

# Hvilken påvirkning har relasjonen mellom forfatter eller filmskaper og aktører på troverdighet til historien i dokumentariske verk?

Hovedoppgave for Masterstudiet i Dokumentarproduksjon ved Universitetet i Stavanger.

Tine Simi Brun



Institutt for medie-, kultur og samfunnsfag  
Samfunnsvitenskapelig fakultet  
Universitetet i Stavanger  
Levert: 15 Juni 2015

**MASTERGRADSSTUDIUM I  
DOKUMENTARPRODUKSJON**

**MASTEROPPGAVE**

---

**SEMESTER:** Vår 2015

---

**FORFATTER:** Tine Simi Brun

**VEILEDER:** Terje Hillesund

---

**TITTEL PÅ MASTEROPPGAVE:**  
Hvilken påvirkning har relasjonen mellom forfatter eller filmskaper og aktører på troverdighet til historien i dokumentariske verk?

---

**EMNEORD/STIKKORD:**

Dokumentar, Kommunikasjonsmodell, Aktør, Filmskaper, Forfatter

---

**SIDETALL:** 65 + referanser (67)

STAVANGER .....15. Juni 2015.....  
DATO/ÅR

## INNHOLDSFORTEGNELSE:

1	SAMMENDRAG:.....	1
2	INNLEDNING:.....	2
3	PROBLEMSTILLING OG MÅLSETTING.....	2
4	TEORI.....	3
4.1	Historier og narrativ.....	4
4.2	Kommunikasjonsmodeller.....	4
4.2.1	Verbal kommunikasjon.....	4
4.2.2	Narrativ kommunikasjon.....	6
4.3	Fortellere.....	7
4.3.1	Tre variasjoner tredjepersonsfortellere.....	8
4.3.2	Pålitelig eller ikke?.....	9
4.4	Karakterer og stereotyper.....	10
4.5	Tekst og film.....	11
4.6	Dokumentarfilm.....	12
4.6.1	Dokumentarens modus.....	12
4.6.2	Relasjonen mellom filmskaper og aktør i dokumentarfilm.....	16
4.7	Konseptuell kommunikasjonsmodell for dokumentarisk tekst og film.....	17
5	METODE.....	20
6	EMPIRI.....	21
6.1	”Bokhandleren i Kabul” av Åsne Seierstad.....	21
6.1.1	Bokens innhold.....	21
6.1.2	Forfatterens utgangspunkt.....	21
6.2	”Kjeltringer” av Thomas Ergo.....	22
6.2.1	Bokens innhold.....	22
6.2.2	Forfatterens utgangspunkt.....	22
6.3	”Pels”.....	23
6.3.1	Filmens innhold.....	23
6.3.2	Filmskaperens rolle.....	23
7	ANALYSE.....	24
7.1	Analyse av bøkene.....	24
7.1.1	Bokhandleren I Kabul.....	25
7.1.2	Kjeltringer.....	31
7.2	Analyse av filmen Pels.....	38
7.2.1	Bakgrunn og intensjon – relasjonen mellom filmskaper og aktør.....	38
7.2.2	Fortellerperspektiv: (filmskaperens rolle i Pels).....	39
7.2.3	Aktørene og historien.....	44
7.2.4	Pålitelig?.....	51
7.2.5	Relasjonens konsekvenser.....	53
8	DISKUSJON.....	57
8.1	Aktører og stereotyper.....	57
8.2	Subjektive dokumentarer og debatt.....	58
8.3	Oppgavens funn.....	60
8.3.1	Relasjonen mellom filmskaper eller forfatter og dokumentarens aktører.....	60
8.3.2	Hvordan bedømmes dokumentarens troverdighet.....	61
8.4	Avgrensninger:.....	63
8.4.1	Begrensningen av kommunikasjonsmodellen.....	63

8.4.2	Forlag og kringkasternes ansvar.....	63
8.4.3	Empirien.....	64
9	KONKLUSJON .....	65
10	REFERANSER:.....	66

## 1 SAMMENDRAG:

Denne oppgaven har tatt for seg problemstillingen *Hvilken påvirkning har relasjonen mellom forfatter eller filmskaper og aktører på troverdighet til historien i dokumentariske verk?*

Det er tatt utgangspunkt i kommunikasjonsmodellene til Roman Jakobson for verbal kommunikasjon, og Jakob Lothe sin modell for narrativ tekst, samt Bill Nichols sin beskrivelse av dokumentarens modus. På denne bakgrunn er det i oppgaven introdusert en utvidet konseptuell kommunikasjonsmodell med spesielt fokus på relasjonen mellom forfatter/filmskaper og aktør. Denne modellen er så brukt til å analysere tre dokumentariske verk; bøkene "Bokhandleren i Kabul" av Åsne Seierstad og "Kjeltringer" av Thomas Ergo, samt filmen "Pels" regi ved Ola Waagen.

Analysen med utgangspunkt i denne kommunikasjonsmodellen har resultert i to hovedfunn:

- Det ene var at responsen til aktørene i de dokumentariske verkene vil avhenge av relasjonen eller mangelen på relasjonen de har hatt med filmskaperne eller forfatteren. Aktører i de verkene som ble studert responderte negativt dersom de opplevde seg som feilaktig fremstilt og hadde hatt en mangelfull relasjon til forfatter eller filmskaper.
- Det andre funnet er at troverdigheten til historien i dokumentariske verk avhenger av hvordan Lothes tre trekk ved den upålitelige forteller tolkes av aktørene som har deltatt i dokumentarfremstillingen.

Opgavens resultater kan dermed bidra til å forstå hvordan relasjonen mellom forfatter eller filmskaper og aktør i dokumentariske verk får betydning for samfunnsdebatten.

## 2 INNLEDNING:

I denne studien ønsker jeg å se nærmere på forholdet mellom forfatter eller filmskaperne og aktørene i dokumentariske verk. Grunnen til dette er et ønske om å undersøke hvordan enkelte dokumentariske verk har blitt kritisert for dens troverdighet av aktørene. Årsakene kan være mange, men oppgavens rammer vil fokusere på å undersøke relasjonen forfatteren eller filmskaperen av en dokumentarfilm vil ha til de involverte aktørene.

Oppgaven vil ta for seg kommunikasjonsmodeller for verbal- og narrativ kommunikasjon hvorav det vil gjøres en analyse av forholdet mellom de første stegene i kommunikasjonsmodellene. Det vil her defineres hvem som forteller historien. De eksisterende kommunikasjonsmodellene er basert på fiksjon, og med utgangspunkt i disse introduseres en konseptuell modell for å muliggjøre en analyse av aktørens rolle i dokumentariske verk. Den konseptuelle kommunikasjonsmodell vil ha spesielt fokus på relasjonen mellom forfatter/filmskaper og aktør med hensikt å svare på problemstillingen.

I dokumentariske verk vil vi se at det ikke er forfatteren eller filmskaperen alene, men at også aktøren kan ha en påvirkning i utviklingen og prosessen av historiefortellingen. Aktørens relasjon til filmskaperne eller forfatteren kan påvirke dokumentarens troverdighet. Dette gjennomgås i oppgavens analyse.

## 3 PROBLEMSTILLING OG MÅLSETTING

Oppgaven vil ta for seg kommunikasjonsmodellene og ta utgangspunkt i dem til å analysere tre ulike dokumentariske verk.

Problemstillingen som vil belyses er:

*Hvilken påvirkning har relasjonen mellom forfatter eller filmskaper og aktører på troverdighet til historien i dokumentariske verk?*

## 4 TEORI

Historiefortelling er noe av det som gjør oss til menneske sier professor i filosofi Richard Kearney (1998, 2002). Vi vil starte med å se hvilken betydning historiefortelling har for oss, og hvordan det å fortelle historier varierer i kontekst fra verbal kommunikasjon til narrativ kommunikasjon i tekst og film. Vi vil derfor først se på Roman Jakobsons kommunikasjonsmodellen for verbal kommunikasjon for å forså hvilke variabler som har innvirkning på vår forståelse av et budskap fra avsender til mottaker i en slik situasjon. Videre vil vi se hvordan kommunikasjonsmodellen presenteres annerledes når kommunikasjonen skjer via narrativ tekst heller enn en muntlig direkte fortelling. Vi mister her en vesentlig funksjon, nemlig den fysiske *kontakten* mellom avsenderen og mottakeren. Avsenderen blir et for vidt begrep for teorien og analysen videre i oppgaven, og jeg definerer avsenderen når det skrives om en bok til *forfatteren* av boken, og når det skrives om film vil jeg definere avsenderen som *filmskaperen*.

Vi kjenner skrevne historier fra vi er små, når voksne leser folkeeventyr til oss. Teoretiker Bettelheim (1976) forklarer viktigheten av karakterer og stereotyper for oss i følgende teori. I lys av Bettelheim vil vi legge et grunnlag for å videre forstå Jakob Lothe (2003) og Seymour Chatman (1978) sin kommunikasjonsmodell, og de leddene vi skal se nærmere på, nemlig forfatteren og fortelleren.

I fiksjon kan forfatteren dikte det han vil om personene i sin historie, men i et dokumentarisk verk vil fremstillingen kreve et sannhetsperspektiv. Relasjonen mellom forfatter eller filmskaper og aktørene som danner persongalleriet i historien kan problematiseres. Det vil derfor være interessant å se på fortellerperspektiv i ulike dokumentarfilmer gjennom det filmteoretiker Bill Nichols definerer som *modus*.

## 4.1 Historier og narrativ

Professor i Filosofi; Richard Kearney argumenterer for at historier ikke bare er like viktig for oss som mat – men at det er nettopp historiefortelling som gjør oss til menneske. Kearney (2002) forteller at historier har vært en del av livene våre helt fra vi er små, og gjennom tusener av år, de er ikke bare viktige, men essensielle for oss som mennesker. De hjelper oss å skape vår egen identitet gjennom at vi ved å fortelle en historie om oss selv vil skape mening av livene våre - for andre like mye som for oss selv. Et narrativ gir mening til livene våre, en mening til hvorfor vi er her. Når vi forteller om oss selv er det gjennom historier basert på våre tidligere erfaringer og hendelser, og om våre mål for fremtiden. Vi søker etter å skape mening i livene våre – for å kunne fortelle vår livs historie, eller små kapitler fra våre liv. Historiefortelling konkretiserer deler av livene våre og kan hjelpe å sette hendelser inn i kontekster, og gir livene våre en hensikt, da det skaper mening både for oss selv og for andre. Vår verden er, slik Aristoteles sa det, skapt gjennom kunsten av historiefortelling – det er det vi har til felles. (Kearney 2002)

## 4.2 Kommunikasjonsmodeller

### 4.2.1 Verbal kommunikasjon

Roman Jakobsons modell for verbal kommunikasjon er en videre utvikling av Wolfgang Kayser sin teori for kommunikasjon (begge disse er gjengitt i Lothe, 2003), som enkelt forklarer at en forteller kommuniserer en hendelse til en tilhører. Jakobsons modell bygger på Kaysers og viser at sammen med budskapet må man også vurdere *kontekst*, *kontakt* og *kode* i relasjonen med *budskapet*, og at mottaker da leser budskapet i lys av også disse tre variablene. (Lothe 2003)



Fig 1. Jakobsons modell av *verbal kommunikasjon* (Lothe 2003:26)



Denne modellen er også svært enkel, teorien her er grunnleggende for en videre forståelse av kommunikasjonen mellom avsender og mottaker. *Konteksten* er viktig da den vil sette rammene for sammenhengen og helheten i historien. Konteksten skal være mulig å kommunisere til mottakeren. *Koden* vil si "et system av normer og regler som er helt eller i det minste delvis felles for avsender og mottaker" (Lothe 2003:26). Dette kan være en felles forståelse av for eksempel religion eller kultur. Budskapet krever også *kontakt* som er både den fysiske kanalen som blir budskapet blir sendt gjennom, og den psykiske sammenhengen mellom avsender og mottaker i lys av *koden*. (Lothe 2003). Tross at det ikke er den verbale kommunikasjonen som skal analyseres i denne oppgaven er det interessant å se på denne modellen fordi det i skiftet fra verbal kommunikasjon til tekst og film kan man si at vi mister en essensiell variabel, nemlig *kontakten*. Den tyske filosofen Walter Benjamin sier at "*Den som hører en historie er i fortellerens selskap (...)*" (Lothe 2003:26). "Fortelleren" som Benjamin her snakker om sammenligner jeg da med avsenderen av historien slik Jakobson omtaler den. Men den fysiske og direkte kontakten forsvinner i det historien havner på et papir eller på en skjerm/lerret, og hva kan så bli konsekvensene av dette? Mottakeren mister kontakten til avsenderen, og mottaker forholder seg i utgangspunktet kun til selve teksten eller filmmateriale.

Jakobsons modell blir deretter for enkel til å drive en videre analyse av narrativ tekst og film analyse, hvor denne oppgaven fokuserer på de første leddene av slik kommunikasjon. Jakobsons modell viser viktige faktorer i forståelse av et budskap, men den skiller ikke mellom avsender (forfatter) og forteller slik Jacob Lothes modell for narrativ tekst gjør. Siden det videre er relasjonen mellom avsender og forfatter som analyseres i denne oppgaven, fortsetter vi med bakgrunn i Jakobsons modell som et godt utgangspunkt for å forstå Lothes modell for narrativ kommunikasjon.

#### 4.2.2 Narrativ kommunikasjon

Både teoretiker Jakob Lothe og filmteoretiker Seymour Chatman introduserer en kommunikasjonsmodell for narrativ tekst. Chatman(1978) beskriver sin modell for "Narrative text" i boken *Story and Discourse*, hvor Lothe(2003) har oversatt denne modellen til norsk og tilføyd oppdateringer. Oppgaven vil derfor videre bygge på Lothes kommunikasjonsmodell for narrativ tekst. Modellen presenteres og stegene som er relevante for oppgavens rammer gjennomgås under.

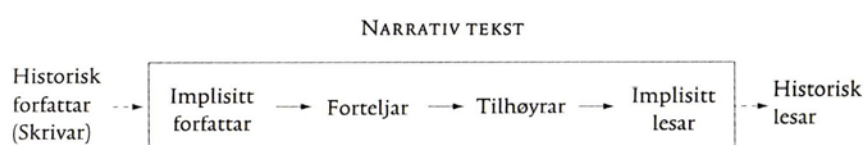


Fig 2. Jakob Lothe sin modell av *Narrativ Tekst*. (Lothe 2003:27)

Historisk forfatter:

Den historiske forfatteren vil si han eller hun som faktisk skriver teksten (for eksempel Åsne Seierstad eller Thomas Ergo som vi vil se i kapittel 6). Den historiske forfatteren forklarer Lothe er også definert av to grunnleggende dimensjoner som rom og tid, miljø og periode som vil farge det han eller hun skriver. Vi kan forklare forskjellen på forfatter og forteller ved at det er *forfatteren* som er skriveren *av* en tekst, mens *fortelleren* finnes *i* en tekst.

"...skriverens kreative funksjon innebærer at i en fiksjonstekst er forholdet mellom forfatter og tekst indirekte og påvirket av hva slags skriver han eller hun er – eller rettere sagt *blir* i handlingen"  
(Lothe 2003:31)

Implisitt forfatter:

Den implisitte forfatteren er taus uten stemme, og er det som trekker i trådene og styrer historien. Den merkes ikke, men den fører oss som en instans gjennom hele tekststrukturen, og blir et uttrykk for intensjonen ved teksten. Lothe beskriver den som synonymt med "verdisystemet" i teksten. (Lothe 2003). Den implisitte forfatteren kan i film beskrives som redigeringen av filmen, klippingen og utvalg av scener og rekkefølge osv. Dette vil gjennomgås nærmere i teori om film og i analysen av dokumentarfilmen Pels i kapittel 6.3.

Forteller og tilhører:

Fortelleren er innskrevet i historien, og er en del av teksten. Forteller og tilhører i kommunikasjonsmodellen utfyller hverandre. Fortelleren er det tredje og siste leddet som forteller historien, og når han eller hun forteller til tilhøreren vil vi også kunne lese budskapet som der blir fortalt. Relasjonen mellom forteller og tilhører her kan sammenlignes med Jakobsons kommunikasjonsmodell for verbal kommunikasjon, tross kommunikasjonen i en narrativ tekst kan være mer kompleks, variert og indikert enn det vil være i en muntlig fortelling.

”Fortelleren (eller kombinasjonen av fortellere) er et *narrativt instrument*, et historisk verktøy som forfatteren bruker til å presentere og utvikle teksten...” (Lothe 2003:33)

### 4.3 Fortellere

Førstepersonsforteller og tredjepersonsforteller:

Først kan vi kategorisere forskjellige typer fortellere ved å definere forskjellen mellom førstepersonsforteller og tredjepersonsforteller slik Lothe beskriver dem. Han har valgt disse termene da de stammer fra de engelske begrepene *first-person narrator* og *third-person narrator*. Det er mange variasjoner av første- og tredjepersonsfortellere og en full systematisering av dem vil bli for omfattende i forhold til rammene for denne oppgaven. Jeg vil derfor konsentrere meg om et utvalg ulike måter Jacob Lothe har valgt å systematisere første- og tredjepersonsfortellere på. Den viktigste forskjellen mellom en første- og tredjepersons forteller er fortellermotivasjonen. (Lothe 2003)

En førstepersonsforteller kan selv være aktiv i handlingen, og motivasjonen kan dermed i stor grad bli styrt av fortellerens egen motivasjon. Et slikt fortellerperspektiv kalles også ”jeg-fortelleren”, hvor fortelleren her deltar aktivt i handlingen og dermed utformingen av plottet og handlingsstrukturen. Han er personifisert ved at han i historien har en fysisk tilstedeværelse – han har kropp ansikt, handlekraft og ønsker. Typisk for førstepersonsfortelleren er at den kombinerer og veksler mellom funksjonene som forteller og person i historien.

”For en forteller som er person, er denne motivasjonen eksistensiell; den er direkte knyttet til de praktiske erfaringene hans, til stemningene og

behovene hans (...). For en tredjepersonsforteller eksisterer det derimot ingen slik eksistensiell drivkraft" (Lothe 2003:34)

En tredjepersonsforteller vil i motsetning til en deltakende førstepersonsforteller stå utenfor eller over handlingen. Han blir et instrument heller enn en person. "I en vanlig tredjepersonsfortelling er det *personene* som er omtalt i tredje person av fortelleren, mens fortelleren selv skjuler seg bak de" (Lothe 2003:35).

Lothe gir en grov systematisering av tre varianter av en tredjepersonsforteller ved å definere en de som *allvitende*, *personorientert* og *observerende*. Disse har ikke nødvendigvis klare skiller, men kan kjennetegnes. En fortelling kan likevel for eksempel være styrt av en tredjepersonsforteller som er både allvitende og personorientert. For å forstå dette bedre vil en definisjon av de forskjellige være nødvendig.

#### **4.3.1 Tre variasjoner tredjepersonsfortellere**

Med et utgangspunkt som *allvitende* har tredjepersonsfortelleren full oversikt over handlingen og personene i historien - inkludert deres tanker og følelser. Han kan med sitt overblikk skifte mellom å fortelle gjennom flere personer i historien, og gir oss full innsikt i hva som har skjedd og hva som kommer til å skje. Dette overblikket og innsikten gjør at den allvitende fortelleren fremstår som pålitelig med stor narrativ autoritet.

Den *personorienterte* tredjepersonsfortelleren deltar heller ikke i handlingen og kan også fremstå som allvitende men informasjonen vi får er farget av utvalget personer som handlingen forteller gjennom. Fortellerperspektivet er basert på enkelte av personene i historien og interessene og innsikten vi får gjennom disse. Slik vil noen av personene virke viktigere og mer privilegerte enn de andre i historien. Denne fortellerrollen vil derfor kunne fremstå som mindre nøytral og mer subjektiv.

Et mer tilbakeholdent fortellerperspektiv er den *observerende* tredjepersonsfortelleren, og kalles ofte en "skjult forteller". Denne fortelleren domineres av et mer registrerende og refererende blikk, og gir i motsetning til de andre færre kommentarer og vurderinger. Dette perspektivet bærer dermed preg av at den blir mindre personlig og mer nøytral. Lothe sammenligner det med et filmkamera som registrerer handlingen uten å gripe aktivt inn i den. Fortelleren observerer bare uten å referere tale. Fortellerens språk her blir heller formet ved *utvalg* av informasjonen vi får.

"(...)litt på samme måten som et filmkamera er styrt, og dermed aktivt utvelger hva det registrerer, er den observerende tredjepersonsfortelleren òg selektiv i hva han tar med, og hva han utelater i narrasjonen. Slik seleksjon er aldri nøytral, men reflekterer tvert om ulike former for mer eller mindre bevisste valg og prioriteringer."  
(Lothe 2003:29)

#### 4.3.2 Pålitelig eller ikke?

Som leser av en tekst er vi styrt av enkelte konvensjoner, hvor en grunnleggende konvensjon er den store narrative autoriteten vi tilegner fortelleren, hvor vi vil anse ham som pålitelig. Vi må akseptere den informasjonen han gir oss for å kunne gå videre i historien. Fortelleren er i utgangspunktet pålitelig inntil vi har fått signal om at han ikke er det. Det betyr nødvendigvis ikke at vi ikke kan få viktig informasjon av en upålitelig forteller, men at vår tillit til denne informasjonen vil være svekket. Dersom en førstepersonsforteller derimot selv innrømmer at han er usikker på sine vurderinger av informasjonen og sin subjektive rolle, kan dette for en leser tvert i mot styrke tilliten til fortelleren. Lothe beskriver tre trekk ved fortelleren som kan signalisere at han er upålitelig som følger:

1. Fortelleren har avgrenset kunnskap om eller innsikt i det han forteller om.
2. Fortelleren er sterkt personlig engasjert (på en måte som gjør både fremstilling og vurdering påfallende subjektiv).
3. Fortelleren synes å representere et verdisystem som kommer i konflikt med det den samla diskursen presenterer.

(Lothe 2003:46)

En utdypning av disse trekkene vil være at selv om de i første omgang vil være mest nærliggende en førstepersonsforteller kan også en tredjepersonsforteller

kvalifisere som upålitelig ved disse trekkene. Disse trekkene påvirker ofte hverandre, og vil ha utgangspunkt i et *verdisystem* og en *tematikk*. Kort fortalt kan verdisystemet beskrives som synspunktene, prioriteringene og vurderingene som kan leses i teksten. Mens tematikken er det sentrale innholdet i teksten – det som sies (Lothe 2003). Denne teorien er basert på fiksjonstekster, men i analysen vil vi se på hvordan denne teorien også vil være interessant i dokumentariske verk fra empirien. Eksempler på dette vil vi se på i kapittel 7.

#### 4.4 Karakterer og stereotyper

Avsenderen av en fortelling skaper et persongalleri, og beskriver fortellere og aktører for at vi skal kunne danne oss et bilde av dem som karakterer i historien. Det er derfor av interesse å se på vårt behov for kategorisering av karakterer i historiefortelling. For at en historie skal være kunne kapre vår oppmerksomhet må den trigge fantasien vår. Psykiater og forfatter Bruno Bettelheim (1976) skriver i sin bok *The Uses of Enchantment* at det historier gjør – da med folkeeventyr som eksempel – er at de forenkler og tydeliggjør problemer og konflikter vi møter i livene våre, for så å gi oss ideer om hvordan vi kan løse eller håndtere de gjennom bruk av klare og gjenkjennbare karakterer i historien. Som historiefortellere jobber vi derfor ofte med et persongalleri eller *karaktergalleri* hvor karakterene er typiske heller enn unike. Vi oppfatter polare situasjoner bedre, som for eksempel ond og god, smart og dum, og dette blir derfor brukt som et virkemiddel i historiefortelling. (Bettelheim, Bruno. 1976).

I fiksjon er dette ikke problematisk, men når dette virkemiddelet av karakterisering og stereotyper overføres til dokumentar kan denne type dramatisering påvirke fremstillingen av de virkelige aktørene. I et eventyr eller en fiksjon er det ingen personer som tar skade av å bli fremstilt som en 'slemming', men forfattere og filmskapere av dokumentariske verk jobber også med karaktergalleri for å skape dramaturgi og fremdrift i sine historier. En forfatter eller filmskaper av et dokumentarisk verk er også en historieforteller som vil bruke dramaturgiske virkemidler for å formidle historien. Men en forenklet fremstilling av en virkelig person eller aktør i et dokumentarisk verk

kan støte på etiske problemer da personene i dokumentarer er virkelige. De vil selv kunne lese boken eller se filmen og respondere på fremstillingen som er blitt gjort om dem. Konsekvensene av å ha fått en "skurkerolle" eller en "offerrolle" kan være store. Det kan skape en konfliktfylt respons slik vi vil se i kapittel 7 og 8.

#### 4.5 Tekst og film

Slik vi så fra steget fra Jakobsons modell for verbal kommunikasjon til Lothes modell for narrativ kommunikasjon mister vi her det Jakobson omtaler som den fysiske *kontakten*. Den skrevne fortellingen og filmen har dette til felles, at de i motsetning til den muntlige historien ikke har en umiddelbar respons av et tilstedeværende publikum av fortellerens tale. Den fysiske og direkte kontakten er borte i historiefortellingsprosessen både ved litterær tekst og filmmediet. Men litteratur og film er ulike ved presentasjonsformen, og vil kommunisere et budskap på forskjellige måter. Den franske semiologen Christian Metz som Lothe (2003) henviser til diskuterer litteraturens og filmens likheter og ulikheter.

Metz diskuterer at ulikhetene ved litteratur og film er presentasjonsformen. Han sier at der hvor litteratur går fra det trykte ordet til visualiseringen av subjektet, kommuniserer filmen motsatt vei. Filmene er først og fremst et visuelt medium, og går fra subjektet til konstruksjonen av den indre talen i filmen (Lothe 2003). Tekst kan slik åpne for et større tolkningsrom for fantasi hos leseren av en hendelse, samtidig som en tekst også kan beskrive tanker med et konkret narrativt språk. Eksempelvis slik vi vil se i analysen av empirien vil forfatteren av en dokumentarisk bok forholde seg til et sannhetsbilde i sin skildring av virkeligheten. Forfatteren beskriver med det trykte ord og skaper en visualisering av subjektet, hvor visualiseringen kan tolkes med et visst slingringsmål hos hver leser. Forfatterens ansvar er de trykte ordene, og at de sammen skal skape et realistisk bilde av den sanne historien.

En film vil i tillegg til ord gjennom tale også kommunisere visuelt, og med lyd, og gjennom filmens rytme og klipp skape en stemning. Filmene har slik flere

kommunikasjonskanaler enn den narrative teksten alene. En dokumentarfilmskapers må da forholde seg ansvarlig for en realistisk fremstilling gjennom alle disse kanalene. Det som blir sagt (det trykte ord), det vi ser og det vi hører må stemme overens med et realistisk bilde av historiens virkelighet. I analysen av empirien vil dette bli beskrevet nærmere i eksempelet av dokumentarfilmen "Pels" i kapittel 7.2.

## 4.6 Dokumentarfilm

De ulike kategoriene av fortellere i narrativ tekst som er gjennomgått her er et uttrykk for ulike fortellerstandpunkt. Tilsvarende tar teorier om dokumentarfilm for seg ulike fortellerstandpunkt under begrepet *modus*. Dette vil det være nødvendig å se på for utføre en analyse av dokumentarfilmen "Pels".

### 4.6.1 Dokumentarens *modus*

Dokumentarer begynte først å slå rot på 1920 tallet, og siden den gang har vi sett en stor utvikling innen dokumentarfilm både ved hjelp av teknologi, institusjoners muligheter og -begrensninger, men også i sosiale tendenser som kreativ inspirasjon og publikums forventninger (Nichols 2010). Sammen med utviklingen av institusjoner, kreativitet og publikums forventninger endres også begrepet om hva som defineres som en dokumentar i dag. Vi kan likevel definere et skille mellom ulike *typer* dokumentarer. Filmteoretiker Bill Nichols (2010) diskuterer i "Introduction to Documentary" en måte å kategorisere dokumentarer på ut ifra tendenser vi ser i filmene og deres fortellerstandpunkt. Denne kategoriseringen kaller han *modus*.

#### 4.6.1.1 Ekspositorisk *modus* (*expository*)

Denne modusen har røtter tilbake til 1920 tallet, men er likevel veldig aktuell i dag. I grove trekk vil *ekspositoriske* dokumentarer ha en ekstern fortellerstemme, en "Voice of God" som forteller oss seere hva som skjer i filmen og forklare hendelser og refleksjoner. Fortellermåten er mye brukt innen nyheter og reality TV. De fleste naturdokumentarer, biografier og mesteparten av dokumentarer



om historiske hendelser baserer seg også på denne type modus. Fortellerperspektivet her kan sammenlignes med det Lothe beskriver som en allvitende tredjepersonsforteller. Slik Nichols presenterer modusene er den ekspositoriske modus den eldste, det vil si at de første dokumentarfilmene hadde tendenser og en fortellermåte som ville falle innenfor denne kategorien/modus.

Teknologisk utvikling førte også til flere muligheter innen filmverden, og 1960-tallet ble et viktig år for dokumentarfilmen. Med lettvektige 16mm kamera og høy kvalitets synkroniserings båndopptakere åpnet det seg en helt ny mulighet for å filme håndholdt og mer mobilt. En direkte konsekvens av denne utviklingen førte videre til en enorm vekst av filmer innen den *observerende* modusen og den *deltakende* modus.

#### 4.6.1.2 *Observerende modus (observational)*

Trekkene til den *observerende* modus var tilstede i filmer før 60-tallet, men det var på 60-tallet modusen virkelig slo sine røtter på grunn av den teknologiske utviklingen. Filmskaperne som lager observerende dokumentarfilmer unngår all kontroll over planlegging og arrangering av scener og komposisjon. Nichols om den observerende modus:

*"...no voice-over commentary, no supplementary music or sound effects, no inter-titles, no historical reenactments, no behavior repeated for the camera, and not even any interviews. What we saw was what there was..."*  
(Nichols 2010:172,173)

Typisk for den observerende modus er at kamera følger som en flue på veggen i hendelsene som utfolder seg foran kamera. Denne typen dokumentarfilm kan sammenlignes med Lothes observerende tredjepersonsforteller i litterær tekst, den *skjulte* fortelleren som kun observerer hendelsene og er preget av en "forstå det slik du vil" holdning. Selv om man kan si at den kontrollerte historien her blir gjort ved den "implisitte forfatter" eller ved film i klipp og redigering.

Tendensene i den observerende modus kan oppsummeres slik at filmene er uten noen fortellerstemme eller forklaringer og heller er en skildring basert på det hverdagslige liv. (Nichols 2010)

#### 4.6.1.3 Deltakende modus (*participatory*)

I den *deltakende* modus er kamera i motsetning til den observerende "fluen på veggen" heller en "flue i suppen". Dette fortellerperspektivet kan sammenlignes med Lothes førstepersonsforteller hvor fortelleren her er filmskaperen som selv deltar i handlingen heller enn bare å observere den. Historien som utfolder seg er interaktiv. I motsetning til slik vi ser i for eksempel den ekspositoriske modus hvor forteller standpunktet kan sies å være "*Jeg snakker om dem til deg*" ser vi i det deltakende modus at fortellerstandpunktet heller nærmer seg "*Jeg snakker med dem for oss (meg og deg)*" (Nichols, 2010). Mange av filmskaper Michael Moore sine filmer er typiske innenfor den deltakende modus.

#### 4.6.1.4 Refleksiv modus (*reflexive*)

Filmskaperen gjør publikum klar over kamera og opptakssituasjon. Aktørene kan snakke til kamerapersonen, og kan diskutere filmsituasjonen foran kamera. Filmskaper problematiserer slik ikke bare typisk politiske problemstillinger men også problemet med fremstillingen av virkeligheten. Publikum blir gjort klar over stegene filmen går gjennom i opptakssituasjon og refleksjoner filmskaper og aktører kan ha i forhold til klipp og hvordan de blir representert gjennom filmskapeprosessen. Dokumentarfilmen "*Chronique d'un été*" fra 1960 av Jean Rouch og Edgar Morin er et godt eksempel på en film innen den refleksive modus. (Nichols 2010). Dette fortellerperspektivet blir litt mer komplisert i forhold til sammenligning med Lothes fortellere i narrativ tekst, nettopp fordi den refleksive modus reflekterer over standpunktet til dokumentarfilmskaperen og prosessen av det å lage en slik film. Vi kan også se tegn til refleksive tendenser i litteraturen, og det er en økende grad av slik dokumentar litteratur nå til dags. I likhet med slik en filmskaper gjør oppmerksom på opptakssituasjonen kan også forfatteren av en bok gjøre oppmerksom på prosessen av å skrive boken. Boken *Fjordman* av Simen Sætre er et eksempel på dette, hvor Sætre skriver sine refleksjoner rundt samtaler og informasjon han samler underveis i utviklingen av handlingen.

#### 4.6.1.5 *Poetisk modus (poetic)*

Den poetiske modus vektlegger stemning og undertoner heller enn fakta og retorikk. Denne modus begynte samtidig med modernismen og representerte virkeligheten gjennom fragmenter av subjektive og løse assosiasjoner. Rytme, klipp og form er viktig heller enn detaljer og forklaringer på hva vi faktisk ser. Dette fokuset på fragmentering og tvetydighet er et vanlig trekk i mange poetiske dokumentarer. Fortellerperspektivet i poetiske dokumentarer vil være relativt skjult, og kun komme til syne i sammensetningen og utvalg av scener, klipp, lyd osv. Den kan slik sammenlignes med Lothes tredjeperson observerende forteller, men informasjonen i en poetisk dokumentar vil bære preg av stemningsbilder og poesi heller enn en narrativ basert historie.

#### 4.6.1.6 *Performativ modus (performative)*

Først på 1980- og 90 tallet slo den performative modus rot. På dette tidspunktet var folk lei av å høre på at andre fortalte historier om dem, og satte ut for å lage filmer hvor de snakket om seg selv og sine egne miljø. Disse filmene avviser "voice of God" fortellerteknikken, og kan sammenlignes med Lothes førstepersonsforteller. I disse dokumentarene kan det stilles spørsmål ved hva kunnskap om virkeligheten egentlig utgjør, og hva er egentlig sannhet? Disse dokumentarene reiser spørsmål om hva det er som utenom faktabasert informasjon inngår i vår forståelse av verden; hva er fakta og fellesforståelse av verden, og hva er vår egen tolkning og forståelse av verden. Målet til den performative modus er å demonstrere hvordan iboende kunnskap hos individet eller den sosiale kretsen selv kan gi oss en ny og mer intim forståelse av et generelt syn i samfunnet. Heller enn å gi oss allmenn informasjon gir fortelleren oss – som for øvrig også som regel er filmskaperen selv – informasjon om egne erfaringer og minner styrt av et emosjonelt engasjement. (Nichols 2010)

Recent performative documentaries try to give representation to a social subjectivity that joins the particular to the general, the individual to the collective, and the personal to the political (Nichols 2010:204)

Den performative dokumentaren inspirerer ved det personlige og lar dette bli inngangen til større politiske problemstillinger.

Eksempelvis kan det nevnes at Åsne Seierstad sin bok *Bokhandleren i Kabul* som vil bli omtalt i kapittel 6 utløste nettopp en slik respons. Bokhandleren selv, Shah Mohammed Rais, som er en av fortellerne i denne boken, opplevde seg som ”offer” for Seierstads tolkning av historien, og Rais svarte med å skrive sin egen bok *Once Upon a Time There Was a Bookseller in Kabul* om slik han mente at historien hang sammen (Nelson 2007). Sammenlignet med dokumentarfilmens modus kan man si at Rais sin bok ble et svar av performativ modus, da han følte seg misforstått og heller ville fortelle historien slik han så den og slik den opplevdes for man og hans miljø.

#### 4.6.1.7 Oppsummering av modus

Disse modusene virker ikke som klart bestemte kategorier, og det er sjelden en film kun defineres innen én bestemt modus, men en dokumentarfilm kan inneholde scener eller sekvenser som hver for seg kan oppfattes som formidlet i en bestemt modus, for eksempel *deltakende* modus. En film kan for eksempel i utgangspunktet defineres som *ekspositorisk* dokumentar, men inneholde en scene som vil kunne defineres som typisk *refleksiv*.

#### 4.6.2 Relasjonen mellom filmskaper og aktør i dokumentarfilm

Rollen til en dokumentarisk filmskaper vil være annerledes enn rollen til en filmskaper av en fiksjonsfilm. Dette fordi en dokumentarfilmskaper må forholde seg til virkelige aktører og hendelser som faktisk har skjedd. Dokumentarer må forholde seg til et sannhetsperspektiv i representasjonen av historien. Nichols (2010) berører i den sammenheng et sentralt spørsmål; hvis en dokumentarfilm stammer fra virkelige aktører, er det da filmskaperen som lager historien eller er det de involverte aktørene?

”Documentary film speaks about situations or events involving real people (social actors) who present themselves to us as themselves in stories that convey a plausible proposal about, or perspective on, the lives, situations, and events portrayed. The distinct point of view of the filmmaker shapes this story into a way of seeing the historical world directly rather than into a fictional allegory.” (Nichols 2010:14)

Nichols beskriver dette samspillet mellom de virkelige aktørene og filmskaperen, og balansen mellom hvem som styrer fortellerstemmen i historien. Nichols henviser til teoretiker Griersons definisjon av dokumentar som "*the creative treatment of actuality*" (Nichols 2010:12) og påpeker ordet *treatment*, altså filmskaperens frihet til å behandle og bearbeide virkeligheten (*actuality*). Denne bearbeidelsen har likevel sine begrensinger da, og kan ikke bli så frie at de ikke lenger stemmer overens med et virkelighetsbilde.

En dokumentar må oppfylle visse kriterier for å kunne bli definert som en dokumentar, blant annet må den ha en saklig nøyaktighet og historiefortellingen må ha en fortolkende sammenheng som fundamentalt tilsvarer faktiske situasjoner. Dette i motsetning til filmskaperens frihet til diktning slik en filmskaper av en fiksjonsfilm har. Dette er en balanse mener Nichols (2010) og det vil alltid være litt av hver part – den historiske verden, og filmskaperens fortolkning - som styrer historien i et dokumentarisk verk. Historien en dokumentar forteller har røtter fra den virkelige verden, men den vil alltid bli fortalt fra filmskaperens (eller forfatterens) perspektiv og med hans stemme. Det er her en balanse og kan ikke skilles svart hvitt (Nichols 2010).

#### **4.7 Konseptuell kommunikasjonsmodell for dokumentarisk tekst og film**

På bakgrunn av denne teorijennomgangen vil jeg foreslå en konseptuell modell som vil kunne benyttes for å analysere både narrativ tekst og film. Denne modellen vil ligge til grunn for min analyse av de empiriske dataene i oppgaven. Til utgangspunktet for denne modellen ligger Lothes modell for Narrativ Tekst slik den er demonstrert i kapittel 4.2.2. Svakheten ved Lothes modell er at den ikke definerer persongalleriet eller aktørene i historien. Den beskriver dermed heller ingen tilknytning aktørene har til forfatteren av historien. Som diskutert i forrige avsnitt er relasjonen mellom filmskaper og aktør ifølge Nichols (2010) viktig for fremstillingen av historien. Siden det er denne relasjonen jeg diskuterer i min oppgave vil også definisjonen av aktøren være nødvendig for en videre analyse.

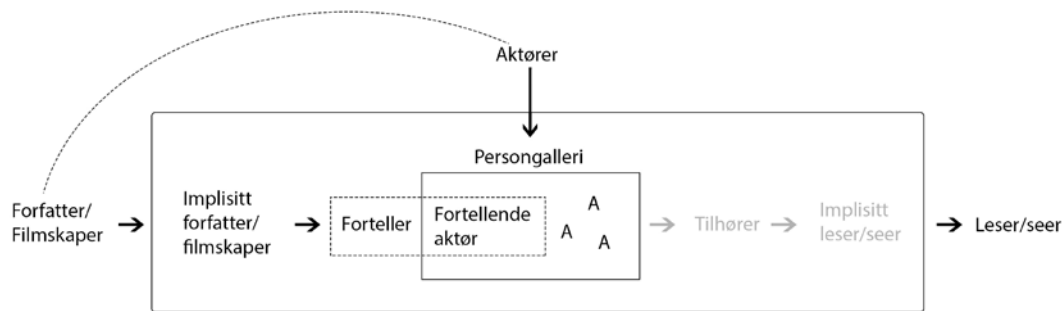


Fig 3. Konseptuell kommunikasjonsmodell for dokumentarisk tekst og film.

Utenfor hovedrammen finner vi forfatter/filmskaper, aktører og leser/seeren. Disse tre finnes i den virkelige verden, og er faktiske personer som står utenfor rammen som definerer historien. Den store rammen kan dermed defineres som *historierammen*. Inne i historierammen er den implisitte forfatter/filmskaper, forteller og aktørene som danner persongalleriet i historien. Siden tilhører og den implisitte leser/seer ikke er en del av min analyse går jeg ikke nærmere inn på disse i min utredning av modellen.

Definisjonen av (historisk) forfatter, implisitt forfatter og forteller vil være det samme i denne modellen som det er beskrevet i kapittel 4.2.2. Disse tre leddene bestemmes av forfatteren eller filmskaperen. Kort fortalt vil det si at for eksempel filmskaperen vil ta en rekke valg i forhold til historien. Disse valgene danner et bilde av den implisitte filmskaperen. Et av disse valgene er også hvilken forteller som skal styre historien. Fortelleren har dermed en nær relasjon til filmskaperen (eller forfatteren i forhold til tekst). Som konsekvens av filmskaperens eller forfatterens relasjon med aktørene til en dokumentar får også fortelleren bidrag fra det som i denne konseptuelle modellen betegnes som *fortellende aktør*.

### Aktør

I et dokumentarisk verk er det virkelige personer som blir utgangspunkt til *persongalleriet* historien fortelles gjennom, disse kalles aktører. Aktørene finnes både i den virkelige verden, og i historien. Noen av aktørene kan være direkte involvert i fremstillingen av historien. Disse er angitt med betegnelsen

*fortellende aktør*, og er vist innenfor en stiplet ramme sammen med *fortelleren*. Andre aktører tar ikke selv del i historiefremstillingen. Disse er angitt med bokstavene A utenfor den stiplede rammen. Den buede linjen mellom *forfatter/filmskaper* og *aktører* i modellen illustrerer relasjonen mellom dem i den virkelige verden, under prosessen av produksjonen av de dokumentariske verkene. Denne relasjonen vil belyses gjennom oppgaven.

#### Persongalleriet og fortelleren:

For enkelthetens skyld bruker jeg film som eksempel for videre forklaring. Fortelleren er valgt av filmskaperen, men i en dokumentar er det også ofte en av aktørene som får en rolle som forteller. Dette illustreres i Fig. 3 med den stiplede rektangulære boksen rundt forteller og aktør. Slik vi har sett i lys av Nichols (2010) er historien i en dokumentar en balanse av filmskaperens og aktørens utgangspunkt og grep. Filmskaperen finner historien i de virkelige aktørene, og aktørene får en naturlig rolle også ved å delta i filmen. Aktørene danner slik *persongalleriet* i filmen slik vi ser i Fig.3.

Innad i persongalleriet oppstår det også en indre dialog mellom aktørene som blir en del av historien. Et utvalg av aktører i persongalleriet, gjerne en eller flere, blir brukt som fortellere i filmen. Et eksempel på dette er dokumentarfilmen "Pels" som diskuteres i oppgaven, hvor to av aktørene; Ola Waagen og Frank Nervik har en fortellerrolle i filmen. Pelsdyrbøndene som vi møter i filmen "Pels" forblir aktører ("A" i Fig.3) da de ikke styrer historien, men er passive i historiefortellingen.

For å avklare den videre diskusjonen i denne oppgaven skilles det mellom begrepene *aktør* og *karakter*. Med begrepet *karakter* menes rollen aktøren er tildelt av forfatteren eller filmskaperen. Dette ved historiefortellingens virkemidler slik Bettelheim (1976) beskrev i kapittel 4.4 om karakterer og stereotyper.

### Filmskaper:

I motsetning til bøker som kun har én forfatter er det ofte et team av filmskaperne bak en produksjon. Et slikt team består ofte av regissør, manusforfattere, produsenter og så videre. Men en produsent har ikke alltid noe med historiefortellingen å gjøre, så for å begrense definisjonen av filmskaperen her til å kunne sammenlignes med forfatteren av en bok, vil filmskaperen i denne oppgaven defineres som regissør og manusforfattere av en film. Som team vil dette leddet av kommunikasjonsmodellen ofte bli omtalt som filmskaperne, som da henviser til regi og manus.

### Implisitt filmskaper:

På samme måte som den implisitte forfatter vil den implisitte filmskaperen styre historien som en taus stemme, styrt av et verdisystem i historien. Alle valgene filmskaperen tar vil danne et bilde av den implisitte filmskaperen, eksempelvis utvalg av klipp og scener og rekkefølgen på klipp, valg av forteller osv. I kapittel 7.2 i analysen av dokumentarfilmen "Pels" vil vi se at noe av responsen og reaksjoner på utvalget av scener og sammensetningen av klipp.

## 5 METODE

Empirien i denne studien består av følgende tre dokumentariske verk:

Bøkene:

1. "Bokhandleren i Kabul" av Åsne Seierstad (2003)
2. "Kjeltringer" av Thomas Ergo (2008)

Og dokumentarfilmen:

3. "Pels" regi Ola Waagen (2014)

Med utgangspunkt i den konseptuelle modellen i Fig.3. vil det gjøres en analyse av forholdet mellom forfatter og aktør i bøkene til Seierstad og Ergo. De to forfatterne har svært ulik tilnærming i forholdet til sine fortellere i deres bøker. Formålet med dette første trinnet er å tydeliggjøre denne relasjonen i den konseptuelle kommunikasjonsmodellen. Neste trinn er å analysere forholdet mellom filmskaperne og aktørene i filmen "Pels" basert på denne forståelsen av



kommunikasjonsmodellen. Gjennom å gjøre disse analysetrinnene vil problemstillingen angitt i kapittel 3 belyses.

## 6 EMPIRI

I dette kapittelet vil jeg gi en kort fremstilling av empirien for denne studien.

### 6.1 "Bokhandleren i Kabul" av Åsne Seierstad

#### 6.1.1 Bokens innhold

Bokhandleren i Kabul er gitt ut av forlaget Cappelen Damm som kategoriserer boken i sjangeren dokumentar (Cappelen Damm 2015). I boken møter vi en afghansk familie, og vi følger sammen med Seierstad deres hverdagsliv i Afghanistan våren 2002 etter Talibans fall. Gjennom familien Khan lærer vi om den politiske situasjonen i landet, og hvordan kvinner og menn lever sine liv styrt av religion, kultur og politikk. Seierstad formidler historien fra en fremmed kultur i Afghanistan til et vestlig publikum her i Norge, og hun gjør det gjennom fortellere vi kan relatere oss til – en familie. Hovedpersonen i boken er bokhandleren selv, Shah Mohammad Rais, som omtales som karakteren Sultan Khan. Vi blir kjent med et utvalg av hans familiemedlemmer og omgangskrets.

#### 6.1.2 Forfatterens utgangspunkt

I forordet av boken beskriver Seierstad bakgrunnen til historien om bokhandleren i Kabul. Den er basert på hennes egne opplevelser sammen med bokhandleren Shah Mohammad Rais og hans familie og bekjente. Personene i boken anonymiseres, og bokhandlerens familie omtales som familien "Khan". Seierstad og var ofte innom bokhandleren og en dag inviterte han henne til et kveldsmåltid. Det var her inspirasjonen til forfatteren begynte. Observasjoner hun gjorde seg i relasjon med disse menneskene engasjerte henne til å skrive denne dokumentariske boken, hvor Shah sin familie ble utgangspunktet for persongalleriet i boken. I forhold til Fig. 3 vil familien Rais som utgangspunkt for Seierstads bok være aktørene hun møter i den virkelige verden. I "Bokhandleren i Kabul" representeres familien Rais i et *persongalleri* hvor de nå heter familien Khan. Mohammad, eller *Sultan Khan* (karakterens navn), fungerer som

fortellende aktør. Historien formidler også i stor grad den indre dialogen som foregår mellom aktørene i persongalleriet. Denne dialogen observerer Seierstad og skildrer den i sin historie.

Seierstad oppsummerer kort i forordet av boken bakgrunnen for boken, at det hun skriver er basert på virkelige hendelser. Hun angir hvilke hendelser hun selv har vært med på og opplevd, og hvilke hun ikke selv har opplevd, men at hun da har blitt fortalt hva som har skjedd av andre som var med. Siden hun i boken ofte skildrer personenes tanker og følelser, beskriver hun også her at disse beskrivelsene er basert på hva hun i etterkant av hendelsene har blitt fortalt at personene tenkte da det skjedde. (Seierstad 2003)

## **6.2 "Kjeltringer" av Thomas Ergo**

### **6.2.1 Bokens innhold**

I boken Kjeltringer beskriver Thomas Ergo et kriminelt miljø fra Jæren i Rogaland i Norge. Boken er en litterær dokumentar som gir et innblikk i både i de kriminelles verden balansert med historier fra ofrenes liv. Noen ganger, sier Ergo, går den kriminelle over i selv å stå i en offerrolle, og skille blir diffust. Boken begynner med en beskrivelse av et mislykket ransforsøk på Sola mot mangemillionæren Trygve Stangeland. I etterforskningen av dette ranet blir liket til 20 år gamle Tina Jørgensen funnet ved rene tilfeldigheter, og etterforskningen fører videre til opprullingen av en hel "vestlandsmafia". Dette fiaskoranet som innleder boken fører oss videre inn i den kriminelle verden, til en rekke reportasjer om alt fra drap, kidnapping og narkosmugling til bankran, prostitusjons- og torpedovirksomhet, fra både kjeltringers og offerets synsvinkel.

### **6.2.2 Forfatterens utgangspunkt**

Ergo gjør rede for kildene til stoffet han presenterer på en ryddig og oversiktlig måte i forordet av boken. Han beskriver reportasjene som klassisk journalistisk arbeid basert på grundig research, dybdeintervjuer og etterforskningsmateriale. "Kjeltringer" er unik slik den skildrer de brutale historiene på en nærmest

objektiv måte ut fra hovedpersonenes perspektiv. Ergo begrunner valget av den personorienterte fortelleren slik:

”Selv om historiene skal være etterrettelige, vil det antakelig være andre involverte som oppfattet hendelsene på en annen måte enn i denne boka” Ergo viser at han som forfatter har tatt et standpunkt til fortellernes subjektive historier. Kildene er i stor grad formelle, men de forteller også én persons forklaring. Denne historien er ikke basert på Ergos opplevelser i miljøet, men hans observasjoner av det, gjennom ulike kilder og verktøy.

### 6.3 ”Pels”

#### 6.3.1 *Filmens innhold*

I dokumentarfilmen *Pels* følger vi i utgangspunktet to parallelle historier, som på ulike måter forteller en historie om pelsdyrnæringen. Den ene historien fortelles av Ola Waagen sammen med en gruppe dyrevernsaktivister, og den andre historien som er den dominerende i filmen fortelles gjennom hovedpersonen Frank Nervik. Frank er egentlig psykolog, men går undercover og utgir seg for å ønske å bli pelsdyrbonde, og trenger opplæring. Denne opplæringen får han hos de bøndene som næringen selv mener er de beste og mest respektable. Slik får Frank innsikt til hvordan næringen fungerer, både med holdningen til bøndene og reguleringene og påsynene de er pålagt av myndighetene. Frank filmer hele sin opplæring med et skjult kamera uten at bøndene vet noe om det.

#### 6.3.2 *Filmskapernes rolle*

I motsetning til bøkene som kun har én forfatter lages en film ofte med et team av filmskapere. Siden filmen heller ikke har noe forord slik bøkene har, plukker vi opp fortellerperspektivet i løpet av filmen. Aktivisten Ola Waagen som fungerer som forteller gjennom hele filmen har selv regi på filmen. Han er også manusforfatter sammen med produsentene Bjarne Mørner Tveit og Torstein Grude. Tveit og Grude har ingen videre rolle som aktører i filmen. Hovedperson Frank Nervik får et kamera av Ola Waagen som han og kjæresten Camilla bruker for å dokumentere prosessen til Frank underveis.

Filmen består av materiale som er filmet av aktivistene selv, og filmmaterialet til Frank. Aktivistene besøker pelsdyrfarmene uanmeldt, og sniker seg inn i fare for å bli oppdaget. De mener dette er den eneste måten å få et sannferdig bilde av tilstanden til dyrene siden pelsdyrbøndene ellers vil rydde opp ved anledning av besøk fra Mattilsynet, journalister eller andre det vil være viktig å gi et godt inntrykk til. Utvalget av farmene og tidspunkt for disse uanmeldte besøkene er tilfeldig. Ola supplerer med informasjon ved bruk av egen voice-over fortellerstemme for å gi informasjon om dyrs velferd, og den nåværende politiske holdningen til tema. Aktivistenes filmmateriale basert på uanmeldte besøk viser livet til dyrene i bur og brudd på dyrevernsloven.

Franks filmmateriale fra farmene samsvarer med aktivistenes i forhold til dyrevelferd, men fordyper også historien med filmopptak som inkluderer pelsdyrbøndene og deres virksomhet. Han har filmet i seks døgn totalt. Dette materiale gir et innblikk i bøndenes hverdag av prosesser, rutiner og generelle virksomhet. Frank som har jobbet med dette over to år reflekterer rundt dette og virker forholdsvis nøytral i utgangspunktet. Han sier at han ikke har noe i mot bøndene, men han stiller spørsmål ved næringen. Manusforfatterne av "Pels" Bjarte Mørner Tveit og Torstein Grude er ikke en del av aktivistmiljøet og har gjennomgått alt filmmateriale og nøye valgt ut scener og klipp for å representere næringen på en mest mulig sann og troverdig måte.

## 7 ANALYSE

I dette kapitlet vil jeg gjennomføre analysen slik jeg har skrevet i metodekapitlet.

### 7.1 Analyse av bøkene

Forfatterne til begge bøkene har begge bakgrunn som journalister. Seierstad har jobbet for NRK Dagsrevyen, og vært korrespondent for Arbeiderbladet i Kina og i Russland, og Ergo har jobbet fire år i Akers Avis Groruddalen og ni år i Dagbladet. Begge bøkene er definert innen kategorien dokumentar (Cappelen Damm 2015, Ergo 2008), og har røtter i virkelige hendelser, men deres

fortellerperspektiv er likevel vidt forskjellige. De gir oss begge innblikk i ukjente verdener, men forholdet til aktørene i historiene er mer eller mindre problematiske. Vi skal se nærmere på forskjellen mellom dem, og ringvirkningene til de ulike fortellerperspektivene.

### **7.1.1 Bokhandleren i Kabul**

#### *7.1.1.1 Bakgrunn og intensjon - hvordan forholder forfatter seg til aktørene*

Forholdet Seierstad har som forfatter til resten av persongalleriet i boken er av stor betydning. Det hele begynner med en relasjon hun bygger til bokhandleren Shah Mohammad Rais, som hun i boken omtaler som Sultan Khan. Hun beskriver i forordet Shah (Sultan) som elegant, reflektert og interessant herre. Da hun ble invitert hjem til ham for å møte familien over et kveldsmåltid fikk Seierstad en dypere innsikt i den Afghanske kulturen, og ble særlig fascinert av hvordan kjønnsrollene i familien fungerte. Hun reagerte på hvordan mennene stadig underkastet kvinnene og reflekterte over kvelden i forordet; "Da jeg gikk derfra, sa jeg til meg selv: Dette er Afghanistan. Denne familien hadde det vært spennende å skrive bok om" (Seierstad 2003:10). Dagen etter luftet hun denne ideen for bokhandleren som svarte med å inviterte henne til å flytte inn hos ham og hans familie for våren for å skrive denne boken. (Seierstad 2003)

#### *7.1.1.2 Fortellerperspektiv: (Seierstads rolle i Bokhandleren i Kabul)*

Forordet er en viktig og avgjørende del for denne analysen av boken. Seierstad skriver seg inn som førstepersonsforteller i forordet av boken hvor hun beskriver sitt utgangspunkt og ståsted slik den er i historien om bokhandleren og hans familie. Det blir kun gitt et lite avsnitt til beskrivelse av kildene, og lite informasjon om hvordan hun forholder seg til det som skjer og hva som blir sagt. Det er i forordet vi får vite Seierstads bakgrunn for historien, og vi leser hennes refleksjoner og holdning til den fremmede kulturen. Kulturen som provoserer henne og utløser hennes motivasjon til å skrive en historie – en historie om hvor urettferdig kjønnsrollene er i det Afghanske miljøet, sett fra Seierstad perspektiv og hennes verdisyn som en vestlig kvinne. Det er åpenbart at dette utgangspunktet vil føre til konflikter i historien, og tolkningen av den i etterkant.

Seierstads valg av fortellerstandpunkt i boken ligger nært henne i lys av hennes motivasjon og intensjon om boken. Hennes verdisyn som forfatter vil komme til uttrykk i hennes valg av forteller.

Etter forordet skifter Seierstad fortellerperspektiv og holder en tredjepersonsforteller i resten av boken. Hun forteller *personorientert* gjennom et utvalg av Khans familie. Hun deltar ikke lenger i handlingen selv ved bruk av tredjepersonsforteller, men observerer og skriver. Basert på de fire månedene hun bodde hos familien Rais skildrer hun et hverdagsliv hos familien i Afghanistans hovedstad før og etter Taliban-regimets fall. Hun gir et innblikk og til en politisk situasjon og skildrer den gjennom et universelt persongalleri av en familie, en skildring hun lykkes med. Ut over den generelle politiske situasjonen nærmer hun seg enkelte karakterer i boken, og skildrer også en mer intim kultur.

#### 7.1.1.3 Aktørene og historien

Blant annet blir vi godt kjent med bokhandleren selv og hans andre kone Suraia Rais, som i boken omtales som "Sonya". I boken beskriver Seierstad kulturen for giftemål, med ved å skildre konkrete eksempler fra Rais' historie. Denne skildringen viste seg å skape store reaksjoner av boken i etterkant. I beskrivelsen av disse eksemplene bruker jeg de fiktive navnene slik de står i boken, mens når det jeg skriver om deres rolle som virkelige personer utenfor boken bruker jeg deres virkelige navn; Shah Mohammad Rais, og Suraia Rais.

I kapittelet "Frieriet" innledes vi med at Sultan vil finne en ny kone, og det er Afghansk skikk at en av kvinnene i familien skal fremføre frieriet. Verken Sultans mor eller eldste søster vil hjelpe ham med frieriet, og Sultan bestemmer seg for at han vil spørre selv. Han lyver derimot og later som om han ber om Sonyas hånd for en annen venn i familien, og sammenligner denne vennen med seg selv når Sonyas foreldre spør om alder, yrke osv. Første møte sier foreldrene nei, de mener den seksten år gamle datteren er for ung. Sultan kommer tilbake en andre gang, foreldrene sier nei igjen, men denne gangen fikk han også møte Sonya, som for øvrig er Sultan sin niese, og som han ikke har sett siden hun var liten. Sonya

kysser Sultans hånd for å vise onkelen respekt, og Seierstad beskriver dette andre møte med en ladd stemning. Sultan skal ha kysset håret hennes og Seierstad beskriver Sonyas reaksjon som at hun krymper seg under onkelens granskende blikk. Når Sultan sier at han har funnet en rik mann til Sonya, ser Sonya bare ned i bakken, fordi å svare, skriver Seierstad, får ikke unge jenter lov til – de får ikke mene noe om sin frier. (Seierstad 2003). Slik Seierstad fremstiller Sonya virker det ikke som hun har særlig lyst til å giftes bort så ung, og forholdet til onkelen beskrives som anspent i denne situasjonen. Ved onkelens tredje besøk tilbyr han smykker av rødt gull, alt av klær, enorme mengder mat, husholdningsdyr og penger. Sonyas far sier da ja til å gifte bort datteren til denne ukjente slektningen Sultan har diktet opp.

Den andre delhistorien som senere vakte oppsikt var den hvor Seierstad beskriver forberedelsene før bryllupsnatten til Sultan og Sonya. Seierstad forteller at det i den Afghanske kulturen skal de forlovede egentlig ikke se hverandre etter forlovelsesfesten og før bryllupet, men det overholdes nesten aldri. Noen møtes for å handle inn ting sammen, men Sultan bestakk Sonyas familie såpass mye at han også skulle få tilbringe netter med henne. Dette for å forberede henne til bryllupsnatten, forklarte han til foreldrene.

”hun er veldig ung og jeg er en erfaren mann (...) Dersom vi bringer tid sammen nå, blir ikke bryllupsnatten så sjokkerende. Men jeg lover å ikke forgripe meg på henne, sa han. Skritt for skritt forberedte han sekstenåringen på bryllupsnatten” (Seierstad 2003:186)

Dette var uhørt og Sonyas bror truet med kniv for lillesøsterens ære, men Sultan bestikker også ham til stillhet ifølge Seierstad. Og to år senere er Sonya godt krøket og fornøyd med sitt ensformige liv som rikmannshustru forteller Seierstad.

#### *7.1.1.4 Er Seierstads forteller pålitelig?*

Utgangspunktet til Seierstads bok bygger på et inntrykk hun fikk denne kvelden hos familien, og en reaksjon på kvinnesynet i den Afghanske kulturen. Kulturen var ulik det hun som vestlig kvinne var vant til, og deres verdisystem kom i

konflikt med hennes egen. Seierstad beskriver i forordet hvordan hun opplevde å leve sammen med den Afghanske familien i deres hjem som følger:

”(...) jeg har sjelden vært så sint på noen som i familien Khan, jeg har sjelden kranglet så mye med noen som der. Jeg har aldri hatt så lyst til å slå noen som der. Det som provoserte meg mest, var alltid det samme: måten mennene behandlet kvinnene.” (Seierstad 2003:12)

Seierstads provoserte syn på kulturen fargelegger historien. Det er derfor vanskelig å tro at hun har vært nøytral i sin egen oppfatning av hendelser eller av det hun har blitt gjenfortalt da hun selv ikke kunne være med. I lys av Lothes teori om den upålitelige forteller kan troverdigheten til Seierstads forteller debatteres. I forordet beskriver hun at alle hendelsene er basert på hennes egne opplevelser eller historier hun har blitt fortalt. Etter forordet går Seierstad inn i en skjult fortellerrolle, slik Lothe definerer den observerende, personorienterte og allvitende tredjepersonsfortelleren.

Historien fortelles slik fra en skjult subjektiv fortellerstemme. Boken er en reaksjon på hvordan hun opplevde den første kvelden hos familien Rais, og urettferdigheten hun følte allerede da. Videre beskriver hun sitt raseri mot familien og den Afghanske kulturen, og mest av alt frustrasjonen over hvordan mennene behandlet kvinnene. Denne holdningen blir en rød tråd gjennom boken, og Seierstads forteller kan gjenkjennes i de tre trekkene Lothe beskriver ved den upålitelige forteller, som omtalt i kapittel 4.3.2:

1. Fortelleren har avgrenset kunnskap om eller innsikt om det hun forteller om. Hun bor hos familien i fire måneder. Hun har vært knapp med kildebeskrivelser, mens hun beskriver personenes tanker og følelser. Det er både vanskelig og tidkrevende å nå inn til andre for å forstå og kunne beskrive andres tanker og følelser. Seierstads forteller gjør likevel dette, og hennes dekning for å gjøre det kan diskuteres.
2. Fortelleren er sterkt personlig engasjert (på en måte som gjør både fremstilling og vurdering påfallende subjektiv). Slik vi har sett utløses Seierstads engasjement for å skrive historien på grunn av det personlige engasjementet og frustrasjonen av kjønnsrollene i kulturen. Hun tolker hendelser og fortalte historier, og skildrer dem påfallende subjektivt ved



sitt fortellerstandpunkt. Noen ganger blir denne fremstillingen av personene problematisk, og får konsekvenser som nevnes senere i oppgaven.

3. Fortelleren representerer et verdisystem som kommer i ikke i konflikt med bokens diskurs, men verdisynet kommer i konflikt med *aktørenes* verdisyn. Dette kan skape konflikter når aktørene blir lesere av boken.

Det kan tenkes at hvis Bokhandleren i Kabul hadde vært en fiksjon ville den ikke skapt så mye konflikt som det den har gjort nå. Problemet med definisjonen som dokumentar er at aktørene i boken faktisk er virkelige, og de har også en stemme. Aktørene vil selv kunne lese boken skrevet om dem, og reagere på den – noe bokhandlerfamilien Rais gjorde.

#### 7.1.1.5 Forholdets konsekvenser

Det hele begynte med hyggelige samtaler i bokhandleren i Kabul. Seierstad beskriver en relasjon og hyggelige diskusjoner om bøker og litteratur med bokhandleren. Rais sier ja til Seierstads bokprosjekt uvitende om hennes intensjon. Han stoler på henne. Han inviterer henne som gjest, og ber alle i huset vise henne respekt og gi henne det hun skulle trenge og ønske (Seierstad). Seierstads tolkning av deres kultur, resulterte i at familien følte seg sveket og urettferdig fremstilt. Shah Mohammad Rais fikk først tilgang til å lese en engelsk utgave av boken. Reaksjonen ble at hele syv av familiemedlemmene ønsket å gå til sak mot Seierstad i retten for blant annet æreskrenkelse og ryktespredning (Aftenposten 12.10.2011, og NRK 14.10.2014).

#### Rettsaken

Først gikk Shahs kone Suraia Rais – som i boken omtales som Sonya – til sak mot Seierstad. Rais mente Seierstad ikke hadde dekning for å skildre hennes tanker og følelser, og reagerer på hvordan hun er fremstilt i kapittelet om frieriet beskrevet eksempelvis i denne oppgaven.

”Retten mener Seierstad krenker privatlivets fred når hun enkelte steder i boka går langt i å beskrive hva Suraia Rais tenkte og følte om sensitive temaer, som da den tjue år eldre Shah Mohammad Rais fridde da hun var seksten år gammel og forberedelsene til bryllupsnatten.” (Aftenposten 12.10.2011)

Tingrettsdommer Jannicke Johannessen mente at basert på hvor vanskelig det er å skaffe innsikt i andres følelsesliv i tillegg til utleveringen av personlige opplysninger av lett gjenkjennbare personer burde Seierstad ha forsikret seg om at hun hadde dekning for disse historiene. Seierstad og forlaget Cappelen Damm ble i Tingretten dømt til å betale hver sin halvpart av totalt 250.000 kroner i oppreisning til Suraia Rais. Seierstad anket og saken gikk fra Tingretten til Lagmannsretten som var enige i at boken enkelte steder skildrer privatlivet til familien, ”men at det ikke var rettsstridig av Seierstad å skrive dem” (NRK 13.12.2011). Saken ble anket igjen, denne gangen av Rais’ advokat Per Danielsen, men anken til Høyesterett men ble nektet fremmet (NRK 19.05.2015).

Etterfulgt av dette søksøkte også bokhandleren selv Seierstad med krav om erstatning slik hun fremstiller ham i frieriet og i forberedelsene til bryllupsnatten. Han mente det er var krenkende og krevde 500.000 NOK i tillegg til saksomkostningene i erstatning. Seierstad unngikk den halve millionen men ble til slutt dømt til å betale Shah Mohammad Rais’ saksomkostninger. (NRK 19.05.2014). Saken ble en belastning for Seierstad, men hun reflekterer også over hva det har lært henne:

”Jeg har måttet revurdere hele boken og gå gjennom hvert eneste utsagn. Derfor har det også vært interessant og lærerikt. Men det er viktig for meg å få medhold i at jeg ikke har gjort noe galt som journalist.”  
(Uttalelse Åsne Seierstad, NRK 13.12.2011)

### Performativ respons

Siden rettsaken ikke ble særlig vellykket for familien Rais, bestemte Shah seg for å svare med sin egen bok. Dette er en typisk motivasjon til den performative modus ifølge Nichols (2010) som bekreftet i kapittel 4.6.1.6. Lei av å høre andre snakke om seg, tar personene saken i egne hender og skriver like gjerne historien sin selv. Shah brukte sine egne penger på å publisere boken *Det var en gang en bokhandler i Kabul*. Boken er ikke omtalt som et litterært mesterverk, men poenget er at også hans stemme har rett til å bli hørt, og at den kaster et nytt lys på Seierstad sin bok (NRK 28.09.2006)

Seierstad sier hun har lest den norske utgaven av boken og sier at hun like gjerne kunne reagert på denne boken og presisert hva som ikke var sant eller riktig, men velger å la det være. Hun sier at de nå begge har skrevet sine bøker, og at de begge må akseptere dem og leve med de. Seierstad påpeker at den beste måten å løse litterære konflikter på er å skrive bøker, og deretter la det være opp til leseren. (Nelson 2007)

## 7.1.2 *Kjeltringer*

### 7.1.2.1 *Bakgrunn og intensjon*

I et intervju i Akers Avis Groruddalen hvor Ergo selv jobbet som journalist i fire år, forklarer Ergo at han i sin tid ble spurt om å lage en dokumentbok om Nokas-ranet, men Ergo ville ikke dette. Han mente det var mye mer spennende å skrive en bok hvor kriminelle ikke hevder at de er uskyldige, men at de forteller åpent og ærlig om sine liv. Det ble også utgangspunktet til "Kjeltringer" (Mathisen 2008).

Ergo tar utgangspunkt i en rekke kriminelle hendelser fra det som blir omtalt som en vestlandsmafia. Noen av disse sakene har vært offentliggjort og oppsummert i media, andre saker har offentligheten ikke visst noe om. Journalisten og forfatteren Thomas Ergo gjør i denne boken gravende journalistisk arbeid. Med et diplomatisk utgangspunkt setter han som mål at de samlede reportasjene som boken består av, forhåpentligvis skal danne "et realistisk og nyansert bilde av en lukket, kynisk verden, som man trolig finner varianter av de fleste steder i Norge" (Ergo 2008:11). Boken er en slags *case studie* av fenomenet kriminalitet beskriver Ergo. "Kjeltringer" forteller historier om tysting og internjustis, og mange av reportasjene i boken har tett sammenheng, mens andre ble rullet opp i kjølevannet at det som omtales som TS-ranet. (Ergo 2008)

### 7.1.2.2 *Fortellerperspektiv*

Ergo skriver seg ikke inn i historien, og i motsetning til Seierstad skiver han ikke "jeg" i forordet og unngår en førstepersonsforteller. Hans fortellerperspektiv

som forfatter tilsynelatende mer nøytralt og kan danne en mindre subjektiv lesing av hendelsene. Han holder hele tiden en tilsynelatende avstand til stoffet han graver i. Historiene vi leser i "Kjeltringer" er ikke Ergos egne opplevelser, men reportasjer hvor hoved essensen utgjøres av "flere hundre sider med politietterforskningsmateriale, og svært mange timer og gjentatte dybdeintervjuer med kriminelle og deres ofre(...)" (Ergo 2008:10).

Ergo holder hele tiden et tredjepersons fortellerperspektiv, og er en såkalt *skjult* forteller. Lothes (2003) observerende og personorienterte tredjepersonsfortellere kan gjenkjennes i "kjeltringer", og også den allvitende kan diskuteres i Ergos nyanserte fortellersti.

Den *observerende* fortelleren er skjult, og formidler et mer tilbakeholdent blikk. I skildringer av hendelser fortelles ofte bare informasjonen som kunne observeres, for eksempel at en dame ligger kneblet på gulvet, mens en annen sloss med raneren. Politietterforskningsmateriale som historiene er del av beskriver ofte observasjoner for å forklare bevismateriale i etterkant. Men vi får også innsikt i personenes tanker i "kjeltringer". Dette bryter med Lothes forklaring om at den observerende tredjepersonsfortelleren som observerer uten å referere tale. Deler av historiene som skildres kommer ikke til syne i en situasjonen, som for eksempel Ingrid's erfaringer om frykt og tap av kjære mennesker. Disse historiene gir et innblikk i personenes tanker, og er ikke historie basert på observasjon, men en referanse av Ingrid's tale og hennes egen skildring av situasjonen. Ergo beveger seg slik over i bruken av den *personorienterte* tredjepersonsfortelleren.

Ergo baserer seg på enkelte av personene i historien. Disse personene vil virke viktigere og mer privilegerte enn de andre personene i historien, og fortellerperspektivet kan dermed virke mer subjektivt i følge Lothe. Ergo har løst dette med å vie kapitler hver sitt fortellerperspektiv. Slik vi skal se på i neste kapittel om "aktørene og historien" ser vi hvordan Ergo presenterer hendelser gjennom ulike personer. Først for eksempel fra kjeltringens perspektiv, og i neste kapittel blir vi fortalt andre deler av hendelsen via offerets perspektiv.

Hovedpersonene skifter fra kapittel til kapittel, og de ulike perspektivene forsterker også nyansen av hendelsene slik Ergo ønsker å skildre. Det skiftende fortellerperspektivet reflekteres i Ergos uttalelse fra bokens forord om at historiene antageligvis opplevdes annerledes for andre personer som var involvert i hendelsen. De forskjellige fortellerperspektivene i hvert kapittel kan dermed være én måte å balansere et subjektivt syn av hendelsene på.

Selv om Ergo har et godt utgangspunkt med materiale til å underbygge historien påtar han ingen *allvitende* forteller. Tross den gode oversikten Ergo skaper med referanser til materiale inkluderer han sjelden personenes tanker og følelser slik en allvitende forteller ville gjort. En allvitende forteller vil også gi full oversikt i hva som kommer til å skje, men det gjør ikke fortelleren her. Det beskrives for eksempel at en av ofrene sniker seg ut døren – men vi blir ikke fortalt noe ut over dette. Vi vet ikke hvor hun har tenkt seg, og får ingen innsikt via fortelleren om hva dette kan føre til.

#### 7.1.2.3 Aktørene og historien

Historien er basert på hendelser som har skjedd i et kriminelt miljø på Jæren i Rogaland. I hver reportasje møter vi de personene som var innblandet i den enkelte episoden der og da. Boken starter med forløpet til hvordan ett Hells Angels medlem blir dømt, og trettiåtte straffereaksjoner i kjølevannet av et mislykket ran. Dette ransforsøket er starten på et mylder av historier fra det lukkede kriminelle miljøet, og i løpet av de fire første kapitlene i boken får vi beskrevet ranet fra fire forskjellige perspektiv; ranerne, ofrene, politiet og personer innblandet i etterforskningen.

”*Murphys lov*” er ranernes kapittel. Hovedpersonen i kapittelet er den ene raneren ”Adrian” (pseudonym). Kapittelet skildrer forløpet av ranet fra Adrian sitt perspektiv, og hvordan den andre raneren som Adrian kaller ”Loony’en” kommer inn i bildet og blir med på ranet. De to ranerne kjenner ikke hverandre, Loony’en har blitt sendt fordi Adrian hadde sagt han trengte en ”Loony” (engelsk slang for mentalt syk) til jobben den kvelden. Utdypningen i kapittelet gis i

historien til Adrian som beskrives informativt. Han er 23 år, og enda ikke begått et ran, men planlagt en rekke av dem, i tillegg til et prostitusjonsopplegg som aldri ble noe. Ergo skriver oss tilbake i nuet, hvor Adrian og Loony'en ringer på døra til huset til rikmannen de skal rane, men det er en eldre dame som lukker opp. Dette kommer like uventet på ranerne som på leseren av boken.

Kapittelet "*Helst ingen mord i kveld*" fortelles fra ran ofrenes; Ingrid, Reidun og Randis perspektiv. Det begynner med å fortelle historien kronologisk fra Reidun går ned for å åpne døren. I denne skildringen beskrives også Reiduns tanker og begrunnelser – hun ventet ikke besøk, men gikk for å åpne døren likevel. Når hun ser ranerne tror hun det hele er en spøk. Denne tanken begrunnes med en forklaring om et langt og uforutsigbar ekteskap med en mann med humor og mange venner. Ranerne kommer inn. Ingen følelser blir beskrevet av hendelsen, men Ergo skriver for eksempel at Reidun ler, og at deretter Randi ler. Den komiske holdningen til ranet blir beskrevet gjennom observerte hendelser heller enn følelsesbeskrivelser. Det beskrives ikke at den tredje damen, Ingrid er redd, men at hun i motsetning til Randi og Reidun ikke ler, og at hun ligger kneblet på stueteppe, stiv som en stokk.

På samme måte som Adrians utdyping i *Murphys Lov* har Ergo viet delkapitler også til Ingrid utdypning i dette kapittelet. Vekselvis skildres det mellom selve ranssituasjonen, og Ingrid sin bakgrunn basert på hva hun har opplevd av lignende situasjoner før. Dette gir oss et innblikk til å forstå hva hun kan tenke og føle når hun ligger der på gulvet under ranssituasjonen. Ergo bruker dette som virkemiddel heller enn å bruke en allvitende fortellerrolle som kunne beskrevet Ingrids følelser der hun lå.

Det første delkapittelet til Ingrid beskriver hvordan hun to timer tidligere hadde sittet og sett på Hotel Cæsar på TV hjemme, hvordan hun hatet krim, at kniver gjorde henne engstelig, og hvordan hun hadde overtalt sin nye samboer til å kvitte seg med hagla han først ville ha liggende under senga. En ro beskrives, om folk som snakket om Jæren som så trygt. Grønnsaksgårdene med "forsyn deg

selv” skiltene, men en kopp til penger ved siden av. Ingen låste dørene her på tillitsfulle Jæren. Men Ingrid liker altså ikke våpen.

Tilbake til ranssituasjonen er Randi nå å finne i knestående på kjøkkenet hvor *”De to maskerte mennene så på hverandre som om de tenkte: Hva faen gjør vi nå? Har vi plumpet oppi en jævla syforening? Hvor er TS’en?”* (Ergo 2008:23) – Ergo skriver ikke *hva* de tenkte, men ordvalgene til forfatteren beskriver varsomt at det var *som om* de tenkte noe. Det hentyder til at vi ikke vet nøyaktig hva de tenkte, men ettersom beskrivelsen i dette kapittelet er fra ofrenes perspektiv kan det indikere at dette var noe kvinnene observerte, og slik de tolket situasjonen og kroppsspråket til ranerne.

For å understreke den komiske tonen i kapittelet basert på kvinnenens forklaring om at de trodde det hele var en spøk, bruker Ergo adjektiver for å hinte til den lette stemningen i den ladede ranssituasjonen. Når Reidun for eksempel etter hvert spør raneren om det hele er spøk eller alvor, skriver Ergo: *”Det er alvor,”* svarte mannen med den lille pistolen.” (Ergo 2008:23). Ergo beskriver den andre ransmannen som mannen med det sjørøverpistol-aktige våpenet, som lignende det man kan kjøpe i en leketøysbutikk.

I Ingrids neste delkapittel informeres det om at hennes far er død, og hennes mann døde, at Ingrid har bakgrunn for å tenke at grusomme ting skjer, og at det kan skje igjen. Men tilbake til skildringen av ranet går vi ut av hodet og observerer at Reidun nå dirigerer ranerne når hun sier hvor han skal legge brillene som har havnet på gulvet. Raneren gjør som hun sier. Ingrid ber Reidun legge seg ned slik ranerne har bedt om. Ingrids alvorlige tone er underbygget i hennes delkapitler heller enn med adjektiv som fortolker hennes tonefall eller følelser i hennes utsagn. Delkapitlene til Ingrid har skapt en forståelse for at Ingrid nå kan være redd, og hennes motivasjon til å føye seg etter ranerne. Når Ergo først nå skildrer Ingrids tanker i setningen *”Nå skyter han, tenkte Ingrid”* (Ergo 2008:26) har vi allerede fått informasjon nok og en begrunnelse til å forstå Ingrids tanker.

Beskrivelser som at Loony raneren var forvirret, dopet og uinformert er også underbygget med informasjon vi fikk i kapittelet før om at han hadde tatt avslappende medikamenter før de ringte på døra. Under ranet sitter Loonyen på en blomsterpotte, døs, dopet og lite observant. Reidun sniker seg da ut av huset på bare strømpene. Ingrid tyster til raneren som spør hvor hun ble av, og raneren løper ut etter henne. Ergo dekker gjennom hele boken slik sine beskrivelser av personene i boken. Beskrivelsene er ikke tilfeldige, og de er heller ikke Ergo sin tolkning, men det blir referert til følelser gjennom årsaker og beskrivelser fra det vi vet er et grundig forhåndsarbeid til boken. Utdypingen av Loony'en er at han ett år senere tar han overdose og dør i sin egen leilighet.

Ofrenes kapittel avsluttes med hvordan de har taklet situasjonen i etterkant. Reidun beskrives som tøff fordi hun hadde glemt situasjonen etter noen uker, mens Ingrid er sterkt preget. Dette forblir igjen ingen påstand men underbygges med en forklaring av hennes nye låserutiner i hjemmet. Disse låserutinene er en endring i det som Ergo tidligere i kapittelet beskrev fra holdningen om det trygge tillitsfulle Jæren hvor ingen låste dørene sine. Ergo skriver aldri at "Ingrid var redd", og tilegner henne ingen følelser, men skaper heller en innsikt i Ingrid sitt følelsesliv basert på tidligere hendelser i livet hennes.

I de neste to kapitlene følger vi politiet i deres etterforskning som legger grunnlag for resten av reportasjene i boken. Det tredje kapittelet "Et siste søk" forteller fra politiets perspektiv og starter med nøyaktige beskrivelser "Klokka var 21:50 da politioverkonstabel Sunde ringte på hos TS'n." (Ergo 2008:31). Etterfulgt av en utdypning i Sundes historie, om hans status og han siste sak som var søket etter savnede Tina Jørgensen. Politiet hadde fått telefonen om ranet bare to minutter før. Ergo skriver ingenting om hvem som hadde ringt tidligere. Skildringen av politiets observasjoner når de kom til leiligheten stemmer overens med kapitelet fra ofrenes skildring i forrige kapittel. Politiet mener damene var gode vitner. Kapittelet følger politiets etterforskning dagene etter, og alt de fant fra søkene.



Avslutningsvis introduserer det neste kapittelet den siste delen av historien. "Drømmestart" skildrer også Olav sin historie som ble en viktig del av etterforskningsarbeidet til politiet. Det var Olav Reidun hadde løpt inn til for å varsle om ranet og få ringt politiet. Olav hadde kastet seg i bilen og kjørt etter ranerne, og kunne gi en så nøyaktig beskrivelse av dem til politiet at fantomtegningen som ble tegnet førte til at de fant raneren. Også pressen ble involvert i dette stadiet og skrev saker underveis. Da politiet oppsøkte ranerens adresse fant de også lister, notater og skisser til flere forbrytelser. Politiets funn introduserer "vestlandsmafiaen" som følger resten av boken "Kjeltringer".

#### *7.1.2.4 Er Ergo pålitelig?*

Vi kan igjen ta for oss de tre trekkene Lothe beskriver ved den upålitelige forfatteren i kapittel 4.3.2 og se dem i lys av Ergo i hans bok "Kjeltringer". Med utgangspunkt i alt materiale til Ergo har han ikke de samme begrensningene som Seierstad viser i bokhandleren. Opphavet til Kjeltringer stammer fra en bunke offisielle dokumenter og rapporter, og dybdeintervju, i motsetning til Seierstads egne observasjoner og fortalte historier. Når Ergo forteller gjennom fortellerne og persongalleriet sitt passer han også på at i kapitlene til Kjeltringene uttaler de seg kun på sitt område og felt. Derfor vil ikke fortelleren ha avgrenset kunnskap om det han forteller om. Ergo sin forteller fremstår heller ikke sterkt personlig engasjert på en måte som gjør hans fremstilling eller vurdering påfallende subjektiv slik Lothes beskriver det andre rekket ved den upålitelige forteller. Ergo har forholdt seg til klassisk journalistisk arbeid (Ergo 2008), og slik skildret fakta så nøytralt som mulig, og lar ikke sitt verdisystem skape noen konflikt i den samla diskursen.

#### *7.1.2.5 Forholdets konsekvenser – ingen?*

Fremstillingen av personene i "Kjeltringer" har tilsynelatende ikke utvist noen offentlige reaksjoner på hvordan de fremstilles i boken. Selv om historier som disse alltid vil formes av en grad subjektivitet, har Ergo åpent beskrevet problemet med subjektivitet i forordet av boken slik vi har sett. Vi vet at historier alltid vil være subjektive i en viss grad, men det at forfatteren gjør klar over sin

bevissthet om dette i forkant av skildringene skaper et inntrykk av en reflektert forfatter med et tillitsfullt utgangspunkt.

Utgangspunktet til "Kjeltringer" var også Ergos interesse i at disse aktørene ikke hadde noe å skjule. De var allerede dømt, og fortalte åpent om deres liv, det var dette som motiverte Ergo slik beskrevet i kapittel 7.1.2.1. Aktørene ville ha lite å motsi i forhold til fremstillingen av seg selv, da Ergo ikke ville utelate det som fremsto som viktig informasjon for å danne et nyansert fremstilling av dem.

## **7.2 Analyse av filmen Pels**

En film vil som oftest i motsetning til en bok ikke bare ha én forfatter men et filmskaper team. I Pels følges to parallelle historier, som med ulike utgangspunkt og fortellerperspektiv belyser samme tema; pelsdyrnæringen. De to historiene ledes av forskjellige grupper aktører, med et overordnet filmskaper team.

### **7.2.1 Bakgrunn og intensjon – relasjonen mellom filmskaper og aktør**

I likhet med "Kjeltringer" kan "Pels" også sees på som et case studie av et miljø. Utgangspunktet til filmen var en av aktørene, Frank Nervik sitt initiativ til å undersøke hvordan systemet i pelsdyrnæringen fungerte. Nervik er hovedperson i filmen, og forteller historien som hovedsakelig styrer filmen. Nerviks utgangspunkt er et ønske om å undersøke et miljø, og kan sammenlignes med Ergos utgangspunkt i å drive gravende journalistikk, til tross for at Nervik og Ergos metodebruk er forskjellig. Nervik har drevet med dette i et tidsforløp over to år, og samlet totalt seks døgn med filmmateriale. (NRK 11.12.2014)

Ola Waagen, som er den ledende aktøren for den ene historien av filmen representerer aktivismiljøet. Denne delen av filmen er vesentlig mindre, og har ikke samme utvikling som historien til Nervik. Waagen har en klar agenda og intensjon i sitt arbeid som aktivist for å få frem et budskap om brudd på dyrevelferd. Waagen sitt utgangspunkt til historien kan dermed sammenlignes med Seierstad sitt personlige engasjement til å formidle et budskap. Forskjellen mellom "Bokhandleren i Kabul" og "Pels" er at filmen i sin helhet ikke bare

representerer Waagen sitt engasjement. Gruppen av filmskaperne (Waagen, Tveit og Grude) danner en mer balansert fremstilling av subjektivitet da filmskaperne har ulik bakgrunn og holdninger. Filmens intensjonen introduseres i løpet av filmens første kvarter;

”Næringa har klart å vri fokuset over til at bildene (aktivistenes bilder av mishandlede dyr i media) stammer fra de verste pelsdyroppdretterne. Fra de useriøse. Så hvis næringa bare får bort verstingene, så blir alt bra. Vår utfordring er å kunne motbevise det skjeve bildet de har skapt”  
(Uttalelse av Frank Nervik, Pels 2014, 11min 30sek).

”Det er viktigere å undersøke et system enn å avsløre enkeltpersoner”  
(Uttalelse av Ola Waagen, Pels 2014, 15min 20sek.)

### 7.2.2 Fortellerperspektiv: (filmskaperens rolle i Pels)

Ola Waagen er regissøren av filmen og en del av gruppen filmskaperne. Manusforfatterne i filmen er Bjarte Mørner Tveit og Torstein Grude i samarbeid med Ola Waagen. Tveit og Grude er ikke en del av aktivismiljøet og stiller seg nøytrale i utgangspunktet i å undersøke praksisen i pelsdyrnæringen. De tar heller ikke en rolle som aktører i filmen slik Waagen selv gjør. Relasjonene mellom filmskaperne og de aktørene som deltar i historiefremstillingen illustreres i den buede linjen i den konseptuelle kommunikasjonsmodellen i Fig. 3. En mer detaljert utdyping av disse relasjonene vises i Fig. 4.

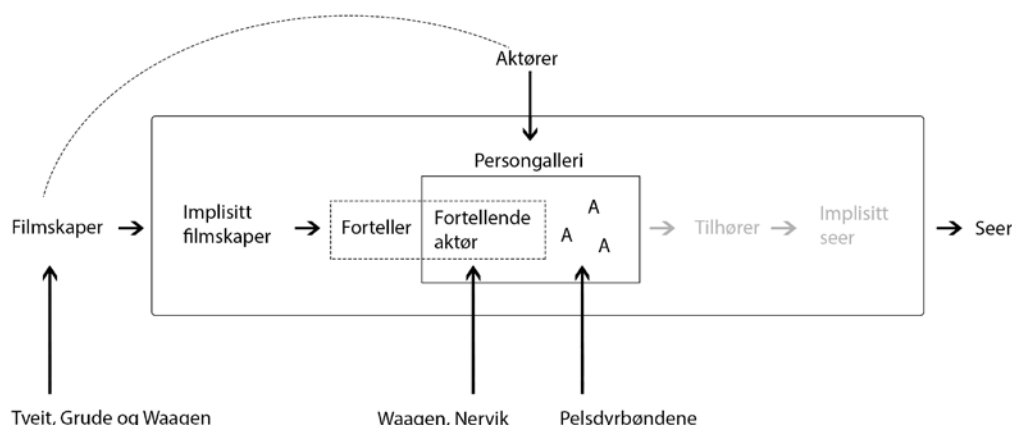


Fig. 4. Oversikt over roller og relasjoner i "Pels".

De lodrette pilene som peker opp viser rollene til personene. Waagen har en dobbelt rolle både som fortellende aktør og som filmskaper ved hans rolle som

regissør. Pelsdyrbøndene er i dette unike eksempelet aktører uten en relasjon til filmskaperne under prosessen av historiefremstillingen. Denne relasjonen bygges først som seer av filmen.

Manusforfattere Bjarte Mørner Tveit og Torstein Grude som for øvrig også er produsenter av filmen, er filmskaperne i "Pels". Ola Waagen har en dobbelt rolle som filmskaper og fortellende aktør, hvor han representerer aktivismiljøet. Waagen og Nervik forteller hver sin historie om pelsdyrnæringen. Nervik som stiller med flere timers filmmateriale fra pelsdyrfarmene, dette materiale som kan sammenlignes med rapporter, dokumenter og intervjuer på samme måte som Ergos råstoff og utgangspunkt i "kjeltringer". Nerviks rolle er ikke som filmskaper, men som en informant og fortellende aktør i filmen som skaffer informasjon til filmskaperne. Bøndene er aktører i filmen, deres indre dialog formidles via Nervik som deltakende fortellende aktør. Bøndernes relasjon til filmskaperne kommer først i respons av filmen rett før og etter lanseringen av filmen i deres reaksjoner av filmens fremstilling av dem.

"Pels" fortelles gjennom to parallelle historier; historien til Ola, og historien til Frank. Vi skal begynne med å se på disse historiene separat. Når jeg skriver om Ola Waagen og Frank Nervik i form av aktører i historien omtaler jeg dem ved fornavn. Når personer omtales utenfor historien og i lys av prosessen av filmskapningen bruker jeg etternavnene til personene.

### Historie 1: Ola Waagen og aktivistene

Filmskaperne forteller denne historien gjennom Ola Waagen som førstepersonsforteller. Ola er selv en aktiv del i handlingen og motivasjonen styres dermed i stor grad av hans egen motivasjon, hans handlekraft og ønsker. I den første scenen fra når aktivistene besøker en pelsdyrfarm, sier Olas fortellerstemme "Dette her er meg" (Pels 2014 2min 40sek) over et bilde av ham. Ola gjør rede for sitt verdisyn og sin rolle som aktivist. Ola deltar i utformingen av plottet og handlingsstrukturen, og er selv aktør i filmen og fremstår slik personifisert med sin fysiske tilstedeværelse slik Lothe (2003) beskriver førstepersonsfortelleren i kapittel 4.3. Ola er en typisk førstepersonsforteller ved

at han veksler mellom funksjonene som forteller og aktør i historien. På den ene måten følger vi Ola inn på pelsdyrfarmene sammen med andre aktivister, mens Ola forklarer hendelsen og deres hensikt til kamera. Olas andre funksjon som forteller er gjennom en voice over (ekstern fortellerstemme) hvor han formidler informasjon til seerne. Dette gjør han gjennom hele filmen, også i Franks historie.

Ola Waagen sitt fortellerperspektiv kan dermed sees å veksle mellom den ekspositoriske modus og den deltakende modus slik de er forklart i kapittel 4.6.1.1. og 4.6.1.3. Waagen forteller ved bruk av voice over også til Franks historie når han forklarer hendelser i filmen og deler refleksjoner, dette er typisk for den ekspositoriske modus. Men Waagen er ikke en helt fjern fortellerstemme, eller "Voice of God" slik den ekspositoriske fortellerstemmen beskrives som (Nichols 2010), for han deltar også i filmen – vi ser hvem stemmen tilhører. Olas deltakende fortellerperspektiv brukes slik den forklares i Nichols deltakende modus. Ola er den del av hendelsen, og historien som utfolder seg er interaktiv. Han viser oss pelsdyrfarmene ved selv å gå inn i dem, og demonstrerer hvilke forbehold han og de andre aktivistene må ta for å besøke farmene, og han forklarer underveis hvorfor de må gjøre det på denne måten.

## Historie 2: Frank Nervik og bøndene

Også Frank er en førstepersonsforteller i historien, vi følger Frank tett gjennom hans historie som hovedsakelig er basert på filmmateriale fra hans skjulte kamera som finnes i det som ser ut som en knapp på skjorten hans. Historien til Frank blir filmet på tre forskjellige måter. Den ene måten det filmes på er med dette skjulte kameraet som han bærer på seg når han er på farmene, eller i andre settinger med pelsdyrnæringen (som på kurs, på turen til Kina, på pelsdyrutstillingen osv). Den andre, er som Ola forklarer etter 12 minutter ut i filmen at han har gitt Frank og kjæresten Camilla et kamera slik at de kan lage videodagbok underveis. Den tredje måten er kun brukt på noen få scener hvor en nøytral fotograf, trolig fra Piraya Film, filmer Frank i settinger som når han er hjemme og lager mat til Camilla, og når Frank og Camilla går en tur i en scene mot slutten av filmen hvor de reflekterer over hva de har vært gjennom.

(Isungset 2015)

Frank Nerviks utgangspunkt fremstår mer nøytralt enn Waagens. ”Men han (Frank) føler det er nødvendig å gjøre noe” (10min 20sek Pels 2014). I materiale fra Franks videodagbok reflekterer Frank over opptakssituasjonen, og forteller at dette er første gang at noen i dyrevernbevegelsen i Norge bruker skjult kamera for å innfiltrere et slikt miljø, og at valget ved å gjøre dette har sittet langt inne hos Frank. Materiale fra videodagboken domineres slik av den refleksive modus som beskrevet i kapittel 4.6.1.4. Det som skiller Franks fortellerperspektiv fra den refleksive modus slik Nichols beskriver den er at Frank kun reflekterer over opptakssituasjonen med seeren, men ikke med de andre aktørene i filmen, som i Franks historie er pelsdyrbøndene. Frank problematiserer ikke bare pelsdyrnæringen, men utfordringene ved valget av å samle filmmateriale med skjult kamera. Han reflekterer overfor publikum valget av sin rolle som under cover pelsdyrbonde under opplæring.

Hovedmateriale fra Franks historie baserer seg på filmopptakene fra hans skjulte kamera. I disse opptakene fungerer Frank som en observatør og deltaker. Bortsett fra plassering av kamera i knappen på skjorten har Frank ingen kontroll over kamera når han er på farmene. Disse opptakene vil ha likhetstrekk til den observerende modus forklart i kapittel 4.6.1.2. For at kameraet ikke skal bli oppdaget må Frank unngå å tukle med det, og han setter derfor kamera på opptak før han ankommer pelsdyrfarmene og skrur ikke av kameraet før han har dratt derfra igjen. Franks kamera følger som en ”flue på skjorten” hendelsene som utfolder seg foran kamera. Utvelgelsen av materiale til filmen viser seg da og tegner et bilde av den ”implisitte filmskaper” i tråd med kapittel 4.2.2. i denne oppgaven og som diskuteres videre.

Frank er også deltakende i materiale fra det skjulte kamera på pelsgårdene, slik deltakende modus er beskrevet i kapittel 4.6.1.2. Handlingen er interaktiv når Frank går i opplæring hos de bøndene han besøker, og får oppgaver av dem som han utfører. Pelsdyrbøndene og Frank prater mye sammen, og Frank spør om drift og prosesser. Han opererer nøytralt og gjør de tingene han blir bedt om av håndtering av dyr og lignende når han er på farmen. Hans holdning til bøndene

er at de er hyggelige mennesker – det er ikke personene han er ute etter å avsløre, men et system. Frank har bestemt seg for at han derfor ikke vil filme hjemme hos noen, men holde seg til farmene hvor pelsdyrene er. Franks Nerviks fortellerperspektiv fremstår mindre subjektivt enn Ola Waagens. Selv om Nerviks motivasjon også er å kjempe for dyrene, hindrer ikke verdisynet til Nervik ham i å gjennomføre det han blir bedt om av bøndene.

Bøndene fungerer ikke som fortellere i filmen, da definisjonen på en forteller vil være noe som styrer handlingen. Bøndene styrer ikke handlingen i noen grad, men opptrer kun som aktører i filmen, slik vi ser i Fig.4. Alle bøndene er i tillegg anonymisert, da det igjen ikke er enkeltindividene som er filmens fokus. Sammen representerer bøndene heller et system, og den generelle rollen "pelsdyrbonden".

Alt av Nerviks opptaksmateriale ble gitt til filmskaperne, som sammen med Ola Waagen sine opptak danner grunnlaget for filmen "Pels". Manusforfatterne Ola Waagen, Bjarne Mørner Tveit og Torstein Grude gikk igjennom alt materiale for å gjøre et utvalg som ville representere et så sannferdig og realistisk bilde av virkeligheten som mulig. Manusforfatterne Tveit og Grude var som nevnt ikke en del av aktivistmiljøet, men har brukt Ola og Frank som førstepersonsfortellere som fortellergrep for å få inngang til farmene.

Valget av førstepersonsfortellere vurderte de som den eneste måten å få frem et realistisk bilde av virkeligheten bak pelsdyrbøndernes fasade. Dette ble også bekreftet i etterkant. Skjult kamera er et vanlig grep innen journalistikk og blir brukt dersom det ikke er en annen måte å finne informasjonen på. Dette bekrefter også programredaktør Lars Kristiansen fra NRK om fortellergrepet i Pels (NRK 11.12.2014).

Det er ikke bare aktivistene som har hatt en mistanke om at denne bransjen skjulte noe (NRK 11.12.2014), og at det derfor var ulemper med å melde fra om besøk. Fortellerperspektivet i Pels åpner dermed for å besøke uanmeldt. Nerviks

valg om å gå undercover var dermed en måte å få et usminket bilde av farmene på (Pels 2014).

### 7.2.3 Aktørene og historien

I de to historiene som fortelles parallelt møter vi forskjellige grupper aktører. Siden fortelleren av hver historie også har ulikt utgangspunkt av subjektivitet og motivasjon vil historiene først gjennomgås separat i denne delen av analysen.

#### Historie 1: Ola Waagen og aktivistene

Waagens historie som utgjør kun en liten del av filmen "Pels" har ingen dramatisk utvikling. Aktørene i denne delen av filmen er Ola og aktivistene, og vi følger dem på uanmeldte besøk på et utvalg pelsdyrfarmer rundt om i landet. Det er denne historien som introduserer filmen. Ola begynner med å fortelle hvordan vi i vårt samfunn skjuler det som er ubehagelig å se på, og introduserer at bak denne fasaden er det millioner av dyr som dør. Han stiller spørsmålet om hvor grensen går for hva vi skal akseptere av dyremishandling. Ola introduserer seg selv som dyrevernsaktivist, sammen med en liten gruppe aktører som er en del av aktivismiljøet. Vi følger dem fra å overvåke en pelsdyrfarm til å følge med dem inn på farmen hvor vi observerer forholdene på farmen og pelsdyrene som holdes der. Aktøren Odd Harald forteller til Ola Waagens kamera hvordan de tar seg inn på farmen, og at intensjonen med besøket bare er å dokumentere forholdene for så å komme seg ut usett. Odd Harald skildrer også underveis av besøkene til kamera hva han observerer, eksempelvis to mink som sloss for livet ca. 7 minutter inn i filmen.

Mens vi er med aktivistene inne på farmene de besøker forklarer Waagen med voice-over fortellerstemme at uanmeldte besøk er en forutsetning for å få et sannferdig bilde. At utvalgene av farmene er tilfeldig utvalgt, men at de samme problemene går igjen på farmene. Han begrunner dette med at dyrene ikke er ment å være i fangenskap i utgangspunktet, og med voice-over sammenligner han hvordan vill rev og mink sine liv er i naturen. Denne informasjonen kommer i sterk kontrast med bildene fra pelsdyrfarmene vi ser i Ola Waagen sin historie.



Ola Waagens historie har ikke den samme dramatiske utviklingen som Frank Nerviks historie har, men Olas historie fungerer ved å gi oss mer og mer informasjon om pelsdyrnæringen, dyrevelferd, aktivistmiljøet, den politiske situasjonen, fakkeltog og protester. Olas historie er en liten del av filmen, men fungerer som informasjonsdrypp underveis.

### Historie 2: Frank og pelsdyrnæringen.

Ca. 10 minutter inn i filmen møter vi Frank Nervik som er hovedperson i filmen, og fortellende aktør i filmens andre historie. Det er Franks historie som driver dramaturgien i filmen, hvor vi følger ham på hans utforskning som pelsdyrbonde under opplæring. Slik vi så i kapittel 7.2.2. bruker Frank ulike fortellerperspektiv i de ulike filmsituasjonene. Franks historie kan igjen slik deles videre inn i to; den ene delen hvor Frank filmer med skjult kamera i deltakelse med pelsdyrnæringen i ulike settinger som på farmene, på utstillingen, i Kina, på kurs osv. Den andre delen av Franks historie er delen som filmes som videodagbok, og opptakene gjort av Frank og kjæresten Camilla i reflekterende stunder sammen. Disse to historiene følges vekselvis i Franks historie.

I historien som kommer frem fra Franks historie basert på det skjulte kamera er pelsdyrbøndene de andre hovedaktørene. Slik vi så var innstillingen til filmen ikke å avsløre enkeltpersonene men å utforske systemet, og se nærmere på påstandene om pelsdyrnæringen. Pelsdyrbøndene og personene som representerer næringen i filmen er derfor anonymisert, slik at de istedenfor sammen som aktører representerer "pelsdyrnæringen". Dette er et valg Frank også reflekterer over og som begrunnes allerede i introduksjonen og gjennom resten filmen.

På bakgrunn av pelsdyrnæringens tidligere påstander om at pressen kun har publisert bilder av det næringen kaller de useriøse farmene, går Frank i lære hos de pelsdyrbøndene som næringen selv mener er de mest seriøse farmene (Pels 2014). Slik vil Frank utforske om påstandene om "de par råtne eplene" i næringen er sanne. Hvis påstandene er sanne, vil Franks utvalg av de seriøse pelsdyrbøndene i utgangspunktet ikke ha noe å skjule. Pelsdyrbøndene vi møter

driver hovedsakelig med oppdrett av mink og rev, og vi møter dem i arbeidssituasjoner stort sett på farmene deres.

#### Kurs:

Ola forteller med ekstern fortellerstemme, ved bruk av voice-over på Franks historie, at pelsdyrnæringen har gjort enkelte tiltak for å imøtegå kritikk. Ett av disse tiltakene er at alle som driver med pelsdyr må gjennomgå er kurs i dyrevelferd og avliving (Pels 2014). Frank går derfor på et slikt kurs, og får kompetansebevis. I videodagboken spør Camilla om kurset, og Frank forklarer. I forklaringen veksler bildet mellom Franks videodagbok og hans materiale fra det skjulte kameraet han bar på seg under kursdagen.

Frank forklarer at kursdelen om avliving tok totalt 27 minutter, og at dette også inkluderte mindre seriøse diskusjoner. Det var ingen praktisk del, og heller ingen demonstrasjon av utstyr. Det var ingen dyr der, og kurset foregikk på et konferanserom på et hotell på Gardermoen, forklarer Frank. Denne forklaringen stemmer med filmmateriale fra det skjulte kameraet. Dette materiale viser en powerpoint med overskrift "Avliving av pelsdyr" og noen punkter. Fire personer foran Frank sitter passivt tilbakelent og ser på powerpointen.

#### På farm:

Tilbake på pelsdyrfarmene tester Frank kunnskapen han lært på kurset. Med skjult kamera ser vi bonden håndtere minken. Dialog mellom Frank og pelsbonden:

Frank: "På kurset jeg var på sa de at man aldri måtte ta dem etter halen"  
Pelsbonden: "Å? Jeg tar dem alltid sånn" (pelsbonden løfter en mink ut av buret etter halen. Minken krøller seg sammen i en ball)  
Pelsbonden: "Det er forskjell på teori og praksis vet du"  
(29min 50sek – 30min 10sek, Pels 2014).

Med dette sitatet avfeier pelsdyrbonden all lærdom som Frank nå skulle kunne komme med, siden kurset kun er det bonden kaller *teori*.

Frank diskuterer også de nye tiltakene med de andre pelsdyrbøndene han besøker med det skjulte kameraet. 30 minutter inn i filmen sier Frank i dialog

med en pelsdyrbonde at det virker som reglene er firkantet, og bonden meddeler at "på papiret" følger han alle reglene, men i praksis opptrer annerledes, og forteller om eksempler på dette med fôring av dyrene og tilsyn.

Olas voice-over forteller at tiltakene har ført til mer papirarbeid, men stiller spørsmål om har de ført til bedre forhold for pelsdyrene, da praksisen ser ut til å være uendret. Enda en pelsdyrbonde Frank besøker med skjult kamera bekrefter økningen av mengden papirarbeid, og at de ifølge papirarbeidet skal sjekke dyrene både morgen og kveld. Holdningen til bonden virker likegyldig når han forklarer at han bare setter kryss, og at han anser fôring og tilsyn som det samme. Frank reflekterer over dette med bruk av voice-over over scenene fra farmen. Han sier at etter å ha sett rutinene de har, er det ikke overraskende med de stygge bildene som fremkommer i media. På papiret er det er krav om to tilsyn til dagen, men etter Franks observasjoner er det ikke slik det fungerer. Der er tilsyn det samme som fôring. "Du kan selv tenke deg hvor mye de får med seg når de kjører forbi en fire til åtte dyr i sekundet" (Uttalelse av Frank ved voice-over, 31min 50 sek, Pels 2014). Frank henvender seg med denne uttalelsen til publikum, mens vi ser film av bonden som kjører forbi burene med fôringsmaskinen. Vi ser hvor fort det går, og observerer at det pelsbonden mener tilsvarer både fôring og tilsyn. "Alt er på papiret som de sier på kurset" (32min, Pels 2014) sier bonden og trekker på skuldrene.

17 minutter ut i filmen følger vi Frank med skjult kamera på en minkfarm, hvor bonden forklarer at de nå er i det næringen kaller for "kannibalisme tiden". På denne tiden sloss minken voldsomt, og kan ende med å spise hverandre. I denne scenen veksles det mellom opptakene fra det skjulte kameraet og til Franks refleksjoner rundt dette i videodagboken. Franks refleksjoner domineres ikke av egne følelser i forhold til hendelsene, men virker informerende:

"I dag var det tredje gangen jeg var hos han jeg er hos nå. Noe av det første han sa i dag, var at den tiden som er nå, kalles kannibalisme".  
(18min 10sek. Pels 2014)

Frank og bonden beskriver videre hva "kannibalismen" innebærer, Frank via videodagboken, og bonden i opptak fra Franks skjulte kamera. Frank informerer så Ola om dette, det blir da en kommunikasjon mellom de parallelle historiene.

#### Farmene generelt:

Andre forhold som fremkommer i Franks historie fra pelsdyrfarmene er generelle holdninger til veterinærbesøkene som skjer tre ganger årlig, avlivingsmetoder, stell og drift av næringen. 20 minutter inn i filmen er vi med Frank med skjult kamera hos en bonde som skal få besøk nummer to av veterinæren i år. Frank får beskjed om å fjerne de døde minkene fra burene, og å sette en merkelapp på de han er usikre på. Frank gjør som blir bedt, men bonden synes Frank har merket av for mange, og begynner å få det travelt før inspeksjon. Han river derfor bare av mange av merkelappene slik at de ikke skal vekke veterinærens oppmerksomhet. Siden Frank filmer kontinuerlig på farmene kan materiale tilsi hvor lenge veterinæren er der, det viser seg å være totalt 19 minutter fra hans ankomst til han stempler dokumentene og godkjenner farmen. Etterpå spør Frank pelsdyrbonden:

Frank: "Sa han noe om det store jeg fant?"

Bonden: "Han så ikke det"

Frank: "Han brukte ikke så mye tid på å sjekke"

Bonden: "Nei han har ikke tid til det. Jeg vet om dyrleger som skriver det ut uten å ha vært på farmen. Det er mange useriøse dyrleger óg."

Frank: "Ok."

(Dialog fra 23min 30sek, Pels 2014)

Videre skildrer Franks skjulte kamera materiale ulike holdninger til avlivingsmetoder hos pelsdyrbøndene. Den ene vi møter sier at han ikke har avlivingsmaskin, men at han bare bruker eksos. Det hender også at han bare kakker minken i hodet og bryter nakken på den. Dette påpeker han at han ikke ville sagt hvis mattilsynet hadde vært der (27min Pels 2014). Franks respons i dialog og opplæring hos pelsdyrbøndene er nøytral. Han spør bøndene om prosesser, gjør som han blir bedt om, og fremlegger for filmskaperne informasjonen han får.

En av påstandene og argumentene mot å legge ned pelsdyrnæringen i Norge er at den da blir flyttet til andre land, som Kina, og at forholdene der skal være mye verre. Frank drar derfor til Kina på en studietur for å undersøke dette. Han filmer også med skjult kamera i Kina, og Frank observerer at farmene ser nokså like ut som i Skandinavia. Dyrene har det tilsynelatende likt, men i motsetning til Norges pelsdyrfarmer har de her mange flere ansatte; hele 80 stk på den ene farmen Frank besøker, og stellet av dyrene er som konsekvens betydelig bedre .

#### Franks videodagbok:

Fra starten av Franks historie bruker han både alene og sammen med kjæresten Camilla videodagboken til å dele sine tanker og refleksjoner rundt prosessen han går gjennom under opplæring på pelsdyrfarmene, og alt det leder til.

Innledningsvis forteller han om sitt motivasjon og sitt valg av metoden med skjult kamera. Han anser pelsdyrbøndene som hyggelige og normale personer, og reflekterer rundt sin rolle at han vil gå bak deres rygg for å få det materiale som er nødvendig for å utforske pelsdyrnæringen. Camilla filmer noen av disse opptakene av Frank og stiller ham spørsmål om situasjonen.

”Å gå der og vite at du går bak ryggen på disse folkene og jobbe for å få frem den næringa de lever av forbudt... det er litt vanskelig. Men det er nesten en million dyr i året det er snakk om. Kan vi la være å bruke dette virkemiddelet når det står så mange liv på spill?”  
(fra 24min 20sek, Pels 2014)

Frank sier at han vet at han på et tidspunkt vil bli oppdaget, og forbereder seg på det verste, og han gjør i disse refleksjonene rede for situasjonen han setter seg i og sitt fortellerperspektiv. I løpet av filmen brukes materiale slik fra Franks videodagbok til å også å reflektere over scenene som vises fra det skjulte kameraet, slik eksempelet om kannibalisme. Denne redegjørelsen i refleksjonen for metodebruk kan sammenlignes med forordene til bøkene til Ergo og Seierstad.

#### Avlivings scenen, fra 48 min inn i filmen:

Innledningsvis starter denne scenen med Franks videodagbok hvor han forteller at i dag er det avliving. Camilla spør om han er villig til å gjøre det, og Frank svarer at det spiller nok ingen rolle for minken om det er Frank eller

pelsdyrbonden som gjør jobben. Videre følges vi inn i prosessen på farmene med Franks skjulte kamera. Scenen veksler her mellom opptakene fra farmene og Franks videodagbok. Franks skulte kamera viser en haug med tilsynelatende døde mink.

Bonden: Hvis noe plutselig rører på seg her er det en som lever”

Frank: Har det skjedd?

Bonden: Ja nesten hver gang.

(fra 48min 50 sek, Pels 2014)

Det er en inspeksjonsluke på avlivingsmaskinen til bonden. Frank spør om bonden ser noe særlig i den. Bonden svarer at nei det gjør han aldri. Franks skjulte kamera viser film av når bonden fortløpende kaster minken inn i maskinen. Minken skriker og prøver å holde seg igjen i kanten på luken. Frank står foran inspeksjonsluka og vi ser febrilske mink gjennom den litt skitne inspeksjonsluka. Bonden sier at om Mattilsynet hadde vært der ville han ikke gjort det på denne måten, men at han da ville tatt det mer med ro. (Pels 2014).

Avlivings scenen veksler også mellom farmer, og dokumenterer også avlivingen av blårev ved en annen farm ca. 50 minutter inn i filmen. Vi følger denne prosessen med Franks skjulte kamera. Franks voice-over forteller mens vi ser bilder av det skjulte kameraet hvor Frank nå selv får revene, og sorterer pelsen fra de flådde kroppene etter ord fra bonden. ”Når jeg står der, går jeg nesten på autopilot. Nesten som en maskin” (Uttalelse Frank, 51min, Pels 2014). Filmen veksler mellom å vise bilder fra Franks skjulte kamera, videodagbok materiale hvor han reflekterer over hendelsene av avlivingen.

”Av og til stopper jeg opp og tenker: Hva er det jeg gjør? En klump i halsen som jeg må kjempe ned igjen. Stort sett går det...veldig fint” (Filmen viser skinnene som henger). ”Det er nesten så jeg blir litt skremt av meg selv” (Frank, fra 51min 15 sek, Pels 2014).

Franks skjulte kamera viser en haug flådde dyr, med Franks armer inn i bildet. Han sitter på huk med hendene foran seg, hvilende på knærne. Han tar en pause.

Avslutningsvis følger vi Frank og Camilla mens de går ute og reflekterer over prosessen og hans rolle i ”opplæring” hos bøndene. Frank sier at han har endt opp med å gjøre ting han knapt kunne forestilt seg, og har ikke tall på hvor mange dyr han nå har drept, og tillegger at det er en skremmende tanke. Frank

har hele siden ansett pelsdyrbøndene som hyggelige folk, men har ikke dårlig samvittighet for å ha lurt dem. ”Å sperre rovdyr inne i bur for å selge luksusprodukter til rike kinesere... Jeg ville gjort det igjen. Og igjen og igjen.” (Frank, 53 min, Pels 2014)

Frank sier at det har vært mange følelser i spill under prosjektet. Samtidig som han har full sympati for pelsdyrbøndene blir han forbanna på næringen. Frank forteller videre i voice-over mens vi får se bilder fra farmene som viser forkrøpla og stressa blårev, og aggressiv mink som ender opp med å spise hverandre, og til slutt begynner å skade seg selv. Filmen klippes sammen med Franks uttalelser for å illustrere det Frank prater om.

”Det er politikernes ansvar, det er ikke bøndene selv. Det har vært alt for mye fokus på at det har vært enkelte avvik. At det er et par råtne epler som er useriøse, så er resten seriøse. Det er helt feil fokus. Hele bransjen er pill råtten. Det er ikke forsvarlig å holde på med dyr på den måten”. (Uttalelse Frank, fra 54min 35sek, Pels 2014).

Frank reflekterer over påstanden introduksjons vis om at de stygge bildene fra pelsdyrfarmene i media kun er noen få ”råtne epler” og at resten næringen er bra, og mener dette må være galt da farmene han ble satt i kontakt med var ifølge næringen selv de seriøse oppdretterne.

#### **7.2.4 Pålitelig?**

I filmen ”Pels” fortelles historien via to førstepersonsfortellere i motsetning til bøkens tredjepersonsfortellere. De to fortellerne vi møter i ”Pels” er Ola Waagen og Frank Nervik. Disse fortellerne er filmskapernes valg. Ved å analysere fortellerne ved Lothes tre trekk ved den upålitelige forteller slik det er gjennomgått i kapittel 4.3.2. Vil vi se at alle trekkene vil belyses. Hvilke konsekvenser eller konklusjoner vi kan dra ut av dette om filmens troverdighet vil derimot kunne bli en større diskusjon. En videre utdypning på det vil bli gjennomgått i kapittel 8.3.2. Kort oppsummert vil Lothes tre trekk være 1) om fortelleren har avgrenset kunnskap eller innsikt i det han forteller om, 2) om fortellerens personlige engasjement fører til subjektivitet, og 3) om fortellerens verdisystem kommer i konflikt med den samla diskursen.

## Ola Waagen

Waagen forteller fra sin første scene at han representerer et aktivist miljø, og i forhold til filmens tematikk belyses Lothes tredje trekk av den upålitelige forfatteren. Tematikken i filmen er pelsdyrnæringen, og dyrenes rettigheter. Waagen er sterkt personlig engasjert, og jobber aktivt som dyrevernsaktivist, og Lothes andre trekk blir slik belyst. Det kan også diskuteres om Waagen oppfyller Lothes første trekk som er at fortelleren har avgrenset kunnskap eller innsikt i det han forteller om, da Waagen virker reflektert og med god innsikt i pelsdyrnæringen, også innen områder som strider mot hans eget verdisyn. Waagen legger samtidig ikke skjul på hans rolle som aktivist i denne historien, men tvert i mot. Han bruker dette som et fortellerperspektiv.

Slik vi ser i Lothes definisjon av en upålitelig førstepersonsforteller betyr det ikke nødvendigvis at vi ikke kan få viktig informasjon av en upålitelig forteller, men vår tolkning av denne informasjonen vil være farget av fortellerens subjektivitet. Vi kan med andre ord tolke historien til Ola Waagen som en aktivist sin historie, men det betyr ikke at informasjonen vi får er uviktig. Lothe (2003) beskriver videre at dersom fortelleren innrømmer sine vurderinger av informasjonen og sin subjektive rolle, kan dette tvert imot styrke tilliten til fortelleren. Dette bekreftes av kringkasteren NRK som avsendere av filmen hvor de påpeker verdien i regissørens rolle som i over ti år har tatt seg inn på over 200 pelsdyrfarmer i Norge, og skaffet seg verdifull kunnskap om tilstanden på disse pelsdyrfarmene. NRK mener at tross Waagens verdisyn er det ingen tvil om at de slik har avslørt grove brudd på dyrevelferdsloven. (Isungset 2015) Waagen gjør rede for sin rolle som aktivist fra starten, og dermed sitt fortellerstandpunkt. Han prøver ikke å legge skjul på det, men fremstår reflektert og åpen om sitt verdisyn og dette kan i tråd med Lothes beskrivelse styrke vår tillit til hans historie, bevisst om at det er hans subjektive fremstilling.

## Frank Nervik

Lothes første trekk ved den upålitelige fortelleren er at han har avgrenset kunnskap eller innsikt om det han forteller om. Frank Nervik forteller en historie



om pelsdyrnæringen, med et utgangspunkt som psykolog og uten erfaring i denne bransjen. Dette er likevel åpenbart i filmen, ved at Nerviks rolle gjennom filmen er å skaffe denne kunnskapen og innsikten for å kunne fortelle en historie om pelsdyrnæringen. Han fremstår som interessert, og prøver på beste måte å skaffe den relevante informasjonen på område for å skaffe en bedre innsikt. Det er denne prosessen som følges i filmen, og som danner Franks historie sin utvikling.

Nervik har et verdisystem som representerer dyrevelferden fremfor pelsdyrnæringen slik den presenteres. Slik representerer han et verdisystem som kommer i konflikt med pelsdyrnæringens, men ikke dyrevernernes. Tross Nerviks verdisystem har han opptrådd nøytralt på besøkene hos bøndene, og i prosessen av opplæringen han går gjennom i filmen. Han har gjort slik han har blitt bedt om, og selv slaktet og flådd dyrene. Nerviks verdisystem stopper ham ikke og skaper ikke konflikter i handlingen av historien.

### Tveit og Grude

Manusforfatterne Tveit og Grude har en nær relasjon til fortellerne både i den reelle verden slik vi har sett i den buede stiplede linjen i Fig. 3, og gjennom filmskaperens valg av fortellere av historien via den *implisitte filmskaperen*. Tveit og Grades medvirkning som filmskaper har bidratt som en kvalitetssikring av dokumentaren og da de er kjent for å gjøre omfattende research til produksjoner, noe de også har gjort i produksjonen av "Pels". De har innhentet skriftlig informasjon fra inn- og utland, hatt samtaler med jurister, veterinærer og andre fagkyndige og styrket filmens troverdighet (Isungset 2015)

#### 7.2.5 Relasjonens konsekvenser

Når det gjelder relasjonen mellom filmskaper og aktører i eksempelet som kommer frem i "Pels" kompliseres denne noe i forhold til bøkene. Dette fordi det først og fremst er tre filmskaper slik det er definert i denne oppgaven, ved regi og manusforfattere. I tillegg har Ola Waagen en rolle som inntreer både som filmskaper og aktør i filmen. Frank Nervik defineres som aktør og forteller med

en informerende relasjon til filmskaperne. Bøndene har ingen direkte relasjon til filmskaperne under produksjonen av filmen, denne relasjonen bygges først i ferdigstillingen av filmen når bøndene blir invitert til privat visning i god tid før publisering og ved den offentlige publiseringen (Isungset 2015). Relasjonen fra bøndene til filmskaper dannes dermed gjennom en enveiskommunikasjon via Frank under produksjonen av filmen. Konsekvensene av relasjonen sees i lys av responsen dokumentarfilmen fikk i sammenheng med sendingen i NRK Brennpunkt 9 desember 2015.

I etterkant av sendingen har verken Waagen eller Nervik uttalt at de selv har følt seg galt fremstilt i filmen, men støttet filmens presentasjonen (NRK 11.12.14). Dette trolig på grunn av den tette og direkte kommunikasjonen de som aktører har hatt med filmskaperne (Waagen som en og samme person). Filmen skapte derimot stor reaksjon både hos bøndene og engasjerte en større samfunnsdebatt som involverte blant andre NRK (som kringkastingsselskap og til dels co-produsent), Mattilsynet, Norges Pelsdyrslag (NPA) og Pressens Faglige Utvalg (PFU). Denne oppgavens rammer begrenser responsen til relasjonen mellom aktørene og filmskaperne, og vil derfor fokusere på bøndenes reaksjoner. Siden bøndene er anonymisert vil derfor NPAs respons også sees å være representativ for bøndene.

### Debatt

Det ble ingen rettssak slik det ble i Seierstads' tilfelle, men filmen skapte stor offentlig respons, og involverte blant annet advokatfirmaet Elden. Debatten gikk ut på at på bøndene følte seg feil fremstilt i "den subjektive dokumentarfilmen" (Nyhus 2015, Isungset 2015). Næringens (NPA) respons var at de anonymiserte bøndene ble fremstilt å representere et hele næringen, og mente denne fremstillingen ble feil. Filmskaperne påpekte at de fra starten i filmen hadde redegjort for at dette ikke representerte hele næringen men at filmen presenterer det utvalget Nervik hadde gjort basert på næringens utvalgte farmer til Nerviks opplæring. Kringkastingen skapte også en stor samfunnsdebatt.

### Bøndernes respons

Bøndernes relasjon til filmskaperne skjedd først som seere av filmen, noen allerede på lukket filmvisning arrangert av filmskaperne. Relasjonen bøndene hadde til filmskaperne Waagen, Tveit og Grude var slik ikke tilstede under selve produksjonen. Bøndernes relasjon til filmskaperne under opptakene av filmen gitt via Nervik, bøndene reagerer derfor både på relasjonen til Nervik, i tillegg til NRKs valg av å representere filmen.

Bøndene reagerer ved at de føler et tillitsbrudd fra Nervik. De sier de slapp ham inn i sine gårder betroende om at han var en av dem. "Nå sitter de (bøndene) igjen med en følelse av å ha blitt dolket i ryggen" (Isungset 2015:10). Wormland mener bøndene har tatt psykisk skade av filmen i en årrekke fremover, da de har følt seg lurte og misbrukt (Nyhus 2015). NRK Brennpunkts ledelse som har fulgt opp de eksponerte bøndene avkrefter derimot dette da deres opplysninger tilsier at bøndene tvert i mot har fått mye støtte i lokalsamfunnet, og har skapt et tettere nettverk med sine kolleger. (Isungset 2015)

### Bøndene svarer.

Bøndene har ikke svart med en egen dokumentarfilm, slik Rais svarte med sin bok som svar til Seierstads bok, men bøndene har i samarbeid opprettet blant annet nettsiden pelsdyrbonde.no. På denne nettsiden forteller bøndene sin versjon av hvordan det er å drive pelsdyrfarm, og *i tråd* med den performative modus fra kapittel 4.6.1.6 satte de ut for å snakke om seg selv og sine egne miljø. Det vil si at selv om *modus* er en definisjon for film, beskriver det en type historiefortelling. Nettsiden pelsdyrbonde.no forteller en nettbasert historie, og representerer bøndernes svar til "Pels" – en historie fortalt om dem som de ikke føler stemmer, lik motivasjonen til den performative modus.

På nettsiden finnes en meny med informasjon. Informasjon om filmen Pels er et eget kapittel her. Tross klagen på Nerviks subjektivitet og skjeve fremstilling, svarer bøndene ironisk nok med en like subjektiv holdning som om Nervik og filmen. Innledningsvis står det hva de synes om filmen;

I over to år har aktivisten Frank Nervik brukt skjult kamera og løyet seg inn på norske pelsdyrgårder, med mål om å sette pelsdyrnæringen i et så dårlig lys som mulig. Resultatet er filmen «Pels». Ved å bla i teksten nedenfor får du viktig informasjon som vi ber deg lese før du gjør deg opp en mening om filmen. (Pelsdyrbonde 2015)

Ved å bla videre på nettsiden finner også informasjon om hva bøndene som "ble utsatt for Frank Nervik" mener. Nettsiden fremstiller Nervik som en løgner, tross at han har brukt lovlige journalistiske metoder. Det forblir også deres subjektive syn på Nervik.

### Annonser, intervju og debatt.

I forkant av NRK Brennpunkts sending gikk NPA ut med dobbeltsidige annonser i landets største aviser hvor noen av de eksponerte pelsdyrbøndene i filmen fremstod med full identitet. På annonsens første side sto det blant annet:

"På tirsdag fremstiller NRK kvinne (40) og mann (39) som forbrytere som har noe å skjule". (Norges Pelsdyrslag 2015)

"I kveld fremstiller NRK mann (31) som en forbryter som har noe å skjule". (Norges Pelsdyrslag 2015)

Denne teksten var presentert sammen med et *sladdet* (uklart) bilde bøndene som sto frem. Under bildet får en kort tekst med sterkt meningsinnhold og karakteristikk regissør Waagen som fremstilles som ekstrem dyreaktivist, og Nervik som en løyner. Det ble også hevdet at filmen hadde brukt metoder som fordreining av stemmer og sladding av ansikter for å frata seeren muligheten til å identifisere seg meg dem som filmes. På annonsens andre side er et usladdet bilde av bøndene som selv har valgt å fremstå sin identitet, med invitasjon om å besøke farmen. Her er også en link til nettsiden [pelsdyrbonde.no](http://pelsdyrbonde.no) hvor karakteristikken fra annonsene blir gjentatt. Denne kampanjen har fortsatt siden sendingen av filmen 9 desember i fjor, og er fortsatt dagsaktuell. (Norges Pelsdyrslag 11.06.2015). Noen av bøndene har også valgt å stå frem i intervjuer og debatter rundt filmen med samme tone som annonsene her fremstår (NRK 11.12.2014).

## 8 DISKUSJON

### 8.1 Aktører og stereotyper

I alle de dokumentariske verkene gjennomgått i oppgavens empiri ser vi at forfatterne og filmskaperne har dramatisert historiens persongalleri ved bruk av karakterer og visse stereotyper. Dette så vi i kapittel 4.4 er et virkemiddel som stadig brukes innen historiefortelling. Slik det også ble poengtert i dette kapittelet kan en slik karakterisering i dokumentar være mer problematisk enn i fiksjonsbaserte historier. Når bokhandleren Shah Mohammad Rais i "Bokhandleren i Kabul" ble fremstilt av Seierstad i en forenklet og til dels usympatisk rolle reagerte Rais på dette slik vi så i kapittel 7.1.1.5. både med rettssaken og publikasjonen av hans egen bok som respons.

I Ergos bok "Kjeltringer" er karakteriseringen av *kjeltringen* tydelig. Likevel nyanserer Ergo denne karakteren når han sier at kjeltringen også kan være et offer. Han tar dermed litt avstand fra den klassiske karakteriseringen som Bettelheim (1976) beskriver, og boken er en utdyping av rollen og karakteren som kjeltring. Slik Ergo beskriver i sin motivasjon til å skrive boken, var også utgangspunktet at kjeltringene var åpne og ærlige om sine liv, og at de påsto at de ikke hadde noe å skjule. De var allerede dømt for de fleste forbrytelsene sine, og Ergos utgangspunkt til materiale var i stor grad politirapportene, dybdeintervjuene og materiale som bekreftet disse dommene. I tillegg kan det diskuteres om "ofrene" for Ergos kjeltring-karakterisering var like resurssterke som eksempelvis familien Rais eller pelsdyrbøndene som vi også skal diskutere, og hvor vidt kjeltringene hadde noe å vinne på å gå til sak mot Ergo i hans fremstilling av dem.

Med utgangspunkt i Bettelheims (1976) teorier om forenkling og tydeliggjøring av konflikter ser vi dette også brukt som virkemiddel i dokumentarfilmen "Pels". Hvis vi i tråd med Bettelheim polariserer situasjonen og karakterene kan vi si at Ola og Frank fremstår som de sympatiske karakterene i filmen som kjemper for de svake, altså dyrene. I lys av disse blir pelsdyrbøndene karakterisert som de usympatiske som gjør de svake vondt, og blir motparten til de sympatiske

aktivistene. Filmen er mer nyansert enn som så, men grovt sett og i tråd med slik Bettelheim beskriver dette virkemiddelet innen historiefortelling kan det altså oppsummeres slik. Pelsdyrbøndene var misfornøyd med å bli karakterisert på denne måten, og i likhet med "Bokhandleren i Kabul" framprovoserte dette en respons hos pelsdyrbøndene og næringen. Pelsdyrbøndene følte seg fremstilt som kriminelle, slik det påpekes i annonsene i deres tilsvarende svar. Motsetningen i forhold til Ergo kjeltringer er at bøndene mener de er uskyldige, og at fremstillingen var uriktig.

Bokhandleren var i en annen situasjon enn pelsdyrbøndene, Rais hadde en tett relasjon til Seierstad under hennes forfatterskap av boken. Relasjonen mellom Rais og Seierstad var basert på tillit, og Rais hadde ingen direkte medvirkning eller kontroll over hva Seierstad valgte å skrive om ham. Da Rais fikk lese Seierstad sin historie opplevde han den som et brudd på tilliten han hadde utvist og en urettferdig fremstilling av ham, som omtalt i kapittel 7.1.1.5. Både Rais og Pelsdyrbøndene følte seg uriktig framstilt og responderte med tilsvarende svar.

I "Kjeltringer" var relasjonen tilsynelatende avklart i bruken av klassiske gravende journalistiske grep, hvor aktørenes rolle var relativt avklarte, men som Ergo valgte å nyansere til en for øvrig mer positiv karakterisering av aktørene. Disse aktørene kom ikke med noe offentlig tilsvarende svar.

## 8.2 Subjektive dokumentarer og debatt

Alle historier som er fortalt av noen vil ha en viss grad av subjektivitet. En forfatter eller filmskaper må ta stilling til aktørene og en historie for å kunne skape og formidle den. Selv om Ergo fremstår mindre subjektiv i sin metodebruk og valg av fortellere, vil også han ha gjort utvalg av historier for å fortelle en historie som han mener har en sammenheng. Seierstad og filmskaperne av "Pels" har med utgangspunkt av et verdisyn fortalt en historie som er basert på subjektive utgangspunkt i større grad. Forskjellen mellom presentasjonen av "Bokhandleren i Kabul" og "Pels" kan sies å være redegjørelsen av denne subjektiviteten i forkant eller starten av historien.

Pels gjør rede for fortellerstandpunktet ved å definere dokumentaren som en subjektiv dokumentar. Dette gjør også NRK Brennpunkts programleder, Jeanette Platou innledningsvis ved visningen på Brennpunkt da hun redegjør at filmen som ikke var laget av nøytrale journalister, men av dyrevernerne. Denne introduksjonen er avklarende for filmens subjektivitet, men også misvisende ved at også Tveit og Grude som filmskapere blir definert som dyrevernerne. Dette stemmer ikke. (Isungset 2015)

### Den subjektive inngangsporten

I begge tilfellene av "Bokhandleren i Kabul" og "Pels" åpner den subjektive inngangsporten til unike historier vi ellers ikke ville fått tilgang til. Materiale som har ført til filmen "Pels" har avdekket kritikkverdige forhold av samfunnet, som ifølge Vær varsom-plakatens første paragraf er mediernes samfunnsrolle. Som såkalte case studier handler både vanlig journalistikk og samfunnskritiske dokumentarer om enkelttilfeller. Hver historie vil ikke representere en hel kultur eller næring. Eksempelvis fra empirien vil verken "Kjeltringer" representere alle kriminelle miljø, "Bokhandleren i Kabul" vil ikke representere alle Afghanske familier, og "Pels" vil heller ikke representere hele pelsdyrnæringen. Men disse historiene, særlig de subjektive dokumentarene "Bokhandleren i Kabul" og "Pels" har ført til viktige samfunnsdebatter.

"NRK-dokumentaren ga aldri uttrykk for at de groteske overgrepene mot dyr er representative for forholdene i næringen. Pels avslørte at mishandling forekommer. Programmet er således et viktig bidrag i debatten om en kontroversiell nærings fremtid" (Hvattum 2015)

Den mindre subjektive dokumentaren «Kjeltringer» har derimot ikke skapt særlig stor debatt.

Subjektive dokumentarer er kjent for å engasjere og å skape debatt. Dette ser vi i eksempler som Michael Moores dokumentarer såvelsom i denne oppgavens empiri. Både "Bokhandleren i Kabul" og "Pels" skapte store debatter som har ført til innsikt om problematikken rundt temaene som ble behandlet. Den fortsatt pågående annonsekampanjen fra Norges Pelsdyrslag er et eksempel på virkningen dokumentarfilmen "Pels" har hatt i Norge. Den har fått næringen til

å vurdere nye tiltak for kontroll av farmene. Annonsene oppfordrer også folket til å komme på besøk til farmene, noe som videre vil føre til at pelsdyrbøndene muligens oftere må være forberedt på besøk, og fokuset om å fremstå representativt har økt ved debatten rundt filmen. At en dokumentar kan kritiseres som subjektiv av en aktør som opplever seg urettferdig framstilt, er derfor kanskje noe forfatteren/filmskaperen må akseptere hvis han/hun ønsker at dokumentaren skal skape debatt.

### 8.3 Oppgavens funn

To hovedfunn kan trekkes ut av analysen i denne oppgaven.

#### *8.3.1 Relasjonen mellom filmskaper eller forfatter og dokumentarens aktører*

Med bakgrunn av den konseptuelle modellen har relasjonen mellom filmskaper eller forfatter og aktørene blitt belyst. Gjennom analysen har vi sett at graden av aktørens respons har vært basert på hvilken relasjon de har hatt til forfatterne eller filmskaperne i prosessen av historiens utforming, og deres medvirkning i denne prosessen historiefortellingen. Deres form av performativ respons i form av egne historier, enten i bokform eller på nett kan sees å ha vært en konsekvens av at denne relasjonen enten har vært ensidig eller ikke-eksisterende.

Eksempelvis var bokhandleren Rais en fortellende aktør, men han var utelatt fra medvirkning i historiefortellingen. Kommunikasjonen mellom Seierstad og Rais i prosessen av utformingen av Seierstads bok var en enveis kommunikasjon. Rais matet Seierstad med informasjon, uvitende om Seierstads intensjoner og fortellerperspektiv. Rais hadde slik ingen kontroll eller direkte medvirkning på historien ut over sin rolle som informant. I "Pels" var bøndene over hodet ikke involvert i denne relasjonen. Waagen fungerte med sin doble rolle både som filmskaper og aktør, mens Nervik hadde en tett relasjon med filmskaperne. Nervik og filmskaperne var avhengig av hverandre for å kunne fortelle historien, og kommunikasjonen ser ut til å ha fungert godt. Pelsdyrbøndene fungerte som informanter, men uten å være klar over denne rollen.



I begge tilfellene fremstod både familien Rais og pelsdyrbøndene og uttrykte at de ikke følte de dokumentariske verkene representerte et sannhetsbilde av verkenes tematikk. De responderte også ved på hver sin måte å gi en offentlig respons, og et *performativt* svar i form av sin egen historie. Rais svarte med samme mynt og skrev selv en bok, mens pelsdyrbøndene responderte med blant annet annonser og en nettside. Forfatterens og filmskaperens subjektive tolkning og formidling av aktørene, har ført til også et subjektivt svar fra aktørene som har vært utelatt eller følt seg misforstått i formidlerens tolkning og fremstilling av dem. Dette er basert på relasjonen mellom dem i prosessen av historiefortellingsprosessen av boken og filmen. Denne relasjonen mellom forfatteren eller filmskaperen og aktørene samt deres subjektivitet reflekteres også over på om aktørene som seere mener de dokumentariske verkene danner et representativt sannhetsbilde eller ikke.

### **8.3.2 Hvordan bedømmes dokumentarens troverdighet**

Med bakgrunn av analysen kan vi oppsummere spørsmålet om troverdighet som følger, med "Pels" som et illustrerende eksempel. Lothes tre trekk ved den upålitelige fortelleren kan overføres til dokumentariske verker, men analysen har vist at disse punktene kan tolkes ulikt av seerne eller leserne. I eksempelet fra filmen "Pels" kan tilhengere av pelsdyrnæringen kunne tolke Lothes tre trekk ved den upålitelige fortelleren slik:

1. Fortellerne Nervik og Waagen vil ha avgrenset kunnskap eller innsikt om det de forteller om, da de mener at Nervik og Waagen som aktivister ikke har grunnlag til kunnskap eller innsikt om næringen.
2. De mener at siden Nervik og Waagen har sterke personlig engasjement gjør dette både fremstillingen og vurderingen påfallende subjektiv. Dette så vi i pelsdyrnæringens respons til dokumentaren.
3. Nervik og Waagen representerer også et verdisystem som kommer i konflikt med det verdisystemet pelsdyrnæringen representerer.

Fortellerne i "Pels" oppfyller i følge en slik tolkning Lothes tre trekk, og bedømmes av denne gruppen seere som upålitelige fortellere. Det avgjørende her kan sees å være verdisynet til seerne. Motstanderne av pelsdyrnæringen vil

derimot kunne tolke Lothes tre trekk ved den upålitelige fortelleren på en annen måte:

1. Fortelleren Nervik erkjenner at han har avgrenset kunnskap, men går aktivt inn for å skaffe seg denne gjennom opplæring på pelsdyrfarmene og å delta på kurs. Fortelleren Waagen vil nok mange dyrevernerne mene faktisk har god innsikt i pelsdyrnæringen.
2. Nervik og Waagen er sterkt personlig engasjert på en måte som er påfallende subjektiv, men dette kommuniserer de åpent, slik at seerne blir bevisstgjort allerede i starten av filmen ved deres introduksjon som aktivister/støtte dyrevernbewegelsen.
3. Det er åpenbart at fortellerne representerer et verdisystem, men denne kommer ikke i konflikt med seerne som selv er motstandere av pelsindustrien.

Slik vi så i kapittel 4.3.2 utdyper Lothe vår oppfatning av den upålitelige fortelleren. Som seere aksepterer vi den informasjonen vi får og fortelleren er pålitelig inntil vi får signal om at han ikke er det, skriver Lothe. Her blir vi fortalt i den første scenen til hver forteller at de er aktivister eller støtter dyrevernbewegelsen. Dette signalet om subjektivitet blir dermed klargjort fra starten og vi vil som sees tolke informasjonen som vi blir gitt deretter. Informasjonen vi får er ikke dermed mindre verdt. Slik Lothe beskriver videre vil en førstepersonsforteller som innrømmer sine usikkerheter og vurderinger, tvert i mot styrke seerens tillit til ham. Dette gjør Frank Nervik i sine refleksive scener gjennom videodagbok materiale. Seerne som videre deler verdisynet til Nervik og Waagen vil kunne oppfatte fortellerne som tillitsfulle og troverdige, bevisstgjorte om fortellernes engasjement, verdisyn og refleksjoner rundt tematikken.

I likhet med dette kan også responsen til "Bokhandleren i Kabul" belyses. Noen av bokens lesere, både i Afghanistan og Norge, mente at Seierstad med sitt korte opphold i Kabul og skapte fortellere med for avgrenset kunnskap og innsikt til å virke troverdig. Styrt av et personlig engasjement, og ikke minst med et vestlig kvinnesyn som ikke nødvendigvis stemte overens de Afghanske lesernes, skapte dette en konfliktfylt respons blant flere lesere.

Ergos "Kjeltringer" har det ikke vært noen offentlig debatt eller oppstand mot rundt bokens pålitelighet. Grunnen til dette kan være som diskutert både fortellernes ressurser, men også Ergos balanserte fremstilling av dem.

## 8.4 Avgrensninger:

### 8.4.1 Begrensningen av kommunikasjonsmodellen

Analysen har hovedsakelig tatt for seg forfatteren, filmskaperen og aktørene i historiefortellingen av dokumentariske verk. Det kunne også være interessant å se på responsen til et bredere publikum, lesere og seere i sin alminnelighet, som ville ført til mer omfattende analyse av omfanget til samfunnsdebattene som verkene har bidratt til. Både "Bokhandleren i Kabul" og "Pels" vakte stor respons i samfunnet. En videre analyse av hvorfor disse skapte en større samfunnsdebatt enn "Kjeltringer" kunne blitt gjort dersom oppgaven hadde åpnet for et større samfunnsperspektiv ved publikums respons. En videre fortolkning av kommunikasjonsmodellene gjennomgått i teorien kunne så blitt gjort i analysen.

### 8.4.2 Forlag og kringkasternes ansvar

Etter publikasjonen av "Bokhandleren i Kabul" og sendingen av "Pels" ble også Seierstads forlag Cappelen Damm og NRK som kringkasterne av "Pels" kritisert. Slik vi så ble også Cappelen Damm saksøkt for samme pengesum som Seierstad, og NRK fikk enorm kritikk for å ha valgt å sende dokumentaren på Brennpunkt. Forlaget og kringkasternes rolle, ansvar og respons er bevisst blitt utelatt for å avgrense omfanget av denne oppgaven, men det kunne også vært ønskelig å ta disse med i en videre analyse og diskusjon i oppgaven. Dette kunne belyst et ekstra ledd i forfatterens eller filmskaperens kunstneriske frihet, eller dens begrensning, innen dokumentarisk historiefortelling. Cappelen Damm og NRK var også ansvarlig for produksjonene. I tilfellet "Pels" var NRK også minoritetsinvestorer i filmen med 10% av filmens totale budsjett (Isungset 2015). Dette kompliserte samfunnsdebatten, og et videre studie på NRKs rolle og respons ville vært interessant i lys av denne oppgaven.

### **8.4.3 Empirien**

Empirien er også begrenset til kun å omhandle tre verk, hvorav to bøker og kun én film. Det har vært forsøkt å variere spekteret innenfor oppgavens ramme for å belyse ulike problemstillinger. I lys av denne oppgaven kan det se ut som subjektive dokumentarer engasjerer og skaper større samfunnsdebatt enn dokumentarer med en mer balansert fremstilling slik som Ergos "Kjeltringer", og at dette kan ha sammenheng med relasjonen som er beskrevet mellom filmskaper eller forfatter og aktørene i verkene. Siden empirien imidlertid er begrenset til tre verk, må det tas forbehold om generaliserbarheten av funnene i denne oppgaven.

## 9 KONKLUSJON

Problemstillingen for denne oppgaven var: *Hvilken påvirkning har relasjonen mellom forfatter eller filmskaper og aktører på troverdighet til historien i dokumentariske verk?* For å besvare fremstillingen er det i denne oppgaven utviklet en utvidet kommunikasjonsmodell for å forstå relasjonen mellom forfatter eller filmskaper og aktører i dokumentariske verk. Denne modellen som bygger på eksisterende modeller (Lothe og Chatman) og viser aktørenes rolle i historiefortellingen i dokumentariske verk. Nytteverdien med denne modellen ligger i det at responsen som dokumentariske verk oppnår kan forstås gjennom relasjonene mellom de ulike aktørene som inngår i modellen. Dette er belyst gjennom analysen som gjort i oppgaven.

Analysen med utgangspunkt i denne kommunikasjonsmodellen har resultert i to hovedfunn:

- Det ene var at responsen til aktørene i de dokumentariske verkene vil avhenge av relasjonen eller mangelen på relasjonen de har hatt med filmskaperne eller forfatteren. Aktører i de verkene som ble studert responderte negativt dersom de opplevde seg som feilaktig fremstilt og hadde hatt en mangelfull relasjon til forfatter eller filmskaper.
- Det andre funnet er at troverdigheten til historien i dokumentariske verk avhenger av hvordan Lothes tre trekk ved den upålitelige forteller tolkes av aktørene som har deltatt i dokumentarfremstillingen.

Opgavens resultater kan dermed bidra til å forstå hvordan relasjonen mellom forfatter eller filmskaper og aktør i dokumentariske verk får betydning for samfunnsdebatten.

## 10 REFERANSER:

### BØKER:

- Bettelheim, Bruno (1976). *The Uses of Enchantment*, Great Britain, Thames and Hudson
- Chatman, Seymour (1978). *Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film*, USA, Cornell University Press
- Ergo, Thomas (2008) *Kjeltringer*, Nordisk Kriminalkrønike.
- Kearney, Richard (2002). *On Stories*. Oxon, Routledge.
- Kearney, Richard (1998). *The Wake of Imagination*. London, Routledge.
- Lothe, Jacob (2003). *Fiksjon og film, narrativ teori og analyse*, Oslo, Universitetsforlaget.
- Nichols, Bill (2010). *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana, USA, Indiana, University Press,
- Rais, Shah Muhammad (2006). *Det var en gang en bokhandler i Kabul*, N. W. Damm & Søn AS.
- Seierstad, Åsne (2003). *Bokhandleren i Kabul*, Oslo, Cappelen.
- Sætre, Simen (2013). *Fjordman*, Oslo, Cappelen Damm.

### TV-SENDINGER

- Pels* (2014) NRK Brennpunkt. Hentet fra  
<https://tv.nrk.no/serie/brennpunkt/MDUP11001814/09-12-2014>

### NETTARTIKLER:

- Aftenposten (12.10.2011). *Bokhandlerens kone får oppreisning*. Hentet fra:  
<http://www.aftenposten.no/nyheter/iriks/Bokhandlerens-kone-far-oppreisning-5334415.html>
- Hvattum, Torstein (2015.22.01) Brennpunkt-dokumentaren Pels: når journalistikk smerter. *Aftenposten*. Hentet fra  
<http://www.aftenposten.no/meninger/kommentatorer/hvattum/Brennpunkt-dokumentaren-Pels-Nar-journalistikk-smerter-7871592.html>
- Mathisen, Rachel Iren (2008.03.12) Kjeltring Journalisten. *Groruddalen* Hentet fra: ([http://groruddalen.no/index.php?page=vis\\_nyhet&NyhetID=11360](http://groruddalen.no/index.php?page=vis_nyhet&NyhetID=11360))
- Nelson, Soraya Sarhaddi (2007. 27.11) *Afghan Bookseller Disputes Book About Him*. NPR. Hentet fra:  
<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=16626180>
- NRK (28.09.2006) *Det var en gang en bokhandler i Kabul*. Hentet fra:  
<http://www.nrk.no/kultur/det-var-en-gang-en-bokhandler-i-kabul-1.1273964>
- NRK (13.12.2011). *Åsne Seierstad frifunnet*. Hentet fra:  
<http://www.nrk.no/kultur/asne-seierstad-frifunnet-1.7914103>
- NRK (14.10.2014). *Seierstad saksøkt igjen*. Hentet fra:  
<http://www.nrk.no/kultur/seierstad-saksokt-igjen-1.11986441>
- NRK (11.12.2014). Isfront før pelsdyrdebatt: – Ubehagelig å møte dem igjen. Hentet fra <http://www.nrk.no/norge/isfront-for-pelsdyrdebatt-pa-nrk-1.12096226>

NRK (19.05.2015) *Seierstad vant i høyesterett*. Hentet fra:  
<http://www.nrk.no/kultur/seierstad-vant-i-hoyesterett-1.12367798>

**NETTSIDER:**

Cappelen Damm (2015) *Bokhandleren i Kabul*. Cappelen Damm. Hentet 02.06.2015 fra: <https://www.cappelendamm.no/dokumentar/samfunn-og-debatt/bokhandleren-i-kabul-åsne-seierstad-9788202309336>

Pelsdyrbonde (2015) *Pelsdyrbonde*. Hentet 07.06.2015 fra  
<http://pelsdyrbonde.no>

**ANNONSER:**

Norges Pelsdyralslag (2014.09.12) I kveld fremstiller NRK mann (31) som en forbryter som har noe å skjule. *Stavanger Aftenblad*. s. 11,13. *Verdens Gang*. *Nationen*. s. 5,7. *Færdrelandsvennen*. s. 7,9. *Bergens Tidene* s. 11,13.

Norges Pelsdyralslag (2014.09.12). I kveld fremstiller NRK kvinne (40) og mann (39) som forbrytere som har noe å skjule. *Aftenposten*, *Nationen* s. 5,7. *Adresseavisen* s. 11,13.

**ANDRE DOKUMENTER:**

Isungset, Odd (2015). *Dokumentarfilmen Pels. Kommentarer til PFU-klage fra Norges Pelsdyralslag*. NRK og Piraya Film

Nyhus, Kjell (2015). *Klage over brudd på Pressens Etiske Regelverk (Vær Varsom-Plakaten)*. Advokatfirmaet Elden DA