet og politiet som er den virkelige antagonisten. Mot slutten av filmen kommer klart frem at Morris egentlig kritiserer rettssystemet og politiets holdning saker som denne. Som det kommer ut av analysen, er argumentet implementert mer subtile og implisitt enn forrige argument.

Det tredje og mest implisitte argumentet er at Morris formidler hvor vanskelig det kan være å finne tilbake til en tapt sannhet. Dette er overførbart til nesten alt, ikke bare til denne drapssaken. Sannhet er ikke noe evigvarende, og kan forsvinne om det ikke blir behandlet riktig. Sannhet er ofte fragmentert, og kan ofte bli ødelagt av menneskelig svikt og begrensninger. Det virker som at den overordnede stemmen til Morris er at sannhet finnes, men at kan være skjult eller illusorisk. Dette argumentet er som nevnt ikke eksplisitt tilstede i filmen, men fungerer som det overordnede temaet.

I forhold til oppgavens andre forskningsspørsmål har det vært fruktbart å benytte seg av retorikken og appellformene, fordi de har latt meg konkretisere og definere empirien, og hvordan Morris har strukturert og konstruert *The Thin Blue Line* for å fremme de tre retoriske argumentene. Som det kommer av analysen er appellformene viktige for at filmen skal oppfattes slik den gjør. Hver eneste lille detalj i filmen fremmer Errol Morris sine retoriske argumenter, og de har kommet til syne ved bruken av en retorisk tekstanalyse i denne oppgaven. Viktigheten av de tre appellformene her er betydelig, og oppskriften på retorisk suksess er til tider nær perfekt.



I denne filmen er etos ekstremt viktig i den grad at det er dette som gjør om vi finner en karakter troverdig eller ikke. Viktigst av alt finner man Errol Morris troverdig tidlig i filmen, ved at det virker som han er velbalansert, og gjør en jobb for at de fleste karakterene skal få komme til orde. Det at publikum allerede da anser avsenderen som en troverdig person med god moraloppfatning, gjør at det blir lettere å akseptere de argumentene som legges frem. Som det kommer av analysen er det også påfallende å se hvordan Morris stadig svekker eller styrker de ulike karakterenes etos i forhold til argumentene.

Betydningen av logos er også viktig ved at en troverdig karakter med god etos, vil fremstå som mer logisk enn det motsatte. Logos er spesielt fremtredende i aksepten av hovedargumentet om at Adams er uskyldig. Morris har lagt frem to logiske og kausale slutninger, og utelatt det siste med vilje, slik at publikum selv kommer frem til slutningen. Først argumenterer han for at det kun kan være Harris eller Adams som har drept Wood. Deretter legger han frem at det ikke kan være Adams. Om publikum nå ikke allerede har akseptert at Harris er morderen oppstår det et paradoks, fordi publikum har akseptert det første premisset. Et annet viktig eksempel er at logos er sterkt avhengig av god etos, og ved å svekke antagonistenes etos i filmen, svekker hans også deres logiske formidlingskraft til publikum.

Patos viser seg også som et viktig retorisk element i filmen. Som det kommer av analysen brukes patos overordnet til å skape sympati for Adams. Et eksempel på dette er bruken av lyse og hvite farger under intervjuet av Adams, i motsetning til Harris der det blir brukt røde og mørkere farger. Noe jeg legger vekt på i oppgaven er blant annet bruken av musikk, da også dette spiller en stor rolle for patos. Musikken aktiviserer bestemte følelser hos publikum, og underminerer til tider blant annet Emily Millers etos og logos, ved bruk av komisk musikk.

Opgavens tredje forskningsspørsmål konkluderer jeg med at bruken av retoriske- og audiovisuelle virkemidlene til tider er gjort veldig lite eksplisitt. *The Thin Blue Line* er en nøye sammensatt dokumentarfilm av fragmenterte deler, som har som hovedoppgave å overtale sitt publikum. Det er på et plan skremmende å innrømme at jeg opplevde filmen som balansert ved første visning. Det betyr at Morris har klart å implementere sitt syn i filmen på en ekstremt subtil måte, slik at det for meg var vanskelig å se det. Sannheten skapes ikke i filmen, men hos publikum og det er derfor filmen virker så autentisk og overbevisende. Sett i sammenheng med *Making a Murderer*, hvor de benytter seg av en mer eksplisitt form for forteller, og det gjør det lettere for publikum å være enig eller uenig i de argumentene som legges frem. *The Thin Blue Line* er minst like ubalansert (om ikke mer), og benytter seg av mer skjulte former for overbevisende retorikk enn de gjør i *Making a Murderer*. Kanskje mest

interessant var det at Morris aldri viser Harris alene i bilen der han skyter Wood. Dette fantes kun i min egen fantasi etter å ha sett filmen. Det støtter opp mot at Morris har konstruert en film som skal forvirre, men der sannheten ikke finnes eksplisitt. Sannheten finnes kun i publikums meddiktning. Morris har også benyttet seg av mer eksplisitte argumenter, som blant annet da han klipper Boston Blackie med komisk musikk over intervjuet til Emily Miller, noe som får henne til å fremstå som lite troverdig og useriøs. Men det virker ikke egentlig som om Morris gjør narr av henne, fordi hun tar selv opp at hun alltid har villet være som en av damene i Boston Blackie, som gjør at det virker selvpåført.

Det jeg primært sitter igjen med etter å ha skrevet denne oppgaven er hvor stramt *The Thin Blue Line* faktisk er strukturert opp mot de tre hovedargumentene som kom frem i analysen. Filmen virker til tider som en rettsak, hvor karakterer får mulighet til å forklare seg foran en jury (publikum). Ved første visning opplevde jeg filmen som balansert, men tippet at den helte favør av Adams fordi det var gjort så store feil i etterforskningen at noe annet ville vært rart. Nå, etter å ha sett filmen mangfoldige ganger, er det tydelig at Errol Morris hele tiden har hatt en agenda, og konstruert filmen deretter. Rekonstruksjonene, intervjuene, karakterene, musikken, foto, farger, og lys er nøye utvalgt, og strukturert for å fremme argumentasjonen om at Randall Adams er uskyldig. At dette var et resultat av svak etterforskning av politiet, og at sannhet er forgjengelig; noe som ikke varer evig.

Det har vært interessant å se hvor mange elementer som dukket opp under ferdigstillingen av denne oppgaven, som jeg rett og slett ikke har plass til. Dette støtter opp mot kompleksiteten av dokumentarfilmen som genre, men det forsterker også argumentasjonen til Morris om en fragmentert sannhet som er skjør i menneskers begrensinger.

## Litteraturliste

- Alnes, J. H. (2018, Februar 20). *Filosofisk logikk*. Hentet fra Store norske leksikon: <https://snl.no/argument>
- Alten, S. R. (2011). *Auido in Media*. Boston: Wadsworth, Cengage Learning.
- Aarskog, B. E. (Regissør). (2018). *Hvem drepte Birgitte* [Film].
- Aase, T. H., & Fossåskaret, E. (2014). *Skapte Virkeligheter*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Believer, I. w. (2004, April). *Errol Morris*. Hentet fra Errol Morris: <https://www.errolmorris.com/content/interview/believer0404.html>
- Berman, B. (Regissør). (1985). *Artie Shaw: Time Is All You've Got* [Film].
- Blaikie, N. (2010). *Designing Social Research* (Vol. 2). Polity Press.
- Bordwell, D., Thompson, K., & Smith, J. (2017). *Film Art: An Introduction*. . New York: McGrawHill Education.
- Brown, B. (2012). *Cinematography*. Burlington: Focal Press.
- Capote, T. (1966). *In Cold Blood*. USA: Random House.
- Coates, T. (2018, April 18). *Esquire*. Hentet fra Esquire: <https://www.esquire.com/entertainment/movies/g3342/best-documentaries-of-all-time/>
- Comanducci, C. (2010, September). Metaphor and Ideology in Film. The University of Birmingham, England.
- Current. (u.d.). *Making of The Thin Blue Line*. Hentet fra YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=2xa2CiiPJt8>
- Dokumentarfilms, H. d. (2000). *Triumph der Bilder - Brian Winston* [Registrert av B. Winston]. Stuttgart, Tyskland.
- Drew, R. (Regissør). (1960). *Primary* [Film].
- Edlund, D. (2008). *Ethos, Logos, Pathos: Three Ways to Persuade*. Hentet fra California State University: <http://www.calstatela.edu/>
- Emilsen, A.-S. S., & Diesen, J. A. (2018, Oktober 30). *Dokumentar som propaganda*. Hentet fra STORE NORSKE LEKSIKON: <https://snl.no/dokumentarfilm>
- Epstein, R., & Friedman, J. (Regissører). (1989). *Common Threads: Stories from the Quilt* [Film].
- Fothergill, A. (Regissør). (2019). *Our Planet* [Film].
- Glass, P. (1989). *The Thin Blue Line (Original Soundtrack)* [Registrert av P. Glass].

- Guerrasio, J. (2015, Mars 24). *'The Jinx' is eerily similar to the 1998 documentary 'The Thin Blue Line'*. Hentet fra Business Insider: <https://www.businessinsider.com/the-jinx-similar-to-the-thin-blue-line-2015-3?r=US&IR=T&IR=T>
- Gullblyanten. (2018, Januar). *Gullblyanten 2018*. Hentet fra Gullblyanten: <http://gullblyanten.no/archive/2018/submissions/13961/>
- Hustad, K. K. (2018, Desember 16). *Derfor elsker du «true crime»*. Hentet fra TV2: <https://www.tv2.no/a/10278976/>
- Jarecki, A., & Smerling, M. (Regissører). (2015). *The Jinx* [Film].
- Kjeldsen, J. E. (2017). *Retorikk i vår tid*. Oslo: Spartacus.
- Kopple, B. (Regissør). (1976). *Harlan County, USA* [Film].
- Kubrick, S. (Regissør). (1980). *The Shining* [Film].
- Lecompte, M., & Goetz, J. P. (1982). Problems of Reliability and Validity in Ethnographic Research.
- Lipkin, S. (2005). US Docudrama and "Movie of the Week". I A. Rosenthal, & J. Corner, *New Challenges for Documentary* (ss. 453-462). Manchester: Manchester University Press.
- Loach, K. (Regissør). (1966). *Cathy Come Home* [Film].
- Lothe, J. (2011). *Fiksjon og Film: Narrativ teori og analyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Madsbu, J. P. (u.d.). Innsamling, fortolkning og analyse av kvalitative data ved hjelp av Sensitizing Concepts. *Hvordan etablere vitenskapelig kunnskap?*
- Marsh, J. (Regissør). (2008). *Man On Wire* [Film].
- Martin, D. (2011, Juni 25). *The New York Times*. Hentet fra Randall Adams, 61, Dies; Freed With Help of Film: <https://www.nytimes.com/2011/06/26/us/26adams.html>
- Mølster, R. (2001). Dokumentarmakt på nye veier. I M. Eide, *Til Dagsorden!* (ss. 256-272). Oslo: Gyldendal Akademisk.
- McKee, R. (1999). *Story*. York: Methuen.
- Moore, M. (Regissør). (1989). *Roger & Me* [Film].
- Moore, M. (Regissør). (2004). *Fahrenheit 9/11* [Film].
- Morris, E. (Regissør). (1980). *Gates of Heaven* [Film].
- Morris, E. (Regissør). (1988). *The Thin Blue Line* [Film].
- Morris, E. (u.d.). *Biography*. Hentet fra Errol Morris: <http://errolmorris.com/biography.html>
- Morris, E. (u.d.). *Errol Morris*. Hentet fra The Anti-Post-Modern Post-Modernist: <http://www.errolmorris.com/content/interview/amnesia0204.html>
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality*. Indiana: Indiana University Press.

- Nichols, B. (2017). *Introduction to Documentary*. Indiana: Indiana University Press.
- Omdal, S. A. (2018, Desember 7). *Store norske leksikon*. Hentet fra Tonalitet:  
<https://snl.no/moll>
- Ophüls, M. (Regissør). (1988). *Hôtel Terminus* [Film].
- Oppenheimer, J. (Regissør). (2012). *The Act of Killing* [Film].
- Oscars. (u.d.). *Oscars*. Hentet fra EXPERIENCE OVER EIGHT DECADES OF THE OSCARS FROM 1927 TO 2019: <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies>
- Phipps, K. (1997, September 12). *INTERVIEW Errol Morris*. Hentet fra AV CLUB:  
<https://www.avclub.com/errol-morris-1798207890>
- Plantinga, C. R. (2010). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Plantinga, C. R. (2018, November 9). E-post fra Carl Plantinga fra Calvin College, Michigan. (M. K. Gjertsen, Interviewer)
- Rabiger, M. (2009). *Directing the Documentary*. Burlington: Focal Press.
- Ricciardi, L., & Demos, M. (Regissører). (2015). *Making a Murderer* [Film].
- Riefenstahl, L. (Regissør). (1935). *Triumph des Willens* [Film].
- Rosteck, T., & Frenzt, T. S. (2015). The conversion of Lila Lipscomb in fahrenheit 9/11. I T. W. Benson, & B. J. Snee, *Michael Moore And The Rhetoric Of Documentary* (ss. 101-118). Illinois: Southern Illinois University Press.
- Sørensen, B. (2017). *Å Fange Virkeligheten*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Schoen, S. W. (2012). *The Rhetoric of Evidence in recent Documentary Film and Video*. Florida : University of South Florida.
- Schwartzman, A. (Regissør). (1982). *Genocide* [Film].
- Schwebs, T., & Østbye, H. (2011). *Media i Samfunnet*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Skirbekk, S. (2018, Juni 27). *propaganda*. Hentet fra STORE NORSKE LEKSIKON:  
<https://snl.no/propaganda>
- Spence, L., & Navarro, V. (2011). *Crafting Truth: Documentary form and meaning*. New Jersey: Rutgers University Press.
- TCM Archive Materials. (u.d.). Hentet fra TCM (Turner Classic Movies):  
<https://www.tcm.com/tcmdb/person/135876%7C0/Errol-Morris/biography.html>
- Vertov, D. (Regissør). (1929). *Man with a Movie Camera* [Film].
- Wevang, I., & Lykke, P. (Regissører). (2019). *Drapet i Holmenkollen* [Film].

- Williams, L. (2005). Truth, History, and the New Documentary. I A. Rosenthal, & J. Corner, *New Challenges for Documentary* (ss. 57-75). Manchester : Manchester University Press.
- Øtsbye, H., Helland, K., Knapskog, K., Larsen, L., & Moe, H. (2017). *Metodebok for Mediefag*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Zaritsky, J. (Regissør). (1981). *Just Another Missing Kid* [Film].

## Vedlegg A: Karakterer i *The Thin Blue Line*



**Randall Adams**



**David Harris**



**Gus Rose**  
Drapsetterforsker



**Jackie Johnson**  
Drapsetterforsker



**Marshall Touchton**  
Intern-etterforsker



**Dale Holt**  
Drapsetterforsker



**Sam Kittrell**  
Politietterforsker



**Hootie Nelson**  
Venn av David Harris



**Dennis Johnson**  
Venn av David Harris



**Floyd Jackson**  
Venn av David Harris



**Edith James**  
Forsvarsadvokat



**Dennis White**  
Forsvarsadvokat



**Don Metcalfe**  
Dommer



**Emily Miller**  
Vitne



**R.L. Miller**  
Vitne



**Elba Carr**  
Innbygger i Vidor



**Michael Randell**  
Vitne



**Melvin C. Bruder**  
Advokat



**Robert Wood**  
Politi



**Teresa Turko**  
Politi/Vitne



## Vedlegg B: Epost fra professor Carl Plantinga



**Carl Plantinga** <cplantin@calvin.edu>

Fri, Nov 9, 2018, 5:18 PM



to me ▾

Dear Magnus,

Thanks for your note. I am happy that you find my book to be useful.

First question: Yes, ethical proof is ethos; emotional proof is pathos, and demonstrative proof is logos.

Ethos is the Greek word for character. Pathos is Greek for Emotion; Logos is Greek for reason, I believe.

As to your second question, I would recommend trying to get your hands on a copy of this book: *Cognitive Theory and Documentary Film*, edited by Catalin Brylla and Mette Kramer. Your library may not have it, but it would be a book well worth reading. I also find that Bill Nichols' discussion of the six modes of documentary is a helpful way to make categories of the different sorts of documentaries and their epistemological assumptions.

Best of luck for your MA thesis.

Carl Plantinga

