

LIDELSE PÅ TV

Lindøe, Siri Hempel

LIDELSE PÅ TV

En undersøkelse av audiovisuelle fortellergrep og narrative strukturer i NRK TV-aksjonen.

Avhandling for graden philosophiae doctor (ph.d.)

Universitetet i Agder

Fakultet for humaniora og pedagogikk

2016

Doktoravhandlingar ved Universitetet i Agder 126

ISSN: 1504-9272

ISBN: 978-82-7117-819-2

©Lindøe, 2016

Trykk: Trykkeriet, Universitetet i Agder

Kristiansand

INNHOOLD

FORORD	9
KAPITTEL 1 INNLEDNING	11
FORSKJELLIGE FORTELLINGER OM LIDELSE	11
PROBLEMFELT OG BAKGRUNN.....	12
PROBLEMFOMULERING, BEGREPSAVKLARINGER OG TEORETISKE PERSPEKTIVER	14
GJENNOMGANG AV TV-AKSJONSSENDINGENE FRA 1974 - 2010	17
AVGRENSNING MED VEKT PÅ FORSKJELLER.....	19
FORSKNINGSKONTEKST OG AVHANDLINGENS BIDRAG	21
BRUK AV KILDER, SITATTEKNIKK OG ANVENDELSE AV FAGTERMER.....	24
MÅLSETTING.....	26
AVHANDLINGENS STRUKTUR.....	27
KAPITTEL 2 DEN HUMANITÆRE DISKURSEN OG TV-MEDIET	31
HUMANITARISME SOM FENOMEN	31
<i>Idehistorisk bakgrunn.....</i>	31
<i>Humanitære strømninger på 1800-tallet.....</i>	34
<i>Humanitarisme versus kamp for menneskerettigheter</i>	36
DEN VELDEDIGE MEDIEBEGIVENHETEN – EN EGEN TV-SJANGER	37
<i>Tv som en ny vitneerfaring: å komme nær på avstand</i>	37
<i>Innsamlingsaksjoner i USA og i Europa.....</i>	39
<i>Telethon eller veldedig mediebegivenhet som sjangerbetegnelse?</i>	41
FJERNSYNETS HUMANITÆRE PIONERTID I NORGE	46
<i>Flyktning '66 og Flyktning '71.....</i>	46
<i>Innsamlingene til Biafra</i>	47
KAPITTEL 3 NRK TV-AKSJONEN	51
"TENK OG GI!"	51
KORT PRESENTASJON AV PROGRAMKONSEPTET	55
OVERSIKT OVER NRK TV-AKSJONEN 1974 - 2014	57
PROGRAMMETS TRE BÆREBJELKER	61
<i>Saken</i>	62
<i>Pengeinnsamlingen.....</i>	68
<i>Underholdningen</i>	71
NRK TV-AKSJONENS SÆRTREKK SOM VELDEDIG MEDIEBEGIVENHET.....	74
<i>Innsamlingslogistikken</i>	74
<i>En særlig spenning mellom 'saken' og underholdningen?.....</i>	75
ROM FOR REFLEKSJON OG SELVKRITIKK KNYTTET TIL HUMANITÆRT ENGASJEMENT?.....	76
KAPITTEL 4 TEORETISKE PERSPEKTIVER.....	81
POTENSIELT UBEHAG OG AKSEPTABLE FREMSTILLINGER.....	81
LIDELSENS TOPOI.....	82
<i>Tilskuerens problem</i>	82
<i>Topos forstått som 'engasjementstilbud'.....</i>	83
<i>Fordømmelsens topos</i>	85
<i>Medfølelsens topos.....</i>	86
<i>Estetikkens topos.....</i>	87
<i>Drøfting</i>	89
<i>Bruk av lidelsens topoi for analysene av NRK TV-aksjonen.....</i>	91
SJOKKEFFEKT, POSITIVE BILDER OG POSTHUMANITÆR STIL I HUMANITÆR KOMMUNIKASJON	92
<i>Humanitær estetikk – historikk og kritikk.....</i>	92
<i>Utvikling av humanitære appellformer som bakteppe for analysene av NRK TV-aksjonen.....</i>	95

TRE TYPER AV SYKDOMSFORTELLINGER	96
<i>Sykdom og etterspørsel etter fortellinger</i>	96
<i>Restitusjonsfortellingen: så god som ny</i>	97
<i>Kaosfortellingen som mangel på restitusjon og som ikke-plot</i>	98
<i>Nyvinningsfortellingen: varig og betydningsfull forandring</i>	99
<i>Anvendelse av de ulike typene av sykdomsfortellinger for analysene av NRK TV-aksjonen</i> ...	100
OPPSUMMERING.....	102
KAPITTEL 5 NÅR LIDELSEN ER FJERN. NRK TV-AKSJONEN 2010, PÅ FLUKT	103
PRESENTASJON AV PROGRAMMET	103
<i>Resymé</i>	103
<i>Oversiktstabell</i>	105
ANALYSE AV PROGRAMÅPNING	109
<i>Videosnutter fra felten</i>	109
<i>Vignett</i>	110
<i>Velkommen fra studio</i>	112
<i>Symmetri og balanse mellom giver-viet og mottakerne av hjelpen</i>	113
<i>Bruken av medlidenhetsbilder og estetikkens topos</i>	115
<i>Tegn på posthumanitær stil?</i>	117
OVERSIKT OVER FREMSTILLING AV LIDELSEN I PROGRAMMET	118
LÆREREN I DADAAB.....	121
<i>Kontekst for reportasjen</i>	121
<i>Mottakeren som hjelper</i>	122
<i>Synliggjøring av lidelsen uten Farah i bildet</i>	124
<i>Barna som de hjelpetrengende</i>	126
KVINNE I KONGO	128
<i>Kontekst for reportasjen</i>	128
<i>Det journalistiske perspektivet som ramme for fremstillingen av lidelsen</i>	131
<i>Vitne om overgrepet som anslag</i>	132
<i>Skyldspørsmålet</i>	134
<i>Urettferdighet og sinne som siste ord</i>	136
<i>Et utypisk eksempel på fremstilling av lidelse i NRK TV-aksjonen</i>	138
GUTTEN I JERUSALEM	139
<i>Kontekst for reportasjen</i>	139
<i>Kreativitet og refleksjon i møte med lidelsen</i>	140
<i>Erkjennelsens topos som et fjerde lidelsestopos</i>	142
<i>Fordømmelsens topos som ramme</i>	144
<i>Protest og håp til slutt</i>	145
<i>Hjelperrollen inn i oppfølgende studioinnslag</i>	146
OPPSUMMERING.....	147
<i>Overveiende bruk av positive bilder og aktørstil, men også rom for medlidenhetsbilder</i>	147
<i>Innebygde forskjeller i lidelsens topoi?</i>	148
KAPITTEL 6 NÅR LIDELSEN ER NÆR. NRK TV-AKSJONEN 1997, KRAFTTAK MOT KREFT. 151	
PRESENTASJON OG KORT RESYMÉ AV PROGRAMMET	151
ANALYSE AV PROGRAMÅPNING	154
<i>Et 'vi' uten 'de andre'</i>	154
<i>Programlederne på oppdrag i nærområdet</i>	156
<i>Humorens fremtredende plass i programmet</i>	157
FREMSTILLING AV LIDELSEN.....	162
KVINNE SOM MÅTTE FJERNE BRYSTENE	164
<i>Kort presentasjon av innslaget</i>	164
<i>Anslag med bruk av fordømmelsens topos</i>	165
<i>Oppløsning av fordømmelsens topos</i>	166
<i>Etablering av erkjennelsens topos i studio</i>	168

<i>Restitusjon og aksept av varig endring</i>	169
TO BARN SOM MISTET SIN FAR	172
<i>Kontekst</i>	172
<i>Barnets stemme som anslag og drivkraft</i>	173
<i>Morens rolle</i>	175
<i>Spenning mellom indre og ytre fortellerperspektiv</i>	177
<i>En nyvinningsfortelling om å komme styrket ut av tap og sorg</i>	178
MANN OPERERT FOR STRUPEKREFT	179
<i>Kontekst</i>	179
<i>Ubehag og fascinasjon som virkemidler i retorisk kommunikasjon</i>	180
<i>Sykdomsfortellingen som advarsel og den sårede forteller som hjelper</i>	181
SKUESPILLER LESER DIKT SKREVET AV EN KVINNE SOM SKULLE DØ	183
<i>Kontekst</i>	183
<i>Dikt om å vite at døden kommer</i>	186
<i>Uklar tilskuerposisjon</i>	187
OPPSUMMERING.....	189
KAPITTEL 7 NÅR SJANGEREN UTFORDRES. NRK TV-AKSJONEN 2008, BLÅ KORS.	191
PRESENTASJON AV PROGRAMMET OG RESYMÉ.....	191
FOKUS PÅ BARNNA SOM DE LIDENDE OG DEN VANSKELIGE FORELDREROLLEN.....	194
FREMSTILLING AV LIDELSEN.....	198
FORSKJELLER MELLOM NORSKE OG IKKE-NORSKE INNSLAG.....	201
LADE BEHANDLINGSSENTER.....	203
<i>Kontekst</i>	203
<i>Takknemlighet og selvransakelse</i>	205
<i>To lag av medfølelsens topos gir foreldrene en aktørrolle</i>	208
EN LANDSBY I LESOTHO	210
<i>Kontekst</i>	210
<i>Medfølelsens topos som anslag</i>	212
<i>Tilløp til fordømmelsens topos i møte med de voksne rusmisbrukerne</i>	213
<i>Fremmedgjøring og overraskelseskomikk</i>	216
<i>Hjelperen inn på scenen til slutt</i>	218
OPPSUMMERING.....	220
KONKLUSJON OG UTBLIKK.....	223
SUMMARY.....	229
LITTERATUR OG KILDEMATERIALE.....	235
APPENDIKS: TV-FAGLIGE BEGREPER.....	241

FORORD

Denne avhandlingen er skrevet samtidig som jeg har vært ansatt som universitetslektor ved Institutt for nordisk og mediefag ved Universitet i Agder. Ph.d.- arbeidet har latt seg gjennomføre ved at jeg har fått støtte til frikjøp fra undervisning gjennom en kompetansehevingsordning i forbindelse med institusjonens overgang fra høgskole til universitet.

Avhandlingen er resultatet av en lang prosess, og jeg er svært takknemlig for de dialogene jeg har hatt med kolleger, venner og familiemedlemmer i den tiden dette har pågått. Det har vært til uvurderlig støtte og brakt mye glede og energi inn i arbeidsprosessen. Innledningsvis vil jeg benytte anledningen til å takke dem som i særlig grad har gjort det mulig å realisere dette prosjektet.

For det første vil jeg takke min hovedveileder, professor Unni Langås, for solid støtte og god drahjelp gjennom hele prosessen. Varm takk også til min biveileder, professor Anne Jerslev, for mange faglige og konstruktive innspill underveis.

Jeg vil også rette en stor takk til mine kolleger i prosjektet Multimodalitet, sjanger og design ved Universitet i Agder, hvor jeg fikk anledning til å prøve ut tanker og ideer til prosjektet. Jeg er også svært glad for de midler jeg fikk fra forskningsprosjektet Multikul ved Universitet i Agder, både i form av støtte til frikjøp og til å hente inn hjelp til billedbearbeiding i prosjektets slutfase.

En vesentlig del av arbeidet med avhandlingen har bestått i gjennomsyn av arkiverte opptak av NRK TV-aksjonen. I den forbindelse har jeg hatt stor glede av den profesjonelle kompetansen og vennligheten jeg har blitt møtt med hos NRK Fjernsynsarkivet, ved May Helen Noreld og hos Nasjonalbibliotekets avdeling i Mo i Rana, ved Karl Erik Andersen.

Jeg har fått anledning til å foreta to utenlandsopphold i den tiden jeg har holdt på med avhandlingen. Våren 2009 var jeg gjesteforsker ved Das Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität i Berlin, og våren 2011 var jeg knyttet til The Department of Scandinavian ved University of California, Berkeley. Jeg er svært takknemlig for det faglige og kulturelle utbyttet fra disse oppholdene, som ble muliggjort gjennom reisestøtteordninger ved Universitet i Agder.

Til slutt vil jeg rette en særlig takk til Eli Havnen, Siemke Böhnisch, Nora Simonhjell, Marie Farstad, Ruth Solveig Steinsland og Esther Moe for verdifull sparring, konstruktive lesninger og gode innspill gjennom alle fasene av

prosjektet.

Stor takk går også til Roald Hermansen for svært god hjelp med å håndtere det omfattende bildematerialet i avhandlingen og til Elizabeth Griffith for korrekturlesning av det engelske sammendraget.

Kristiansand,
november 2015

Kapittel 1

INNLEDNING

Forskjellige fortellinger om lidelse

Dadaab flyktningleir i Kenya. En mann bor med sin kone og sine tre barn i en trang hytte. Han er en av dem som gir flyktningers livsforhold ansikt og stemme i NRK TV-aksjonen 2010, *På flukt*.

En bygd i Sogn og Fjordane i Norge. To jenter og deres mor forteller om livet etter at faren i familien døde av kreft. De er noen av dem som deler livserfaringer forbundet med kreft i NRK TV-aksjonen 1997, *Krafttak mot kreft*.

Et behandlingssenter utenfor Trondheim i Norge. En kvinne forteller sin historie om innleggelsen her den gang hun ruset seg som gravid. Hun er en av dem som gir innblikk i virkeligheten som rusmisbruker i NRK TV-aksjonen 2008, *Blå Kors*.

NRK TV-aksjonen er en riksdekkende innsamlingsaksjon i regi av Norsk Rikskringkasting som, siden 1974, har samlet inn penger til saker som handler om å redusere, fjerne eller forhindre menneskelig lidelse. Derfor inneholder også tv-programmet, som sendes parallelt med innsamlingen, fortellinger og fremstillinger¹ som gir innblikk i hva lidelsen innebærer for dem det gjelder.

Av de omtrent 40 programmene i aksjonens historie, har jeg valgt ut tre stykker hvor jeg undersøker audiovisuelle fortellergrep og narrative strukturer som anvendes i fremstillingen av lidelsen. Det ene er NRK TV-aksjonen 2010, *På flukt*, som gikk til Flyktningshjelpen. I dette programmet befinner de fleste av dem som bidrar til å gi innsikt i lidelsen seg geografisk og kulturelt langt unna tv-seeren. Det andre programmet er NRK TV-aksjonen 1997, *Krafttak mot kreft*, som

¹ Jeg bruker begrepet 'fremstillinger' synonymt med begrepet 'representasjoner'.

gikk til Den Norske Kreftforening². I dette programmet er det primært norske mennesker som gir ansikt og stemme til lidelsesserfaringer. Det tredje programmet er NRK TV-aksjonen 2008, *Blå Kors*. I dette programmet inngår det både norske og ikke-norske fortellinger om lidelsen.

Med disse tre programmene bringer jeg frem et bredt utvalg av tv-medierte eksempler på hvordan mennesker gir uttrykk for erfaring med egen lidelse. Jeg kommer tilbake til en nærmere begrunnelse for utvalget av programmer senere i kapitlet.

Problemfelt og bakgrunn

Problemfeltet i avhandlingen er tv-mediering av lidelse. Ideen til prosjektet startet med at jeg ble oppmerksom på en særlig form for ubehagsfølelse som meldte seg i situasjoner hvor jeg befant meg som tilskuer til uttrykk for andres lidelse gjennom mediene. Denne ubehagsfølelsen var vel og merke ikke av den typen som kommer av at det faktisk kan gjøre vondt å stilles overfor uttrykk for andres lidelse. Det var med andre ord ikke den typen ubehagsfølelse som kjennes 'på kroppen' når man ser, hører eller forestiller seg uttrykk for andres lidelse jeg ble interessert i.

Den ubehagsfølelsen jeg begynte å reflektere over handlet om det å kjenne seg utilpass som tilskuer. Det dreide seg om en form for ubekvemhet knyttet til en følelse eller en oppfatning om at den posisjonen jeg befant meg i som tilskuer på en eller annen måte var 'feil'. Jeg ble nysgjerrig på hva det var som fikk meg til føle det slik. Var det noen fellesnevner ved de tilfellene av medierte uttrykk for lidelse som skapte denne typen ubehagsfølelse av å være tilskuer eller tilhører? Samtidig meldte det seg et annet og nærliggende spørsmål: Hva er det som gjør at jeg i mange, og kanskje i langt de fleste tilfeller hvor jeg stilles overfor andres lidelse i mediene, ikke føler et slikt ubehag?

Med det spørsmålet som utgangspunkt begynte jeg å interessere meg for om det er mulig å sirkle inn noen prinsipper som kunne belyse skillet mellom det som oppfattes som en akseptabel og det som oppfattes som en ikke-akseptabel tilskuerposisjon.

I forlengelsen av denne tankegangen dukket det opp problemstillinger knyttet til 'verdighet' og 'uverdighet' ved fremstilling av lidelse i mediene. Var det

² Den Norske Kreftforening skiftet i 2004 navn til Kreftforeningen.

muligens slik at forklaringen på hvor og når ubehaget meldte seg kunne knyttes til hvorvidt jeg oppfattet det jeg så som en verdig eller en uverdig fremstilling av lidelse? Men hva var det i så fall som styrte min oppfatning om verdighet eller uverdighet? Var det graden av og eksponering av kroppslige skader? Var det hvorvidt den lidende ble fremstilt som henholdsvis et passivt offer eller en kampvillig og ressurssterk person med evne til å kreve sin rett som var utslagsgivende? Et annet aspekt som syntes relevant for denne avgrensningen var hvorvidt og eventuelt i hvilken grad den eller de som ble avbildet ga inntrykk av å være bevisst på hvordan hun eller han fremstod.

Flere sider ved fremstilling av lidelse virket umiddelbart relevante. Men de var ikke av den grunn enkle å definere. I denne idefasen ble jeg også klar over hvor avhengig tematikken var av kontekst og sjangerforventninger.

Tv-mediert lidelse som problemfelt innebærer derfor også spørsmål om hvilke forutsetninger som ligger til grunn for om et mediert uttrykk for lidelse oppfattes som verdig eller uverdig. Dermed aktualiseres problemstillinger som inndrar både historiske utviklingslinjer, herunder de medieteknologiske og medieestetiske, samt kulturelle variasjoner og konvensjoner som alle kan være relevante for å kretse inn faktorer som på en eller flere måter har betydning for om et gitt medieuttrykk fremstiller lidelse på en verdig eller en uverdig måte.

Min interesse for disse spørsmålene har også bakgrunn i at jeg selv har jobbet som klipper innen tv-produksjon. Jeg var i flere år tilknyttet NRK Fjernsynets aktualitetsavdeling,³ hvor mange av de nyhetsrelaterte sakene jeg var involvert i dreide seg om menneskelig lidelse. Jeg har dermed selv vært med på å ta valg som handlet om å treffe 'riktig' med hensyn til tv-seerens verdier og grenser. I noen tilfeller dreide det seg om å vurdere eksponering av kroppslige skader eller svekkelser i forbindelse med krigshendelser, naturkatastrofer og sultkatastrofer. I andre tilfeller handlet valgene om bruk av fortellergrep som understøttet fremstillingen av et offerperspektiv, andre ganger om fortellergrep som fikk frem kampvilje og ressursstyrke hos en person med sterke lidelseserfaringer.

En avsender i mediene opererer i et kulturelt felt hvor de valgene som tas, tas ut fra felles verdier og konvensjoner basert på den konteksten avsender og mottaker befinner seg i. Det er med utgangspunkt i antakelsen om at disse felles

³ Jeg jobbet som klipper som såkalt 'fast frilanser' i NRK fra 1991 – 2000, i aktualitetsavdelingen fra 1994-2000. Jeg har ikke hatt oppdrag for NRK TV-aksjonen.

verdiene og konvensjonene nedfeller seg i konkrete medierte uttrykk for lidelse jeg skal undersøke fremstillingen av lidelse i tv-mediet i denne avhandlingen.

I avhandlingen opererer jeg med en forutsetning om at de audiovisuelle grepene som er brukt i det materialet jeg studerer ikke har til hensikt å bryte med rådende verdier. Jeg kommer altså til å forholde meg til NRK TV-aksjonens fremstilling av lidelse med en antakelse om at de audiovisuelle fortellergrepene og narrative strukturerne ikke har til hensikt å provosere tilskueren eller sette han eller henne i en situasjon som medfører at tilskueren blir ubekvem ved å stilles overfor fremstillingen av lidelsen i NRK TV-aksjonen.

Problemformulering, begrepsavklaringer og teoretiske perspektiver

Avhandlingens overordnede problemformulering er den følgende: Hvordan bidrar audiovisuelle fortellergrep og narrative strukturer i NRK TV-aksjonen til at lidelsen fremstilles på en måte som oppfattes som akseptabel for tilskueren?

Problemformuleringen skal besvares ved å analysere tv-programmer som forstås som sammensatte tekster.⁴ Fremgangsmåten innebærer også at jeg drøfter et sett av teoretiske perspektiver som danner bakteppe for analysen. Disse perspektivene bruker jeg til å drøfte problemer knyttet til fremstilling av lidelse i mediene og til å peke ut kategorier av audiovisuelle fortellergrep og narrative strukturer jeg skal anvende i analysene. Jeg kommer tilbake til en kort presentasjon av de teoretiske perspektivene under.

Med 'audiovisuelle fortellergrep' og 'narrative strukturer' refererer jeg til de fremstillings- og fortellergrep som står til rådighet i tv-mediet. Det innebærer både bilder, ord, gestikk, lyd, klippestil og grafikk, samt dramaturgiske strukturer.

Begrepet 'lidelse' anvendes i tråd med Cassells (2004) lidelsesbegrep. I dette begrepet ligger det at lidelse er en tilstand som oppstår når en persons integritet er truet på en slik måte at personen står foran en mulig ødeleggelse, i betydning nedbrytning av den opprinnelige intakte helheten. Lidelsen opphører først når denne trusselen er over, eller når personens integritet kan gjenopprettes. Definisjonen er basert på en forståelse av en person som en

⁴ Begrepet 'sammensatt tekst' brukes her i tråd med et utvidet tekstbegrep hvor også audiovisuelle tekster som tv-programmer omtales som tekster (Engebretsen, 2010).

sammensatt helhet hvor både fysiske og psykiske aspekter inngår i personbegrepet, deriblant levd fortid, familiebakgrunn, kultur og samfunn, roller, kropp, ubevissthet, relasjoner, forestilling om fremtid, av mange aspekter. Alle disse aspektene er deler av et komplekst samspill i det som utgjør en person, og dermed også utgjør et komplekst potensial for skade, tap og lidelse. Et hovedpoeng er at lidelse kan oppstå i relasjon til alle aspekter ved en person (s. 42). Cassell gjør videre en begrepsavklaring mellom 'lidelse' og 'smerte'. For det første peker han på at smerteerfaringer, i noen tilfeller, selv om de er svært sterke, kan være forbundet med noe positivt. Deretter peker han ut tre typer smerteerfaring som har tydelig forbindelse til lidelsesbegrepet. Den første gjelder tilfeller hvor smerten er så stor og omfattende at den oppleves som overveldende. Det andre tilfellet er når smertens opphav er ukjent og hvor den oppleves som ukontrollerbar. Det tredje er tilfeller hvor smerten fremstår som uendelig. Disse tre aspektene ved smerteerfaringer inngår dermed i lidelsesbegrepet fordi de på hver sin måte truer personens integritet (s. 35).

I avhandlingen anvender jeg tre teoretiske perspektiver som bakteppe for analysene. Disse tre bruker jeg, som nevnt, for å undersøke problemer knyttet til fremstilling av lidelse og for å sirkle inn audiovisuelle fortellergrep og narrative strukturer som bidrar til det jeg i avhandlingen kaller for 'akseptable' fremstillingsformer. I det ligger det at lidelsen fremstilles på måter som unngår å vekke en type ubehag i tilskueren som innebærer at tilskueren kan føle seg ubekvem ved å betrakte lidelsen.

Det teoretiske perspektivet som får mest plass i avhandlingen er Luc Boltanskis tanke sett om lidelsens topoi⁵ i *Distant Suffering. Morality, Media and Politics* (Boltanski, 1999). Dette perspektivet er relevant for problemformuleringen ettersom det både innebærer en begrunnelse for hvorfor fremstilling av lidelse i mediene er problematisk og fordi forfatteren argumenterer for det han omtaler som tre 'akseptable' former for fremstilling av lidelse. Disse formene kaller han for henholdsvis medfølelsens topos, fordømmelsens topos og estetikkens topos.⁶ Boltanski forstår disse formene som

⁵ 'Topoi' er flertallsform av topos.

⁶ De engelske begrepene er henholdsvis 'the topic of sentiment', 'the topic of denunciation' og 'the aesthetic topic'. Mine oversettelser er gjort med støtte i artikkelen "De humanitære aksjoners legitimitet og mediernes fremstilling af dem: tilfældet Frankrig" (Boltanski, 2011). Dette er en dansk oversettelse av "The Legitimacy of Humanitarian Actions and their Media Representations: The Case of France", som stod på trykk i tidsskriftet *Ethical Perspectives*

etablerte mønstre for fremstilling av lidelse som sørger for en moralsk akseptabel tilskuerposisjon. Det ville med andre ord forholde seg slik at dersom en gitt fremstilling av lidelse i mediene ikke er formet etter en av disse topoi, vil den kunne genere et ubehag for tilskueren. Jeg skal komme tilbake til hvordan Boltanski kommer frem til disse tre lidelsens topoi i teorikapitlet i avhandlingen. Der skal jeg også gjøre rede for hvordan jeg anvender lidelsens topoi i analysene av fremstillingen av lidelsen i NRK TV-aksjonen.

Det andre perspektivet jeg trekker inn som et bakteppe for analysene er Lilie Chouliarakis teori om utviklingslinjer innen humanitære appellstiler. I artikkelen "Post-humanitarianism: Humanitarian communication beyond a politics of pity" (Chouliaraki, 2010) peker hun ut tre ulike appellstiler i humanitær kommunikasjon. Disse er henholdsvis sjokk-effekten, positive-bilder og post-humanitær⁷ appellstil. Teorien videreføres i boken *The Ironic Spectator* (Chouliaraki, 2012). Chouliarakis perspektiv er relevant for denne avhandlingen fordi det peker på en sammenheng mellom kritiske perspektiver innen feltet humanitær kommunikasjon⁸ og appellformer som har utviklet seg hvor disse kritiske perspektivene blir forsøkt imøtegått. Jeg bruker dette perspektivet både til å plassere NRK TV-aksjonen i den humanitære diskursen⁹, og til å identifisere audiovisuelle fortellergrep som bidrar til det jeg i avhandlingen omtaler som akseptable fremstillinger av lidelsen.

Det tredje perspektivet jeg anvender er A. W. Franks teori om tre typer sykdomsfortellinger, som han redegjør for i *The Wounded Storyteller. Body, Illness, and Ethics* (Frank, 1995). Disse tre er henholdsvis restitusjonsfortellingen, kaosfortellingen og nyvinningsfortellingen.¹⁰ De utgjør aktuelle narrative strukturer for utformingen av en sykdomshistorie, men de knytter an til forskjellige verdiunivers. Derfor kan de brukes til å få øye på hvilke verdier og

(2000). Her er teorien om lidelsens topoi fremstilt i en mer kompakt versjon, men med en tilsvarende argumentasjon, som i boken fra året før. Denne artikkelen bruker jeg også som kilde til Boltanskis teori om lidelsens topoi i gjennomgangen og drøftingen av dette perspektivet i kapittel 4 i avhandlingen, "Teoretiske perspektiver".

⁷ Begrepene er mine oversettelser av Chouliarakis begreper, henholdsvis 'shock effect imagery', 'positive images' og 'post-humanitarian style' (Chouliaraki, 2010).

⁸ Se avsnittet under "Forskningskontekst og avhandlingens bidrag" for en nærmere beskrivelse av feltet 'humanitær kommunikasjon'.

⁹ Jeg anvender begrepet diskurs i vid betydning som et sett av forestillinger, problemstillinger og formuleringer som deles innenfor en kultur, og som derfor fungerer som forutsetninger for hva man kan si og forstå.

¹⁰ Begrepene er mine oversettelser av 'the restitution narrative', 'the chaos narrative' og 'the quest narrative' (Frank, 1995).

holdninger som kommer til uttrykk i en konkret sykdomsfortelling.

Franks utgangspunkt er sykdomshistorier, og dermed er dette perspektivet primært relevant for den delen av avhandlingen som befatter seg med fremstillingen av lidelse i NRK TV-aksjonen 1997, *Krafttak mot kreft*. Men, ettersom Frank relaterer de ulike sykdomshistoriene til et overordnet lidelsesbegrep i tråd med Cassell (2004), vil dette perspektivet også kunne trekkes inn i analysen av de to andre programmene.

I tillegg til de tre teoretiske perspektivene fra henholdsvis Boltanski (1999; 2011), Chouliaraki (2010; 2012) og Frank (1995) inngår også sjangeranalytiske perspektiver som grunnlag for analysene. Grunnen til det er at de sjangermessige rammene for NRK TV-aksjonen utgjør grunnleggende forutsetninger for bruken av audiovisuelle fortellergrep og narrative strukturer i programmets fremstilling av lidelsen.

I min tilnærming til sjangeranalysen står begrepet om 'den veldedige mediebegivenheten' sentralt, et begrep jeg henter fra Driessens, Joye & Biltreyst (2012), men som bygger på mediebegivenhetsbegrepet til Dayan & Katz (2000)¹¹. Dette er et begrep som er godt egnet til å få frem denne type programmers særegne kombinasjon av det å fremstille lidelse og det å skape en god stemning. Det er derfor også godt egnet til å belyse hvordan programmet bærer i seg noen særlige problemer som følger av kontrasten mellom fremstillingen av andres lidelse og fremstillingen av det glade tilskuerfelleskapet. Disse problemene vil også bli belyst ved hjelp av etiske og estetiske problemstillinger i den humanitære diskursen som innebærer kritiske perspektiver på asymmetrien mellom giver og mottaker, og herunder problemstillinger knyttet til hvordan 'vi' velger å fremstille 'de andre'.

Gjennomgang av tv-aksjonssendingene fra 1974 - 2010

Jeg har valgt å fokusere på tre programmer av NRK TV-aksjonen når det gjelder næranalysene i avhandlingen. Disse tre er, som nevnt, NRK TV-aksjonen 2010, *På flukt*, NRK TV-aksjonen 1997, *Krafttak mot kreft*, og NRK TV-aksjonen 2008, *Blå Kors*. I det følgende redegjør jeg for hvordan jeg gikk frem for å gjøre

¹¹ Begrepet ble gjennomgått i *Media Events. The Live Broadcasting of History* (Dayan & Katz, 1992), men kapitlet "Defining Media Events. High Holidays of Mass Communication" ble gjenopptrykket i Newcomb, H. (2000) (Red.) *Television 6th ed.* Jeg siterer fra denne utgivelsen.

meg kjent med NRK TV-aksjonen som tv-tradisjon, og hva jeg la til grunn for å fokusere analysene inn mot disse tre programmene .

Som grunnlag for utvalget har jeg sett gjennom NRK TV-aksjonens sendinger fra og med oppstarten i 1974 og frem til og med 2010.¹² Materialet er gjort tilgjengelig for meg delvis ved gjennomsyn i NRK Fjernsynsarkivet og delvis gjennom lån fra Nasjonalbiblioteket. I NRK Fjernsynsarkivet, hvor jeg så gjennom sendingene frem til og med 1989, satt jeg på påsynsrom og så på arkivbånd. Her hadde jeg også anledning til å ta kopier av programsegmenter. Fra og med 1990 er programmene arkivert hos Nasjonalbiblioteket.¹³ Disse har jeg lånt som DVD-kopier eller fått tilgang på i form av mediafiler, som ble lastet opp på en server.

Da jeg så gjennom programmene, var målet å samle mest mulig relevante inntrykk og samtidig organisere disse på en fornuftig måte. Ved gjennomsyn har jeg operert med en viss prioritering som innebærer at det er først og fremst reportasjer, mindre videosnutter av ulike slag, samt samtaler i studio jeg har sett i sin helhet. Når det gjelder underholdningsinnslagene, har jeg som regel notert artist eller andre fremtredende roller samt innslagstype, sett litt av starten, og deretter spolt forbi.

Mitt hovedfokus lå på hvordan den lidelsen aksjonen handlet om ble fremstilt i programmet. Her opererte jeg med et system som var inndelt i ulike kategorier. Dette var kategorier jeg selv satte opp på bakgrunn av hva jeg antok ville være interessant å fokusere på. For det første noterte jeg hvilke personer som 'stod frem' med relevante erfaringer i forhold til lidelsen, eller som på andre måter inngikk i fremstillinger hvor lidelsen ble tematisert. For disse personene noterte jeg kjønn, antatt alder og livssituasjon og eventuelt andre roller som fremgikk av den konteksten vedkommende opptrådte i i programmet. Jeg gjorde også notater i forhold til om disse personene ga uttrykk for sine erfaringer ved

¹² Med noen få unntak har jeg sett gjennom alle programmene. I 1975, da aksjonen gikk til Sanitetsforeningen, ser det ikke ut til å ha vært noen sending i dette formatet. I 1976, da aksjonen gikk til Norges blindforbund, er ikke selve sendingen tatt vare på. Her har jeg imidlertid gått gjennom filmminslagene, det vil si reportasjene som ble laget for å gi innblikk i saken da disse var arkivert. For 1980, da aksjonen gikk til Kreftforeningen for første gang, er sendingen heller ikke arkivert. Jeg har heller ikke sett aksjonen for 1981 og 1983. I 1996 var aksjonen innrettet mot miljøvern. Da dette var et enkelttilfelle, og ettersom det ikke var fokus på menneskelig lidelse i denne sendingen, har jeg ikke innlemmet den i empirien. Jeg har også sett programmene etter 2010, men da som live-sendt program på selve sendedagen. Disse har jeg imidlertid ikke gått gjennom på samme systematiske måte som resten, og jeg regner derfor ikke disse inn i det empiriske grunnlaget for avhandlingen.

¹³ NRKs arkiv er fra og med 1990 er oversendt Nasjonalbiblioteket i Mo i Rana.

hjelp av sin egen fysiske stemme, eller om de kun var fremstilt med bilder. For reportasjematerialet noterte jeg også om, og i hvilken grad, fremstillingen tok i bruk voiceover i form av en stemme fra en reporter.

Jeg opererte også med en kategori som jeg kalte for 'uløst lidelse'. Den handlet om, og eventuelt i hvilken grad, den eller de som ga ansikt og eventuelt stemme til lidelseserfaring, befant seg i en situasjon hvor lidelsen var nærværende som et uløst problem. I tilknytning til denne kategorien var jeg oppmerksom på om det å stilles overfor lidelsen som tilskuer medførte et ubehag i meg eller ikke. Jeg gjorde også notater hvor jeg reflekterte over grunnene til mine reaksjoner og eventuelt mangel på reaksjoner. I tillegg opererte jeg med to versjoner av kategorien 'vonde bilder'. Den brukte jeg om fremstillinger hvor det var synlig eller hørbart at mennesker befant seg i en situasjon hvor de etter alt å dømme hadde det vondt. Den andre brukte jeg om programinnhold som det gjorde vondt å stilles overfor.

I tillegg til disse kategoriene gjorde jeg observasjoner underveis med hensyn til hvordan programkonseptet både beholdt kontinuitet og endret seg gjennom historien. I den forbindelse opererte jeg med kategorier som handlet om hvordan det jeg kalte for 'det nasjonale giver-viet' ble konstituert i programmet. Her noterte jeg hvem som ledet programmet, hvilke kjendiser og fagfolk som deltok, og også hvordan såkalte 'vanlige folk' inngikk i sendingen. Jeg noterte meg også om det kom inn nye typer av innslag og om det var typer av innslag som forsvant ut. I tillegg hadde jeg en kategori som jeg kalte for 'giver-viets selvrefleksjon'. Her noterte jeg meg innslag hvor problemstillinger knyttet til humanitært engasjement og humanitær kommunikasjon ble tematisert og diskutert i programmet. I tillegg merket jeg meg innslag som både gjennom seriøse samtaler og i form av humor reflekterte og eventuelt problematiserte den giver-rollen NRK TV-aksjonen, gjennom programkonseptet, inviterer til.

Avgrensning med vekt på forskjeller

Parallelt med gjennomsynet av programmene arbeidet jeg med ulike utkast til hovedgrep, hvilke perspektiver jeg skulle fremheve og hvilke programmer jeg skulle velge ut til næranalyser. Å se gjennom et materiale som strekker seg over et tidsrom på nesten 40 år opplevdes unektelig som en sterk invitasjon til å anlegge ett eller flere historiske perspektiver. Men det var de mulighetene materialet bød på for å undersøke forskjeller mellom fremstilling av lidelsen i

ulike 'utgaver' av programkonseptet som ble utslagsgivende for utvalget til næranalyser i avhandlingen. Jeg kom frem til at jeg ville fokusere på to typer forskjeller materialet ga mulighet for å undersøke.

Den ene forskjellen er forskjellen mellom det jeg i avhandlingen skal omtale som henholdsvis 'fjern' og 'nær' lidelse. Det første viser til lidelse som rammer mennesker i land med betydelig geografisk avstand til Norge. Det andre viser til lidelse som rammer mennesker i Norge. Den andre forskjellen er forskjellen mellom det jeg skal omtale som 'skambelagt' versus 'ikke-skambelagt' lidelse. Grunnen til at jeg valgte å fokusere på disse to forskjellene var at jeg var nysgjerrig på om og eventuelt hvordan disse forskjellene ville slå ut med hensyn til hvilke audiovisuelle fortellergrep og narrative strukturer som ble anvendt i fremstillingen av lidelsen.

Det at jeg valgte å fokusere på disse to forskjellene i materialet, styrte så utvalget av programmer til analysene. I første omgang opererte jeg med flere programmer i hver av kategoriene, men for at det ikke skulle bli et for omfattende materiale å håndtere på et næranalysenivå, endte jeg opp med de allerede tre nevnte programmene. For kategorien 'fjern lidelse' valgte jeg NRK TV-aksjonen fra 2010, *På flukt*, som gikk til inntekt for Flyktinghjelpen. Hovedtema for innsamlingen her var å hjelpe mennesker som er på flukt i eget land. For kategorien 'nær lidelse' valgte jeg NRK TV-aksjonen fra 1997, *Krafttak mot kreft*. Den gikk til Den Norske kreftforening, hvor innsamlingsformålene både innebar midler til forskning og arbeid blant pårørende, samt midler til anti-røykekampanjer. Forskjellen mellom fjern og nær lidelse er dermed ivaretatt med NRK TV-aksjonen fra 2010, *På flukt* og NRK TV-aksjonen fra 1997, *Krafttak mot kreft*. I den første er det overveiende ikke-norske personer som gir ansikt og stemme til lidelseserfaringen, mens det i den andre overveiende er norske personer som representerer lidelsen.

Krafttak mot kreft er også et program som tematiserer en type lidelse som, slik jeg oppfatter det, i liten, eller ingen grad, er skambelagt. Dette kan selvfølgelig diskuteres, men jeg tar utgangspunkt i at kreft, ikke var noe videre forbundet med skam på den tiden programmet ble sendt, altså i 1997. Dette diskuteres også eksplisitt i programmet, hvor det vises til at det tabuet som var forbundet med sykdommen tidligere er tilbakelagt. På det grunnlaget bruker jeg også dette programmet til å undersøke forskjellen mellom skambelagt og ikke-skambelagt lidelse.

Det tredje programmet i utvalget er NRK TV-aksjonen 2008, *Blå Kors*. Ettersom Blå Kors er en organisasjon som jobber for å hjelpe mennesker som lider på grunn av rusmisbruk, er dette en av aksjonene hvor lidelsen som tematiseres kan sies å være skambelagt, noe som forøvrig også eksplisitt tematiseres i programmet.

Ved å velge ut disse tre programmene til næranalysene har jeg valgt å la et systematisk perspektiv legge grunnlag for hovedstrukturen i avhandlingen. Jeg har også likevel til en viss grad innlemmet historiske perspektiver. De fremkommer både i forbindelse med at jeg går inn på den historiske bakgrunnen for oppstarten av NRK TV-aksjonen og i forbindelse med at jeg trekker frem endringer og variasjoner i programkonseptet. Jeg kommer tilbake til en mer detaljert beskrivelse av avhandlingens innhold i "Avhandlingens struktur", som er det siste avsnittet i dette innledningskapitlet.

Forskningskontekst og avhandlingens bidrag

Avhandlingen hører hjemme i feltet tekstanalytisk tv-forskning, et forskningsfelt hvor tekstanalyse forstås som en samlebetegnelse på studier av mediert innhold (Bakøy & Moseng, 2008). I dette feltet vil avhandlingen knytte an til både narrative analyser og analyser av enkeltsegmenter med vekt på samspillet mellom levende bilder, lyd og verbalt innhold.

Ettersom avhandlingen dreier seg om NRK TV-aksjonen, vil den også være et bidrag til humanitær kommunikasjon, det vil si et felt som befatter seg med hvordan humanitære organisasjoner kommuniserer sitt budskap og hvordan humanitært engasjement fremstilles i mediene. Avhandlingens bidrag til dette feltet skjer primært gjennom den bruken jeg gjør av de teoretiske perspektivene til Boltanski (1999; 2011) og Chouliaraki (2010; 2012). De er begge opptatt av hvordan humanitært engasjement skapes, formidles og markedsføres, samtidig som de setter fokus på de etiske aspektene ved humanitær kommunikasjon.

I det følgende presenterer jeg avhandlingens forskningskontekst og dens forskningsbidrag.

Av forskning på NRK TV-aksjonen som knytter an til feltet humanitær kommunikasjon skal særlig nevnes artikkelen "Speilbildenes speilbilde. Norsk mentalitetshistorie, NRK og journalistikkens sammenbrudd" (Tvedt, 2008). I artikkelen kritiseres NRK TV-aksjonen for å fremstille den vestlige verden som

verdimessig overlegen land i sør og dermed forsterke og reproducere et usant verdensbilde. Tvedt kritiserer i denne artikkelen også NRK for å bruke kjente journalister i programmet NRK TV-aksjonen og mener at dette er uforenlig med journalistikkens krav til uavhengighet. Tvedts perspektiver på NRK TV-aksjonen blir også behandlet i *Utviklingshjelp, utenrikspolitikk og makt: Den norske modellen* (2009), hvor han også definerer begrepet 'godhetsregime' (s. 26). et begrep som jeg trekker inn i forbindelse med Chouliarakis og Boltanskis teoretiske perspektiver.

Det er skrevet seks masteroppgaver om NRK TV-aksjonen. Disse er Skeie (1996), Olsen (2007), Hegna (2010), Hytten (2010), Tobiassen (2011) og Grimsrud (2013). Masteroppgavene spenner over flere typer av teoretiske tilnærminger. Både retorikk og kritisk diskursanalyse, samt journalistfaglige tilnærminger og strategisk kommunikasjon er tatt i bruk. Mer eller mindre eksplisitt kommer de alle inn på spørsmål som vedrører aksjonens legitimitet og de verdimessige aspekter som settes på spill i dette innsamlingskonseptet.

NRK og den norske dugnaden. Ein analyse av TV-aksjonen Grenseløs Omsorg (Skeie, 1996) er en retorikkbasert analyse av aksjonen fra 1993, hvor innsamlingen gikk til Røde Kors med fokus på hvordan NRKs legitimeringsbehov kommer til uttrykk i tv-sendingen. *Bistand og journalistikk: en sammenligning av tv-aksjonen Redd Barna 2003 og tv-aksjonen Hjerterom 2004 med utgangspunkt i kritisk diskursanalyse* (Olsen, 2007) belyser forskjeller mellom disse to sendingene både når det gjelder fremstillinger av mottakerne (det vil si de som pengene skal brukes til å hjelpe) og når det gjelder konstruksjonen av 'vårt' forhold til 'dem'.

I Journalistikkens sammenbrudd? En studie av NRKs TV-aksjon som uttrykk for konflikt mellom ulike journalistiske idealer (Hytten, 2010) undersøker forfatteren hvilke journalistfaglige og presseetiske dilemmaer som møter journalister i arbeidet med NRKs TV-aksjon, og hvilke diskurser som gjør seg gjeldende i diskusjonen rundt konseptet. Sentralt står forholdet mellom et uavhengighetsorientert og et fellesskapsorientert presseideal hvor forfatteren blant annet drøfter Tvedts synspunkt om at tv-sendingen på et falsk grunnlag utgir seg for å være et journalistisk produkt, og at dette bidrar til å opprettholde et usant verdensbilde.

Bøssebærere eller meningsbærere? — en kritikk av TV-aksjonen med vekt på ubrukte deliberative potensialer (Hegna, 2010) har en retorikkbasert teoretisk

ramme og viser, med utgangspunkt i sendingen fra 2009, at NRK TV-aksjonen ikke tilfredsstillter kravene til deliberativ offentlighet. Grunnen er at publikum gis en for passiv rolle hvor det ikke er mulighet for debatt, kun giveraktivitet.

Medlidenhet vs. ansvarlighet? En casestudie av Flyktninghjelpens TV-aksjon 2010, sett i lys av den politiske asyl- og flyktningdebatten i Norge (Tobiassen, 2011) fokuserer på hvordan strategisk kommunikasjon i TV-aksjonskampanjen relaterte seg til den allmenne asyl- og flyktningedebatten i Norge. Forfatteren konkluderer med at målet om å samle inn mest mulig penger gjør at det hun omtaler som 'medfølelsesaspektet' blir viktigere enn å innlemme større og krevende samfunnsmessige betraktninger knyttet til innvandringspolitikken.

Retoriske vilkår i tv-aksjonen 2012: en komparativ tekstanalyse av to innslag i tv-aksjonen med fokus på retoriske vilkår i disse innslagene (Grimsrud, 2013) vektlegger de retoriske appellformene ethos, logos og pathos, samt fortellingens aptum og kairos i sin tilnærming til henholdsvis et innslag som fremstiller lidelse og et som sorterer under underholdning i NRK TV-aksjonen 2012 som gikk til menneskerettighetsorganisasjonen Amnesty. Hun undersøker også hvilke strategier programmet tar i bruk for å legge til rette for overgangen mellom disse innslagene.

Jeg har selv publisert to artikler om NRK TV-aksjonen. Disse er "En verdig fremstilling?" (Lindøe, 2010) og "Døden og feelgood-fjernsyn. Død, dødsfrykt og reaksjoner på død i NRK TV-aksjonen 1997" (Lindøe, 2014). I den første av disse drøfter jeg verdighetsproblematikk i tilknytning til fremstillingen av lidelsen i NRK TV-aksjonen 2008, Blå Kors. I den andre tematiserer jeg døden som tema i NRK TV-aksjonen 1997, *Krafttak mot kreft*. Noen av eksemplene i avhandlingens kapittel 6 og 7 har jeg også brukt i disse artiklene¹⁴.

Denne avhandlingen, som er det første ph.d.- arbeidet om NRK TV-aksjonen, bidrar til forskningen på NRK TV-aksjonen på flere nivåer. For det første trekker jeg opp mer av den historiske bakgrunnen enn det som har vært gjort til nå ved å omtale aksjoner som fant sted i forkant av oppstarten av NRK TV-aksjonen. For det andre foretar jeg en omfattende presentasjon av programkonseptet med utgangspunkt i en unik oversikt over arkivmaterialet jeg

¹⁴ For kapittel 6 gjelder dette vignetten, reportasjen om to jenter som mistet sin far, videosnutten med mannen som er operert for strupekreft og innslaget hvor skuespilleren Wenche Foss leser dikt skrevet av en ung kvinne som døde av kreft. For kapittel 7 gjelder det reportasjen fra Lesotho. I tillegg er funnene knyttet til gjennomgående forskjeller mellom fjern og nær lidelse i dette programmet også behandlet i denne artikkelen.

har tilegnet meg basert på gjennomsyn av de aller fleste av tilgjengelige programmer fra 1974 og frem til i dag. Denne oversikten har gjort det mulig å bruke eksempler fra arkivmaterialet til å peke på hvordan programmets elementer har variert og endret seg gjennom historien. Denne oversikten bruker jeg også når jeg viser til eksempler på hvordan NRK TV-aksjonen har reflektert og respondert på kritikk og utviklingstrekk i den humanitære diskursen.

Det konkrete materialet jeg bringer frem i programanalysene har heller ikke tidligere blitt analysert. Av de tre programmene jeg fokuserer på er det kun NRK TV-aksjonen 2010, *På flukt*, som det i det hele tatt er forsket på tidligere. Det inngår i det empiriske grunnlaget i Tobiassens (2011) masteroppgave, men hun har kun brukt en svært liten del av programmaterialet som grunnlag. Mine analyser er mer omfattende og vil dermed bidra med en mer nyansert oppfatning av fremstillingen av lidelsen i dette programmet¹⁵.

Avhandlingens teoretiske hovedbidrag er anvendelsen av og utprøvingen av Boltanskis teori om lidelsens topoi. Denne teorien har, så langt jeg kjenner til, ikke tidligere vært brukt i tekstanalytiske tv-studier.

Anvendelsen av Boltanskis teori, sammen med Choulirakis og Franks perspektiv, gjør også avhandlingen til et bidrag til mediekritikken innen feltet fremstilling av lidelse i mediene. Dette bidraget består på den ene siden i at jeg anvender disse perspektivene for å belyse hvilke grunnleggende problemstillinger det å fremstille lidelse i mediene innebærer. På den andre siden består det i å anvende disse perspektivene for å peke på etisk problematiske aspekter ved de forutsetningene som til enhver tid ligger til grunn for bruken av audiovisuelle fortellergrep og narrative strukturer.

Bruk av kilder, sitatteknikk og anvendelse av fagtermer

Avhandlingens bidrag til tekstanalytisk tv-forskning har sitt tyngdepunkt i næranalyser av et stort antall innslag som på ulike måter fremstiller lidelse i NRK TV-aksjonen. Bredden av innslag er fordelt utover de tre utvalgte programmene,

¹⁵ Tobiassen (2011) mener at det er et gap mellom det hun ser som "den isolerte medlidenhetsdiskursen som fremstilles i kampanjen, og den øvrige samfunnspolitiske debatten i media" og konkluderer videre med at hennes forskning viser at "[i]deatet blir en medynkelig tilnærming til mennesker i en sårbar situasjon" (s. 95). Ettersom min analyse av fremstillingen av lidelsen i NRK TV-aksjonen 2010, *På flukt*, er mer omfattende enn den Tobiassen baserer sine konklusjoner på, bidrar den til et mer nyansert bilde av fremstillingen av lidelsen i dette programmet enn den karakteristikken Tobiassen gir.

og gir dermed innsikt i hvordan ulike innslagstyper, som reportasjer, studiosamtaler, videosnutter og vignetter brukes for å representere lidelsen i NRK TV-aksjonen.

Jeg har lagt vekt på å beskrive det audiovisuelle materialet på en måte som gir en mest mulig adekvat 'leseropplevelse' av innslaget. Målet har vært å beskrive det audiovisuelle innholdet og å sitere på en måte som gir et representativt inntrykk av tv-innslaget for leseren.

Det er i utgangspunktet ikke mulig å gjenskape inntrykket av en audiovisuell tekst i en trykt tekst, ettersom det å møte innholdet i et tv-innslag i en skriftlig form med støtte i screenshots av enkeltscener, er noe ganske annet enn å møte det som levende bilder og lyd. Jeg har likevel prøvd å presentere innslagene på en slik måte at leseren kan se for seg en representativ versjon av de audiovisuelle innslagene som analysen befatter seg med. Dette er en tidkrevende prosess som innebærer en rekke valg med hensyn til hvilken frame, det vil si hvilket stillbilde som skal representere den enkelte scenen.¹⁶

Jeg har brukt to ulike fremgangsmåter for å sitere audiovisuelt programmateriale. I den ene legger jeg vekt på å gjengi konkrete sekvenser scene for scene. Det betyr at jeg, for hver gang det er et visuelt klipp i den audiovisuelle teksten, har gjengitt en frame fra den scenen det er klippet til. Her har jeg valgt ut en frame i scenen som jeg mener i størst mulig grad fanger det vesentlige i den. I disse mest detaljerte beskrivelsene, inngår det i mange av tilfellene også en gjengivelse av lydsiden, det vil si reallyd, eventuell musikk og verbalt innhold.

I den andre fremgangsmåten gjengir jeg ikke sekvenser scene for scene. Her har jeg plukket ut frames fra scener som ikke nødvendigvis følger rett etter hverandre, men som likevel inngår i en meningsbærende sammenheng i det innslaget de hører til i. I praksis betyr det at jeg plukker ut enkeltscener som tilsammen står for en bredde i bildeinnholdet over en viss tid i et innslag.

For å skille mellom disse to fremgangsmåtene for å sitere programmateriale, gir jeg informasjon i undertekstene til figurene som jeg bruker for å gjengi bilder og lyd. I den første bruker jeg formuleringen 'Sekvens fra' etterfulgt av informasjon om det aktuelle programmateriale. I den andre bruker jeg formuleringen 'utvalgte bilder' eller bare 'bilder fra' etterfulgt av

¹⁶ Jeg bruker begrepet 'scene' om avstanden mellom to klipp i tråd med terminologien til Eriksen (1989). Jeg bruker imidlertid også 'scene' og 'klipp' om hverandre, da 'klipp' også er en vanlig betegnelse for det audiovisuelle innholdet som befinner seg mellom to klippepunkt.

informasjon om hva det dreier seg om. Når det gjelder hvor i programmet jeg siterer fra, har jeg valgt å oppgi det med en viss presisjon i de tilfeller hvor jeg mener det relevant, men ikke ellers.

Når det gjelder bruk av andre språk enn norsk i avhandlingen, har jeg lagt vekt på å ha minst mulig bruk av engelske sitater og begreper. Ettersom de teoretiske perspektivene jeg anvender er på engelsk har jeg derfor valgt å finne norske oversettelser for de sentrale begrepene i disse perspektivene. Jeg har imidlertid sitert på engelsk i tilfeller hvor jeg synes det er viktig å trekke inn originalteksten. Jeg har også valgt å ikke oversette de sitatene jeg bruker fra danske kilder da jeg oppfatter det slik at bruken av disse ikke går utover den språklige flyten.

NRK TV-aksjonen er et program hvor det er mange deltakere. Når jeg refererer til programinnhold som innebærer personer som deltar i programmet og som ikke lever lenger, har jeg valgt å oppgi fødsels- og dødsår.

I beskrivelsene knyttet til analysene, men også ellers i avhandlingen hvor jeg omtaler konkrete eksempler på programinnhold, anvender jeg en del tv-faglige begreper. For å unngå for mange ordforklaringer i teksten, forklarer jeg disse begrepene i et eget appendiks til slutt i avhandlingen.

Målsetting

Målet med avhandlingen er å øke kunnskapen om hvilke audiovisuelle fortellergrep og narrative strategier som tas i bruk i fremstillingen av lidelse i NRK TV-aksjonen. Med den sjangermessige tilnærmingen til programkonseptet, samt gjennom analysen av fortellergrep og narrative strukturer i de tre utvalgte programmene, er det videre en del av målsettingen å belyse verdier og hensyn som ligger til grunn for og styrer fremstillingen av lidelsen. Avhandlingen tar dermed også sikte på å være et bidrag til kritisk refleksjon knyttet til fremstilling av lidelse i NRK TV-aksjonen og i lignende programkonsepter.

Ettersom det teoretiske rammeverket innebærer referanser til allmenne verdier knyttet til synet på lidelse og mediering av lidelse, er det i tillegg en ambisjon at avhandlingen skal kunne ha relevans for kritisk tilnærming til fremstilling av lidelse utover rammene av den veldedige mediebegivenheten.

Avhandlingens struktur

Avhandlingen har seks kapitler i tillegg til innledningskapitlet. I kapittel 2, "Den humanitære diskursen og tv-mediet", trekker jeg opp et idehistorisk bakteppe for NRK TV-aksjonen. Jeg går først inn på det historiske opphavet til humanitarismen med utgangspunkt i ide- og mentalitetshistoriske endringer i Europa på 1700-tallet. Deretter fokuserer jeg på hva det innebærer at tv-mediet trer inn i den humanitære diskursen fra og med 1960-tallet. Her bringer jeg inn en kort historikk for fenomenet som i avhandlingen omtales som 'den veldedige mediebegivenheten' (Driessens et al., 2012). Jeg drøfter i den forbindelse dette begrepet i forhold til begrepet 'telethon', som også er i bruk for innsamlingsaksjoner på tv. I det siste avsnittet i kapittel 2 fokuserer jeg på fjernsynets humanitære pionertid i Norge og det som utgjør den nære historiske bakgrunnen for oppstarten av NRK TV-aksjonen, nemlig innsamlingene til de sultrammede i Biafra i perioden 1968-70.

I kapittel 3, "NRK TV-aksjonen", gir jeg først et innblikk i hvordan tradisjonen startet opp med aksjonen *Flyktning'74* i oktober 1974. Deretter følger en kort presentasjon av programkonseptet og en oversikt over innsamlingsformålene aksjonen har befunnet seg med siden starten. Etter det gir jeg en grundig presentasjon av programmets innhold og oppbygning. I denne presentasjonen trekker jeg også inn endringer og ulike typer av variasjoner som har funnet sted gjennom historien. Kapitlet avsluttes med det jeg oppfatter som NRK TV-aksjonens særtrekk sammenlignet med andre veldedige mediebegivenheter.

Kapittel 4, "Teoretiske perspektiver", innebærer en presentasjon og drøfting av de teoretiske perspektivene jeg bruker i analysene av fremstillingen av lidelsen i de tre utvalgte programmene. Disse er Boltanskis teori om lidelsens topoi, Chouliarakis teori om humanitære appellformer og Franks teori om sykdomsfortellinger¹⁷. Kapitlet avsluttes med en oppsummering, hvor jeg, med utgangspunkt i disse teoretiske perspektivene, samt den sjangeranalysen jeg har gjort av NRK TV – aksjonen i kapittel 3, formulerer de forskningsspørsmålene jeg skal anvende i programanalysene.

Kapittel 5, 6 og 7 består av de tre programanalysene av henholdsvis NRK TV-aksjonen 2010, *På flukt*, NRK TV-aksjonen 1997, *Krafttak mot kreft* og NRK

¹⁷ Disse er kort presentert over (s. 14-16).

TV-aksjonen 2008, *Blå Kors*. Kapitlene følger samme hovedstruktur som innledes med en oversikt over programmet som helhet. Jeg går imidlertid noe mer detaljert til verks i analysen av NRK TV-aksjonen 2010, *På flukt*, enn i de to andre. Grunnen er at selve programstrukturen er overførbart og dermed ikke trenger å gjentas. Deretter går jeg inn på åpningen av programmet for å undersøke hvordan det jeg kaller for 'det nasjonale giver-viet' konstitueres vis á vis de som representerer lidelsen. Etter det følger en oversikt over programinnslagene som fremstiller lidelsen, samt en begrunnelse for det utvalget av innslag jeg har gjort for næranalysene. Analysene av de utvalgte innslagene utgjør kapitlets hoveddel. Hvert analysekapittel avsluttes med en oppsummering.

Kapittel 5, "Når lidelsen er fjern", tar for seg NRK TV-aksjonen 2010, *På flukt*, som gikk til Flyktningshjelpens arbeid blant mennesker som er på flukt i eget land. Her har jeg valgt ut tre reportasjer til næranalysene. Den ene handler om en mann som er lærer i verdens største flyktningleir, Daadab i Kenya. Den andre handler om en kvinne som bor i flyktningleir i Kongo. Den tredje handler om en gutt i Øst-Jerusalem.

Kapittel 6, "Når lidelsen er nær", handler om NRK TV-aksjonen 1997, *Krafttak mot kreft*, hvor innsamlingen gikk til Den Norske Kreftforening. Dette er et program hvor så og si alle aktører er norske. Det gjelder også de som står frem med erfaringer knyttet til sykdommen kreft. Analysen starter med å sette fokus på hvordan dette programmets mangel på 'fjerne andre' som mottakere av hjelpen kommer til uttrykk i måten giver-viet etableres på. Utvalgene til næranalysene innebærer ulike typer av programinnslag. Det første er en studiosamtale om en ung kvinne som måtte fjerne begge brystene på grunn av kreft. Samtalen innledes med en kort video som presenterer hennes historie. Det andre er en reportasje om to jenter og deres mor. Den handler om hvordan livet fortoner seg for dem etter at faren i familien døde av kreft og hvordan de bearbeider sorgen. Det tredje er en videosnutt som skildrer en mann som er operert på grunn av strupekreft. Det fjerde er et innslag hvor en kjent skuespiller fremfører dikt skrevet av en kvinne som befant seg i en situasjon hvor hun visste hun skulle dø av kreft.

Kapittel 7, "Når sjangeren utfordres", dreier seg om fremstillingen av lidelsen i NRK TV-aksjonen 2008. Innsamlingen gikk til Blå Kors og programmet handlet derfor om rusrelaterte lidelser. Overskriften tar utgangspunkt i en antakelse om at det å fokusere på rus som lidelse, innebærer en utfordring for

NRK TV-aksjonen. Rusproblemer er forbundet med skam, og derfor er problemet vanskelig å vise frem for å mobilisere et giverengasjement. Men utfordringene oppstår også på andre nivåer i dette programmet som en følge av at aksjonen vinkler budskapet mot barn som lider på grunn av voksnes rusmisbruk. For hvordan skal barns lidelse fremstilles slik at det ikke blir for vondt å stilles overfor den som tilskuer i NRK TV-aksjonen? Og hvordan skal foreldrerollen gis plass i konseptet når de, med denne vinklingen, uvegerlig settes i rollen som ansvarlige for lidelsen?

I dette programmet analyserer jeg vignetten og to reportasjer. Den ene er en reportasje fra Lade behandlingssenter i Trondheim som tvangsbehandler gravide rusmisbrukere. Det andre er en reportasje fra en landsby i Lesotho som handler om hvordan rusvaner blant de voksne ødelegger fremtiden for barna. Dermed vil forskjeller mellom fremstillinger av 'fjern' og 'nær' lidelse også bli tematisert i dette kapitlet.

I avhandlingens siste del, "Konklusjon og utblikk", gir jeg først en kort oppsummering av resultatet av forskningsspørsmålene. Deretter kommenterer jeg funnene fra analysene med sikte på deres relevans for kritisk refleksjon knyttet til fremstilling av lidelse på tv.

Kapittel 2

DEN HUMANITÆRE DISKURSEN OG TV-MEDIET

Humanitarisme som fenomen

Idehistorisk bakgrunn

Da NRK TV-aksjonen gikk på lufta for første gang i oktober 1974, var det på bakgrunn av et humanitært engasjement som hadde fått godt feste i samfunnet. Både fremveksten av velferdsstaten og etableringen av fjernsynet som massemedium hadde satt nye rammer for å vende blikket mot økonomiske og humanitære behov i andre deler av verden. Den statlige utviklingshjelpen i Norge kom i gang med Indiahjelpen i 1952, og ti år senere ble Norad, direktoratet for utviklingsarbeid, etablert og ble et vesentlig bidrag til Norges humanitære profil på 1960-tallet.

Men det humanitære engasjementet går også langs andre og lengre kulturhistoriske linjer. Både ideene fra opplysningstiden så vel som tradisjoner innen pietismen og sosialismen hadde gitt opphav til både humanitære og religiøse organisasjoner hvor det å samle inn penger til humanitært arbeid var en del av virksomheten.¹⁸ I dette kapitlet er det med utgangspunkt i idearven fra 1700-tallet jeg trekker opp en historisk bakgrunn for begrepet 'humanitarisme' og den humanitære diskursen som NRK TV-aksjonen er en del av.

Humanitarisme¹⁹ forstås her i vid forstand som holdninger og handlinger som reflekterer et moralsk engasjement rettet mot å redusere lidelse hos

¹⁸ Eksempler på opprettelsen av slike organisasjoner er Det Norske Misjonsselskap i 1842 og Norges Røde Kors i 1863.

¹⁹ Jeg kommer i avhandlingen til å bruke 'humanitarisme' som den norske formen for det engelske ordet 'humanitarianism'. Det er så vidt meg bekjent ikke etablert en norsk oversettelse for dette ordet, men ordet er i bruk på dansk hos Vestergaard (2010). Jeg viderefører denne bruken og anvender 'humanitarisme' som den norske formen for det engelske begrepet 'humanitarianism'.

mennesker man ikke allerede står i en nær sosial forbindelse med, og som i denne sammenhengen blir omtalt som 'fjerne andre' (Wilson & Brown, 2009). Og selv om det finnes både tenkesett og praksiser før opplysningstiden hvor mennesker er opptatt av fjerne andres lidelse med sikte på å lindre smerte og avhjelpe nød,²⁰ er det først på 1700-tallet at det vokser frem et idegrunnlag for en sosial bevissthet som begrunnes utenfor de religiøse rammene.

I denne nye formen for sosial samvittighet stod ideene knyttet til naturretten sentralt, men også endringer i synet på følelser og verdien av følsomhet inngår i det mentalitetsmessige klimaet som danner bakteppet for humanitarismen. Forutsetningene for den sekulære sosiale samvittigheten må knyttes til en bred og mangfoldig diskurs omkring menneskelig følsomhet som også vokste fram i denne perioden (Krefting, 2003, s. 20). Denne diskursen lar seg påvise blant annet ved at det utvikler seg et nytt "følsomhetspråk" i Frankrike fra starten av århundret. En rekke forfattere²¹ bidrar til at begreper som *sensibilité* (følsomhet), *tendresse* (ømhhet), *compassion* (medfølelse), *pitié* (medlidenhet), *humanité* (medmenneskelighet), *générosité* (generøsitet), *bienfaisance* (velgjørenhet) og *sympathie* (sympati) etableres som "grunnleggende erfaringskategorier som også var forbundet med emosjonell verdi" (s. 23).

Følelser og følsomhet ble verdsatt på en ny måte som veier til erkjennelse og som uunnværlige egenskaper for å kommunisere. Disse sidene ved mennesket ble dermed ikke lenger vurdert som egenskaper som først og fremst må kontrolleres og styres fordi de truer klarsyn og innsikt. På den måten representerer utviklingen på 1700-tallet også en mentalitetshistorisk kontrast til tidligere tiders mer spenningsfylte og til dels negative syn på følelser:

I motsetning til de klassiske lidenskapenes subjektive basis og destruktive kraft, ble den nye følsomheten betraktet som et intersubjektivt, spissfindig kommunikasjonsmedium. Hjertenes nonverbale språk ble sett som en slags naturlig sosial valuta, følsomheten som selve den sosiale tyngdekraften (Krefting, 2003, s. 20).

²⁰ Både jødedom, kristendom og islam har en teologisk tradisjon hvor det å hjelpe er en religiøs plikt ut ifra et menneskesyn basert på at alle mennesker er skapt i Guds bilde. Det kommer blant annet til uttrykk i lignelsen om den barmhjertige samaritan i *Det Nye Testamentet, Evangeliet etter Lukas*, kapittel 10, vers 25-37. (Bibelen, 1978)

²¹ Krefting trekker frem Claude Buffier (1661-1737), Jean Jacques Rousseau (1712-1778), og Denis Diderot (1713 -1784).

Den nye sansen for følsomhet og det nye følsomhetspråket kommer også til uttrykk i utviklingen av romanen som litterær sjanger. Romanen fikk en raskt økende popularitet mot slutten av 1700-tallet og i starten av 1800-tallet, og sjangeren spilte en betydelig rolle for måten europeere og amerikanere internaliserte troen på individets naturlige rettigheter på (Hunt, 2007, s. 35).

Romanen ga mulighet for leseren til å sette seg i en annens sted. Gjennom lesningen ble man satt i stand til å føle sympati med romanfigurene og dermed også bryte ned skiller mellom en selv og andre. Med andre ord bidro romanen til en effektiv 'læringsarena' hvor det å føle andres smerte brøt ned skiller mellom klasser og partier. Den universelle ideen om menneskeheten fikk dermed gjennomslag ved at man via sympati med romanfigurer ble oppfordret til å projisere de rettigheter man mente gjaldt for seg selv, utover seg selv og sin egen nære verden (Wilson & Brown, 2009, s. 12).

Samtidig som romanen og språket legger til rette for en ny oppmerksomhet rundt følelser og verdsetting av følsomhet på 1700-tallet, sørger de filosofiske bidragene innen erkjennelsesteori og moralpsykologi for det systematiske og tankemessige rammeverket for denne utviklingen. Et eksempel er den skotske opplysningsfilosofen David Humes vektlegging av følsomhetens og sympatiens betydning for etikken. I verket *A Treatise of Human Nature* (1739-40) forstår han følsomheten som en type *sensus communis*, det vil si en fellesmenneskelig evne til å føle likt som gjør at sympatien forstås som et naturlig prinsipp som gjør mennesker i stand til å identifisere seg med de forskjellige posisjoner og interesser hos andre mennesker (Krefting, 2003, s. 23).

En annen, noe yngre skotte, som i enda større grad enn Hume bidro til det filosofiske fundamentet for sammenhengen mellom følelser og moral, er Adam Smith. Med verket *The Theory of Moral Sentiments* fra 1759 var målet hans å forklare grunnlaget for menneskets evne til å felle allmenngyldige moralske dommer på tross av menneskets naturlige hang til egeninteresse. Her argumenterer Smith for en teori hvor sympatievnen er nødvendig for moralen, men hvor også begrepene 'forestillingsevne' og 'identifikasjon' inngår som nødvendige elementer når mennesker skal kunne plassere seg selv i en annens situasjon. Det er ved hjelp av forestillingsevnen mennesker kan oppleve en følelsesmessig kobling til en annens situasjon og herunder en annens erfaringer av lidelse, hevder Smith. Han ser imidlertid ikke sympatien som en strak vei til

moralen. Krefting legger vekt på at Smiths moralfilosofiske bidrag snarere får frem at sympatien forutsetter lidelsens teatralitet, i den forstand at lidelsen kan opptre som en "forestilling på en scene for vårt indre øye" (s. 27). Det er med andre ord først når vi som mennesker kan forestille oss selv som tilskuere, at vi også kan bytte plass med den eller de vi ser på. Slik åpnes muligheten for å se verden fra et annet perspektiv, og derfra kan vi være i stand til å betrakte egne følelser og motiver.²²

Med den økte verdsettingen av følelser og følsomhet, sammen med fremveksten av en liberalistisk rettighetsfilosofi, legges det i løpet av 1700-tallet et grunnlag for moderne humanitarisme, et fenomen som kjennetegnes av bevegelser som på sekulært grunnlag har som mål å redusere andres lidelse (Wilson & Brown, 2009, s. 1).

Humanitære strømninger på 1800-tallet

Et av de tidligste uttrykkene for den sekulære humanitarismen er protestene mot inhumane straffemetoder i det juridiske systemet i siste del av 1700-tallet. Et eksempel på hvordan protestene kom til uttrykk, er Louis Sebastian Merciers tablåer, som gjør narr av det parisiske publikums fascinasjon over å overvære offentlige henrettelser. Et annet eksempel er Voltaires engasjement mot tortur da retten i Toulouse i 1762 dømte Jean Calas, som hevdet at han var uskyldig, til døden for mord ved bruk av radbrekkingsmetoden. Den dømte ble også torturert før henrettelsen for å få ham til å avsløre medsammensvorne. Voltaire både skrev om denne saken og samlet inn penger til familien til Calas. Han fikk ikke forhindre at Calas ble henrettet, men Voltaires engasjement i saken førte til at dommen mot Calas ble omgjort etter hans død (Krefting, 2003, s. 19ff).

I samme tidsperiode, nærmere bestemt i 1764, utga den italienske filosofen Cecari de Beccarias essayet *On Crime and Punishment*, som fordømte tortur og dødsstraff. Teksten ble svært populær og ble lest over hele Europa og også i Amerika (Wilson & Brown, 2009, s.13). Argumentene mot tortur og grusomme fysiske straffer vant tilhengere i hele den vestlige verden, og etter hvert kom de nye holdningene også til uttrykk i lovverk. I 1788, året før Bastillen falt, sørget Ludvig den 16. for å avskaffe juridisk forankret tortur før henrettelse, og i den amerikanske uavhengighetserklæringen heter det at det er en menneskerett å bli

²² Adam Smiths moralfilosofi blir også trukket inn i avhandlingens kapittel 4, da hans tenkning inngår i grunnlaget for Boltanskis (1999) teori om lidelsens topoi.

beskyttet mot denne type straff. Endringer i straffepraksis er altså et konkret eksempel på samfunnsmessige endringer som kan tilskrives humanitære strømninger. Men det er først og fremst det at folk engasjerer seg og organiserer seg i bevegelser drevet av medfølelse med andres lidelse, som gjør at slutten av 1700-tallet og begynnelsen av 1800-tallet kan kalles for "The Humanitarian Big Bang" (Barnett, 2011).

Revolusjonstiden i Frankrike er et av de fremtredende historiske eksemplene på at organisert medfølelse blir en del av hverdagen. Dette er også et av de sentrale temaene i Hannah Arendts *On Revolution* (1973), hvor hun peker på det hun kaller for "passion of compassion" (s. 84) som et moderne europeisk fenomen.

En av de mest omfattende og langvarige av de tidlige humanitære bevegelsene var anti-slaveribevegelsen. Den skjøt for alvor fart i siste del av 1700-tallet og førte til at kolonimaktene juridisk avskaffet slaveri i løpet av første del av 1800-tallet, mens avskaffelsen av slavehold i USA skjedde i 1865. Antislaveri-bevegelsen var den første store humanitære bevegelsen hvor menneskers rettigheter stod i sentrum for en lang og bred aksjon, og hvor dette engasjementet var rettet mot mennesker fra en annen kultur som befant seg på et annet kontinent (Hochschild, 2005, s. 5).

En annen dimensjon ved mobiliseringen av empati i denne tiden kommer til uttrykk i form av en ny oppmerksomhet omkring den vanlige soldats opplevelse i felten. Tidligere, som for eksempel i trettiårskrigen på 1600-tallet, hadde man blant annet gjennom kunsten uttrykt sympati for bøndenes lidelser i krig, men fra midten av 1800-tallet ble også soldatens lidelser dratt inn i det humanitære synsfeltet. Den mest kjente teksten som gir uttrykk for en slik opptatthet av soldatens lidelser, er Henry Dunants *A Memory of Solferino* fra 1862, fortellingen fra slagmarken som ledet frem til opprettelsen av Røde Kors i 1863 og til den første Genèvekonvensjonen året etter. Selv om soldatene gikk inn i kampen for å drepe og bli drept på vegne av deres respektive nasjoner, forsvant nasjonaliteten da de ble såret (Wilson & Brown, 2009, s. 16).

Humanitarisme finnes altså i flere utgaver helt fra starten av, og det er ikke nødvendigvis noen grunn til å operere med mer presise undergrupper av dette fenomenet, som kan forstås som "a loosely bounded ethic of moral and political action" som kan knyttes til ulike bevegelser og ulike praksiser (Wilson & Brown, 2009, s. 4). Men et skille mellom ulike grener innen den humanitære diskursen

skal jeg komme inn på, og det gjelder forholdet mellom humanitarisme og menneskerettigheter. Grunnen til at jeg tar opp dette skillet i denne forbindelse, er at jeg finner det relevant for den delen av avhandlingens problemfelt som omhandler grunnene til at en tilskuer kan oppleve et ubehag ved fremstillingen av lidelsen.

Humanitarisme versus kamp for menneskerettigheter

Historisk sett er kampen for menneskerettigheter en 'gren' innen humanitarismen idet begge springer ut i fra samme intellektuelle opprinnelse i liberal filosofi på 1700-tallet. De har felles opphav i naturlovstenkingen og et syn på at mennesker lider på mer eller mindre samme måte under dårlige omgivelser, uavhengig av kultur, kjønn, religion og politisk overbevisning. De deler også oppfatningen om at andres urettferdige lidelse ikke skal aksepteres: "As a rule, humanitarians, like human rights advocates, reject the relativist view that suffering is acceptable when it is part of an established way of life" (Wilson & Brown, 2009, s. 5).

I løpet av de drøyt 200 årene den sekulære humanitarismen har eksistert, har det imidlertid også utviklet seg ulikheter i det humanitære praksisfeltet som gir grunnlag for å understreke forskjeller mellom humanitarisme og kampen for menneskerettigheter. Wilson & Brown (2009) formulerer denne forskjellen ved å peke på at humanitarisme handler om å redusere lidelse uten at det nødvendigvis innebærer et engasjement rettet mot overtredelse av menneskerettigheter, mens menneskerettighetsorganisasjoner har kampen for menneskerettigheter som premis i sitt humanitære engasjement. Begrepet humanitære organisasjoner er slik sett et videre begrep idet det omfatter alle organisasjoner som jobber for å redusere, fjerne og forhindre lidelse og på den måten bidra til å øke livskvalitet for individer og grupper.²³

Grunnen til at dette skillet er interessant i denne sammenhengen, er at det kan brukes som inngang til å belyse tilskuerens potensielle ubehag ved fremstilling av lidelse i humanitær kommunikasjon. Vesentlige sider ved denne

²³ Amnesty International er eksempelvis en organisasjon som har høyt fokus på individers rettigheter. Den ble stiftet i 1961 og arbeider for å fremme de universelle menneskerettigheter slik de er definert i FNs menneskerettighetserklæring fra 1948 og andre internasjonale avtaler. Det betyr vel å merke ikke at organisasjoner som for eksempel Røde Kors, Redd Barna og Leger uten grenser ikke har menneskerettigheter som et viktig fundament i sitt arbeid. Men de fokuserer ikke nødvendigvis på menneskerettigheter i sitt arbeid.

kritikken kan nemlig ses som en kritikk av humanitært engasjement som ikke har fokus på rettigheter, men primærfokus på å lindre nød. Denne kritikken går blant annet ut på at humanitære organisasjoners fokus på å lindre nød, kan føre til at de lidende kun fremstår som ofre og ikke som individer med rettigheter. Wilson & Brown (2009) peker på at offergjøringen har flere problematiske følger. For det første kan den stå i veien for en nødvendig oppmerksomhet rettet mot årsakene til lidelsene. Videre kan et humanitært engasjement som skapes ved hjelp av en sterk offer-fokusert appell samtidig føre til at de lidende fremstår som passive individer uten aktørskap og uten evne til å handle på vegne av sine rettigheter. Humanitære appeller av denne typen vil dermed kunne komme til å gi uttrykk for en såkalt "neokolonialistisk paternalisme", og dermed videreføre og befeste asymmetriske maktforhold mellom nord og sør (s. 8).

Kritikerne av humanitært engasjement uten fokus på rettigheter, gjør også et poeng ut av at en humanitær appell med lidelsesfokus i utgangspunktet har en 'lettere match' enn en appell som innebærer kamp for menneskerettigheter. Det forklares med at appeller som retter seg mot å redusere lidelse, er en type humanitært engasjement som både favner bredere og kan belønnes raskere enn et engasjement knyttet til kampen for menneskerettigheter. Dette igjen begrunnes med at lidelse er en universell menneskelig erfaring som alle kan koble seg følelsesmessig til, mens det å skape empati med mennesker på grunnlag av at de ikke får oppfylt sine rettigheter, krever at man selv har en bevisst forståelse av egne rettigheter (s. 12).

Jeg kommer tilbake til denne tematikken i kapittel 4, Teoretiske perspektiver, som en del av Chouliarakis teori om ulike humanitære appellformer. Her spiller nemlig kritikken av offergjøring og passiviseringen av de lidende i humanitær kommunikasjon en viktig rolle for å utvikle appellstiler som søker å unngå denne måten å fremstille lidelsen på.

Den veldedige mediebegivenheten – en egen tv-sjanger

Tv som en ny vitneerfaring: å komme nær på avstand

Når fjernsynet etableres som massemedium i løpet av 1950- og 1960-tallet, bringer det med seg en ny måte å se og høre på som befinner seg på avstand av tilskueren. Ellis (2000) omtaler den måten å se og høre på som fjernsynet gir mulighet for, som en egen type vitneerfaring, en type vitneerfaring som

fjernsynet har til felles med det han kaller for mekaniske medier, noe som også innebærer fotografiet, radioen og telefonen. Det essensielle med den vitneerfaringen disse mediene gir mulighet for er, ifølge Ellis, at det å stilles overfor det medierte innholdet oppleves som om man stilt overfor noe som ikke var mediert, men som man betraktet eller lyttet til med egne øyne og ører. I sin begrunnelse for at de mekaniske mediene evner å skape en vitneerfaring som innebærer en slik virkelighetsfølelse hos mottakeren, legger Ellis vekt på noe disse mediene har til felles: Det er at de gjengir mer enn det som strengt tatt er nødvendig for å få frem budskapet. Det er med andre ord det overflødig og detaljrikdommen i det medierte som gjør at tilskueren opplever en type erfaring som i høy grad ligner hverdagserfaringen:

the sheer existence of this everyday superabundance of detail underpins the experience of witness. Witness is underwritten by the presence of the entirely unremarkable within the image, and of the 'atmosphere' of the sound (Ellis, 2000, s. 12).

Ellis vektlegger altså de teknologiske forutsetningene i de mekaniske mediene som grunnleggende for det han omtaler som en ny form for vitneerfaring. Og selv om denne vitneerfaringen i prinsippet kan gjøre seg gjeldende for alle ting og hendelser man som tv-seer blir stilt overfor, medfører den et særlig moralpsykologisk aspekt når det dreier seg om representasjoner av menneskelig lidelse. Dette er en konsekvens av mediets egenskaper som nettopp tillater tilskueren å oppleve ting på avstand, samtidig som det ikke er mulig å handle direkte i forhold til det man opplever. Denne tilskuerposisjonen kan treffende beskrives som "safe, but also powerless, able to over-look but under-act" (s. 15). Men denne avstanden til det sette og det hørte sikrer ikke tilskueren etisk frihet. Som vitne blir man nettopp, frivillig eller ufrivillig, tvunget til å gå inn i en relasjon til det man har blitt vitne til:

Events on the screen make a mute appeal: 'You cannot say you did not know'. The double negative captures the nature of the experience of the witness. At once distanced and involving, it implies a necessary relationship with what is seen (Ellis, 2000, s. 11).

Ellis peker her på det uunngåelige ved vitneerfaringen, og i den forstand tilskuerens dømmethet til å måtte bære med seg det sette og det hørte. Og selv om hovedvekten i det perspektivet han legger opp til, ligger på det etiske ansvaret

dette medfører i forhold til det man har sett og hørt, synes jeg at han på en treffende måte også understreker det sårbare og utsatte ved tilskuerposisjonen i denne sammenhengen. Den nye vitneerfaringen, med det den innebærer av inntrykkstyrke og inntrykkstype, samt det den medfører av handlingsforpliktelse, er ikke noe tilskueren nødvendigvis kan verge seg mot og heller ikke fullt ut kontrollere. Å befinne seg på avstand og føle en forpliktelse til å handle, og samtidig ikke vite om eller hvordan denne handlingen faktisk kan føre med seg noe godt, kan være vanskelig. Denne type problem bringer fjernsynet som medium med seg.

Det er også denne type problem innsamlingsaksjoner på tv kan ses som et forsøk på å løse ved å gi tilskueren et tilbud om en moralsk relevant handling selv når hun befinner seg trygt på avstand av lidelsen. I det følgende skal jeg skissere en historikk for fremveksten av den tv-sjangeren jeg i denne avhandlingen skal omtale som 'veldedige mediebegivenheter'. Til slutt begrunner jeg også hvorfor jeg anvender begrepet 'veldedig mediebegivenhet' om slike aksjoner og ikke begrepet 'telethon', som også er mye brukt om det samme fenomenet.

Innsamlingsaksjoner i USA og i Europa

Innsamlingsaksjoner på tv i USA går helt tilbake 1949²⁴, men det er først på 1980-tallet fenomenet brer om seg i Europa. I Storbritannia ble den første organisert av Thames Television i 1981 (Devereux, 1996, s. 48). Children in Need, som er BBCs årlige innsamling til veldedige formål rettet mot barn i Storbritannia, startet opp i 1980, men fikk først form av en langvarig sending i 1984.

Året etter, nærmere bestemt 13. juli 1985, ble rockekonserten Live Aid kringkastet over store deler av verden til inntekt for sultrammede i Etiopia. Det var første gang et kosmopolittisk publikum ble samlet for en humanitær sak via deres interesse for musikk. Det skjedde ved hjelp av satelitt-tv i 150 ulike land, og det antas at 1,9 milliarder fulgte tv-sendingen, et historisk høyt antall tv-seere for en mediebegivenhet noensinne Live Aid regnes som et vannskille hva angår globalt tilskuerengasjement hvor verdens oppmerksomhet ble rettet mot et omfattende problem ved hjelp av felles interesse for musikk og underholdning (Chouliaraki, 2012, s. 118). En rekke store rockestjerner deltok på to konserter som ble avholdt parallelt på henholdsvis Wembley stadion i London og JFK

²⁴ Den første var, i følge hjemmesiden til The Museum of Broadcast Communication i Chicago, en 16-timers lang sending i regi av NBC til inntekt for Damon Runyan Memorial Cancer Fund.

stadion i Philadelphia i USA.²⁵ Som en del av konserten ble det også brukt nyhetsbilder fra BBC som viste hungersnød og død.²⁶

Flere tv-innsamlinger startet opp i kjølvannet av Live Aid. I desember samme år begynte BBC med Comic Relief, hvor formålene varierer og inkluderer både humanitære prosjekter i og utenfor Storbritannia. Annethvert år arrangeres i den forbindelse Red Nose Day, som følges av et tv-show samme kveld. Siden 2002 har også konseptet Sport Relief blitt arrangert annethvert år i regi av BBC, et veldedig innsamlingskonsept parallelt til Red Nose Day med fokus på sport og underholdning. Sammen med den årlige Children in Need, som arrangeres i november, utgjør dermed Red Nose Day og Sport Relief, som avholdes annethvert år i mars, den andre årlige innsamlingen i regi av BBC i Storbritannia²⁷.

Andre europeiske årlige tv-innsamlingstradisjoner som startet opp på 1980-tallet, var irske People in Need, som er rettet mot å redusere sosial nød i Irland. Den hadde sin første sending i 1989. En annen er AFM-telethon i Frankrike, som samler inn penger for å styrke forskning og helsetjenester knyttet til sjeldne muskelsykdommer. Denne franske tradisjonen, som startet i 1987, var direkte inspirert av den da veletablerte innsamlingstradisjonen for samme sak i USA, hvor komikeren og skuespilleren Jerry Lewis fra 1966 ledet et årlig tv-show i samarbeid med National Muscular Dystrophy Association.²⁸

Når det gjelder skandinaviske tradisjoner av en lignende type, kan nevnes Danmarks Indsamling, som er en årlig innsamling i januar eller februar. Den foregår som et samarbeid mellom 12 humanitære organisasjoner og Danmarks Radio. Innsamlingen ender med et tv-show på DR1 og er ledsaget av en rekke aktiviteter på DRs radiokanaler som skaper oppmerksomhet omkring innsamlingen.²⁹

²⁵ Blant artistene var Status Quo, Queen, Dire Straits, David Bowie, Phil Collins, U2 og George Michael.

²⁶ Chouliaraki diskuterer Live Aid-konseptet i boken *The Ironic Spectator* (2012), hvor hun blant annet går inn på en del av showet som innebar bruk av sterke bilder av et lite barn i byen Korem. De ble vist samtidig med at gruppen The Cars fremførte låten *Drive*. I den forbindelse inndrar hun også Live 8, som fant sted 20 år etter Live Aid. 10 konserter ble holdt i G8-landene, i Sør-Afrika og i Skottland i forkant av G8 toppmøte 6.-8. juli i 2005. Til sammen var mer enn 1000 artister og 182 tv-selskaper involvert, og omtrent 2000 radiostasjoner deltok i kringkastingen. I motsetning til Live Aid inneholdt Live 8 ingen visualiseringer av menneskelig lidelse (Chouliaraki, 2012, s. 125-129).

²⁷ Informasjonen om disse innsamlingene er hentet fra nettsiden til Comic Relief.

²⁸ Jerry Lewis ledet dette showet frem til og med 2010.

²⁹ Informasjonen er hentet fra nettsiden til Danmarks Indsamling.

Av denne kortfattede oversikten går det frem at NRK TV-aksjonen med sin oppstart i 1974, peker seg ut som en spesielt langvarig tradisjon i europeisk sammenheng. Jeg kommer tilbake til de historiske omstendighetene i forkant av oppstarten av NRK TV-aksjonen i det siste avsnittet i dette kapitlet. Først skal jeg begrunne hvorfor jeg har valgt å bruke begrepet 'veldedig mediebegivenhet' om den type tv-innsamlinger jeg her befatter meg med, og ikke begrepet 'telethon'.

Telethon eller veldedig mediebegivenhet som sjangerbetegnelse?

Begrepet 'telethon', som er en kombinasjon av 'television' og 'marathon', dukker ofte opp i omtaler og litteratur som beskjeftiger seg med innsamlingsaksjoner på tv til et veldedig formål. Det er en samlebetegnelse for tv-programmer som går over mange timer, og som har til hensikt å samle inn penger. Telethonbegrepet brukes også av Devereux (1996) i artikkelen "Good causes, God's poor and telethon television", hvor han med utgangspunkt i den utviklingen som innsamlingsprogrammer på tv fikk fra begynnelsen av 1980-tallet, beskriver sjangertrekk for innsamlingsaksjoner på tv.

Det er både formmessige og innholdsmessige særtrekk ved innsamlingsaksjoner, samt aspekter ved programmet som har å gjøre med hvordan det er organisert og hvilke aktører som står bak. Når det gjelder lengde, knyttes den ikke til et bestemt antall timer, men til det at sendingen har et såkalt 'marathon-format', som involverer at normale sendeskjemaer oppheves. Innholdsmessig er et av de faste trekkene at det gjennom filmet materiale og intervjuer tilbys innsikt i virkeligheten til mennesker som representerer mottakerne av hjelpen. Et annet fast trekk er at kjente personligheter fra underholdning og sport deltar på ulike måter. Programmene har også høy grad av publikumsdeltakelse, hvor publikum omfatter både representanter for de ideelle organisasjonene og bidragsyttere. Telethons kjennetegnes videre av at det legges stor vekt på å formidle aktiviteter hvor individer eller grupper har sørget for å samle inn penger. Aktiviteten kan både være av en heroisk og/eller uvanlig karakter. En telethon har også ofte tett forbindelse til næringslivet, ettersom bedrifter og selskaper donerer objekter, tjenester og penger til programmet. Når det gjelder det overordnede budskapet i denne type programmer fremmer de ideen om at veldedighet er svaret på sosiale problemer som fattigdom og arbeidsledighet uten å utfordre status quo (Devereux, 1996, s. 48).

I artikkelen "The X-factor of charity: a critical analysis of celebrities'

involvement in the 2010 Flemish and Dutch Haiti relief shows” argumenterer Driessens et al. (2012) for å ta i bruk begrepet ’veldig mediebegivenhet’³⁰ i stedet for telethon som sjangerbetegnelse for innsamlingsaksjoner på tv. Det er et begrep som bygger på Dayan & Katz’ begrep om ’mediebegivenheten’, en narrativ sjanger i tv-mediet som på en særlig måte tar i bruk de mulighetene som ligger i de elektroniske mediene til å dekke historiske hendelser mens de skjer (Dayan & Katz, 2000, s. 401). Eksemplene de trekker inn, spenner over så ulike eksempler som De olympiske leker, månelandingen, betydningsfulle statsbesøk, pavens reiser, viktige fjernsynsdebatter, Watergatehøringene, bryllupet til Prince Charles og Lady Diana i 1982 og revolusjonene i Europa høsten 1989.

Det som knytter disse eksemplene sammen, og gjør dem til mediebegivenheter, er noen felles trekk. Ett av dem er ’monopolistisk inngripen’, det vil si at programmene opphever det daglige sendeskjemaet til tv-selskaper og dermed sørger for en ekstraordinær mediesituasjon. Et annet trekk ved mediebegivenheter er at tv-sendingene foregår live. Det er også typisk at det som formidles fysisk sett, foregår utenfor medieinstitusjonen, og at det derfor dreier seg om såkalt out-door-broadcasting. Selve hendelsen eller hendelsene som dekkes, er også av en slik art at de ikke er initiert av mediene. De som står bak, er offentlige instanser som står for felles verdier.

Et annet viktig trekk ved mediebegivenheter er at de er planlagt på en slik måte at det foreligger en form for manuskript for tv-sendingen. De har også noe seremonielt ved seg og blir presentert med ærbødighet og respekt fra mediens side.³¹ Dette kommer blant annet til uttrykk ved at journalistene som arbeider med dem, opphever sitt vanlige kritiske ståsted. Tv-sendingen representerer med andre ord ikke en motkraft til eller alternative synspunkt på det budskapet som formidles i og med selve hendelsen.

Hva er det så som gjør mediebegivenhetsbegrepet til et bedre begrep enn telethon for å fange inn fenomenet innsamlingsaksjoner på tv? Når Driessens et al. (2012) velger å bruke dette i stedet for Devereux sitt telethonbegrep, er det primært fordi de mener at man med mediebegivenhetsbegrepet evner å gripe den dimensjonen ved en innsamlingsaksjon som dreier seg om den omfattende

³⁰ Begrepet ’veldig mediebegivenhet’ er min oversettelse av Driessens et al. (2012) sitt begrep ’charity media events’.

³¹ Forfatterne trekker delvis på sosiologiske og antropologiske tradisjoner hvor den antropologiske forståelse av seremonien har stått i sentrum. Disse perspektivene tar de med seg inn for å belyse prosesser i massekommunikasjon.

involveringen og den dedikerte deltakelsen fra blant annet publikum, programverter og producere (s. 711). De peker også på at selve programmet inngår i en større mediekampanje som derfor må forstås som en type hendelse. Med utgangspunkt i mediebegivenhetsbegrepet til Dayan & Katz (2000) skaper Driessens et al. (2012) derfor begrepet 'veldig mediebegivenhet', som betegner storskala innsamlingsaksjoner hvor mediene er involvert i en kampanje for å samle inn penger til en god sak. Det er også karakteristisk for dem at de har fokus på medfølelse og medmenneskelighet:

Mediated charity events are thus media events that focus through a particular lens on compassion and philanthropy, reaching out to a large-scale audience through (possibly different) media (products) (Driessens et al., 2012, s. 711).

I sin definisjon av begrepet 'veldig mediebegivenhet' har Driessens et al. dermed også tatt høyde for at mediesituasjonen har utviklet seg dithen at medierte budskap nå formidles på mange plattformer, ikke kun som lineært fjernsyn. Slik legger de til rette for at mediebegivenhetsbegrepet kan overleve selv om sendeskjemaer ikke lenger organiserer folks hverdag. Det å 'opphøve et sendeskjema', er, som vist, både et poeng i Devereux (1996) sin innsirkling av telethonsjangeren og blant de trekkene som Dayan & Katz (2000) peker på som felles for mediebegivenheter. Det var også et relevant utgangspunkt for mediesituasjonen i første delen av 1990-tallet, da begrepene ble skapt.

Driessens et al. (2012) understreker for øvrig også at det er en forskjell mellom deres forståelse av veldig mediebegivenheter og måten Dayan & Katz (2000) definerer begrepet. Ettersom veldig mediebegivenheter i mange tilfeller ikke finner sted utenfor kringkasteren, men nettopp kan være både initiert og utført av kringkasteren, mener de at det punktet Dayan & Katz har lagt inn i definisjonen, nemlig at mediebegivenheten innebærer kringkasting av hendelser utenfor kringkasteren som kringkasteren ikke selv har initiert, utgjør en unødvendig begrensning av mediebegivenhetsbegrepets gyldighetsområde (Driessens et al., 2012, s. 711).³²

Begrepet veldig mediebegivenhet er også etter min mening et godt

³² Til støtte for sitt syn trekker Driessen et al. inn forståelsen av mediebegivenhetsbegrepet hos Hepp & Couldry (2009), som definerer det slik: "forms of communication that articulate the power-related hegemonic imagination of the media as the center of present societies, as the expression of the important incidents within that society" (Hepp & Couldry, 2009, s. 5, sitert hos Driessens et al., 2012, s. 711).

begrep fordi det reflekterer at innsamlingsaksjoner handler om å gjøre noe som oppfattes som 'godt' i betydningen 'en god gjerning'. Veldedige mediebegivenheter kan dermed ses som en retorisk sjanger i tråd med et retorisk sjangerbegrep slik det er utviklet innenfor retorikk- og kommunikasjonsfeltet.³³ Millers retoriske sjangerbegrep er et tidlig eksempel på dette når hun peker på at sjanger skal forstås som sosial handling: "a rhetorical sound definition of genre must be centered not on the substance or the form of a discourse but on the action it is used to accomplish" (Miller, 1982, s. 151). Denne tilnærmingen brukes også hos Lüders, Prøitz & Rasmussen (2010), som står for en pragmatisk og ikke en essensialistisk forståelse av sjangerbegrepet, i det det ser sjangre som operative måter å organisere kommunikasjon på.

I veldedige mediebegivenheter er den sosiale handlingen som oppnås, dersom man anvender Millers begrep, konstitueringen av et 'giver-vi', det vil si et 'vi' som stiller seg bak en sak, og som gjør noe konkret for denne saken. Den sosiale handlingen, som tv-sendingen brukes til å oppnå, innebærer både selve pengeinnsamlingen og det å bygge et verdi- og stemningsfellesskap for giver-viet. Ved å forstå sjanger som sosial handling, blir dermed også stemningsfellesskapet, og nærmere bestemt den gode stemning som preger dette fellesskapet, et sjangertrekk ved den veldedige mediebegivenheten.

Ved å betrakte den gode stemning som et sjangertrekk, blir det også tydelig at programkonseptet innebærer noen utfordringer. Disse utfordringene er interessante i denne avhandlingen fordi de peker på et potensielt ubehag for tilskueren som er deltaker i mediebegivenheten. Den gode stemningen har nemlig et viktig premiss, og det er at de som deltar i mediebegivenheten også gjør en god gjerning ved å støtte en god sak. Uten den gode gjerningen vil det ikke være grunnlag for en god stemning. Men hva om deltakerne kommer i tvil om at saken er god? Hva om det ikke er sikkert at det er mulig å hjelpe, eller hva om det kommer frem at de som mottar pengene, ikke evner å bruke dem på en fornuftig

³³ Et av ankepunktene til Driessens et al. (2012) vis-à-vis Devereux (1996) er at de mener at hans telethonbegrep i for stor grad bæres oppe av tanken om å definere en tv-sjanger. Driessens et al. setter altså sjangerbegrepet opp i mot mediebegivenhetsbegrepet. Dette ser jeg ikke begrunnelsen for. De sier begrunner heller imidlertid ikke noe videre om hvordan de begrunner denne (påståtte) motsetningen. Jeg oppfatter det derfor slik at de opererer med en forforståelse knyttet til skillet mellom 'sjanger' og 'mediebegivenhet' som verken Devereux (1996) eller Dayan & Katz (2000) faktisk står for. Sistnevnte omtaler også mediebegivenheter som en tv-sjanger, noe jeg også finner grunn til, blant annet med støtte i Millers (1982) begrep om retorisk sjanger.

måte? Da faller hele konseptet sammen. Den veldedige mediebegivenheten kan slik sett selv komme til å generere et ubehag dersom den som ikke kan innlemme en dokumentasjon på at den gode stemningen viser tilbake til en god handling. Tvilen på at det nytter er derfor i prinsippet ikke forenlig med programkonseptet. Men ettersom en slik tvil er vanskelig å utradere fullstendig, og til tider også er et fremtredende aspekt ved den humanitære diskursen, vil den representere et potensielt ubehag for tilskueren, som dermed står i fare for å delta i et fellesskap som er basert på troen på den gode handling.

Men det er også et annet aspekt ved det gode stemningsfellesskapet som representerer et problem i forhold til fremstillingen av lidelsen. Det problemet handler om den asymmetrien som uvegerlig oppstår mellom giver-viet og mottakerne av hjelpen i den veldedige mediebegivenheten. De første fremstår som gjennomgående glade og ressurssterke mens de andre, som nok også kan være glade og ressurssterke, også nødvendigvis må representeres gjennom situasjoner hvor de ikke fremstår som er glade og ressurssterke. Denne asymmetrien er slik sett bygget inn i programkonseptet og kan derfor sies å inngå i sjangerforventningen. Men det garanterer ikke for at den ikke oppleves som ubehagelig for en tilskuer. I denne avhandlingen går jeg ut ifra at den kritikken av humanitær kommunikasjon som inngår i den humanitære diskursen kan føre med seg at tilskueren ikke er bekvem med audiovisuelle fortellergrep som innebærer offergjøring og passivisering av de lidende. Jeg går med andre ord ut fra at den innebygde asymmetrien mellom giver-viet og mottakerne av hjelpen er noe som programmet må håndtere for å unngå å vekke tilskuerens ubehag.

Hvordan håndteres så de utfordringene knyttet til fremstillingen av lidelsen som oppstår på grunn av kravet til den gode stemning? Det vil blant komme frem i kapittel 3, "NRK TV-aksjonen", hvor jeg gjennomgår programmets faste bestanddeler og deres funksjon i konstitueringen av den veldedige mediebegivenheten. I tillegg utdypes denne problematikken i kapittel 4, Teoretiske perspektiver, hvor asymmetriproblemet blir behandlet i forbindelse med presentasjonen av Chouliarakis teori om utviklingen av de ulike humanitære appellformene.

Før det skal jeg trekke inn den historiske bakgrunnen for NRK TV-aksjonen ved å se nærmere på NRK Fjernsynets rolle i humanitære innsamlingsaksjoner i årene forut for oppstarten av det som skulle bli en fast årlig innsamlingsaksjon fra og med 1974.

Fjernsynets humanitære pionertid i Norge

Flyktning '66 og Flyktning '71

Det finnes flere tilfeller hvor NRK Fjernsynet deltok aktivt i forbindelse med en innsamling til et humanitært formål før NRK TV-aksjonen ble en årlig begivenhet. På FN-dagen, den 24. oktober, 1966, sender NRK tv-showet, *Flyktning '66*.³⁴ Programmet var annonsert i Programbladet for denne uken som en "Festforestilling fra Nationaltheateret" (Programbladet, 1966, uke 44, s. 8), og ble ledet av Erik Bye (1926-2004). Både kjendiser og kulturpersonligheter deltok, samt daværende statsminister Per Borten (1913-2005). Både fjernsynet og radio sender denne dagen også direkte fra en internasjonal festforestilling i Salle Pleyel i Paris rettet mot verdens flyktninger, hvor blant annet Stockholm filharmoniske orkester deltar, og hvor FNs generalsekretær holder en appell. Noen år senere, 25. april 1971, går de nordiske landene sammen om en storsatsing for flyktninger i form av en felles fjernsynsoverføring som kringkastes til alle de nordiske landene samtidig. I Programbladet³⁵ kan man lese at "fjernsynet setter alle krefter inn for om mulig å holde 20 millioner mennesker i fire nordiske land hjemme om kvelden" og at "virkemidlet for å holde oss innomhus er en større festforestilling i Stockholmsoperaen der en lang rekke kjente navn fra europeisk underholdningsliv har satt hverandre stevne – til vår forlystelse". Hele tre timer, fra 1930 – 2230 er satt av til dette programmet, som kun blir avbrutt av Dagsrevyen, som forøvrig i anledning dagen er utsatt med 40 minutter, og "må nøye seg med 20 minutters sendetid".

Aksjonen i 1971 er en klar forløper til NRK TV-aksjonen. For det første inngår det i en større sammenheng, hvor både radio – og fjernsynsprogrammer i uken før har vært preget av flyktningematikk. Et av dem var det temaprogrammet *Mange sammen om stor jobb*, sendt 18. april, altså en uke før festforestillingen. For det andre foregår det også en bøsseinnsamling parallelt med tv-sendingen, noe Programbladet også informerer om: "Og mens vi sitter hjemme og ser tv, går medlemmer av Norges idrettsforbund fra dør til dør med innsamlingsbøsser". I omtalen heter det videre at dette nordiske samarbeidet er det eneste større flyktningearrangementet av denne karakter i hele Europa i

³⁴ Jeg har ikke sett hele programmet, men av rulleteksten fremgår det at Wenche Foss, Grynet Molvig, Åse Kleveland, Toralv Maurstad, Liv Glaser, og Lauritz Johnson var blant de medvirkende.

³⁵ I det følgende avsnittet siterer jeg fra Programbladet for uke 17 og uke 18 i 1971.

1971, og at æresgjester i salen i Stockholmsoperaen derfor blir kong Gustav Adolf og FNs høykommissær for flyktninger, Sadruddin Aga Khan.

Det har også etablert seg en forventning om at det kommer inn mye penger. Det refereres nemlig til at Fjernsynet på et tidligere tidspunkt gjennomførte et "lignende program til beste for misjonen", og det da kom inn "ikke mindre enn 10, 4 millioner kroner!" Det fremgår ikke her om det er innsamlingene til de nødlidende i Biafra i årene 1968-70 det her refereres til, men det kan være det, ettersom Kirkens Nødhjelp var den organisasjonen som formidlet hjelpen til Biafra. Og NRK Fjernsynet spilte en sentral rolle i det som ble et langvarig folkelig engasjement hvor det i løpet av et par år ble samlet inn enorme beløp.

Innsamlingene til Biafra

Den 30. mai 1967 erklærte den Øst-Nigerianske utbryterstaten, Biafra, seg selvstendig, og 6. juli samme år startet borgerkrigen. I løpet av 1968 ble det kjent at sivilbefolkningen ikke hadde nok mat fordi forsyningsveiene var blokkert, og at millioner av mennesker, hvor en stor andel var barn, ikke fikk mat og medisiner. Sammen med Vietnamkrigen var krisen i forbindelse med borgerkrigen i Nigeria en av de aller første hendelser hvor menneskelig lidelse i stor skala ble formidlet i tv-mediet.

Situasjonen i Nigeria fikk enorm internasjonal medieoppmerksomhet. NRK hadde kamerateam i felten, og nordmenn møtte nød via tv-skjermene på en måte de aldri har gjort det før. Krisen i Biafra oppstod nemlig kort tid etter at hele landets befolkning for første gang hadde fått tilgang til NRKs tv-sendinger. Fjernsynet nådde sin riksdekning i desember 1967 (Bastiansen & Dahl, 2008, s. 366).

Allerede 12. september 1968 sendte NRK et halvtimes program fra Biafra med tittelen *Hat, sult og vilje til å overleve*.³⁶ Programmet er et sterkt dokument som tar seeren med inn dit det skjer. Det første bildet er fra innsiden av en cockpit. Det starter ved at flyet tar av fra Sao Tome, en øy utenfor kysten av Nigeria. Kameraet er plassert inne i cockpiten. Tv-teamet er med på en av de mange ulovlige flyvningene med hjelpesendinger inn til Biafra. De foregikk om natten, med stor risiko for å bli skutt ned av nigeriansk artilleri, ettersom

³⁶ Programmet står ikke oppført i Programbladet, noe som tyder på at det kom i stand med for kort frist.

myndighetene hadde innført flyforbud. Flyplassen, som går under navnet Annabelle, er hemmelig og identifiseres ikke som noe bestemt sted.

Kirkens Nødhjelp spilte en sentral rolle i driften av denne luftbroen, og mye av de innsamlede midlene gikk til å opprettholde den i løpet av borgerkrigen. Det dreide seg om en internasjonalt organisert luftbro, den største i sitt slag siden luftbroen til Vest-Berlin mot slutten av 1940-årene. Over 5000 flygninger ble gjennomført fra øyene utenfor kysten og inn til Biafra. Over 60 000 tonn mat og medisiner ble fraktet inn (Berge, 2005, s. 120).

I den første sekvensen i *Hat, sult og vilje til å overleve*, som følger etter selve flyreisen, ses mennesker vandrende på en landevei. En av dem er en gutt som frakter en liten kiste, som ser ut som en likkiste, bak på sykkelen sin. Innholdsmessig er programmet svært variert. Det skildrer en spøkelsesby hvor mennesker har måttet flykte på grunn av krigshandlinger. Det er intervjuer med militære om krigstaktikk, og også et miniportrett av en ung kvinnelig biafransk soldat, som er ekspert på såkalt 'silient killing'. Omtrent midtveis i programmet settes fokus på sivilbefolkningens lidelser. En sekvens er fra en skole som er tatt i bruk som flyktningscenter. Et annet sted står folk i kø for å få tørrfisk. Et av hovedtemaene er proteinmangelen og de skadene det fører til for barna. Til slutt i programmet kommer den sterkeste sekvensen med lange tagninger fra et sykehus hvor barn ligger apatiske i sengene. En sykepleier forklarer at en tredjedel av dem vil komme til å dø, og at mange vil utvikle hjerneskader på grunn av næringsmangelen. Bildene fra sykehuset er for en stor del uten voiceover og tilskueren gis dermed rom for å oppleve dem uten ord. Dermed kan man også koble sekvensen innholdsmessig til bildet fra starten, med gutten som fraktet en barnekiste på bagasjebrettet.

I februar og mars 1969 sender NRK også en serie med lengre programmer om Biafra. Det første har tittelen *Vindu mot vår tid – Biafra*, det andre handler om luftbroen, og det tredje har tittelen *Biafransk utsyn*.

Innsamlingsaksjonene til Biafra startet sommeren 1968 i regi av Kirkens Nødhjelp. I boken *Biafra – da Norge våknet*, gir Berge (2005, s. 150 – 177) et detaljert bilde av hvordan engasjementet artet seg blant folk i landet. Kakesalg, utstillinger og konkurranser samlet både barn og voksne i by og bygd. Ved juletider 1968 ble det tatt initiativ til det som ble kalt 'enkel jul-aksjoner', som innebar at folk reduserte eget forbruk og ga mer til nødlidende. Også i det offentlige Norge ble denne bevisstheten reflektert ved at julebord ble sløyfet i

flere formannskap og kommunestyre. Mange forretninger ga ti prosent av en dags omsetning.

Engasjementet førte til at stadig flere ideer kom opp. Blant annet satte en gruppe forskere ved Universitetet i Oslo i gang en aksjon med frivillig lønnstrekk til Kirkens Nødhjelp, og andre grupper fulgte opp. Det ble også arrangert en såkalt "Biafra-ekspress", som gikk fra Oslo til Bergen, hvor det rådet "den rene 17. mai-stemningen langs ruten". Det ble arrangert folkemøter hvor barna fikk fri fra skolen for å delta. En Biafra-komité ble dannet med deltakelse fra samfunnsstopper, politikere, akademikere, kunstnere og andre fra alle samfunnslag og i Barne-TV i NRK meldte barna seg inn i Biafraklubben.

Beløpene som ble samlet inn, forteller om et sterkt og vedvarende engasjement. Kirkens Nødhjelp formidlet i årene 1968 og 1969 hjelp til Biafra for nærmere 76 millioner kroner, noe som tilsvarer omtrent 650 millioner 2015-kroner. 36 millioner av disse kom fra innsamlingsaksjonen, resten var bidrag fra den norske stat (Berge, 2005, s. 175).

Innsamlingene til Biafra kan tjene som eksempel på to viktige aspekter ved tv-mediets inntreden i den humanitære diskursen. For det første f r de frem hvor sterkt inntrykk det gjorde på folk å bli vitne til n den gjennom dette mediet. Innsamlingsaksjonene som kom i stand i til Biafra på slutten av 1960-tallet, var en respons på den type vitneerfaring som Ellis (2000) beskriver, ved at det sette fører til en følelse av at man har plikt til å handle i forhold til det man har blitt vitne til.

For det andre demonstrerer de betydningen av at tv-mediet ga nye muligheter for å representere selve det humanitære engasjementet. For det er ikke bare en ny måte å stilles overfor lidelsen dette mediet bringer inn i den humanitære diskursen. Ved hjelp av levende bilder og lyd kunne fjernsynet på en virkningsfull m te konstituere et felles 'vi' som kunne handle overfor fjerne og sårbare andre (Chouliaraki, 2012, s. 107). Tv-mediet skapte slik sett ikke bare en følelse av større nærhet til lidelsene ute i verden, men det skapte også større nærhet til likesinnes reaksjoner på det sette og det hørte.

Denne muligheten fjernsynet har for å samle et publikum om en sak, og markere fellesskapet i og rundt denne saken, ble for alvor realisert i Norge i og med innsamlingene til Biafra. I kjølvannet av disse innsamlingene kom så *Flyktning' 71*, og etter tre år var det klart for *Flyktning '74*. Sistnevnte utgjør

starten på det som skulle bli den årlige nasjonale innsamlingen, NRK TV-aksjonen.

Kapittel 3

NRK TV-AKSJONEN

”Tenk og gi!”

Klokken er 1500 søndag 6. oktober 1974, og tv-vertinnen i NRK setter over til programmet *Flyktning'74*. Det første bildet viser en fjellknaus hvor det står et lite tårn. Kameraet zoomer sakte ut, og en mannlig stemme høres som voiceover: ”Velkommen til Utsira. Det er her den høgtidlege åpninga av *Flyktning'74* skal gå for seg.” Bildet avdekker mer og mer av omgivelsene og viser etter hvert 60-70 mennesker, kledd i hatter, frakker og kåper. De står utenfor et hvitt bedehus med oppmerksomheten vendt mot døra, som er åpen.



FIGUR 1: Bilder fra åpningssekvensen fra Utsira i *Flyktning'74*.

Voiceoveren fortsetter: ”Det er ei ære som Utsirafolket har sett pris på. Og det einaste dei har vore urolege for, er altså dette haustvêret, som kan vera lunefullt, men som har slått bra til i dag.” På bildet av de ventende øyboerne på Utsira informerer voiceoveren deretter om at kronprinsesse Sonja nå skal foreta åpningen av aksjonen. Kameraet panorerer mot huset, hvor det står en plakat opp mot veggen med en godt synlig tekst: ”Tenk og gi!” Kronprinsessen kommer så ut av døra. Det høres klikking fra fotografiapparater som vitner om at avisfotografer også er til stede for å dokumentere åpningen. Samtidig zoomes det inn på kronprinsessen, som tar ordet:

Det er en stor glede for meg i dag, på vegne av Det norske flyktingeråd, å erklære den landsomfattende innsamlingsaksjonen *Flyktning '74* for åpnet. I dette øyeblikk står 50 000 frivillige innsamlere over hele Norge klar til å gjøre en innsats for *Flyktning '74*.

Hun forklarer så at en av grunnene til at Utsira ble valgt som sted for åpningen av aksjonen, er at folk her har vist stor evne og vilje til å gi, og at de under en tidligere innsamling i 1971³⁷ var blant de kommunene som ga mest per innbygger. Appellen avsluttes med en oppfordring til alle som ser på:

I visshet om at *Flyktning '74* vil føre til en mer medmenneskelig tilværelse for flyktingene, kan vi alle slutte opp om denne aksjonen, og jeg vil slutte med å appellere til hver i sær: Gi så du kjenner det inni deg! Takk.

Kameraet zoomer ut og fanger inn musikkorpset som står utenfor huset. Korpset begynner å spille, og marsjerer så ut av området. Foran går to stykker som bærer plakaten med teksten "Tenk og gi!" Bak går et lite følge. Hver av dem bærer en bøsse i hånda.

Etter åpningssekvensen fra Utsira klippes det til NRKs studio på Marienlyst i Oslo, hvor Kringkastingsorkesteret først spiller en marsj. Det er klart for den første delen av sendingen, som varer frem til klokken 1720. Programlederne er Lauritz Johnson (1906-1992) og Arne Fjørtoft. De befinner seg i studio, hvor de tar imot gjester, introduserer reportasjer og åpner for at folk som ringer inn til programmet i løpet av sendingen, kan komme med spørsmål til gjestene i studio.



FIGUR 2: Bilder fra studio på Marienlyst i *Flyktning '74*.

³⁷ Dette er den samme innsamlingen som omtales i kapittel 2, s. 45-46.

Johnson sitter ved en pult, og bak han ses en plakat med en tegning som viser mange mennesker i en lang kø, eller på vandring. Programlederen er trygg på at han har hele folket med seg i en glad forventning til dagens begivenhet:

Jeg tror at denne flyktningeaksjonen utvikler seg til en liten nasjonal fest, faktisk. Jeg tror vi står i kø for å slåss om å gi vår skjerv. For jeg har inntrykk av at det er rene julekvelden i dag, en slik stemning tror jeg faktisk at hele Norge sitter med.

Han gir også uttrykk for en viss spenning med tanke på den tekniske gjennomføringen, og ber om forståelse dersom noe skulle gå galt underveis: "Hvis vi skulle gjøre noen tabbe (*smiler, ser seg rundt*) – dette er et meget stort arrangement, så tilgi oss, det er ikke vondt ment, det kan jeg forsikre om."

Etter å ha presentert programmets tema, som er verdens flyktningsituasjon, setter Johnson over til den andre programlederen, Arne Fjørtoft. Han står ved siden av en tavle som viser et barometer som går til 10 millioner, men sier at det godt kan komme inn mer penger enn dette, for, sier han "det er opp til dei som vil gi".

Sendingen bestod av totalt tre bolker og strakk seg over hele ettermiddagen og kvelden. Av programoversikten i Programbladet går det også frem at programmet inneholder "Løpende rapport fra by og bygd" samt "Kunstnere som underholder". I tillegg er det et panel i studio som kan svare på spørsmål.

MPK FJERN SYN **6. OKT. - SØNDAG**

<p>10.55 HØGMESSE I UTSIRA KIRKE Sokneprest Per Myrstad. Ved orglet: Elling Valnumsen. Samsending med radio. Til 12.00.</p> <p>14.15 SØNDAGSMATINE «Paris» av August Strindberg. Instruktør: Keve Hjelm. De som er med: Herr X — Keve Hjelm. Herr V — Toivo Pawlo. Produsert av Sveriges Radio.</p> <p>15.00 FLYKTNING '74 Se romma.</p> <p>17.20 BILLIADÉ Praktisk prøve Ved Jon Herwig Carlsen og Terje Indstøy.</p> <p>18.00 BARNE-TV Jason Jason er en liten gutt. Han har ingen søsken, men han bor sammen med moren som heter Gudrun, og de to har det fint. Finsk tegnefilm.</p>	<p>18.15 MOSAIKK Nordisk spørrelek for barn i alle aldre. I dag fra Stockholm.</p> <p>19.00 SILKESVARTEN Britisk filmserie etter boka «Black Beauty» av Anna Sewell.</p> <p>19.25 FLYKTNING '74 De første resultater fra innsamlingen.</p> <p>20.00 DAGSREVIEN — VÆRMELDING</p> <p>20.15 FLYKTNING '74 Nye resultater fra innsamlingen.</p> <p>20.50 HVOR GAMLE ER DE — HVOR NORSKE ER DE? Våre folkemusikkinstrumenter. Munnharpa. Ved Reidar Sevåg og Lise Foss.</p> <p>21.15 SPORTSREVIEN</p>	<p>15.00 FLYKTNING '74 Landsinnsamlingen i dag som søker å hjelpe noen av verdens 5 millioner flyktninger. Løpende rapport fra by og bygd. Kunstnere som underholder. Dette panel svarer på spørsmål: H. K. H. Kronprinsesse Sonja (formann i aksjonskomitéen), Wilhelm Bøe, Bjartmar Gjerde, Sigurd Halvorsen, Eigil Nansen, Fredrik Schjander, Max Tau m. fl. Programledere: Arne Fjørtoft og Lauritz Johnson. Regi: Roald Øyen.</p> <p>21.50 BØNDER, BOMBER OG PAMPER av Hans Fallada. Instruktør: Egon Monk. Filmserie i 6 episoder produsert av vest-tysk fjernsyn.</p> <p>I rollene som: Tredup — Ernst Jacobi. Goresi — Siegfried Wischniewski. Stuff — Arno Assmann. Fricksen — Eberhard Föchner. (I) 2. episode.</p> <p>22.50 KVELDSNYTT Med resultater fra aksjonen Flyktning '74.</p>
--	---	---

FIGUR 3: Faksimile fra Programbladet, med tv-programmet for 6. oktober 1974.

Hovedtrekkene ved sendingen i 1974 ble etterhvert videreført i aksjonene som fulgte, men det er først fra og med 1977 at konseptet setter seg.

I 1975 ser det ikke ut til å ha vært noen aksjon tilsvarende den i 1974. Basert på gjennomsyn av Programbladet for den aktuelle perioden, går det frem NRK Fjernsynet sendte programmet "Lær oss å overleve" med undertittelen, "Norske Kvinners Nasjonalråds aksjon for kvinner i utviklingsland" den 23. oktober kl 2115. Men det varte kun i ti minutter. Neste dag, på FN-dagen, sender NRK Radio programmet "Aksjon medmenneske" kl 1345 – 1400 om et kvinneprosjekt i Bangladesh. I programomtalen går det frem at det for tiden foregår flere aksjoner, men det later ikke til å ha vært i form av en live-sending som ble avholdt parallelt med en bøsseinnsamling.

I 1976 er det igjen en duket for en tv-sending, men det er ikke helt det samme som i 1974. Programmet har tittelen Regnbueaksjonen'76 og omtales som en opplysnings – og innsamlingskampanje for å reise penger til Norges Blindforbunds etablering av Hurdalssenteret. Av omtalen går det frem at innsamlingen har forgått over noe tid og at det nå er klart for siste fase: "Fjernsynet vil søndag 31. oktober gjennom en rekke sendinger følge innspurten i den landsomfattende bank på-aksjonen" (Programbladet nr. 43, 1976, s. 5). Det dreier seg om en landsomfattende kampanje, hvor alle husstander har mottatt en henvendelse i posten. Antallet bøssebærere har også steget betraktelig siden 1974, ettersom det denne dagen er "75000 hjelpere" som skal "banke på i de norske hjem" (s. 49). Sendingen starter klokken 1530, og innebærer både avvikling fra studio på Marienlyst og en rekke lengre reportasjer som skildrer livet til svaksynte i Norge³⁸.

Men det er året etter, i 1977, at det tar av. Da går innsamlingen til Kirkens Nødhjelp, med tittelen Nødhjelp 77, og sendingen starter allerede klokken 1200. Den består av hele syv programbolker avsluttes omkring 2330. Nødhjelp 77 blir kun avbrutt av en VM-kvalifiseringskamp i fotball mellom Norge og Sveits, Barne-TV, Dagsrevyen, en times sending fra VM i turn, samt Sportsrevyen og Kveldsnytt. Antallet innsamlere har nå steget til 80 000, og teknisk sett er sendingen mye mer avansert sammenlignet med året før, med direktesending fra åtte steder: "Et lite stykke norsk fjernsynshistorie skrives i dag idet programmet Nødhjelp 77 går på

³⁸ Selve live-sendingen er ikke tatt vare på, men flere av reportasjene finnes i arkivet til NRK Fjernsynet. Jeg fikk anledning til å se gjennom disse, som alle er listet opp med tittelen "Blind hverdag" under tv-programmet for 31. oktober 1976.

lufta med over seks timer direktesending fra i alt åtte steder i landet”
(Programbladet nr. 43, 1977, s. 23).

Det var forventninger om rekordinnsamling, noe som også ble innfridd. Når programmet nærmer seg slutten, er innsamlingen kommet opp i et beløp som er høyere enn søylen i studio var beregnet på. Programlederne, som var de samme som i 1974, gir tydelig uttrykk for begeistring og kan melde at ”Vi har sprenget barometeret vårt”. I programbolken etter Kveldsnytt er beløpet kommet opp i 43 millioner, men de regner med at det vil nå over 50. Det endte på 54 millioner, og dermed mer enn en dobling av beløpet fra 1974. Generalsekretæren i Kirkens Nødhjelp, Sigurd Aske (1914 -1991), som satt i panelet, var også sterkt berørt av resultatet. Da han, som en del av oppsummeringen ble spurt om han kunne forklare forskjellen mellom nødhjelp og utviklingshjelp, starter han med å si at ”nå er jeg så glad at jeg nesten ikke kan tenke”.

Programlederne avslutter sendingen med en klar appell til det norske folk om at de må fortsette å ta ansvar for verdens nød. Det gode resultatet må føre til et varig engasjement, oppfordrer Fjørtoft:

Det må ikkje bli ein eingangsaksjon. Det må bli ein haldning vi har til den store utfordringa som finns i verda i dag. Vi kan skape meir rettferdige tilhøve, ein betre framtid, dersom vi samlar oss i aksjoner som dette. Men det må bli noe permanent, og det må vi ta med oss, når vi no gler oss over det resultatet vi har fått.

NRK TV-aksjonen var kommet for å bli, og fra og med 1977 hadde aksjonen funnet sin relativt faste form som veldedig mediebegivenhet. Både inndelingen i flere bolker og vekslingen mellom informasjon om saken, selve innsamlingen og underholdningsinnslag ble en del av det gjenkjennelige konseptet som etter hvert ble en lang tradisjon med årlige aksjoner.

Kort presentasjon av programkonseptet

NRK TV-aksjonen foregår alltid på en søndag, som regel i oktober. Tusenvis av bøssebærere³⁹ har denne dagen som mål å nå alle landets husstander i løpet av noen ettermiddags- og kveldstimer. To eller tre programledere i studio på

³⁹ Antallet har steget fra omtrent 50 000 til omtrent 100 000 fra 1974 og frem til i dag.

Marienlyst i Oslo fungerer som verter gjennom hele sendingen.⁴⁰ Herfra introduserer de reportasjer, studiosamtaler, underholdning og ikke innslag fra distriktene. En del av dette er live-innslag fra de mange innsamlingsssentralene rundt omkring i landet som er organisert på samme måte fra år til år med bestemte ruter som dekker alle husstandene.

Mange ulike aktører deltar i programmet. Selve organisasjonen det samles inn penger til, er alltid representert med lederen og opptil flere personer som arbeider for den. Som en del av informasjonsarbeidet knyttet til de områder og temaer tv-aksjonen befatter seg med, deltar også fagfolk utover de som arbeider i organisasjonen. Et medlem av kongehuset har alltid rollen som høy beskytter av NRK TV-aksjonen, og vedkommende deltar som regel live i sendingen. Det er også vanlig at en representant for regjeringen stiller i studio når pengene fra regjeringen skal overrekkes. Som regel er det statsministeren.

De fleste artister som deltar i aksjonen, bidrar med musikalske innslag på et høyt kunstnerisk nivå innenfor et stort spekter av sjangre. Det er heller ikke uvanlig at kunstnere som deltar, gir uttrykk for et personlig engasjement for saken. Det kan skje gjennom samtaler i studio eller også ved at vedkommende deltar på reportasjereiser i rollen som en såkalt 'ambassadør' for NRK TV-aksjonen. I tillegg til kunstnere deltar også andre typer kjendiser som næringslivstopper, advokater, mediepersonligheter og sportsutøvere.

Lengden på direktesendingen har variert opp i gjennom historien. Noen ganger har den begynt så tidlig som klokken 0900 om morgenen, men det vanligste har vært at programmet starter en gang mellom klokken 1300 og 1500. Det strekker seg så over hele ettermiddagen og kvelden, men har pause ved faste program som Barne-TV,⁴¹ Dagsrevyen, Sportsrevyen og Kveldsnytt.

Det folkelige engasjementet er selve grunnstammen i NRK TV-aksjonen. Aksjonene omtales som "verdens største dugnad", og det er at "alle" er med, er en

⁴⁰ Noen år har det også vært praksis at det har vært en programvert stasjonert i et av NRKs distriktskontorer. Vedkommende har vært såpass mye inne i sendingen og også introdusert egen innslag at det til en viss grad gir mening å se denne personen også som en programleder. Men det har alltid vært studioene på NRK Marienlyst i Oslo som har vært hovedstudio for sendingen.

⁴¹ Pausen for Barne-TV tok slutt i 2010, da Barne-TV ble flyttet til den egne barnekanalen, NRK Super.

viktig del av konseptet.⁴² I forkant av innsamlingsdagen er det også vanlig at undervisningsopplegget på skolene har innslag som relaterer til årets tema. Dette aspektet kommer til uttrykk gjennom filmede aktiviteter knyttet til selve pengeinnsamlingen, samt reportasjer fra lokale aktiviteter, som basarer, vaffelsalg og mer eller mindre spesielle aktiviteter folk har dradd i gang på arbeidsplassen eller i andre fellesskap. I tillegg melder folk aktiviteter inn til programmet via telefon, sms eller mms. Disse blir så formidlet som bildecollager, tekst i bildet eller ved at programlederne gjengir enkelte historier for tv-seerne.

Jeg kommer tilbake til en grundigere presentasjon av programmets innhold i avsnittet, "Programmets tre bærebjelker", men først skal jeg se nærmere på hvilke organisasjoner NRK TV-aksjonen har samlet inn til og hvilke temaer den har befattet seg med i den tiden den har eksistert.

Oversikt over NRK TV-aksjonen 1974 - 2014

Tabellen under viser en oversikt over hvilke organisasjoner NRK TV-aksjonen har samlet inn til siden 1974. Jeg har markert med blå farge de årene hvor innsamlingen i hovedsak var rettet mot til formål i Norge. I tillegg har jeg ført opp hvem som var programledere og innsamlet beløp.

	Organisasjon(er)	Programledere			Innsamlet beløp i millioner kroner
1974	Det Norske Flyktningeråd	Arne Fjørtoft	Lauritz Johnson		23
1975⁴³	Norske kvinners nasjonalråd for kvinner i u-land	Arne Fjørtoft			10
1976	Norges Blindeforbund	Einar Johannessen			14
1977	Kirkens Nødhjelp	Arne Fjørtoft	Lauritz Johnson		54
1978	Redd Barna	Leif Stavik	Eldbjørg Aga	Arne Fjørtoft	43
1979	Det Norske Flyktningeråd	Frantz Saksvik	Bjørg Saunes	Lauritz Johnson	74

⁴² Betegnelsen 'verdens største dugnad' brukes av blant annet på NRKs nettsider. Den ble også brukt i det programmet NRK laget da aksjonen fylte 40 år i 2014, *TV-aksjonen 40 år: Den store dugnaden*.

⁴³ Se omtale s. 53 for denne innsamlingsaksjonen.

1980	Landsforeningen mot kreft	Erik Bye	Einar Johannessen		84
1981	Norges Røde Kors og flere organisasjoner som senerer ble til Atlasalliansen	Einar Lunde	Mette Janson		85
1982	Norsk Misjonsråd	Sverre Tinnå	Kirsten Schøyen Setereiv		89
1983	Norsk Folkehjelp	Per Øyvind Heradstveit	Åse Kleveland		69
1984	Amnesty	Henry Notaker	Anne Torsvik		81
1985	Landsrådet for norske ungdomsorganisasjoner	Simon Flem Devold	Gunvor Hals		79
1986	Kirkens Nødhjelp	Per Erik Borge	Hilde Hummelvold	Einar Lunde	111
1987	Nasjonalforeningen for folkehelsen	Knut Borge	Turid Øversveen	Steinar Mediaas	114
1988	Det norske flykningeråd	Haakon Børde	Minken Fossheim		96
1989	Norske kvinneorganisasjoner	Gunnar Grøndahl	Nita Kapoor	Maria Togba	87
1990	Redd Barna	Petter Nome	Kristin Aase		140
1991	Atlasalliansen	Per Erik Borge	Veslemøy Kjendsli		108
1992	Rådet for psykisk helse	Trond Viggo Torgersen	Herborg Bryn	Petter Nome	90
1993	Norges Røde Kors	Erik Bye	Siv Nordrum	Andreas Lunnan	135
1994	Norsk Folkehjelp	Kai Sibbern	Lotte Lise Folge	Andreas Lunnan	123
1995	Frelsesarmeen	Christian Borch	Vera Kvaal		148
1996	Miljøorganisasjoner	Snorre Tønset	Ingunn Kyrkjebø		77
1997	Den norske kreftforening	Fredrik Skavlan	Lotte Lise Folge		177
1998	Det Norske Flyktningeråd	Ingolf Håkon Teigene	Anne Grosvold		119
1999	Amnesty	Christian Borch	Reni Thorleifsson		128
2000	SOS Barnebyer	Trond Viggo Torgersen	Arild Sondre Sekse	Jan Erik Larssen	158

2001	Kirkens Nødhjelp	Anders Magnus	Helen Sandvig	Jan Erik Larssen	135
2002	Atlasalliansen	Espen Graff	Åsne Seierstad		142
2003	Redd Barna	Håkon Haugsbø	Marianne Furuvold		160
2004	Rådet for psykisk helse og Kirkens Bymisjon	Håkon Haugsbø	Gry Blekastad Almås		148
2005	FOKUS	Dag Erik Pedersen	Helene Sandvig		139
2006	Leger uten grenser	Christian Borch	Ingerid Stenvold	Dag Erik Pedersen	206
2007	Unicef	Dan Børge Akerø	Ingerid Stenvold	Jan Erik Larssen	238
2008	Blå Kors	Dan Børge Akerø	Helene Sandvig		192
2009	CARE	Dan Børge Akerø	Haddy N'jie		192
2010	Flyktninghjelpen	Dan Børge Akerø	Haddy N'jie		208
2011	Norsk Folkehjelp	Erik Thorstvedt	Haddy N'jie		219
2012	Amnesty	Erik Thorstvedt	Ingerid Stenvold		201
2013	Nasjonalforeningen for folkehelsen	Jan Petter Saltvedt	Haddy N'jie		230
2014	Kirkens Nødhjelp	Jan Petter Saltvedt	Haddy N'jie	Jenny Skavlan	240

FIGUR 4: Oversikt over NRK TV-aksjonen 1974 til og med 2014. Første kolonne viser organisasjon(e) det ble samlet inn til. De tre neste viser hvem som var programledere. Den siste viser innsamlet beløp i millioner norske kroner. Beløpene er hentet fra NRKs nettsider for NRK TV-aksjonen.

Tabellen viser at noen organisasjoner er hyppigere representert enn andre. Det Norske Flyktningsråd står i en særklasse ettersom de har hatt aksjonen fem ganger. Kirkens Nødhjelp har hatt aksjonen fire ganger. Amnesty International, Norsk Folkehjelp og Nasjonalforeningen for folkehelsen har hatt den tre ganger

hver, mens organisasjoner som Redd Barna, Atlasalliansen, Norges Røde Kors,⁴⁴ Rådet for psykisk helse og Kreftforeningen har alle hatt den to ganger.

Det er organisasjonenes satsningsområder som ligger til grunn for hvilke formål som får fokus i tv-sendingen. Disse satsningsområdene er definert som en del av søknadsprosessen organisasjonene må gjennom før å få tildelt aksjonen. Søknaden behandles av et eget innsamlingsråd som består av fire medlemmer fra ulike samfunnsområder. Innsamlingsrådet innstiller så overfor kringkastingssjefen hvem som bør tildeles neste års TV-aksjon.⁴⁵

Markeringene i tabellen, viser at det er stor overvekt på innsamlingsformål utenfor Norge. Av disse er langt de fleste aksjonen knyttet til nødhjelp og bistandsarbeid. Arbeid blant flyktninger er høyt representert, og lidelse og problemer knyttet til hjemløshet, matmangel og mangel på utdanningsmuligheter går igjen som tematikk. Men også sykdom, deriblant tuberkulose og HIV/Aids, har fått et særlig fokus i noen av aksjonene. I innsamlingene til Amnesty (1984, 1999 og 2012) er lidelsen knyttet til mangel på frihet til å ytre seg, fangenskap og tortur. NRK TV-aksjonen i 2005, hvor pengene gikk til FOKUS, et samarbeid mellom flere organisasjoner som jobber for å bedre kvinners kår, var heller ikke direkte knyttet til nødhjelp og bistandsarbeid, ettersom temaet for aksjonen spesifikt handlet om tiltak for å hindre vold mot kvinner.

Når det gjelder de åtte aksjonene som primært retter seg mot norske innsamlingsformål, er det en som skiller seg ut. Det er den i 1976 som gikk til Norsk Blindforbunds oppbygging av et ressurscenter for blinde i Norge, Hurdalsenteret. Etter det har NRK TV-aksjonen aldri hatt arbeid blant blinde eller andre funksjonshemmede i Norge som innsamlingsformål. Utover denne spesielle innsamlingen i 1976 går de norskdominerte formålene til behandling av sykdom og psyko-sosiale problemfelt. En av disse aksjonene har handlet om hjerte- og karsykdommer (1987), to har handlet om kreft (1980 og 1997) og en har handlet om demens (2013). En handlet utelukkende om psykiske lidelser (1992), en annen kombinerte psykiske lidelser og sosial nød (2004) og en siste hadde fokus på rusproblematikk (2008).

⁴⁴ NRK TV-aksjonen 2016 skal gå til Røde Kors.

⁴⁵ Utfyllende informasjon om innsamlingsrådets medlem og arbeid, søknadsskjema ligger tilgjengelig på NRKs nettsider.

Programmets tre bærebjelker

NRK TV-aksjonens sendinger fra 1974 og frem til i dag er en tradisjon med både kontinuitet og brudd. Kontinuiteten kommer til uttrykk gjennom det jeg skal omtale som programmets tre 'bærebjelker', det vil si tre aspekter ved programmet som alle fremstår som nødvendige, og i den forstand utgjør bærende elementer. Den ene bærebjelken består av innslag og elementer i programmet som omhandler selve saken, det vil si innsamlingsformålet eller innsamlingsformålene. Den andre består av innslag som dreier seg om pengeinnsamlingen, og den tredje består av underholdningselementer.

Begrepet bærebjelker, slik jeg bruker det her, er forøvrig inspirert av åpningsreplikkene til programlederne Vera Kvaal og Christian Borch, da de ønsket velkommen til TV-aksjonen i 1995. Det året gikk innsamlingen til Frelsesarmeens arbeid. Programlederne har akkurat entret scenen når de innleder med å si at sendingen, "bygger på to bærebjelker, i tillegg til den rene underholdningen". De fortsetter med å forklare hva de to bærebjerkene innebærer:

Borch: Den ene [bærebjelken] er at vi har tenkt å fortelle den nesten helt eventyrlige historien om hva Frelsesarmeen faktisk gjør her i Norge og i utlandet.

Kvaal: Og den andre bærebjelken er de nakne tall som forhåpentligvis viser den like eventyrlige givergleden blant det norske folk.

Programlederne snakker her kun om to bærebjelker, henholdsvis fremstillingen av Frelsesarmeens arbeid, det vil si saken, og pengeinnsamlingen. Jeg mener at underholdningsinnslagene i NRK-TV-aksjonen må inngå som en tredje bærebjelke. Grunnen til det er at jeg anser underholdningen som en helt nødvendig del av programmet, på linje med de to andre.

De tre bærebjerkene har ulike oppgaver i NRK TV-aksjonen, hvor det overordnede målet er å overbevise tilskueren om å gi penger til aksjonen, eller støtte den på andre måter. En del av dette målet er å konstituere et nasjonalt giver-vi og skape en god fellesskapsstemning. I tråd med Millers begrep om retorisk sjanger, hvor en sjanger forstås i relasjon til sosial handling, kan man derfor si at den retoriske kommunikasjonen har to spor i NRK TV-aksjonen. Det ene sporet i den retoriske kommunikasjonen handler om å overbevise om at

selve saken er god, det vil si at den er støtteverdig. Det er oppgaven til den første bærebjelken. Det andre sporet dreier seg om å konstituere et godt stemningsfellesskap for de som stiller seg bak saken. Det er oppgaven til de to andre bærebjelkene, henholdsvis de de innslagene som omhandler pengeinnsamlingen og underholdningsinnslagene.

I det følgende gjør jeg rede for hvordan de tre bærebjelkene realiseres i programmet. Jeg konsentrerer meg om det jeg, på bakgrunn av gjennomsynet av de aller fleste av NRK TV-aksjonens sendinger, mener er typiske innslag for hver av dem. I tillegg trekker jeg frem poeng som belyser historiske endringer i programkonseptet.

Saken

Den første bærebjelken dreier seg, som nevnt, om å overbevise tilskueren om at selve saken er god. Hvordan blir en sak god innenfor rammene av NRK TV-aksjonen? Det korte svaret er at en sak er god når lidelsen fremstår som noe det både er nødvendig og mulig å handle i forhold til. På den ene siden må derfor lidelsen fremstilles som tilstrekkelig alvorlig og omfattende, og på den andre siden må den fremstilles på en måte som gjør at det virker sannsynlig at det er mulig å redusere, forhindre eller å fjerne den. Uten at disse to forhold er oppfylt, gir selve rammen for fremstillingen av lidelsen, nemlig den veldedige mediebegivenheten, ikke mening. Dette doble kravet til fremstillingen av lidelsen, at det både skal være nødvendig og mulig å handle i forhold til den, kan dermed forstås som NRK TV-aksjonens bærende ide, det vil si: "det budskap om virkeligheten som det samlede program vil give i form af en påstand som diskuteres, underbygges, sandsynliggjøres, bevises eller afprøves gjennom programmets fremstilling" (Harms Larsen 2003, s. 194).

I NRK TV-aksjonen er den første bærebjelken den som har til oppgave å dokumentere selve saken ved å sannsynliggjøre at det både er nødvendig å mulig å hjelpe de som lider. Ettersom saken i NRK TV-aksjonen i mange tilfeller innebærer å videreføre eksisterende prosjekter som organisasjonene allerede driver, består den første bærebjelken i stor grad av innslag som viser hva dette arbeidet går ut på.

Et eksempel på et slikt innslag er den første reportasjen i programmet *Flyktning'74*. Den skildrer livet i en flyktningeleir i Tanzania, Katumbaleiren, en leir som ble etablert i 1972 for hutuer som kom fra Burundi på grunn av

borgerkrigen mot tutsiene. Reportasjen starter med et nyfødt barn på sykehuset i leiren og følger så barnets mor som bærer barnet til hytta hvor mannen venter sammen med resten av familien. Mannen forteller bakgrunnen til familien, som i likhet med tusenvis av andre, har måttet flykte fra tutsienes herjinger. Deretter går reportasjen over til å beskrive det harde arbeidet i leiren, hvor kvinner og menn jobber lange dager for å etablere seg på nytt. Reportasjen slutter med bilder av en lang matkø. Under et nærbilde av et barn som drikker melk, understreker reporterens voiceover til slutt hvor nødvendig disse matforsyningene er for at folk i leiren skal få den næringen de trenger.

Som en del av det å fremstille muligheten for å hjelpe, inngår også dokumentasjon av troverdigheten til den eller de humanitære organisasjonene som får pengene fra innsamlingen. Det skjer både gjennom reportasjer og studiosamtaler som understreker hjelpeorganisasjonens kompetanse og velfungerende apparat, og også dens etikk. Denne type innslag innebærer blant annet dokumentasjon på at pengene kommer frem til de rettmessige mottakerne og at de ikke forsvinner på veien på grunn av administrative kostnader.

Men like viktig for formidlingen av saken er, som nevnt, å få frem nødvendigheten av å hjelpe. Derfor kommer den første bærebjelken også til å bestå av innslag som skildrer de som ennå ikke har fått hjelp og hvordan det oppleves å trenge hjelp. En viktig del av denne bærebjelken er altså å formidle hvordan den aktuelle lidelsen fortoner seg for de som rammes av den. Ettersom det er dette aspektet ved NRK TV-aksjonen som står i sentrum i avhandlingen, vil det også bli behandlet grundig i de tre programanalysene i kapittel 5, 6 og 7. I denne omgang skal jeg først og fremst trekke inn noen poeng basert på mitt gjennomsyn av programmaterialet fra 1974 og frem til i dag.

Kontinuitet og variasjoner

Avhengig av hva man ser etter, er det både kontinuitet og forandringer i måten den første bærebjelken kommer til uttrykk på i NRK TV-aksjonens historie. Kontinuiteten er høy når det gjelder den vekten som blir lagt på å fremstille hjelpeorganisasjonens kompetanse med hensyn til å faktisk kunne hjelpe. Dette er jo også det springende punktet for programmets troverdighet, jamfør dets bærende ide. Konseptet viser også høy grad av kontinuitet når det gjelder bruken av både reportasjer og studiosamtaler for å understøtte den bærende ideen. Det har vært en etablert praksis fra starten av at programmet i løpet av dagen

presenterer ulike arbeidsområder for den eller de aktuelle organisasjonene som har aksjonen. I de aksjonene hvor saken dreier seg om det jeg i denne avhandlingen omtaler som 'fjern lidelse', innebærer det reportasjer fra flere land. I de aksjonene hvor saken handler om 'nær lidelse', det vil si at den primært dreier seg om forhold i Norge, er reportasjene fra ulike steder i landet.

Når det gjelder hvordan reportasjene er bygget opp og bruken av fortellergrep, er det store variasjoner og også markante endringer å spore i NRK TV-aksjonens historie. Eksempelvis var reportasjen fra Katumbaleiren i *Flyktning'74* den eneste lange reportasjen som presenterte saken i hele dette programmet. Den ble sendt i starten av den første bolken og hadde en varighet på hele 21 minutter. I løpet av de første årene med NRK TV-aksjonen etablerte det seg imidlertid en praksis med flere kortere reportasjer fra flere områder med ulike tema som reflekterte flere av organisasjonens prosjekter.

Programmaterialet fra 1974 og frem til i dag speiler også en generell utvikling i TV-sammenheng når det gjelder bruk av dramaturgiske virkemidler i reportasjen. Fra begynnelsen av 1990-tallet ser man en tendens til at nyhetsreportasjene i større grad tok form av å skulle fortelle en historie. Journalister begynte å ta i bruk virkemidler fra filmfortellingen, blant annet ved å legge vekt på innlevelse i enkeltmenneskers situasjoner og det å følge et hendelsesforløp fra begynnelse til slutt (Sand & Helland, 1998, s. 218)⁴⁶. Ettersom journalistene i NRK TV-aksjonen har vært de samme som de som ellers jobber i ulike redaksjoner i NRK⁴⁷ ellers i året, er det dermed ingen overraskelse at den generelle utviklingen innen tv-reportasjen viser seg i NRK TV-aksjonens produksjon⁴⁸.

⁴⁶ I perioden 1991 - 1999 jobbet jeg som klipper i NRK Fjernsynet, og fra og med 1994 var jeg primært knyttet til nyhets- og sportsredaksjonen. Mitt inntrykk er at det var en tid med høy bevissthet om utprøving av nye former og grep for reportasjeformatet innenfor rammene av aktualitetsprogrammer hvor spørsmål om dramaturgi og fortellerteknikk stadig ble diskutert blant journalister, fotografer og klippere.

⁴⁷ I den tiden NRK TV-aksjonen har eksistert har ulike avdelinger i NRK skiftet på å ha ansvar for produksjonen.

⁴⁸ Et spesielt funn knyttet til formmessige endringer og variasjoner er at det i NRK TV-aksjonen for 1990 og 1991 nesten ikke er brukt voiceover i reportasjene. Det er så gjennomført og særegent at det ser ut til å være et uttrykk for et bevisst formmessig valg. Jeg har ikke undersøkt hva som eventuelt har ligget bak dette valget, men jeg synes det er interessant at dette grepet sammenfaller med idealene knyttet til en observerende stil innen dokumentarisme som omtales som 'neo-verité', en betegnelse for en utvikling innen tv- dokumentarismen på 1990-tallet etter at videokameraene ble lettere og muliggjorde nye produksjonsmåter. Stilen og begrepet, som

Vonde bilder og uløste historier

Som jeg var inne på i innledningskapitlet, var et av de aspektene jeg var opptatt av da jeg så gjennom materialet hvorvidt fremstillingen av lidelsen innebar bruk av 'vonde' bilder. Her opererte jeg, som nevnt, med to kategorier. Den ene innebar bilder som, ut i fra det som var synlig eller hørbart, viste mennesker som befant seg i en vond situasjon. Den andre innebar bilder som for meg opplevdes vonde å se på. Noen ganger overlappet disse kategoriene, men ikke alltid. Jeg var også spesielt oppmerksom på fremstillinger av lidelsen i 'uløste historier'. Dette var aspekter ved fremstillingen av lidelsen som jeg var spesielt oppmerksom på ettersom jeg var interessert i å undersøke programmets håndtering av tilskuerens potensielle ubehag ved å stilles over for lidelsen. Hvor vonde bilder (og eventuelt lyder) kan et konsept som NRK TV-aksjonen romme når programmet samtidig må oppfylle forventningene om god stemning? Og hva med historier hvor lidelsen som fremstilles ikke knyttes til en konkret løsning i form av et hjelpeprosjekt, får de plass i et konsept hvor tilskuerens rolle er så sterkt knyttet til å hjelpe? I det følgende skal jeg trekke frem noen hovedtrekk og noen enkelte eksempler jeg har merket meg fra NRK TV-aksjonens historie når det gjelder disse aspektene og knytte noen refleksjoner til dem.

Mitt hovedinntrykk er at bilder som viser mennesker som er sterkt fysisk og psykisk preget av sult eller skader, er ganske sjeldne i NRK TV-aksjonens fremstilling av lidelse. Det som finnes av denne type bilder, er for det meste fra midten av 1980-tallet. I sendingen fra 1986, som gikk til Kirkens Nødhjelp, hvor blant annet hungersnøden i Etiopia i 1985-86 stod sentralt, er de relativt mye brukt. Det dreier seg da for det meste om bilder hvor menneskene ikke fremstår som personer, men som anonyme individer i en gruppe. Bruken av disse bildene stemmer overens med stilen Chouliaraki (2010, 2012) omtaler som 'sjokkeeffekten', og som hun tilskriver en tidlig fase av humanitær kommunikasjon. Det er en stil som har blitt kritisert for å fremstille de lidende som passive ofre, og som derfor også aktualiserer den uverdighets-, og asymmetriproblematikken i den humanitære diskursen som jeg har vært inne på i kapittel 2. Denne tematikken vil bli utdypet i forbindelse med gjennomgangen av Chouliarakis teori i kapittel 4.

Når det gjelder fremstillinger av lidelsen som gjorde vondt å se, vil jeg

knytter an til *cinema verité* – bevegelsen på 1960-tallet, gjorde seg også gjeldende i i Norge på 1990-tallet (Diesen, 2005, s. 275).

trekke frem tre eksempler hvor jeg synes tilskueropplevelsen var så sterk at jeg ble overrasket over at innslagene har inngått som en del av NRK TV-aksjonen. Det første er fra NRK TV-aksjonen 1983, *Aksjon menneskeverd*, hvor innsamlingen gikk til Norsk Folkehjelp. Her er det en reportasje om en familie i Sør-Libanon som gikk tett inn på en palestinsk jente på to år som hadde måttet amputere begge beina som et resultat av et bombeangrep. Et av bildene viser at hun sitter på fanget til foreldrene og sparker med det ene beinet som har blitt kuttet under kneet. Reportasjen handlet om at hun skulle lære seg å gå, men at hun ikke hadde riktig tilpassede proteser. Det siste bildet viste hvordan hun stavret seg frem på dårlige proteser.

Jeg så denne reportasjen på et tidspunkt hvor jeg selv brukte mye tid sammen med en jente i samme alder som jenta i reportasjen. Kanskje var det det sammenligningsgrunnlaget som gjorde at det opplevdes nesten uutholdelig smertefullt å se denne to-åringen med amputerte bein som så gjerne ville gå, men som ble hindret av dårlige proteser. Det er vanskelig å si. Kanskje var det først og fremst veldig virkningsfullt å se et barn med fysiske skader som bruker all sin viljestyrke for å reise seg på tross av dårlige kår. Da det ble satt over til studio, var det første programlederen sa at den lille jenta nå hadde fått nye proteser. Det følte som en viktig opplysning for meg for å dempe smertetrykket, og det antar jeg at det også har vært for tilskuerne som så denne reportasjen i 1983.

Reportasjen fra Sør-Libanon kombinerer fremstilling av fysiske skader med en uløst personfokusert lidelseshistorie. Som tilskuer stilles man dermed både overfor et enkeltmenneske hvis situasjon man inviteres til å leve seg inn i og en historie hvor det er vanskelig å få øye på håpet. Dette er en tilskuerposisjon som både er utfordrende i seg selv og som bryter med sjangerforventningene til det å kunne identifisere seg med hjelperollen.

De to andre eksemplene er fra NRK TV-aksjonen 2005, *Drømmefanger*, hvor temaet var vold mot kvinner. Innsamlingen gikk til FOKUS, et kompetanse – og ressurscenter for internasjonale kvinnespørsmål. Her var det en reportasje som handler om omskjæring av jenter i Sudan, hvor reporteren befinner seg utenfor hytta hvor omskjæringen foregår, mens man hører jentas smerteskrig. I samme sending er det et studiointervju med en bosnisk kvinne som forteller om hvordan hun og andre kvinner ble voldtatt av serbere under krigen på Balkan på 1990-tallet. Intervjuet handler om de langvarige traumene og kommer inn på

detaljer knyttet til voldtektshandlingene som gjorde det svært smertefullt å lytte til.

Det som er felles for de tre innslagene er at de alle medførte en større grad av smertelig ubehag enn det jeg ville ha forventet innenfor rammene av NRK TV-aksjonen. På bakgrunn av det gjennomsynet jeg har gjort, står de også som eksempler på innslag som utmerker seg ved at de kombinerer bruk av audiovisuelle grep som skaper nærhet til kroppslig lidelse med en fortelling som ikke innebærer noen løsning på lidelsen.

Til slutt skal jeg trekke inn noen generelle observasjoner knyttet til bruken av det jeg kaller for uløste lidelseshistorier i den første bærebjelken i NRK TV-aksjonen. De har en særlig interesse i denne avhandlingen ettersom de på den ene siden fungerer som virkemiddel rettet mot nødvendigheten av å hjelpe, mens de på den andre siden, også kan tenkes å bringe usikkerhet knyttet til hvorvidt det nytter å hjelpe. På den bakgrunn har jeg i gjennomsyn av materialet vært oppmerksom på om og i hvilken grad det er rom for lidelsesfremstillinger uten løsning i NRK TV-aksjonen.

Et inntrykk jeg sitter med er at det var mest av uløste lidelseshistorier i NRK TV-aksjonen på 1990-tallet og frem til overgangen til 2000-tallet. Det er mulig å tenke seg at dette har sammenheng med at denne fasen var preget av at NRKs nyhetsjournalister hadde sentrale roller i aksjonen. De kan tenkes å ha stått for en høyere toleranse for lidelseshistorier uten løsninger, ettersom dette er en form som er relativt vanlig i nyhetsreportasjer. NRK TV-aksjonen 1998, som gikk til Flyktningshjelpen, er for eksempel et program som er sterkt preget av nyhetsjournalister, og hvor verken reportasjer eller studiosamtaler later til å ha vært styrt av en forventning om at løsningen skal presenteres sammen med lidelsen.⁴⁹

En av reportasjene fra slutten av denne perioden, som jeg merket meg som svært spesiell hva angår å presentere en uløst lidelseshistorie, ble sendt som siste reportasje i NRK TV-aksjonen 2000, som gikk til organisasjonen SOS-barnebyer. Reportasjen gikk tett inn på livssituasjonen til en 18 år gammel ung kvinne fra Zimbabwe som hadde mistet begge foreldrene på grunn av AIDS. Hun hadde pleiet dem til de døde og hadde nå ansvaret for fem mindre småsøsken. Reportasjen tok tilskueren med inn i den unge jentas livssituasjon hvor hun fortalte om minnene om foreldrene, og skildret sin hverdag. Den var svært

⁴⁹ Programledere for aksjonen var Anne Grosvold og Ingolf Håkon Teigene (1949-2007).

gripende og endte uten å presentere en løsning for jenta og søsknene hennes. Reportasjen utmerket seg også ved at jeg følte at jeg kom svært nært på jentas livssituasjon, uten at jeg følte meg ubekvem med den tilskuerposisjonen jeg fikk tildelt. Jeg satt først og fremst igjen med en ektefølt interesse for en ung kvinnes evner til å møte store utfordringer.⁵⁰

Mitt hovedinntrykk er at det fra og med år 2000 er blitt færre av denne typen uløste historier som skildrer enkeltpersoners aktuelle lidelseserfaringer uten å knytte disse til hjelpearbeidet den aktuelle organisasjonen driver eller planlegger å starte opp. Men, som det vil fremgå av analysene av NRK TV-aksjonen 2010, er det også her eksempler på fremstillinger som skaper nærhet til enkeltmenneskers uløste lidelse.

Variasjoner og nyanser som angår bruk av fortellergrep og narrative strukturer i den første bærebjelken, blir for øvrig ytterligere belyst gjennom de programeksempelene jeg anvender i de tre analysekapitlene, kapittel 5, 6 og 7.

Pengeinnsamlingen

Det er pengeinnsamlingen som utgjør den overordnede dramaturgiske strukturen i NRK TV-aksjonen, ettersom målet er å havne på et høyest mulig beløp. Programmet er, som nevnt, lagt opp slik at det starter med å sende ut bøsseinnsamlerne, for så å følge selve innsamlingen og opptellingen og til slutt ende opp med et tall som er målet på hvor vellykket det hele har vært.

Hvordan kommer så selve pengeinnsamlingen konkret til uttrykk i tv-sendingen? For det første blir bøssebærerene presentert både gjennom live-innslag og i reportasjer. Åpningssekvensen fra Utsira i *Flyktning'74*, hvor kameraet følger bøssebærerene på vei til dagens gjerning, har gjennom årenes løp funnet sted i mange varianter. En gjenganger er at en gruppe mennesker, bestående av enten speidere, folkehøgskoleelever, politikere eller kjendiser, tidlig i programmet befinner seg i studio eller på en annen samlingsplass. I det de faktisk går ut av studio eller forlater samlingsplassen, følger kameraene dem, samtidig som en programleder eller en utegående reporter ønsker lykke til.

Programmet inneholder som regel også innslag fra de lokale

⁵⁰ I aksjonen for 2001, året etter, hvor innsamlingen gikk til Kirkens Nødhjelp med fokus på arbeid knyttet til HIV/AIDS, kom det frem at en norsk kvinne, som hadde sett denne reportasjen året før, hadde bestemt seg for å gi et hus til jenta og de fem søsknene. Historien om dette huset ble fortalt i aksjonen for 2001, hvor også jenta og de fem søsknene ble fløyet til Norge, og var gjester i studio i løpet av sendingen.

innsamlingsssentralene rundt omkring i landet, hvor det foregår opptelling og sosiale aktiviteter av ulike slag. I tillegg er det ikke uvanlig med reportasjer med fokus på enkelte bøssebærere. Disse reportasjene kan for eksempel handle om en person som går med bøsse for første eller for 30. gang, eller de kan handle om noen som har gått samme ruta hele livet. Bøssereportasjene kan også dreie seg om kjendiser som går med bøsse eller samler inn penger på andre måter.

I tillegg til ulike måter å visualisere og formidle selve bøsseinnsamlingen på, foregår det også en interaktivitet mellom studio og tv-publikum ved at folk skriver eller ringer inn i løpet av sendingen og forteller om aktiviteter de har stelt i stand og hvor mye penger disse aktivitetene har innbrakt. En del av disse meldingene blir så lest opp eller formidlet på andre måter i programmet. Det er i tillegg tradisjon i NRK TV-aksjonen for at det avholdes en auksjon som organiseres fra studio. Objektene som auksjoneres, blir jevnlig presentert og omtalt i løpet av sendingen sammen med det budet som til enhver tid ligger inne.

Selve innsamlingsbeløpet får mye oppmerksomhet i løpet av sendingen. Det skjer ved at programlederne gir oppdateringer av totalbeløpet, og gjennom at fylker, kommuner og byer sammenlignes for å konkurrere om hvem som gir mest per innbygger. Tallene som viser innsamlingsresultatene, synliggjøres ved hjelp av en eller annen form for visuell representasjon. Det kan være et barometer i studio eller det kan være grafikk som supres i tv-bildet. Fokus på selve innsamlingsbeløpet får også gradvis mer og mer fokus utover kvelden, inntil pengene er talt opp og sendingen avsluttes.

Endringer

I programmets historie har det funnet sted flere endringer i måten pengeinnsamlingen har kommet til uttrykk på. En av endringene er at den typen innslag som primært har til hensikt å dokumentere selve bøsseinnsamlingen i form av reportasjer og live-rapporter, har blitt redusert. Fra programmene fra 1970- og 1980-tallet er det for eksempel flere reportasjer som handler om vanskelig fremkommelig bøssebærerruter i grisgrendte strøk. Det finnes også innslag som handler om selve logistikken i tellesentraler rundt omkring i de regionale aksjonslokalene. Disse typene innslag er det slutt på. Og selv om diverse innslag fra rundt omkring i hele landet har fortsatt å være en del av denne andre bærebjelken, har innhold og stil endret seg.

Et eksempel på en ny type innslag fra de siste årene er såkalte 'kommunekamper'. De er bygget opp som en konkurranse mellom to kommuner som tradisjonelt har hatt en høne å plukke med hverandre, og som innenfor rammene av NRK TV-aksjonen slåss om å bli best.⁵¹ Som vist i åpningen fra Utsira i 1974, er det lang tradisjon for at det å gi mest som kommune, blir verdsatt i NRK TV-aksjonen. Men det at det pakkes i en nøye uttenkt dramaturgisk form som kommunekampen er altså av relativ ny dato.

Av andre nyere innslagstyper som har kommet til som en del av det å synliggjøre selve pengeinnsamlingen, er innslag som bygges opp rundt vanlige folks treningsaktivitet. Et eksempel er live-innslag fra aksjonen i 2010, hvor folk bidrar med penger til aksjonen for å delta på en spinning-time eller for å trene med en kjendistrener.⁵²

Også kjendiser deltar i fysiske aktiviteter som på en eller annen måte genererer penger. Her kan det dreie seg om kjente idrettsutøvere som konkurrerer i noe som for dem er uvanlige og til dels uhøytidelige 'sportsgrener', eller andre kjendiser som utfører fysiske stunt. Disse innslagene kobles til pengeinnsamlingen ved at det for eksempel arrangeres veddemål knyttet til utfallet av det fysiske stuntet.

Kjendiser har alltid vært en del av konseptet i NRK TV-aksjonen, men det at de deltar i denne type lek-orienterte aktiviteter, er et relativt nytt fenomen. Både kommunekampen og andre innslag som innebærer konkurranser og lignende, kan ses som et uttrykk for den utviklingen innen den humanitære kommunikasjonen som Chouliaraki (2010) omtaler som en 'post-humanitær estetikk'. Dette er den tredje av de appellstilene Chouliaraki peker på, og den er nettopp preget av at lek- og spillorienterte aktiviteter kommer inn i større grad som en del av det humanitære engasjementet. Chouliaraki tidfester denne utviklingen til etter år 2000. Jeg kommer tilbake til en nærmere presentasjon av Chouliarakis teori om utvikling av appellformer i humanitær kommunikasjon i kapittel 4.

I NRK TV-aksjonen har det også skjedd en endring når det gjelder hvordan

⁵¹ Kommunekampen mellom Molde og Kristiansund i NRK TV-aksjonen i 2012, som gikk til Amnesty, er beskrevet og analysert hos Grimsrud (2013).

⁵² Kombinasjonen av treningsaktivitet og veldedighet diskuteres også i artikkelen "The Weirdness of Walking to Raise Money" i New York Times 19. juni 2011, hvor Ted Gup kommenter den årlige "Walk for Hunger" i Boston: "After years of witnessing such events I still wonder why we must be a nation in motion to secure aid for the needy."

de ulike innsamlingsaktivitetene blant folk som deltar i aksjonen rundt omkring i landet, blir formidlet i sendingen. Helt frem til utpå 1990-tallet var det vanlig at programlederne leste opp meldinger som kom inn til sendingen. Dette var meldinger som folk hadde sendt eller ringt inn, og som handlet om ulike aktiviteter eller påfunn som genererte penger til innsamlingen. Det kunne være små historier om barn som hadde hatt bollesalg eller funnet på andre ting til inntekt for aksjonen, og det kunne være korte meldinger om ulike bedrifter som ga så og så mye per ansatt, eller som hadde funnet på et eller annet litt morsomt. De hadde i alle fall på en eller annen måte skaffet penger til aksjonen, og oppfordret lignende bedrifter til å gjøre det samme.

Men det blir slutt på at programlederne leser opp slike meldinger. Denne type interaktivitet foregår etterhvert i stedet ved hjelp av et kjendispanel i studio som folk kan ringe inn til. Et utvalg av disse historiene ender så opp som enten en 'crawltekst', det vil si som en løpende supertekst nederst i bildet, eller som en fortelling, gjenfortalt av en av kjendisene i panelet.

Underholdningen

Den tredje bærebjelken i programmet er underholdningen, som kommer i flere kategorier. For det første er det artister som opptrer i studio. Dette er den typen underholdningsinnslag som det er mest av i NRK TV-aksjonen. Det dreier seg som regel om musikalske innslag utført av kjente artister. I noen av disse er det musikalske uttrykket og det verbale innholdet relatert til temaet i sendingen. I mange tilfeller har det også blitt skrevet en egen aksjonslåt, det vil si en spesialskrevet sang for årets aksjon, som fremføres av en eller flere kjente artister. Denne blir som regel fremført en gang i begynnelsen og en gang mot slutten av sendingen. Også andre kunstneriske innslag, som dikt eller teaterformer som reflekterer aksjonens tema, kan finnes blant underholdningsbidragene.

Det finnes imidlertid også underholdningselementer som er mer eller mindre direkte knyttet til pengeinnsamlingen, og som dermed også kan sies å inngå i den andre bærebjelken. Et eksempel på en slik dobbeltfunksjon er et innslag fra NRK TV-aksjonen 2010, hvor balansekunstneren Eskil Rønnebakken viser et opptrinn i studio som det også er mulig å by på i auksjonen, slik at han i neste omgang kan komme hjem til den som byr høyest, og gjøre samme opptrinn på en bursdag eller en annen markering. Andre eksempler er, slik jeg allerede har

vært inne på, kjente mennesker som opptrer i ukjente roller, hvor de får eller gir seg selv en utfordring, og hvor denne aktiviteten så genererer penger til saken.

I NRK TV-aksjonen inngår det som regel også rene humorinnslag som en del av underholdningen. En gjenganger her er at kjente komikere tar med seg karakteren sin og bidrar med innslag som er spesialskrevet for denne tv-sendingen. Det kan også dreie seg om innslag hvor kjente NRK-medarbeidere stiller opp i ukjente og overraskende roller. Temaet i disse humorinnslagene dreier seg ofte om faste trekk ved konseptet NRK TV-aksjonen som blir karikert eller gitt en tvist, for eksempel bøssebærerens utfordringer eller tellesystemets finurligheter. I analysen av NRK TV-aksjonen 1997 kommer jeg nærmere inn på et eksempel på dette, hvor nettopp logistikken knyttet til barometeret inngår som humoristisk underholdningsinnslag.

Variasjoner

Underholdningselementer er jevnlig til stede i ulike former gjennom hele sendingen. Det er for øvrig noen programmer som utmerker seg med mere bruk av underholdning enn andre. Det gjelder særlig noen av programmene på 1990-tallet, hvor en form for veldedighetskonsert inngikk som del av programkonseptet i løpet av dagen. Noen av årene var denne konserten knyttet til de mestselgende pop-artistene på den såkalte VG-lista, og andre ganger var det lagt opp til en mer variert konsert i konserthuset i Oslo.

Humorinnslagene har også hatt en viss utvikling i aksjonens historie. Etter hvert som NRK TV-aksjonen ble en etablert tradisjon, dukket det også opp selvrefleksive humorelementer, det vil si underholdningsinnslag hvor trekk ved NRK TV-aksjonen blir gjenstand for humoristisk bearbeiding. Et eksempel er komikeren Rune Anderson, som i NRK TV-aksjonen 1994 *Aksjon menneskeverd*, som gikk til Norsk Folkehjelp, karikerte kjente personer, deriblant de kongelige og statsministeren, med utgangspunkt i deres roller i NRK TV-aksjonen. I NRK TV-aksjonen 2005, *Drømmefanger*, stod humoristene Bård Tufte Johansen og Harald Eia for innslag som tematiserte nordmenns oppfatning av egen giverglede.

Et annet eksempel hvor humorelementer spiller på grunnleggende sjangertrekk ved programmet og bruk av selvironi er fra NRK TV-aksjonen 2010, *På flukt*, som gikk til Flyktningshjelpen. Her står komikerduoen Bye & Rønning sammen med artisten Ole Morten Aagenæs for underholdningsinnslagene "Show" og "Vær så snill å gi meg litt engasjement". Begge innslagene er en del av et show

de tre har gående på en av scenene i Oslo samme høst med tittelen "Bye & Rønning redder verden". Begge innslagene har ironiske tekster som knytter an til veldedighet og giver-vilje. "Show" er spesielt tilrettelagt for NRK TV-aksjonen med en musikkvideo, i tillegg til at Bye & Rønning i løpet av sendingen øver inn en koreografi hvor folk i studio gjør en slags dansebevegelser med tv-aksjonsbøssene. "Vær så snill å gi meg litt engasjement" er skrevet på melodien til Queens "Somebody to Love", hvor Aagenæs er solist med en klar referanse til Freddie Mercurys karakteristiske stil. Teksten handler om det å ønske å gjøre noe godt, men ikke egentlig orke å gjøre det. Innslaget er morsomt på grunn av etterligningen av Mercury, men underholdningsverdien oppstår også ved koblingen mellom intensiteten til vokalisten og teksten som uttrykker en ambivalens og handlingslammelse knyttet til den humanitære giver-identiteten.

"Vær så snill å gi meg litt engasjement" var interessant nok også avslutningsinnslaget i NRK TV-aksjonen 2010. Det er første gang at et humorinnslag, som så tydelig tematiserer ambivalens knyttet til giver-viets identitet, har fått en så fremtredende plass i sendingen. Det viser at humor, som spiller på at folk kjenner seg i igjen i å tvile på sin rolle som giver og velgjører, lar seg inkorporere i den veldedige mediebegivenheten. Det oppfatter jeg som et uttrykk for at ambivalens knyttet til giveridentiteten har fått et godt feste i den humanitære diskursen.

Det ligger utenfor denne avhandlingens målsetting å gå i dybden på de mentalitetshistoriske endringene som ligger til grunn for at NRK TV-aksjonen 2010 kan avsluttes med så ironisk blikk på giver-viets identitet. Jeg nøyer meg derfor med å påpeke at materialet fra 1974 og frem til i dag vitner om en endring i denne identiteten som kan ses som en utvikling fra en ikke-ambivalent til en ambivalent giveridentitet. Jeg bringer forøvrig også inn det jeg oppfatter som relevante aspekter knyttet til denne endringen mot slutten av dette kapitlet. Der trekker jeg frem eksempler på programinnhold i NRK TV-aksjonen som har innslag av selvrefleksjon og selvkritikk relatert til giver-rollen.

NRK TV-aksjonens særtrekk som veldedig mediebegivenhet

Innsamlingslogistikken

Det er de tre bærebjelkene; saken, innsamlingen og underholdningen, som danner programmiksen i NRK TV-aksjonen. Og selv om det kan finnes store variasjoner mellom forskjellige utgaver av programmet, er det alltid slik at sendingen som helhet innebærer en veksling mellom disse tre. Programmet NRK TV-aksjonen kan altså vise til en stabil og gjenkjennelig form gjennom de årene det har eksistert. Vekslingen mellom disse tre bærebjelkene kan nok sies å utgjøre en programmiks som vil kunne finnes i langt de fleste veldedige mediebegivenheter. Men NRK TV-aksjonen har noen særtrekk i sin utforming av denne miksen.

Et av dem er logistikken knyttet til bøsseinnsamlingen. Så langt jeg kjenner til, er konseptet med 100 000 innsamlere, som skal rekke over alle husstander i befolkningen i løpet av en ettermiddag, unikt. Dette trekket ved NRK TV-aksjonen har preget den helt fra starten av, og kommer også, som jeg har vært inne på, til uttrykk i programmet gjennom live-innslag og reportasjer. Denne særegne kollektive handlingen, at hele landet dekkes av et detaljert rutenett hvor tusenvis av bøssebærere legger bak seg tusenvis av kilometer, gir også programkonseptet en ekstern hendelsesdimensjon. Dette gjør at mediebegivenhetsbegrepet passer spesielt godt på NRK TV-aksjonen idet kringkasteren både initierer innsamlingen og medierer den slik at tv-seerne kan "se for seg" denne kollektive handlingen.

Denne delen av konseptet er også interessant i lys av at det etter hvert er blitt mye lettere å gi penger på andre måter, enten via sms eller via nett. I tillegg kommer det faktum at folk sjeldnere og sjeldnere bruker kontanter. Så hvorfor overlever bøsseinnsamlingens sentrale plassering i konseptet (hvis den da overlever)? Et mulig svar på det er at bøsseinnsamlingen på en svært konkret og uproblematisk måte definerer det norske giver-viet. Gjennom denne hendelsen, det vil si den handlingen bøssebærerne utfører ved å traske gjennom hele landet på et par timer, konstituerer den et nasjonalt 'vi'. Ved at alle husstander bindes sammen av dette rutenettet, uavhengig av om folk faktisk er hjemme, har penger, om de ser på tv, eller om de føler en ambivalens knyttet til giver-rollen, kan ideen om det nasjonale giver-viet på denne måten gjenskapes år etter år. Slik kan ideen om en felles dugnad overleve på tross av at noen av de forholdene som

opprinnelig lå til grunn for dette viet er borte. Da tenker jeg særlig på endringer knyttet til medievaner, hvor det før var en kanal som alle så på, mens det nå ikke lenger er slik.

En særlig spenning mellom 'saken' og underholdningen?

Et annet trekk ved NRK TV-aksjonens programmikks, som jeg antar er et særtrekk, er den relativt store vekten som er lagt på informasjon knyttet til den saken det samles inn penger til. Av andre innsamlinger det er nærliggende å sammenligne med, har jeg kun sett en utgave av Danmarks Innsamling fra 2014. Sammenlignet med programmiksen i NRK TV-aksjonen, ble det i den danske varianten lagt mer vekt på underholdning og pengeinnsamling enn informasjon knyttet til saken eller sakene det ble samlet inn til.

Uavhengig av i hvilken grad, NRK TV-aksjonen er spesiell sammenlignet med andre veldedige mediebegivenheter når det gjelder den relativt store vekten programmet legger på informasjon og opplysning knyttet til saken, er det et faktum at denne første bærebjelken har en fremtredende plass i konseptet. Dette trekket kan nok ses i sammenheng med at det i stor grad har vært NRKs journalister fra både nyhetsavdelingen og andre avdelinger som har stått for sendingene. Dermed har journalistiske arbeidsmåter har fått prege programmet hva angår programledelse og reportasjeproduksjon.⁵³

Det at informasjon og opplysning knyttet til selve saken er et fremtredende trekk ved NRK TV-aksjonen er interessant av flere grunner. For det første ser jeg det som sannsynlig at konseptet dermed bidrar til å skape en større spenning mellom underholdning og lidelse, og dermed mellom 'oss' og 'dem' enn det som hadde vært tilfelle dersom det var lagt mindre vekt på informasjon om saken. Med den vekslingen mellom reportasjer, saklige samtaler i studio og lette underholdningselementer som NRK TV-aksjonen innebærer, bli tilskueren stadig vekk nødt til å skifte posisjon mellom det å betrakte andres lidelse og det å delta i en veldedig mediebegivenhet preget av god og lett stemning. Det at NRK TV-aksjonen har såpass stort preg av reportasjemagasin versus et rent underholdningsprogram, innebærer derfor at programmet, i større grad enn veldedige mediebegivenheter som først og fremst fungerer som

⁵³ NRK TV-aksjonens bruk av NRKs journalister er, som nevnt, kritisert av Tvedt (2008). Tematikken er også grundig drøftet av Hytten (2011).

underholdningsprogram, veksler mye mellom fokus på 'oss selv' og fokus på 'de andre'.

Spenningen mellom de tre bærebjelkene i NRK TV-aksjonen kommer blant annet til uttrykk i enkelte tilfeller hvor programledere eksplisitt begrunner underholdningsinnslagene. I 1979, da aksjonen gikk til Det Norske Flyktningsråd for andre gang, annonserer programlederen den svenske sangeren, Lill-Babs, med å si at "hun kommer for å spre litt godt humør i alt alvoret vårt". Et annet eksempel på at underholdningen blir kommentert på denne måten, er fra 1993, da NRK TV-aksjonen gikk til Røde Kors. Her er det en av programlederne, Erik Bye (1926–2004), som understreker det verdigmessige grunnlaget for underholdningselementene i programmet ved å gi dem støttefunksjon i det humanitære engasjementet: "Det er jo dypt alvorlig det vi steller med, men vi skal tillate oss litt hygge, litt musikk og sånt no', ikke for å avlede oss selv fra alvoret, men for å styrke oss selv til å møte det."

Det er imidlertid ikke vanlig at programlederne på denne måten nærmest forklarer grunnen til at det er underholdning i programmet. Men det som er relativt vanlig, er at programlederne kommenterer overganger mellom innslag med å si noe i retning av at 'vi gjør noen store sprang i TV-aksjonen' eller lignende formuleringer. På den måten forbereder de tv-seeren på noe som potensielt kunne oppleves som en brå overgang mellom innslag som tematiserer lidelsen, og innslag som handler om henholdsvis pengeinnsamling og underholdning. I de fleste tilfellene går disse overgangene for øvrig ukommentert da de i praksis skjer gradvis via flere innslag.⁵⁴

Rom for refleksjon og selvkritikk knyttet til humanitært engasjement?

Et av de aspektene jeg var nysgjerrig på da jeg så gjennom materialet fra 1974 og frem til i dag, var om, og eventuelt på hvilken måte, NRK TV-aksjonens historie reflekterer endringer i den humanitære diskursen hva angår synet på giverrollen og på humanitært engasjement. Jeg har allerede vært inne på dette aspektet i forbindelse med at programmet i 2010 ble avsluttet med et humoristisk-ironisk

⁵⁴ Stine Grimsrud (2013) har i sin masteroppgave om NRK TV-aksjonen 2012, som gikk til Amnesty, studert en sekvens i sendingen som viser hvordan programmet via flere innslag endrer fokus fra en reportasje med sterk lidelseseksposering til et lett underholdningsinnslag.

blikk på giver-viet. Jeg kom også over andre eksempler på programinnhold som jeg tolket som NRK TV-aksjonens respons på og 'selvrefleksjon' knyttet til kritikk og utvikling i den humanitære diskursen.

Et tidlig eksempel på det jeg oppfatter som selvrefleksivt innhold av denne typen, finnes i NRK TV-aksjonen, 1983, *Aksjon menneskeverd*, da innsamlingen gikk til Norsk Folkehjelp. Her inngår det en sekvens med et intervju med en ANC-medarbeider som gir tydelig uttrykk for at hun som representant for mottakerne av hjelp ikke er interessert i medlidenhet. Intervjuet er en del av en reportasje hvor gruvearbeidere på Svalbard støtter gruvearbeidere i Sør-Afrika. ANC-representanten legger vekt på at det er en forskjell mellom "å støtte" og "det å utvise medlidenhet". Jeg tolker dette utsagnet som et uttrykk for at det i den humanitære diskursen på dette tidspunktet har etablert seg en verdibevissthet knyttet til faren ved en for sterk betoning av medlidenhet når det gjelder måten et vestlig publikum engasjerer seg i problemstillinger for land i sør. Å kreve rettigheter stiller den hjelpetrengende i en annen posisjon enn å be om ren og skjær barmhjertighet, jamfør den kritikken som jeg i forrige kapittel knyttet til forholdet mellom humanitarisme og kamp for menneskerettigheter.

Den samme kritiske bevisstheten kommer til uttrykk i NRK TV-aksjonen 1986, *Hjelp uten grenser*, som gikk til Kirkens Nødhjelp. Nok engang er det kronprinsesse Sonja som bidrar med en appell i starten av sendingen. Her understreker hun at NRK TV-aksjonen ikke handler om "veldigighet, men om rettferdig fordeling". I den samme aksjonen fra 1986 kommer også andre typer selvrefleksive og kritiske aspekter til uttrykk. Det skjer blant annet gjennom aksjonssangen til artisten Bjørn Eidsvåg hvor strofen "vi vet vi står i gjeld" går igjen. Jeg tolker dette som selvrefleksjon i tråd med postkolonialistisk kritikk som legger vekt på at vestlig velstand er bygget på den overmakten koloniherrne hadde over land i sør.

Et annet eksempel på en bistandskritisk tilnærming i det samme programmet er en studiosamtale, hvor en av programlederne, Einar Lunde, spør en representant for Kirkens Nødhjelp, legen Sigrun Møgedal, som jobbet med evaluering i Kirkens Nødhjelp på den tiden, om hva som er den største feilen Kirkens Nødhjelp har vært med på til nå. Hun svarer at det har vært typisk for norsk bistand å tro at det er mulig å overføre tekniske løsninger fra Norge til land i sør, men at man nå har kommet videre i den forstand at man satser mer på samarbeid med lokale representanter og deres kompetanse.

I dette programmet gis det også rom for kritiske perspektiver på artistenes rolle i den veldedige mediebegivenheten. Kritikken fremføres av de norske artistene Morten Harket, Bjørn Eidsvåg og Ole Paus, som sitter sammen i en studiosamtale. De bidrar alle med refleksjoner i forhold til artistenes rolle i humanitære appeller. Bakteppet er Live Aid-konsertene året før. Et av samtaleemnene er Band Aid, som var en plateproduksjon hvor flere kjente artister deltok for å samle inn penger. Harket, som var frontfigur i popgruppa a-ha, er kritisk til dette fenomenet og forteller at grunnen til at a-ha ikke er med i Band Aid er at de ikke ønsker å delta i det han omtaler som en "eksplosjon av pasjon". Bjørn Eidsvåg og Ole Paus kommer også med kritiske kommentarer til artists rolle i humanitære appeller, hvor sistnevnte omtaler det som "å bruke elendigheten som scenedekorasjon".

Mitt inntrykk er at siste halvdel av 1980-tallet er en tidsperiode hvor det er relativt stort rom for kritikk og selvkritikk på vegne av giver-viet i NRK TV-aksjonen. I denne tiden inngår det også et panel i studio som kalles for henholdsvis "Faktahjørnet" (1988) og "Kunnskapshjørnet" (1989 og 1990). Panelet brukes delvis til å innlemme kritisk refleksjon underveis i tv-sendingen. I 1988, da pengene gikk til Det Norske Flyktningeråd, diskuterer panelet blant annet begrepet 'solidaritet'. En av deltakerne, daværende visepresident på Stortinget og fremtredende arbeiderpartipolitiker, Reiulf Steen (1933-2014), gir i den forbindelse uttrykk for at nordmenn ikke på noen måte er spesielt gode på solidaritet.

Et siste eksempel på at NRK TV-aksjonen i denne tiden hadde et visst rom for refleksjon og selvkritikk, er en problematisering av hjelpearbeid som finner sted i programmet i NRK TV-aksjonen 1990 som gikk til Redd Barna. Her er det en av programlederne, Petter Nome, som tar opp kritiske spørsmål i samtale med representanter for Redd Barna. Et av spørsmålene han stiller er hvordan organisasjonen forholder seg til behovet for større strukturendringer samtidig som humanitær kommunikasjon formidler et budskap om at bistand handler om å hjelpe enkeltpersoner.

Oppsummert er mitt inntrykk fra gjennomsynet av sendingene fra 1974 og frem til i dag at NRK TV-aksjonen i siste del av 1980-tallet hadde rom for programinnslag som eksplisitt reflekterte over problematiske sider ved det humanitære giver-viet. I løpet av 1990-tallet har jeg ikke funnet denne type elementer. Til en viss grad kan de så sies å dukke opp igjen på 2000-tallet, men da

er det i form av underholdningsinnslag som innebærer et skråblikk på giver-viet, slik jeg har vært inne på over.

Spørsmålet om hvorvidt NRK TV-aksjonen reflekterer kritiske aspekter ved den humanitære diskursen, blir også til en viss grad behandlet i programanalysene ved hjelp av Chouliarakis (2010; 2012) teori om ulike appellstiler i humanitær kommunikasjon. Dette er et av de tre teoretiske perspektivene jeg gjør rede for i det følgende kapitlet. Disse perspektivene danner så utgangspunktet for analysene av fremstillingen av lidelsen i de tre utvalgte programmene, NRK TV-aksjonen 2010, *På flukt*, NRK TV-aksjonen 1997, *Krafttak mot kreft* og NRK TV-aksjonen 2008, *Blå Kors*.

TEORETISKE PERSPEKTIVER

Potensielt ubehag og akseptable fremstillinger

I denne avhandlingen spør jeg etter hvordan audiovisuelle fortellergrep og narrative strukturer i NRK TV-aksjonen bidrar til at lidelsen fremstilles på måter som oppfattes som akseptable for tilskueren. I kapittel 2 og kapittel 3 har jeg pekt på sjangermessige aspekter som er relevante for problemformuleringen. I dette kapitlet skal jeg trekke inn flere teoretiske perspektiver for å sirkle inn problemer, samt relevante forutsetninger og vilkår knyttet til fremstilling av lidelse i mediene. Disse perspektivene bruker jeg også til å peke ut kategorier av audiovisuelle fortellergrep og narrative strukturer for analysene.

De perspektivene jeg skal gjennomgå i dette kapitlet er henholdsvis Boltanskis (1999; 2011) tankesett knyttet til lidelsens topoi, Chouliarakis (2010; 2012) teori om utviklingslinjer innen humanitære appellstiler og Franks (1995) tilnærming til tre typer sykdomsfortellinger. Grunnen til at jeg har valgt disse tre er at de belyser hvordan det å stilles overfor andres lidelse i mediene kan innebære et ubehag for tilskueren. I tillegg peker de ut ulike måter lidelsen kan fremstilles på, som unngår å vekke dette ubehaget. De utgjør dermed tre perspektiver som alle er relevante for avhandlingens problemformulering.

Jeg gjennomgår og drøfter disse tre perspektivene hver for seg. Til slutt summerer jeg opp hvilke forskningsspørsmål de medfører for de konkrete programanalysene i kapittel 5, 6 og 7.

Lidelsens topoi

Tilskuerens problem

I boken *Distant Suffering. Morality, Media and Politics* (1999) åpner Boltanski med å spørre etter hvilke vilkår som må være oppfylt for at 'fjerne' andres lidelse kan fremstilles i mediene på en moralsk akseptabel måte (s. xv). Hans utgangspunkt er at posisjonen som tilskuer til andres lidelse gjennom mediene er problematisk. Gjennom å klargjøre disse vilkårene resonnerer han seg så frem til at det finnes tre former for fremstilling av lidelse i mediene som legger opp til en moralsk akseptabel og i den forstand 'legitim' tilskuerposisjon. Disse tre formene kaller han for henholdsvis medfølelsens, fordømmelsens og estetikkens topoi.

I det følgende skal jeg presentere og drøfte Boltanskis teori om lidelsens topoi med sikte på å anvende den i programanalysene. Jeg vil også avklare hvorvidt dette er et perspektiv som også er relevant for tilfeller hvor lidelsen er såkalt 'nær', og ikke kun for fjern lidelse, som er det Boltanski tar utgangspunkt i.

Kjernen i Boltanskis begrunnelse for at en tilskuer som stilles overfor andres lidelse i mediene, i utgangspunktet befinner seg i en etisk problematisk posisjon, er at tilskueren kun ser på lidelsen og ikke handler i forhold til den. Problemet med denne tilskuerposisjonen er, ifølge Boltanski, at det å kun betrakte lidelse uten å handle med sikte på å avhjelpe den lidende, er etisk uforsvarlig. Fremvisningen av lidelsen i mediene gjør dermed tilskueren til en 'voyeur,' en posisjon som ikke er legitim fordi den som befinner seg i den kritiseres for å betrakte lidelsen av ren egeninteresse: "Synet af lidelse er kun legitimt, når det fører til handling. Ellers kunne man let blive anklaget for at være pervers, hvis det er en fremvisning af lidelsen for lidelsens egen skyld" (Boltanski, 2011, s. 58)⁵⁵.

Et grunnleggende problem knyttet til fremstilling av lidelse i mediene er derfor, i følge Boltanski, at kikkerposisjonen eksisterer som en mulighet, uavhengig av om man som tilskuer føler seg som en kikker eller ei. Dette problemet kan så, mener han, kun løses ved at tilskueren blir en som handler i

⁵⁵ I gjennomgangen av Boltanskis teori om lidelsens topoi bruker jeg både boken *Distant Suffering. Morality, Media and Politics* (1999) og artikkelen "De humanitære aksjoners legitimitet og mediernes fremstilling af dem: tilfældet Frankrig" (Boltanski, 2011). Dette er en dansk oversettelse av "The Legitimacy of Humanitarian Actions and their Media Representations: The Case of France", som stod på trykk i tidsskriftet *Ethical Perspectives* (2000). Her er teorien om lidelsens topoi fremstilt i en mer kompakt versjon, men med en tilsvarende argumentasjon, som i boken fra året før.

forhold til lidelsen. Men hvordan er handling mulig for en som står utenfor lidelsen? Boltanskis svar er at den form for handling som står til rådighet for en tilskuer, er språket eller talen. Her kan det i første omgang dermed se ut som om han knytter tilskuerbegrepet kun til den som har sett lidelsen på nært hold, og så formidler det videre i et eller annet medieuttrykk. For hvordan kan for eksempel en tv-seer forstås som en som taler om, eller snakker om, det han eller hun ser eller har sett? Jo, mener Boltanski, han eller hun kan tale gjennom å innta en holdning og det å gjøre seg opp en mening. Tilskueren kan i denne forstand handle indirekte, for eksempel ved å ta stilling og slutte seg til en organisasjon eller stat som så kan handle på vegne av tilskueren. Ved å slutte seg til et uttrykk eller en form hvor i lidelsen blir omtalt, kan dermed tilskuerrollen knyttes til en moralsk relevant handling vis-à-vis lidelsen (Boltanski, 1999, s. 23).

Resonnementet har altså så langt ført til at det finnes en løsning på tilskuerens problem. Men hvordan skal lidelsen fremstilles for at tilskueren blir en som tar stilling? Hvordan skal, med andre ord, talen om lidelsen gis en form som inviterer tilskueren til å slutte seg til en moralsk begrunnet handling overfor den lidende?

Topos forstått som 'engasjementstilbud'

På dette punktet i resonnetet tar Boltanski i bruk toposbegrepet, som, slik han bruker det, er inspirert av antikkens retorikk. Topos (τόπος) betyr plass på gresk. Det inngår opprinnelig i sammensetningen 'tópos koinós', som betyr en felles plass eller sted. Når man i den klassiske retorikken skulle samle og bygge opp argumenter, kunne man hente dem fra ulike typer informasjonskilder, det vil si ulike 'topoi'. Topos kan på den måten forstås som et 'sted' hvor man finner noe man trenger for å kommunisere og overbevise. Et topos vil altså kunne betegne et område eller en kategori, hvor det som finnes der på ett eller flere vis hører sammen: "en form for grunnleggende verdier, tenkemåter eller argumenter som ligger til grunn for konkrete argumenter" (Kjeldsen, 2006, s. 151).

Boltanskis begrunnelse for å knytte sin tenkning til antikkens toposbegrep, er at han mener det gir mulighet for å kombinere former som legger opp til både et emosjonelt og et politisk engasjement som respons på lidelsen. I tillegg legger han vekt på at toposbegrepet egner seg for å betone det historiske og det konvensjonsbaserte ved denne type engasjementet. Det er derfor en pragmatisk

begrunnelse Boltanski bruker når han knytter an til antikkens toposbegrep for å beskrive disse formene:

For at beskrive disse former for emotionelt og politisk engagement mellom parter, der aktivt forholder sig til lidelsen på afstand, kunne jeg tenke mig at rehabilitere den gamle term *topik* – et ord, der udmærker sig ved at betone at engagementet i lidelsen er af en konventionel karakter. De konventioner, som disse *topikker* grunder på, er nemlig ligesom de litterære eller narrative konventioner av historisk art (Boltanski, 2011, s. 160).

Toposbegrepet fra antikken fungerer altså som utgangspunkt for Boltanski når han går i gang med å undersøke de formene for fremstilling av lidelse som er legitime. Og det er 1700-tallet som danner bakteppet for undersøkelsen.

Boltanski finner nemlig oppsettet til de to første, henholdsvis fordømmelsens og medfølelsens topos, i Adam Smiths *Theory of Moral Sentiments*, som første gang ble utgitt i 1759. I dette verket søker Smith å kartlegge grunnlaget for menneskets evne til å felle allmenngyldige moralske dommer. Det gjør han ved å bringe inn et scenario hvor en upartisk og desinteressert tilskuer iakttar en lidende person. Den upartiske iakttaker representerer et perspektiv som er fritt fra bindinger til fellesskapet. I tillegg til den lidende og den upartiske iakttaker innfører Smith en aktiv figur i scenariet, det vil si en person som representerer handling vis-à-vis den lidende.

Her opererer Smith med to forskjellige scenarier, og det er disse scenariene Boltanski bruker som grunnlag for henholdsvis medfølelsens og fordømmelsens topos. I det første scenariet anbringer Smith den lidende ved siden av en person som hjelper den lidende. Denne aktøren omtales som en 'velgjører' og er derfor en som den lidende føler takknemlighet overfor. I det andre scenariet anbringes den lidende ved siden av en person som er årsak til lidelsen, og som den lidende føler seg krenket av. De to scenariene får begge frem det sammensatte ved sympatien som følelse. I det første vil iakttakerens følelser være en sammensetning av direkte sympati for velgjøreren og indirekte sympati for den lidendes takknemlighet. I det andre vil iakttakerens følelser være sammensatt av direkte antipati mot overgriperen og indirekte sympati med den lidendes sinne.

Disse to scenariene hos Smith, hvor den lidende opptrer i relasjon til henholdsvis en overgriper eller en velgjører, betegner Boltanski som to forskjellige former for 'engasjementstilbud'. De knytter an til ulike emosjonelle

ressurser og kommer til uttrykk i forskjellige stilistiske registre, når de konfronteres med lidelsen. Han omtaler dem også som 'skjemaer', som formidles i ulike litterære sjangre, og som kan anvendes i mange forskjellige sammenhenger:

Disse topikker formes og formidles i forskjellige litterære genrer, der kan presentere en stor vifte af tilfælde, situationer, historier og stereotyper på den sådan måde, at de former og stimulerer de empiriske iagttageres fantasi og gør dem i stand til at genbruge disse skemaer (...) når de bliver vidne til nye tilfælde af lidelse (Boltanski, 2011, s. 163).

Som nevnt argumenterer Boltanski at det finnes tre lidelsens topoi. Han knytter også dannelsen av dem til en historisk tidsperiode. De to første, fordømmelsens og medfølelsens topos, oppstod i andre halvdel av 1700-tallet. Det tredje toposet, estetikkens topos, oppstod først på midten av 1800-tallet, delvis som et resultat av kritikk av de to første. I det følgende skal jeg se nærmere på hver av dem, både hva angår hvilken type emosjonelt engasjement de legger opp til, og på hvilken måte de har nedfelt seg i ulike typer litterære tekster.

Fordømmelsens topos

I fordømmelsens topos stilles den lidende opp sammen med overgriperen, eller en instans som kan stilles til ansvar for lidelsen. Det kan være en person, en organisasjon, et system, en struktur eller en klasse. Dette toposet er følelsesmessig drevet av sinne rettet mot overgriperen. Dermed kommer anklagen i sentrum for engasjementet, noe som også får konsekvenser for stilen. En anklage krever nemlig bevis, og det legger føringer på hvordan talen må utformes i fordømmelsens topos. Boltanski formulerer det slik at fordømmelsens topos innebærer en fremstillingsform hvor de subjektive følelsene ikke kan blandes sammen med en objektiv tilnærming til bevisene i 'saken'. (Boltanski, 1999, s. 63).

Ettersom anklagen kommer i sentrum, blir også oppmerksomheten i fordømmelsens topos vendt mot overgriperen og ikke så mye mot den lidende. Historisk sett forankrer Boltanski fordømmelsens topos til den prosessen som finner sted i offentligheten i en såkalt 'affære'. Her henviser han til den modellen Voltaire gjorde til eksempel da han intervenerte i henholdsvis affæren om Chevaliere de la Barre, som ble anklaget for blasfemi og halshugd 1766, og Calas-

affæren.⁵⁶ Tilskuerengasjementent i en affære gir seg til kjenne som indignasjon og anklage på vegne av et offers urettmessige lidelse. Den som fører ordet og utformer fordømmelsen, er en person som presenterer seg selv som en uavhengig, desinteressert person, som er uenig med de andre. Det var den rollen Voltaire tok på seg da han forsvarte det urettferdig anklagede offeret ved å vende anklagen mot anklagerne. Boltanski utpeker pamfletten som den mest typiske litterære uttrykksform for fordømmelsens topos. Karakteristiske trekk for pamfletten som sjanger er en blanding av bitre angrep eller ironi og detaljert bruk av beviser som beskriver offerets lidelser og dermed forsterker anklagen (Boltanski, 2011, s. 165.)

Medfølelsens topos

Medfølelsens topos innebærer en annen type engasjementstilbud. Dette toposet tar utgangspunkt i det scenariet hvor en velgjører er anbrakt ved siden av den lidende. Dermed er det ikke sinne og indignasjon som preger dette toposet, men takknemlighetsfølelser rettet mot velgjøreren på vegne av den lidende:

I stedet for å sympatisere med den vrede offeret føler over for forfølgeren – som gav anledning til indignation, fordømmelse og anklage – følger iagttageren det andet spor, Adam Smith udstak, og sympatiserer med den takknemlighetsfølelse, som den godgørende persons indgreb vækker i offeret (Boltanski, 2011, s. 166).

Ettersom medfølelsens topos ikke har anklagen i sentrum, legges det ikke opp til noen 'rettergangslogikk' slik tilfellet er i fordømmelsens topos. I medfølelsens topos er talen derfor ikke bundet av å måtte legge fremlegge beviser eller sannsynliggjøre at rettferdigheten har blitt tilsidesatt. Dette toposet inviterer til positive følelser som takknemlighet og ømhetsfølelse⁵⁷ og åpner dermed for andre muligheter når det gjelder hvordan talen om lidelsen utformes enn det som var tilfellet i fordømmelsens topos.

En av forskjellene mellom medfølelsens topos og fordømmelsens topos er at førstnevnte gir større rom for å uttrykke en empatisk forbindelse med det

⁵⁶ Se kapittel 2 s. 34 for omtale av Calas-affæren. I fransk historie er Dreyfus-affæren fra slutten av 1800-tallet det mest kjente og typiske eksempel på affæren.

⁵⁷ Jeg har valgt å bruke 'ømhetsfølelse' for det engelske begrepet 'tender-heartedness' hos Boltanski (1999).

lidende subjektet. Medfølelsens topos innebærer derfor et følelsesregister hvor sorgmodighet, fellesskapsfølelse, håp og glede kan være en del av engasjementstilbudet (Boltanski, 2011, s. 168).

I likhet med fordømmelsens topos tidfester Boltanski opphavet til medfølelsens topos til siste halvdel av 1700-tallet. I dette tilfellet er det romanen han peker på som den litterære utformingen av toposet, ettersom den på en ny måte åpnet for innlevelse i andres liv og erfaring med lidelse.⁵⁸

Estetikkens topos

Hva så med det tredje toposet, hvor kommer det fra, og hva innebærer det? Ifølge Boltanski er det kritikk av fordømmelsens og medfølelsens topos som fører til dannelsen av estetikkens topos omkring 1850.

Kritikken av både fordømmelsens og medfølelsens topos går ut på de begge kan bli illusoriske erstatninger for reell handling i forhold til andres lidelse. Begge disse topoi kan medføre at engasjementet kun blir et engasjement med ord og følelser, og dermed kun "hjælper på iagttagerens dårlige samvittighet uden at gjøre noget ved offerets lidelse" (Boltanski, 2011, s.168). Kritikken går også på at engasjementstilbudet i disse topoi fører til narsissisme i den forstand at det som opprinnelig ble fremlagt som et engasjement vendt mot andres lidelse, i praksis blir til en oppmerksomhet rettet mot en selv og ens egne følelser.

Det er særlig medfølelsens topos som blir kritisert for primært å handle om tilskuerens behov for å føle seg god. Til grunn for denne kritikken ligger oppfatningen om at det å stilles overfor andres lidelse, nettopp åpner for egen menneskelighet og godhet, og at man av den grunn oppsøker skuet av lidelsen, og ikke primært for å lindre den. Dette er vel og merke en kritikk som har fulgt humanitarismen fra 1700-tallet og som også stadig kommer til uttrykk hos kritikere av humanitær kommunikasjon i dag, blant annet gjennom Tvedts (2009) kritiske begrep om 'godhetsregimet'.

Hvordan representerer så estetikkens topos et alternativ til fordømmelsens og medfølelsens topos? Estetikkens topos skiller seg fra de to andre først og fremst ved at det ikke er knyttet direkte til handling. I dette toposet dreier engasjementstilbudet seg nemlig ikke primært om å ta stilling i form av fordømmelse av en overgriper eller i form av støtte til en velgjører. Og selv om estetikkens topos kan inngå i en politisk og handlingsorientert

⁵⁸ Se kapittel 2, s. 32, for en utdyping romanens bidrag til utviklingen av humanitarismen.

sammenheng, er dette et topos som i første omgang inviterer til et tilskuerengasjement hvor refleksjonen over lidelsen står i sentrum.

For å beskrive estetikkens topos, viderefører Boltanski scenarietenkningen fra Smith, men setter inn en annen tilskuerposisjon relatert til den lidende enn det som var tilfellet i de to andre. Han innfører nemlig kunstneren som en ny posisjon i skjemaet, som en "der er i stand til at vise, hvordan der er noget sublimt over offerets lidelse" (Boltanski, 2011, s. 171). Her er det altså ikke lenger relasjonen mellom den lidende og henholdsvis en overgriper eller en velgjører tilskueren stilles overfor, men kunstnerens blikk og dermed et kunstnerisk perspektiv på lidelsen.

I følge Boltanski oppstår estetikkens topos i og med kunstkritikken, og han viser til Baudelaires (1821-1867) private skrifter og hans skrifter om kunst som et tidlig eksempel på dette. Som et moderne eksempel på estetikkens topos trekker Boltanski frem fotografens Sebastiao Salgados bilder fra hungersnøden i Etiopia. Engasjementstilbudet i estetikkens topos konstitueres altså via det kunstneriske uttrykket. Og det er kunstnerens evne til å vise hvordan det er noe sublimt over lidelsen som gir tilskuerposisjonen i dette toposet legitimitet:

Iagttagers sympati kan da beskrives som en sympati med den lidende, som skyldes, at denne betraktes af en kunstner, der er i stand til at finde det sublime i rædselen, og dermed give refleksion over det menneskelige vilkår (Boltanski, 2011, s. 170).

Estetikkens topos utgjør dermed en tredje type engasjementstilbud som inviterer til sympati med den lidende ved hjelp av en kunstners 'blikk' og dennes evne til å la fremstillingen av lidelsen knytte an til refleksjon omkring menneskets grunnleggende vilkår i verden.

Fordømmelsens, medfølelsens og estetikkens topos skal altså forstås som en type mønstre for fremstilling av lidelse som har utviklet seg over tid. Boltanski kommer, som vist, frem til dem ved å spørre om hvordan en tilskuer kan stilles overfor fjerne andres lidelse i mediene på en legitim måte. Først slår han fast at dette kun kan skje dersom tilskueren innskriveres som en som tar stilling, og på den måten slutter seg til en moralsk begrunnet handling i forhold til lidelsen. Deretter går han til historien, hvor han finner opphavet til tre stabile typer lidelsestopoi med utgangspunkt i det humanitære engasjementet som vokser frem på 1700-tallet.

Drøfting

Boltanski argumenterer altså for at lidelsens topoi er tre etablerte mønstre for fremstilling av fjern lidelse. Men kan de også sies å gjelde for mediering av 'nær' lidelse? Det spørsmålet er av særlig interesse for denne avhandlingen ettersom deler av min empiri befinner seg i denne kategorien, nærmere bestemt NRK TV-aksjonen 1997, *Krafttak mot kreft* og de norske eksemplene i NRK TV-aksjonen 2008, *Blå Kors*.

Jeg mener at det ikke er noe i veien for å la teorien om lidelsens topoi også inkludere mediering av 'nær' lidelse. De tilskuerposisjonene de tre topoi innskriver for tilskueren fremstår nemlig også som relevante for mediering av 'nær' lidelse. Når det gjelder medfølelsens topos, er det som vist hjelperrollen tilskueren inviteres til å identifisere seg med. I dette toposet er det derfor muligheten for knytte synet av lidelsen til muligheten for at den lidende får hjelp som gjør tilskuerposisjonen akseptabel og i den forstand legitimerer fremstillingen av lidelsen. Dette prinsippet vil gjelde uavhengig av om lidelsen er fjern eller nær. I fordømmelsens topos er det muligheten for å gjenopprette rettferdighet for den lidende som konstituerer engasjementstilbudet. På det grunnlag kan man si at det er rollen som rettferdighetssøkende samfunnsborger tilskueren inviteres til å identifisere seg med i dette toposet. Også den rollen er forankret i en allmenn etikk som ikke begrenses av om lidelsen er fjern eller nær.

I estetikkens topos er det som nevnt ikke en så direkte handlingsorientert posisjon tilskueren inviteres til å innta eller identifisere seg med. I dette toposet fremstilles menneskers lidelse med en kunstners blikk og i en kunstners bearbeiding på en måte som inviterer tilskueren til å reflektere over lidelsens plass i verden og gjennom det føle sympati med de lidende.

Lidelsens topoi kan dermed sies å peke ut et sett av allment akseptable tilskuerposisjoner knyttet til det å stilles overfor lidelse. Derfor skal jeg i avhandlingen gå ut fra at lidelsens topoi også er aktuelle mønstre for fremstilling av lidelsen når NRK TV-aksjonen dreier seg om mennesker som tilhører tilskuerens egen kulturelle og geografiske kontekst.

Det er imidlertid et aspekt ved resonnementet som fører frem til lidelsens topoi som skaper behov for noe mer refleksjon. Som jeg har vist, starter Boltanski med å ta utgangspunkt i det illegitime ved en 'ren' tilskuerposisjon når lidelse fremstilles i mediene. Det illegitime ved denne posisjonen begrunner han så ved å vise til tilskueren som en potensiell kikker stilt overfor lidelsen. Dermed trekker

han inn et veletablert og kritisk synspunkt på fremstilling av lidelse i mediene som også Sontag reflekterer over i essaysamlingen *Å betrakte andres lidelse*. Her diskuterer hun det fenomenet som innebærer at mennesker tiltrekkes av slike syn, noe hun ser på som en "stadig tilbakevendende kilde til mental uro" (Sontag, 2004, s. 85). Voyeuristiske problemstillinger inngår også i kritikken av billedbruken i humanitær kommunikasjon, noe jeg kommer tilbake til i forbindelse med Chouliarakis teori i neste avsnitt. Her vil jeg først og fremst stoppe opp ved dette poenget for å understreke at jeg mener at dette kun er ett av flere problemer som er knyttet til fremstillinger av lidelse hvor tilskueren ikke tilbys en annen rolle enn kun å være tilskuer.

Et annet, og like viktig potensielt problem, er det ubehaget det kan medføre å se noen lide, uten samtidig å kunne verken være istand til å hjelpe eller å få øye på noen som kan hjelpe. Dette aspektet bør derfor også inngå i premissgrunnlaget for resonnementet som fører frem til lidelsens topoi⁵⁹.

Lidelsens topoi skal i denne avhandlingen derfor ses på som former for fremstilling av lidelse som løser flere typer av potensielle problemer ved fremstilling av lidelse i mediene. Et av dem er 'voyeurproblemet', det vil si det problemet Boltanskis resonnement tar utgangspunkt i. Et annet er det jeg vil kalle for 'handlingsproblemet'. Det skal forstås som den typen problem som oppstår når en tilskuer ser noen lide uten å verken selv kunne gjøre noe med det eller få øye på andre som kan gjøre noe. Smerten i dette blir så ubehagelig at man får behov for å vende seg bort. Dermed aktualiseres også fenomenet 'compassion fatigue' som en del av handlingsproblemet. Compassion fatigue er en betegnelse som brukes om fatalisme eller følelse av nummenhet når man slutter å reagere på bilder og rapporter om nød i områder som ligger langt fra der en selv hører hjemme (Moeller, 1999; Tester, 2010). Dette fenomenet innebærer et dilemma ettersom det kan oppleves som en uønsket, men likevel nødvendig passivitet eller tilbaketrukkethet hos tilskueren. Jeg velger å se compassion fatigue som en del av handlingsproblemet fordi dette fenomenet setter tilskueren i en posisjon som representerer et brudd med grunnleggende allmenne verdier i det man vender seg bort som en reaksjon på andres lidelse.

Kort sagt oppstår handlingsproblemet ved at tilskueren ikke kan handle, og

⁵⁹ Boltanskis (2011) argumentasjon i "De humanitære aktioners legitimitet og mediernes fremstilling af dem: tilfældet Frankrig" åpner vel og merke for å tolke det slik at han tenker dette aspektet inn i premissgrunnlaget, men det er, slik jeg oppfatter det, ikke gjort eksplisitt.

av den grunn befinner seg i en posisjon som kan oppleves som både smertefull, skamfull og frustrerende. Dette problemet aktualiseres på en særlig måte gjennom tv-mediet, hvor man som tilskuer kommer i en posisjon hvor man, som Ellis (2000) formulerte det, er "able to over-look, but under-act" (s. 15).

Jeg forstår altså lidelsens topoi som former eller 'skjemaer', som Boltanski også omtaler dem som. Disse formene eller skjemaene innebærer et engasjementstilbud som er av en slik art at det ikke vekker tilskuerens ubehag i den forstand at tilskueren blir ubekvem ved å befinne seg som tilskuer til lidelsen. I tråd med Boltanskis tilnærming ser jeg dem også som konvensjonelle mønstre for fremstilling av lidelse, og ikke mønstre som sikrer en etisk forsvarlig fremstilling av lidelsen i enhver sammenheng hvor de tas i bruk. Som gjennomgangen av de ulike topoi over har vist, har disse formene for fremstilling av lidelse også møtt kritikk. Derfor vil de også kunne være et utgangspunkt for å identifisere og diskutere problematiske sider ved fremstillinger av lidelse i mediene.

Bruk av lidelsens topoi for analysene av NRK TV-aksjonen

Hvordan skal så teorien om lidelsens topoi anvendes i analysene av NRK TV-aksjonen? På et overordnet sjangernivå er det medfølelsens topos som utgjør engasjementstilbudet i NRK TV-aksjonen og andre veldedige mediebegivenheter. Grunnen til det er at det er relasjonen mellom de lidende og hjelperne dette konseptet er basert på. Som jeg har vært inne på i både kapittel 2 og kapittel 3, er det nettopp nødvendigheten av og muligheten for å hjelpe som utgjør den bærende ideen i den veldedige mediebegivenheten. Det gir grunn til å tro at også innslagene i den første bærebjelken kommer til å ta i bruk medfølelsens topos. Men vil det også være rom for fremstillinger av lidelse på formen av fordømmelsens topos i NRK TV-aksjonen? Som vist legger dette toposet opp til et engasjementstilbud som drives av sinne og indignasjon ved at personer eller instanser som har ansvar for lidelsen, trekkes inn på 'scenen'. Dette er følelser som i utgangspunktet ikke så lett lar seg innpasse i et konsept hvor det å konstituere god stemning inngår i sjangeren.

Spørsmålet om bruken av fordømmelsens topos aktualiseres på en særlig måte i analysene av NRK TV-aksjonen, *Blå Kors*. Her er valget med å vinkle aksjonen mot barns lidelse et valg som vil gi programmet en dreining mot fordømmelsens topos dersom tilskueren også stilles overfor de ansvarlige, som i

mange tilfeller er foreldrene til barna. Men kan et konsept som NRK TV-aksjonen, hvor den gode stemning er et av sjangertrekkene, også innlemme følelser som sinne og indignasjon overfor foreldrerollen? Hvis ja, i hvilke tilfeller er dette mulig? Hvis nei, hvordan unngå å vekke disse følelsene i for sterk grad?

Når det gjelder estetikkens topos, representerer dette ikke den samme følelsesmessig utfordring i forhold til den veldedige mediebegivenheten som fordømmelsens topos. Ettersom kunstneriske innslag, og også kunstneres engasjement for saken, er etablerte trekk ved denne type programmer, er det å forvente at dette toposet vil være i bruk i NRK TV-aksjonen. Men i hvilke sammenhenger brukes det, og hvordan utformes estetikkens topos ved hjelp av audiovisuelle forteller- og fremstillingsgrep? Det er også spørsmål analysene skal besvare.

I tillegg til å spørre etter hvordan medfølelsens-, fordømmelsens- og estetikkens topos anvendes i fremstillingen av lidelse i NRK TV-aksjonen, vil jeg også spørre om materialet jeg analyserer gir grunn til å etablere flere lidelsestopoi enn de tre Boltanski har utpekt. Det vil i så fall gi en utvidet forståelse av aktuelle typer av det jeg i avhandlingen omtaler som 'akseptable' tilskuerposisjoner innen problemfeltet som her står i fokus, nemlig mediering av lidelse på tv.

Sjokkeffekt, positive bilder og posthumanitær stil i humanitær kommunikasjon

Humanitær estetikk – historikk og kritikk

Det andre perspektivet jeg anvender i analysene er Chouliarakis teori om en utvikling innen humanitære appellstiler. Dette er en utvikling som ifølge Chouliaraki kan forstås i lys av historien om kritikk av humanitær estetikk. Hun identifiserer tre typer humanitære appellstiler. Disse er henholdsvis 'sjokkeffekt', 'positive bilder' og en 'posthumanitær' appellstil (Chouliaraki, 2010, s. 109-113)⁶⁰. Selv om de står i et forhold til hverandre som innebærer at de ulike stilene dels fremkommer på grunn av kritikk av den foregående, er det likevel ikke slik at de avløser hverandre. De skal heller forstås som ulike humanitære appellstiler

⁶⁰ I boken *The Ironic Spectator* (2012) bruker Chouliaraki begrepene 'negative' og 'positive' appeller i stedet for 'sjokkeffekt' og 'positive bilder', men beskrivelsene av disse stilene er de samme som i artikkelen fra 2010.

som har utviklet seg fra 1960 og frem til i dag. Men Chouliaraki opererer også med en historisk utvikling, ettersom sjokkeffekten regnes som den første, den positive bildestilen som den andre, og den posthumanitære stilen som den tredje appellstilen.

Sjokkeffekten knyttes til de tidlige humanitære kampanjene, eksempelvis Oxfams kampanje i 1956 og Røde Kors sin kampanje i 1961, samt bildene fra krisen i Biafra i 1968-70. Chouliaraki karakteriserer denne stilen som en dokumentarisk estetikk hvor lidelsen representeres med synlige tegn i et realistisk billedspråk. Eksemplene hun bruker er bilder som viser mennesker i grupper som er fratatt deres individualiserende trekk og som representeres med utstående ribbein, avmagrede armer og bein.

Sjokkeffekten har blitt kritisert for fremstille de lidende på en måte som tar fra dem verdighet. Kritikken av denne stilen innebærer også at en slik fremstillingsmåte er forankret i et kolonialisert blikk som er basert på maksimal avstand mellom tilskuer og den lidende andre. Sjokkeffekten blir derfor også forbundet med ubehag, fordi den fremkaller vestlig skyldfølelse forankret i arven fra kolonitiden og skam over å ikke kunne gjøre noe med det.

På bakgrunn av kritikken av sjokkeffekten vokser det frem en annen stil innen humanitær estetikk, som Chouliaraki omtaler som 'positive bilder'. Den kommer til uttrykk gjennom kampanjer som fokuserer på bilder og historier hvor mottakerne av hjelpen fremstår som glade og takknemlige. Karakteristisk for slike kampanjer er at de personifiserer de lidende ved å fokusere på enkeltpersoner, for eksempel deltakere i utviklingsprosjekter. I den positive stilen er det også vanlig at givne konstitueres som enkeltpersoner som kan gjøre en forskjell gjennom konkrete bidrag som kan forbedre livet til enkeltpersoner.

Utviklingen fra sjokk-effekten mot den positive stilen kan også ses i sammenheng med en vending innen bistandsarbeid hvor man retter oppmerksomhet utover ren nødhjelp og legger vekt på prosjekter som handler om langsiktige endringer som kan bedre livsvilkår på sikt⁶¹.

⁶¹ Som støtte for denne utviklingen viser Chouliaraki også til retningslinjer beskrevet 'Code of Conduct on Images and Messages Relating to the Third World' som ble antatt av Generalforsamlingen for europeiske NGOs i april 1989, som oppfordret NGOs til å være oppmerksomme på budskap som overforenkler eller som overkonsentrerer "sensational aspects of life in the third world" (Chouliaraki, 2010, s. 122-123, note 7).

Men også den positive bildestilen har møtt kritikk. Bourdieus begrep om 'misrecognition' er et kjernebegrep i denne kritikken, som fremhever at de positive følelsene som takknemlighet og fellesskapsfølelse disse humanitære kampanjene spiller på, er basert på et asymmetrisk forhold mellom giver og mottaker. Humanitær kommunikasjon blir dermed et uttrykk for det Bourdieu kaller for "the euphemistic concealment of systemic power relations by the image of smiling children" (Bourdieu, 1977:183–97, sitert hos Chouliaraki, 2010, s. 113).

Asymmetriproblematikken mellom giver og mottaker i den positive bildestilen kommer også til uttrykk hos Gullestad i *Picturing Pity* (2007) hvor hun peker på at mottakerne er dømt til å innta en takknemlighetsposisjon som blir stående i et asymmetrisk forhold til gavegiverens godhet: "[T]he pronounced goodness of the 'donors' almost inevitably implies the potential humiliation of the 'receivers'" (s. xviii).

Kritikken av den positive bildestilen innebærer dermed at fremstillingen av de som lider alltid er styrt ut fra behovet for å fremheve giveren. Slik opprettholdes asymmetrien mellom giver og mottaker på tross av den positive billedstilens ambisjon om å bidra til en verdig fremstilling av de lidende, hvor de lidende fremstår som aktører med selvbestemmelsesrett.

Chouliaraki peker også ut en tredje tredje appellstil i den humanitære estetikken. Hun omtaler den som 'posthumanitær', og peker på at den gjør seg gjeldende fra og med 2000-tallet. Chouliaraki ser utviklingen av denne stilen i sammenheng med tre sentrale transformasjoner i det humanitære feltet i tidsrommet fra 1970 til 2010. Disse tre er henholdsvis instrumentaliseringen av nødhjelps- og bistandsfeltet, svekkelsen av de store solidaritetsnarrativene og teknologiseringen av kommunikasjon (Chouliaraki, 2012, s. 5). Disse transformasjonene legger grunnen for det hun omtaler som en 'posthumanitær stil'. Den kjennetegnes ved at den legger mindre vekt på medlidenhet og såkalt 'store følelser' når det gjelder å motivere offentligheten til å handle: "[It]disengages public action from pity, that is from the activation of grand emotion towards suffering" (Chouliaraki, 2012, s. 115)⁶².

⁶² Artikkelen "Medynk, rettferd, ansvar. Fasteaksjonens estetiske uttrykk gjennom 50 år" (Løvland, 2012) belyser en utvikling i annonsematerialet til Kirkens Nødhjelp som gjenspeiler deler av de trekkene Chouliaraki peker på i utviklingen av de tre stilene i humanitær kommunikasjon. I den første av fasene Løvland opererer med, det vil si fra 1967 og gjennom hele 1970- og 1980-tallet, preges informasjonen av en estetikk som vekker medlidenhet. Fra

Den posthumanitære estetikken defineres altså først og fremst ved at den ikke legger opp til at tilskueren skal føle så sterkt i møte med representasjoner av lidelsen og karakteriseres derfor som et emosjonelt lav-intensivt tilskuerengasjement. Chouliaraki peker også på at kampanjer som reflekterer denne stilen er preget av at lek- og spillorienterte teknologibaserte aktiviteter inngår som en del av måten å gi penger på. Dette ser hun også som et uttrykk for den grunnleggende tendensen i det posthumanitære til å la den humanitære kommunikasjonen handle mer om 'oss selv' enn om 'de andre'.

Med identifiseringen av denne nye typen følsomhet argumenterer Chouliaraki for at det er mulig å identifisere et brudd, eller i hvert fall en betydelig endring, i det humanitære feltet. Dette skiftet medfører en ny type forankring av solidariteten. Chouliaraki omtaler dette som et fokusskifte fra 'de andre' til 'oss selv', eller som hun også formulerer det, som et skifte fra 'de andre' til 'de andre som oss selv'(s. 27).⁶³

Utvikling av humanitære appellformer som bakteppe for analysene av NRK TV-aksjonen.

Chouliarakis tilnærming til utviklingstrekk innen humanitær kommunikasjon brukes i denne avhandlingen som et bakteppe for de analysene hvor empirien hører inn under feltet humanitær kommunikasjon. Det gjelder NRK TV-aksjonen 2010, *På flukt*, og de ikke-norske historiene i NRK TV-aksjonen 2008, *Blå Kors*.

Med utgangspunkt i Chouliarakis perspektiv vil jeg derfor se etter hvordan fremstillingen av lidelsen i NRK TV-aksjonen reflekterer de tre appellstilene hun refererer til som henholdsvis sjokkeeffekten, positive bilder og posthumanitær stil.

1992 skjer det så en endring i det estetikken retter seg mot verdier som rettferdighet og menneskeverd. Denne endringen gjenspeiler dreiningen mot det Chouliaraki omtaler som den positive bildestilen: "Framleis vert det vist bilete av menneske som opplever en problematisk hverdag, men blikka er ikkje lenger så triste og bedande, men oftare faste og konfronterande. Nokre gonger ser vi også menneske som smiler" (Løvland, 2012). I likhet med Chouliaraki identifiserer Løvland en stilendring fra og med år 2000. Denne gjenspeiler ikke like tydelig de aspektene Chouliarakis knytter til det post-humanitære ettersom Løvland først og fremst identifiserer denne stilen som en stil som fremstiller giveren som ansvarlig og som del av et samarbeidsfelleskap. Det som imidlertid kan oppfattes som en parallell er at giveren trekkes sterkere frem aktør i annonsene fra og med år 2000. Det kan være et uttrykk for samme tendens Chouliaraki omtaler som en større vektlegging av giverens virkelighet versus mottakerens virkelighet i den humanitære kommunikasjonen.

⁶³ Chouliarakis (2010;2012) behandling av denne tematikken innebærer også en kritikk av den posthumanitære stilen hvor hun særlig peker på at denne stilen både kan ses som et uttrykk for en narsissistisk orientering i den humanitære diskursen. Men dette går jeg ikke inn på her, da jeg ikke ser det som relevant for problemformuleringen.

Som et utgangspunkt vil jeg anta at sjokkeeffekten ikke er i bruk da den har møtt sterk og vedvarende kritikk gjennom flere tiår for å medvirke til offergjøring og uverdiggjøring av de lidende. Ettersom eksempelmaterialet i analysene er fra henholdsvis 2008 og 2010, antar jeg det som sannsynlig at denne typen bilder ikke vil ha kunnet passere som akseptable fremstillinger av lidelse.

Videre antar jeg at den positive bildestilen vil være mye i bruk. Som vist er dette en stil rettet mot å vekke gode følelser knyttet til det å gi og hjelpe, noe som stemmer godt overens med engasjementstilbudet i medfølelsens topos som er det overordnede toposet for veldedige mediebegivenheter. Men, ettersom den positive bildestilen også har blitt kritisert for å ivareta en problematisk asymmetri mellom giver og mottaker, vil det også være relevant å spørre om fremstillingen av lidelsen innebærer audiovisuelle strategier som kan sies å medvirke til å motvirke tilskuerens opplevelse av en asymmetri. Vil disse strategiene i så fall falle inn under den post-humanitære stilen, eller vil det bli aktuelt å ta i bruk andre begreper for å identifisere fortellergrep som bidrar til fremstillinger av lidelse som oppfattes som akseptable for tilskueren?

Tre typer av sykdomsfortellinger

Sykdom og etterspørsel etter fortellinger

Det tredje perspektivet jeg skal anvende i programanalysene er tre typer av sykdomsfortellinger som omtales i *The Wounded Storyteller. Body, Illness, and Ethics* (Frank, 1995). Disse tre utgjør ulike narrative strukturer som er aktuelle og tilgjengelige for en som skal sette ord på sine erfaringer knyttet til sykdom, og som i den forstand er en såret forteller. Boken er skrevet med en medisinsosialogisk tilnærming, og forfatteren har selv bakgrunn som såret forteller, både fordi han har hatt en hjertekomplikasjon og fordi han har hatt kreft.

Boken tar utgangspunkt i at sykdom skaper behov for og derfor etterspør fortellinger. Etterspørselen skjer på to nivåer. Det ene handler om den sykdomsrammedes eget behov for å forstå seg selv og sitt eget liv med og eventuelt etter sykdommen. Her legger Frank vekt på at fortellinger kan ses på som en måte å tegne et nytt kart på og en måte å finne nye veier å gå i livet etter at sykdommen har forstyrret et opprinnelig forventet livsløp. Det andre nivået

handler om det konkrete behovet som oppstår når noen for eksempel ringer for å spørre om hva som har skjedd eller etter hvordan det går, og når den syke må fortelle sin historie til helsearbeidere, helsebyråkrater, arbeidsgivere, kolleger, familie og venner (Frank, 1995, s. 53-56).

I boken argumenterer Frank for at det finnes tre hovedtyper av sykdomsfortellinger som den sårede fortelleren utformer sin personlige og unike historie i henhold til. De tre typene er henholdsvis 'restitusjonsfortellingen', 'kaosfortellingen' og 'nyvinningsfortellingen'. Om disse tre sier han vel å merke at de ikke er ment å skulle dekke alle sykdomsfortellinger. De tre skal først og fremst forstås som noen typer som ofte går i igjen. I tillegg understreker han at når det gjelder faktiske fortalte sykdomsforløp, så kombineres alle tre:

In any illness, all three narrative types are told, alternatively and repeatedly. At one moment in an illness, one type might guide the story; as illness progresses, the story becomes told through other narratives (s. 76).

I det følgende presenterer jeg hovedtrekkene i de tre typene sykdomsfortellinger, etterfulgt av en begrunnelse for hvorfor jeg ser dem som relevante for analysene av fremstilling av lidelse i NRK TV-aksjonen.

Restitusjonsfortellingen: så god som ny

Den narrative strukturen i restitusjonsfortellingen følger en treleddet struktur som kan beskrives på følgende formel: I går var jeg frisk, i dag er jeg syk, men i morgen kommer jeg til å bli frisk igjen (Frank, 1995, s. 77). Metaforen 'så god som ny' utgjør kjernen i dette plottet og peker på at slike fortellinger i bunn og grunn handler om helse.

Restitusjonsfortellinger er kulturelt sett svært attraktive fortellinger. De er sterke og overbevisende når de fungerer som sanne vitnesbyrd om mennesker, som beveger seg fra det Sontag (1979) i *Sykdom som metafor*⁶⁴ omtaler som 'de sykes kongerike', og som så igjen entrer de friskes verden. Men denne type fortellinger er også attraktive fordi de reflekterer en sterk impuls i moderniteten, nemlig troen på vitenskapen som bolverk mot menneskets sårbarhet og dødelighet. Den narrative strukturen i disse fortalte sykdomserfaringene bygger nemlig opp under tillit til medisinen som kunnskapsfelt og en tilhørende

⁶⁴ Boken kom første gang ut i 1978 med tittelen *Illness as Metaphor*.

forventning om at det finnes lindring for enhver smerte og lidelse. Frank viser til både tv-reklamen og sykehusbrosjyren som typiske tekstlige uttrykk for restitusjonsfortellingen (Frank, 1995, s. 80).

Restitusjonsfortellinger har imidlertid også klare begrensninger. For det første fordi de nettopp ikke er snekret for virkeligheter hvor mennesker ikke blir friske. I situasjoner og sykdomsforløp hvor det ikke er mulig å predikere en utvikling som den syke kan støtte seg til, blir plottet i restitusjonsfortellingen dermed umulig å bruke både for den syke og for de som står rundt. Denne mangelen i restitusjonsfortellingen belyser Frank også ved å trekke inn modernitetsperspektivet til Baumann, som understreker tausheten som oppstår når det å overvinne døden ikke lenger inngår i den felles samtalen: "[W]e have nothing to say to a person who has no further use for the language of survival" (Baumann, 1992, s. 30, sitert hos Frank, 1995, s. 95).

En annen begrensning ved restitusjonsfortellingen, som til dels henger sammen med den første, er at de ikke egner seg til det Frank omtaler som 'selvfortellinger',⁶⁵ det vil si historier hvor den sårede fortelleren selv er hovedperson. Grunnen til det er at restitusjonshistorier nettopp ikke vitner om selvets kamp, men først og fremst om andres ekspertise, og da særlig kompetansen hos helsepersonell. I forlengelsen av dette poenget legger Frank til at den narrative strukturen i restitusjonsfortellingen også har en grunnleggende dramaturgisk svakhet. Den viser seg ved at denne typen narrativer kun blir engasjerende fortellinger dersom restitusjonen kommer på tross av at den var å forvente (s. 91).

Kaosfortellingen som mangel på restitusjon og som ikke-plot

Kaosfortellingen er den andre typen av sykdomsfortellinger Frank opererer med. Det er to aspekter ved den som utgjør en motsetning til restitusjonsfortellingen. Det ene er at kaosfortellinger er preget av fortellerens forestilling om at livet aldri blir bedre. I disse fortellingene har den sårede fortelleren derfor verken noe vitnesbyrd eller noen forventning om restitusjon. Det andre aspektet som utgjør en motsetning til restitusjonsfortellingen er at den sårede fortelleren selv er preget av kaos, noe som fører til at selve fortellingen fremstår som en kaotisk fortelling. Frank omtaler også kaosfortellingen som en 'anti-narrativ', hvor tiden ikke deles inn i sekvenser og hvor fortelleren ikke har kapasitet til å reflektere

⁶⁵ 'Selvfortellinger' er min oversettelse av Franks begrep 'self-stories'.

over seg selv. Det som preger en kaosfortelling er at personen som befinner seg midt i den, ikke har distanse til sitt eget liv og dermed heller ingen evne til å få grep på det. Slike historier er med andre ord også kaotiske i sitt fravær av en narrativ orden (Frank, 1995, s. 98).

Frank markerer vel og merke ikke disse to aspektene ved kaosfortellingen som to ulike sider ved denne type sykdomsfortellinger. Det finner jeg imidlertid grunn til å gjøre. Grunnen til det er at jeg mener det er mulig å se for seg en såret forteller som gir uttrykk for et totalt manglende håp om restitusjon, og som samtidig kan strukturere sin fortelling i en viss narrativ orden eller med en viss avstand til sin egen fortelling. Jeg oppfatter det derfor slik at kaosfortellingen kan ha to versjoner. Den ene innebærer beskrivelse av en livssituasjon uten verken håp eller vitnesbyrd om restitusjon, og hvor den sårede fortelleren ikke selv har tilstrekkelig avstand til sin egen opplevelse av kaos til å gi sin fremstilling en forståelig form. Denne versjonen skal jeg omtale som 'den totale kaosfortellingen'.

Den andre typen kaosfortelling innebærer en beskrivelse av en livssituasjon uten verken håp eller vitnesbyrd om restitusjon, men hvor den sårede fortelleren selv fremstår som en som formgir sin egen historie og i den forstand er en strukturerende forteller. Denne siste versjonen vil jeg derfor omtale som 'den håpløse kaosfortellingen'. Denne type fortelling er preget av håpløshet, men innebærer samtidig at den sykdomsrammede selv setter ord på sine opplevelser av kaos og eventuelt manglende sammenheng, og dermed fremstår som en som har evne til å formgi sin egen fortelling.

Nyvinningsfortellingen: varig og betydningsfull forandring

Det tredje typen fortellinger skiller seg fra de to andre på flere måter. For, mens restitusjonsfortellingen er innrettet mot å se forbi sykdommen og kaosfortellingen på sin side er preget av at sykdommen fullstendig har tatt over, ser nyvinningsfortellingen sykdommen i hvitøyet, aksepterer den og søker å bruke den til noe. Nyvinningsplottet fokuserer på den sårede fortellers egen utvikling og sykdommen som en reise fungerer som en gjennomgående metafor: "Illness is the occasion of a journey that becomes a quest" (s. 115).

For å beskrive strukturen i nyvinningsfortellinger, trekker Frank inn Joseph Campbells klassiker *The Hero With a Thousand Faces* (1949) som det litterære eksemplet. Her fremstår heltens reise som en fortelling med klare

stadier. Den begynner med et kall til å entre en annen verden, deretter følger heltens vegring mot å dra, hans utfordringer på reisen, målet han oppnår, og deretter veien tilbake til den verden han kom fra, hvor han nå, på grunn av det han har oppnådd og fått innsikt i, kan bidra til en bedre verden.

Med referanse til Campbells heltehistorie utpeker Frank tre stadier i nyvinningsplottet. Det første er avreisen, som begynner med et 'kall'. I sykdomshistorien er det symptomene som står for dette kallet. Symptomene møtes med motstand og vegring, men nødvendigheten av å komme i gang, stille en diagnose og legge ut på 'reisen', presser seg på. Dermed det første hinderet tilbakelagt. Det andre stadiet, som for den syke kan innebære sykehusinnleggelse og operasjoner, kalles 'initiering'. Dette er stadiet hvor reisen mot målet faktisk starter. Det er en reise med utfordringer og prøvelser som former den syke og som også ender med oppdagelsen av noe nytt og verdifullt – det elementet som Campbell omtaler som 'the boon' i sitt skjema.

Det siste stadiet i nyvinningsfortellingen er 'tilbakekomsten'. I *The Hero With a Thousand Faces* dreier det seg om den fasen hvor helten kommer tilbake til den opprinnelige verden som forandret. Parallellen når det gjelder den sårede fortelleren, er en livssituasjon hvor sykdommen er tilbakelagt, men hvor sykdomserfaringen også har satt merker. Sentralt for nyvinningsfortellingen er at den måten sykdomserfaringen har merket fortelleren på, har en egenverdi: "[T]he teller has been given something by the experience, usually some insight that must be past on to others" (Frank, 1995, s. 118).

Det som forøvrig også preger nyvinningsfortellinger er at fortelleren står frem med en egen distinkt stemme. Frank peker på at de fleste publiserte historier er av denne typen. Grunnen til det er, mener han, at disse historiene får en egenverdi ved at de vitner om en verdifull endring som finner sted gjennom erfaringen med lidelsen.

Anvendelse av de ulike typene av sykdomsfortellinger for analysene av NRK TV-aksjonen

De ulike sykdomsfortellingene vil primært være aktuelle for analysene av fremstillingen av lidelsen i NRK TV-aksjonen 1997, *Krafttak mot kreft*. Men, ettersom Frank, som nevnt selv knytter de ulike sykdomshistoriene til et overordnet lidelsesbegrep vil disse narrative strukturene også kunne være relevant for analysen av de to andre programmene. Spørsmålet jeg skal stille er

hvordan henholdsvis restitusjonsfortellingen, kaosfortellingen og nyvinningsfortellingen kommer til uttrykk i NRK TV-aksjonen.

Ettersom restitusjons- og nyvinningsfortellingene er de som unngår å vekke tilskuerens ubehag, vil jeg anta at de vil være å finne i fremstillingen av lidelsen i NRK TV-aksjonen. I restitusjonsfortellingen inviteres tilskueren, som vist, til å lytte til en såret forteller som er blitt frisk. I nyvinningsfortellingen stilles også tilskueren overfor en historie som innebærer et positivt budskap, ved at den sårede forteller i dette tilfellet fokuserer på det som er oppnådd av positive erfaringer i og med sykdomsforløpet.

Men når brukes henholdsvis restitusjons- og nyvinningsfortellingen? Den første har, som vist, en klar dramaturgisk svakhet ettersom fortellingen kun blir engasjerende dersom restitusjonene kommer uventet eller på tross av det forventede. Det er med andre ord primært nyvinningsfortellingen som representerer den narrative strukturen som tilbyr tilskueren en interessant historie.

Ettersom kaosfortellingen kan sies å direkte legge opp til tilskuerens ubehag, vil jeg anta at den ikke uten videre kan innpasses i NRK TV-aksjonen. Det gjelder begge de versjonene jeg opererer med, og som begge baserer seg på Franks beskrivelse av denne typen fortelling. Grunnen til at tilskueren antas å oppleve det å stilles overfor kaosfortellinger som ubehagelig er at slike fortellinger fremstiller lidelsen som uløselig og meningsløs. Men er det likevel rom for kaosfortellinger i NRK TV-aksjonen? I likhet med sjokkestetikken er det denne typen sykdomsfortellinger som stiller tilskueren overfor den uløste lidelsen. Det er med andre ord kaosfortellingen som gir mulighet for å stille tilskueren mest mulig 'direkte' overfor nøden og dermed den virkeligheten som gjør at tilskuerens rolle som hjelper i den veldedige mediebegivenheten får mening. Jeg vil derfor anta at kaosfortellingen også er i bruk i NRK TV-aksjonen. Men ettersom den representerer en maksimal kontrast til 'den gode stemning,' vil jeg også anta at bruken av den krever noen tilpasninger. Hvor og når kaosfortellingen tas i bruk, og hvordan det gjøres uten å bryte med sjangerkravene til den veldedige mediebegivenheten, vil derfor også bli undersøkt i analysene.

Oppsummering

De teoretiske perspektivene i dette kapitlet har gitt et grunnlag for å formulere fem forskningsspørsmål for analysene. De to første knytter an til Boltanskis teori om lidelsens topoi. Det første av disse er spørsmålet om hvordan lidelsens topoi kommer til uttrykk i de konkrete innslagene som fremstiller lidelsen i NRK TV-aksjonen. Det andre er om jeg vil finne grunnlag for flere lidelsestopoi enn de tre Boltanski opererer med.

De to neste springer ut i fra Chouliarakis argumentasjon for tre typer av humanitær appellstiler. Det første av disse forskningsspørsmålene er hvordan fremstillingen av lidelsen i NRK TV-aksjonen reflekterer henholdsvis 'sjokkeeffekten', 'positive bilder' og 'posthumanitær stil'. I forlengelsen av dette undersøker jeg også om det vil være behov for å ta i bruk nyanserende begreper for å identifisere de audiovisuelle grepene som er i bruk i materialet jeg analyserer.

Det femte forskningsspørsmålet tar utgangspunkt i Franks sykdomsfortellinger. Her spør jeg etter hvordan 'restitusjonsfortellingen', 'kaosfortellingen' og 'nyvinningsfortellingen' tas i bruk i fremstillingen av lidelse i NRK TV-aksjonen.

De fem forskningsspørsmålene vil følge programanalysene og trekkes inn i noe ulik grad, avhengig av de konkrete eksemplene næranalysene befatter seg med. Jeg summerer også opp funnene knyttet til disse spørsmålene i slutten av hvert kapittel.

Kapittel 5

NÅR LIDELSEN ER FJERN. NRK TV-AKSJONEN 2010, PÅ FLUKT.

Presentasjon av programmet

Resymé

I 2010 gikk NRK TV-aksjonen til Flyktningshjelpen for femte gang⁶⁶.

Flyktningshjelpen er Norges største humanitære organisasjon og den eneste som har hatt aksjonen fem ganger, henholdsvis i 1974, 1979, 1988, 1998 og 2010.

Lidelsen som tematiseres i dette programmet, handler om å måtte forlate sitt hjem med alt det betyr av tap av trygghet, tilhørighet og framtidsutsikter. For mange innebærer det også fysiske smerter, mangel på mat og hvile, og voldelige overgrep.

Programmet, *På flukt*, ble sendt som livesending på NRK 1 søndag 24. oktober, 2010. Det startet klokken 1500 og sluttet klokken 0015. Det bestod, i likhet med alle andre tv-aksjoner, av flere bolker. *På flukt* var inndelt i tre slike med til sammen omtrent åtte timers programtid. I løpet av den første timen presenteres de fleste av de hovedelementene sendingen består av, og jeg lar derfor resymeet inneholde mest fra denne timen. Deretter skisserer jeg resten av programmet i grove trekk. Detaljer for hele sendingen kommer for øvrig også frem i en oversiktstabell til slutt.

Programmet starter med to korte videosnutter fra henholdsvis Colombia og Kenya, samt en vignett som leder inn til at programlederne, Dan Børge Akerø (heretter DBA) og Haddy N'jie (heretter HN) ønsker velkommen fra NRKs studio 1 på Marienlyst i Oslo. De gir en kort presentasjon av hva som skal skje i

⁶⁶ Organisasjonen ble stiftet i 1946 og har tidligere hatt navnet Det Norske Flyktningsråd og Flyktningsrådet, før den byttet navn til Flyktningshjelpen i 2005.

sendingen og minner om at det er én time til bøssebærerene sendes ut, men at det også kommer til å være mulig å gi penger over telefon eller å være med på auksjonen som finner sted i studio. Etter åpningssekvensen settes det over til to såkalt utegående reportere. En av dem befinner seg i Bergen sentrum, og den andre er i sentrum av Oslo. Begge introduserer aktiviteter som skal finne sted her i løpet av ettermiddagen, deriblant et treningsopplegg, hvor de som vil kan komme og trene med profesjonelle trenere og samtidig gi penger til aksjonen.

Deretter presenterer DBA hva som skjer i det andre studioet, studio 2, som også er i bruk i sendingen. Her sitter det et telefonpanel som består av kjendiser av flere slag, både mediefolk, politikere, advokater, sportskjendiser og næringslivstopper. DBA forklarer at panelet er til stede under hele sendingen, men at folk byttes ut etter hvert. De som vil, kan ringe inn og fortelle om innsamlingsaktiviteter som foregår rundt omkring i landet. Studio 2 er også stedet for auksjonen som foregår parallelt med sendingen. Her vil auksjonsobjektene bli presentert og omtalt av ulike personer som på en eller annen måte har en befatning med det som skal auksjoneres bort.

De første artistene som opptrer, er Odd Børretzen (1926-2012) og Helene Bøksle. Sammen med koret Voices fremfører de en ny versjon av "Murene", en sang Børretzen laget sammen med Lars Myhre for NRK TV-aksjonen i 1998, som var forrige gang aksjonen gikk til Flyktningshjelpen.

Etter at de ulike aktørene med tilknytning til NRK, samt arrangementet i studio 1 og studio 2 i løpet av de første ti minuttene er presentert, rettes så oppmerksomheten over på Flyktningshjelpen. Generalsekretæren, Elisabeth Rasmusson, blir først intervjuet om hvordan det opplevdes å få aksjonen for 2010 og hvilke forventninger hun har til dagens innsamling. Deretter følger flere reportasjer om Flyktningshjelpens arbeid i henholdsvis Kenya og Kongo. Sekvensen med generalsekretæren avsluttes med at lederen for Care Norge, organisasjonen som hadde forrige års tv-aksjon, Marthe Gerhardsen, kommer i studio for å bekrefte at pengene fra i fjor allerede har gjort nytte for seg. Hun understreker også at hun støtter årets aksjon, og intervjuet ender med at hun sier at hun nå må gå fordi hun skal være med på bøsseinnsamlingen.

Timen før bøssebærerene skal ut og gå, avsluttes med en appell fra Dronning Sonja, som, i et innslag som er tatt opp på forhånd, oppfordrer alle til å være med og gi i dagens aksjon.

I timene som følger, veksler innholdet i sendingen mellom innslag som kan

deles inn i de tre kategoriene jeg i avhandlingen omtaler som programmets tre bærebjelker.⁶⁷ For det første er det innslag som har til hensikt å dokumentere selve saken, det vil si reportasjer og studiosamtaler som handler om flyktingers situasjon og det arbeidet Flyktninghjelpen gjør. For det andre er det innslag som har å gjøre med selve pengeinnsamlingen eller aktiviteter knyttet til denne. Her har jeg allerede nevnt auksjonen og folk som betaler for å delta på en treningstime med en kjendistrener. For det tredje er det underholdningsinnslag, hvor det finnes flere typer. De fleste av dem er musikalske sceneopptredener av typen seriøse kunstneriske bidrag. I løpet av sendingen er det også flere humoristiske bidrag, både i form av parodier og i form av innslag hvor kjendiser utfører stunts eller inngår i uvante roller.

Vekslingen mellom disse tre bærebjelkene foregår gjennom det meste av sendingen, men mot slutten av programmet blir det mer og mer fokus på pengene som kommer inn. Når alle pengene fra bøsseinnsamlingen er talt opp, og objektene fra auksjonen er solgt, avsluttes sendingen. Det innsamlede beløpet endte opp på noe i overkant av 202 millioner kroner.⁶⁸

Oversiktstabell

Tabellen under viser gangen i sendingens tre bolker. Fargekodene henviser til hver av de tre bærebjelkene. Informasjon og dokumentasjon knyttet til selve saken er markert med grønt, innslag som dreier seg om pengeinnsamlingen er markert med blått, og underholdningsinnslag er markert med rosa. De svarte stripene markerer at programmet har pause. Den første pausen fylles av NRK 1 av kanalens hovednyhetssending, *Dagsrevyen*, som på søndager også inneholder sportsnyheter. Den andre pausen fylles av kveldsnyhetssendingen, *Kveldsnytt*.

Klokken	Innslag
1500	Velkommen fra felten
	Vignett
1501	Velkommen fra studio. Utegående reportere annonserer trening ute i Bergen og Oslo. Presentasjon av studio 2 med telefonpanel og opplegget for auksjonen.
1507	Odd Børretzen/Helene Bøksle "Murene"
1511	Intervju med Elisabeth Rasmusson, generalsekretær i Flyktninghjelpen.
1513	Reportasje fra Dadaab.

⁶⁷ Se kapittel 3, s. 61-73.

⁶⁸ Det totale beløpet, dersom også man regner de gaver som kom inn til organisasjonen i etterkant av sendingen var på kr 250 millioner kroner (Tobiassen, 2011).

1516	Studiosamtale med Elisabeth Rasmusson og Marthe Gerhardsen fra Care Norge. Innslag som viser hvordan pengene fra innsamlingen i fjor har kommet til nytte.
1523	Reportasje fra Dadaab.
1529	Telefonpanelet
1530	Unni Wilhelmsen m/ band "Revolving doors".
1534	Reportasje fra Svalbard om gruvearbeidere som skal gi penger til aksjonen..
1537	Reportasje fra Kongo.
1540	Studiosamtale med journalist Bo Brekke som forteller om opplevelser fra Kongo.
1544	Reportasje fra Kongo om Amunazo Charlie.
1547	Reportasje fra Kroatia om Flyktninghjelpens arbeid der etter krigen på Balkan. Intervju i studio etterpå med rådgiver Pål Nesse i Flyktninghjelpen.
1554	Intervju med kringkastingssjef Hans Tore Bjerkaas om hva aksjonen betyr for NRK. Orientering om endringene som er gjort når det gjelder søknadsprosessen og kontroll med pengebruk.
1557	Live-intervju med to bøssebærere i Oslo som har vært med siden 1980-tallet .
1600	Live-innslag med dans fra Bergen.
1603	Intervju i studio med aksjonslederen for NRK TV-aksjonen. Bøssebærerne sendes ut.
1605	Appell fra Dronning Sonja i opptak fra Dadaab.
1607	Enquête med folk på gata.
1608	Studio 2 Balansekunst med Eskil Rønningsbakken.
1611	Reportasje fra Buvik skole, som har lang tradisjon med engasjement for NRK TV-aksjonen.
1614	Hellbillies, "Den redde"
1618	Videoinnslag som informerer om flyktningesituasjonen i verden.
1621	Intervju i studio med Alfredo Zamudio, Flyktningehjelpens landdirektør for Øst-Timor og tidligere flyktning fra Chile.
1628	Reportasje fra Balkan om kontoret som har tatt lokalt etter Flyktningehjelpen.
1630	Studio 2. DBA advarer mot falske bøsser. Informasjon om auksjon hvor tre initiativtakere gir en drømmedag til en dame som skal gifte seg.
1632	Reportasje om bøssebærer som samler inn penger på Oslo lufthavn Gardermoen.
1635	Reportasje fra Romerrike folkehøgskole og seminar med Sosan Agari Mollestad som selv var flyktning fra Iran.
1639	Vinner av MGP jr Torstein Snekvik, "Sviker aldri igjen". Auksjonerer bort t-skjorta.
1644	Reportasje fra Nøkleby barneskole som fikk besøk av popgruppa A1. Intervju med A1 i studio etterpå.
1648	Studio 2 med telefonpanelet og auksjon av Torsteins t-skjorte. Tommy Sharif og Abid Raja gir fra selger klær på oppfordring.
1650	Reportasje fra metallverksted i Dadaab.
1652	Reklame for utetrening på Torgalmenningen i Bergen og på Aker brygge i Oslo.
1655	Studiosamtale med bandet Los Catastrophos med spesialskrevet sang.
1657	Studio 2 Auksjoninfo: buksene som ble brukt av curlinglandslaget under OL og stunt med Eskil Rønnebakken.
1700	Los Catastrophos, "Kun snakk om å bry sæ".
1705	Reportasje fra Svalbard om givergleden der.
1707	Reportasje fra Kongo. Om bakgrunnen for krigen.
1712	Samtale i studio om Kongo med Elisabeth Rasmusson og Astrid Arne i Flyktningehjelpen,
1719	Studiosamtale med filmskaper Erik Poppes arbeid med aksjonsfilmen.
1721	Høyem/Poppes aksjonsfilm "Prisoner of the Road" .
1725	Reportasje om barnesoldater i Bogota i Colombia.
1728	Studiointervju med Andreas Thorkildsen. Auksjon av spyd brukt i konkurranse.
1731	Arkivinnslag fra Flyktning 74 med Theodor og onkel Lauritz .
1732	Reportasje fra flyktningleir i Afghanistan.
1737	Studiosamtale med Sigurd Falkenberg Mikkelsen NRKs utenrikskorrespondent, Mads Almaas, seksjonsleder for Asia i Flyktningehjelpen og Erik Poppe.
1743	Vamp, "Men går eg øve engene".

1747	Reportasje fra pilgrimsvandring i Spania som samlet inn penger til NRK TV-aksjonen.
1750	Studio 2. Telefonpanelet. Om auksjonen.
1753	Intervjustrekk fra Dadaab. med Kauther Assad Wassane. Om viktigheten av utdanning for jenter.
1755	Studiosamtale. Elisabeth Rasmusson snakker om Youth Education Pack i Dadaab..
1757	Reportasje fra Dadaab. Kauther snakker om det å lære seg å kommunisere med folk som har traumer. Om at hun vil bli en doktor.
1758	Studiosamtale med Marco El Safadi og Elisabeth Rasmusson om viktigheten av YEP-prosjektet. Om et verdig liv i flyktningleir.
1802	Informasjon om 'flompakka', ved Pål Nesse.
1805	Studio 2. 'Ring om kapp'.
1806	Reportasje fra Svalbard. Om innsamling og barn på reinsdyrjakt. Resultat av 'ring om kapp' til slutt.
1811	Live-rapportering fra trening på Aker brygge og fra torgallemeningen i Bergen.
1817	Studio 2 informasjon om auksjonen og bilder av aktiviteter rundt omkring i landet fra Studio 1.
1820	Øystein Greni med flere "Wild bird"
1824	Studio 2 Intervju med Eli Orre og Kjersti Grini om Nordsjørittet. Påmelding til inntekt for aksjonen.
1827	Studio 1 Intervju med Eric Kitolano fra Kongo, om å ha kommet til Norge som flyktning.
1829	Reportasje om Eric som besøker Jack, venn fra flyktningeleiren i Malawi. Samtale i studio med Eric og dokumentarist Karen Brodshaug Sveen.
1837	Studio 2 Mer om auksjon. Petter og Gunnhild Stordalen i telefonpanelet som gir eget bidrag.
1842	Musikkvideo med Bye & Rønning "Show".
1845	Liverapportering om rickshawkjøring i regi av Coop Norge.
1849	Reportasje fra Colombia om en gutt som måtte flykte og som har en drøm om å bli sanger.
1853	Traces "Mary don't you weep".
1856	Studio 2 Om auksjonen. Løpende informasjon og annonsering av plasser til "Nytt på nytt"
1858	Studio 1 Intervju med Bye & Rønning om videoen "Show".
1956	Studio 1: Bye & Rønning øver inn bevegelser til "Show" med fotballsupportere som skal delta i 'bykamp' i anledning siste runde i eliteserien i fotball.
2002	Studio 2 Auksjon av VIP-billetter til Ski-VM 2011 og til Solberg Motorshow.
2002	Hellbillies og Benedikte Narum Jenssen "Du er den".
2011	Studiointervju med Wenche Myhres om hennes engasjement for flyktninger og historien fra 1965 om innsamlingen til et sykehus i Gaza og programmet Falkeklubben. Klipp fra programmet og opptak av tidligere samtale (i forkant av aksjonen i 2010 hvor Myhre samtaler med DBA om dette prosjektet. Tilbake til studio til slutt.
2018	Reportasje fra Gaza og sykehuset slik det drives i dag.
2023	Studio 1 Samtale med Wenche Myhre fortsetter.
2025	Live-intervju med Bente Erichsen, direktør Nobels Fredssenter, om utstillingen "Nansen og jeg", og live-rapport fra innsamlingscenteret i Bergen, hvor bøsseene har begynt å komme inn.
2031	Studio 2 Telefonpanel og intervju med Jon Almås om deltakelse i Nordsjørittet. Med bilder fra forrige år.
2035	Studio Unni Wilhelmsen "Both sides now" (J. Mitchell).
2040	Reportasje fra Øst-Jerusalem om Muhammad Al-Kurd.
2044	Studiosamtale med Gry Ballestad i Flyktninghjelpens arbeidet i Midt-Østen og med Marco Elsafadi, New Page, om traumet som rammer familier når de mister sitt hjem.
2051	Live-rapport fra Lerkendalstadion fra pausen i fotballkampen. Om draktprosjekt til inntekt for aksjonen. Samtale med supporterpanelet i studio etterpå og oppdatering i 'bykampen'.
2058	El Cuero, "Graveyard dirt".
2004	Studio 2 Telefonpanelet og oppdatering av auksjonen.
2106	Reportasje fra Dadaab om latrineproduksjon.
2109	Oppdatering av status i innsamlingen.
2110	Reportasje fra Dadaab om Dronning Sonjas besøk der.
2118	Studiosamtale med landdirektør Hassan Khaire og Anne Diesen om betydningen av dronningens besøk i Dadaab og dronningens humanitære engasjement.

2125	Intervju med Dronning Sonja ved HN. Opptak gjort rett etter besøket i Dadaab. Om dronningens engasjement for NRK TV-aksjonen gjennom historien.
2132	Vamp og Eivør Pálsdóttir, "På bredden".
2136	Reportasje fra Colombia om geriljaen og narkobander.
2141	Studio 1 Samtale om bakgrunn for konflikten i Colombia og koblingen til narkotikamarkedet i Norge og resten av verden med Elisabeth Rasmusson og Anette Glende Gultvedt, leder i Norsk Narkotikapolitiforening.
2146	Reportasje fra Colombia (samme som klokken 1849).
2149	Studio 2 Bye & Rønning øver inn bevegelser til "Show" med deltakere i telefonpanelet. om penger som kommer inn. Samtale med Nico Widerberg om Fabian Stang om skulptur gitt til auksjonen. Studio 1 HN oppdaterer Rosenborgs supporterne om at det står 1-0 i kampen.
2154	Liverapportering fra Aker Brygge og Torgalmenningen om hva man får for 200 kroner. Informasjon om om nødhjelpspakken.
2158	Studio 2 Telefonpanelet. 'Ring om kapp'.
2159	Bye & Rønnings musikkvideo "Show".
2202	Studio 2 Oppdatering av auksjon og landsoversikt 112 millioner.
2204	Reportasje om CERF, FNs nødhjelpsfond,
2208	Studio 1 Samtale med utenriksminister Jonas Gahr Støre om Norges bidrag til CERF. Rasmusson om sitt arbeid inn mot CERF og om sikkerhetsvurderinger knyttet til feltarbeid.
2212	Regjeringens bidrag og landsoversikt.
2214	Solveig Kringlebotn og Didrik Sollie-Tangen "Enkevalsen" fra "Den glade enke" .
2218	Reportasje fra Kongo om Lucie Uwimana Mundanikure som flyktet med sine barn etter at mannen ble drept.
2221	Studio 2 Oppdatering om auksjonen. Studio 1 Bye & Rønning driver øvelse til "bøssevalsen til "Show".
2224	Live fra Bergen og intervju med innsamlingsleder og danseren Piero Isso, som har vært med å samle inn og som har en far fra Colombia og selv har vært i Colombia og sett folk som er på flukt.
2227	Liverapportering fra Rådhusplassen hvor P3 har hatt 72 timers sending.
2231	Bigbang, "Isabel".
2237	Reportasje om Hassan Khaire, landdirektør for Flyktninghjelpens arbeid i Kenya og Somalia. Han kom fra Somalia til Valdres i 1989.
2240	Studio 1 Samtale med Hassan Khaire og Elisabeth Rasmusson. Inkluderer et intervju med dronning Sonja hvor hun uttaler seg om Khaires arbeid i Dadaab.
2245	Samtale i studio med artisten Mo Abdi Farah og hans mor, som kom som flyktninger fra Somalia.
2250	Studio 1 Kommune – og fylkesoversikt. Totalbeløp på landsoversikt 172 millioner.
2252	Reportasje om fylkesaksjonsleder i Østfold som jobber for å øke giverengasjementet.
2256	Studio 1: Samtale om satsingen i Østfold og om rekordengasjement. Studio 2 mer om auksjonen.
2258	Børretzen og Bøksle, "Murene".
2324	Studio 1 Bye & Rønning øver til "Show" med publikum. Landsoversikt 189 millioner. Informasjon om at dressene fra Moods of Norway til Bye & Rønning er til salgs. Studio 2 Telefonpanelet og oppdatering av auksjonen. Intervju med Arne Scheie og leder av Job Zone som har vunnet budrunden for lunsj med Scheie.
2329	Didrik Solli-Tangen og Tine Thing Hellseth. "Best kept secret".
2333	Reportasje fra Kroatia (samme som klokken 1547).
2336	Studio 1 Samtale med Pål Nesse om nødhjelpspakken
2340	Reportasje fra Dadaab om boligbygging.
2343	Studio 2 Mer om auksjonen
2347	Studio 1 Samtale med Petter Eide om neste års aksjon som går til Norsk Folkehjelp. Inkludert reportasje fra Norway Cup og intervju med Erik Thorstvedt. Besøk i studio med minehund
2355	Reportasje om bøssebærer på Hotel Cæsar.
2358	Bye & Rønning, Live-fremføring i studio av "Show"
0001	Videosnutt om P3-aksjonen.

0004	Studio 1 P3-redaksjonen oppsummerer 72 timersendingen. Har samlet inn omtrent 620 000 kroner. Understreker viktigheten av å informere om saken underveis og det store engasjementet blant de unge lytterne.
0007	Studio 1 Sluttpanelet med Elisabeth Rasmusson, Hans Thore Bjerkås, aksjonslederen Christine Svanæs og Petter Eide . Kommuneoversikt og fylkesoversikt. Landsoversikt viser over 202 millioner. Stor jubel
0012	Bye & Rønning med Ole Morten Aagenæs. "Gi oss litt engasjement".
0016	Studio 1 Programlederne takker for seg. Applaus i studio og rulletekst.

FIGUR 5: Oversiktstabell NRK TV-aksjonen 2010, *På flukt*.

Analyse av programåpning

Jeg kaller de første ett minutt og 45 sekunder for programåpning. Det innebærer tre ulike sekvenser som jeg allerede har vært inne på i resymeet over: Først to korte videosnutter hvor programlederne befinner seg ute i felten. Deretter en vignett med musikk, og så en studiesekevens hvor programlederne ønsker velkommen i NRKs studio 1 på Marienlyst i Oslo. I det følgende gir jeg en detaljert beskrivelse av disse tre sekvensene, før jeg analyserer de audiovisuelle fortellergrepene.

Videosnutter fra felten

Sendingen starter med to korte videosnutter. Hver av dem varer i 14 sekunder. I begge står en av programlederne ved siden av en ung person. Omgivelser er synlige og tyder på at de befinner seg i utlandet.

Det første bildet viser programleder DBA til venstre og en ung mann med søramerikansk utseende til høyre i bildet. Den unge mannen tar ordet først. Han sier på spansk hva han heter, hvor han kommer fra og at han er flyktning på femte året. Dette oversettes til norsk ved hjelp av undertekster. Deretter sier DBA at de befinner seg i Columbia og noe om omfanget av flyktningproblemet der.



Ung mann (th): Jeg heter Gustavo. Jeg har vært fordrevet i fem år. Fram til nå har jeg ikke kunnet reise hjem. (*Snakker spansk, norske undertitler.*)

Dan Børge Akerø (tv): Vi er i Colombia, midt i en av verdens eldste konflikter. Det er blitt fire millioner flyktninger i eget land.



Ung kvinne (th): Jeg heter Kauther Asad Wassane. Jeg ble født her i leiren, og jeg er 16 år. (*Snakker engelsk, norske undertitler.*)

Hadje N'jie (tv): Vi er i verdens største flyktningeleir, Dadaab, nord i Kenya på grensa til Somalia.

Ung kvinne: Velkommen til TV-aksjonen 2010.

FIGUR 6: To videosnutter som åpner NRK TV-aksjonen 2010, *På flukt*.

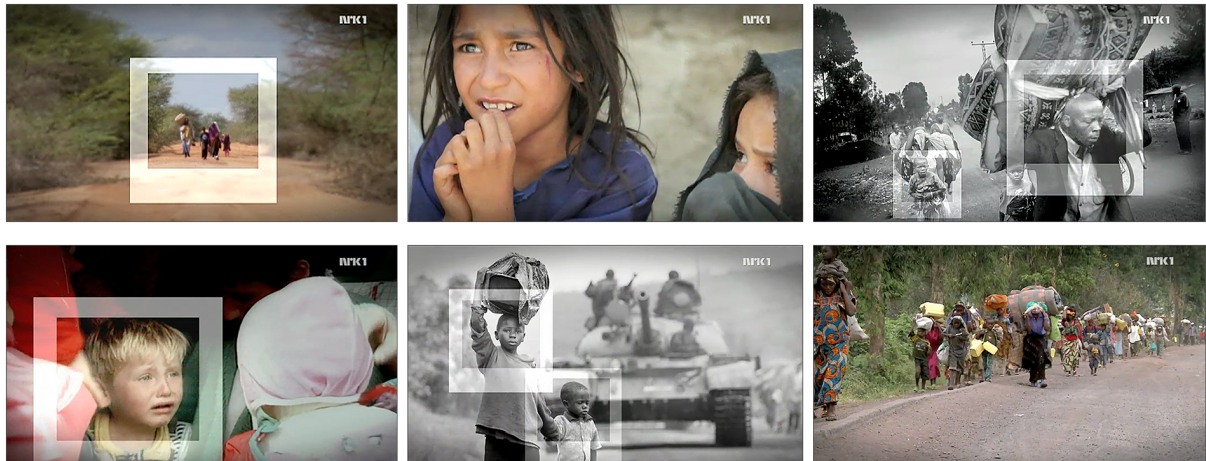
Deretter klippes det til et bilde hvor den andre programlederen, HN, står sammen med en ung kvinne. I likhet med den første scenen, starter også denne med at personen til høyre sier sitt navn og noe om sin identitet som flyktning, før programlederen kommer med et kort utsagn om hvor opptaket finner sted og noe om flyktningssituasjonen der.

I siste del av klippet zoomes det inn slik at den unge kvinnen er alene i et nærbilde når hun sier: "Welcome to TV-action 2010". Hun avslutter setningen med et forsiktig, men tydelig smil. I slutten av scenen, et halvt sekund før det klippes videre, høres den spesialskrevne musikken til årets tv-aksjon, "Prisoner of the Road", komponert og fremført av artisten Sivert Høyem. Denne musikken ligger også under bildene i vignetten, som er neste sekvens.

Vignett

Vignetten består av seks scener⁶⁹ og varer til sammen i 20 sekunder. Bildesiden er i det følgende transskribert i to horisontale rekker, hvor bildene fra venstre til høyre angir de scenenes rekkefølge. Lydsiden består kun av musikk i form av nonverbal sang med et enkelt arrangement, hvor Høyem synger melodien.

⁶⁹ I vignetten er noen av scenene stillbilder som det zoomes i, men jeg bruker likevel denne betegnelsen ettersom disse bildene også fremstilles som video med inn- og utpunkter.



FIGUR 7: Vignett, bildesekvens. NRK TV-aksjonen 2010, *På flukt*.

Den første scenen er et totalbilde som viser flyktninger på en landevei. Kombinasjonen av rødlig jordvei og tettvokste grønne trær gir assosiasjoner til Afrika. Menneskene er fjerne i bildet, men det er lett å få øye på dem fordi de er rammet inn av en hvit, nesten kvadratisk ramme som er lagt på bildet som en grafisk effekt. Bevegelsene er i slow-motion. Den andre scenen viser to barn med frykt og fortvilelse i blikket.

Den tredje er et stillbilde i sort-hvitt, som det zoomes sakte inn i. Det viser en voksen mann med afrikansk utseende som bærer en stor bær, og en liten gutt som går ved siden av. Også her brukes rammeeffekten for å markere disse to i forhold til andre mennesker som kommer bak dem. Den fjerde scenen er også i slow-motion og viser en liten lyshåret gutt som ser ut som om han enten er på gråten, eller akkurat har grått. Av bildet ser det også ut til at han er en del av en gruppe, men vi ser ikke andre ansikter enn hans.

Den neste scenen er igjen et stillbilde i sort-hvitt. To afrikanske barn går på en landevei. Det største barnet bærer en stor kurv på hodet og leier den lille. Bak dem ses en tanks med bevæpnede soldater. I dette bildet er den digitale rammeeffekten ekstra tydelig. Barnas ansikter, som er inne i rammen, er i fokus og 'high-lightet', det vil si at det som er utenfor rammen er defokusert og gjengitt med lavere kontrast.

Den sjetten scenen viser mennesker på en landevei. Bildet er i slow-motion og ligner på det første med hensyn til innhold, farger og bevegelsesrytme. Under de siste to sekundene av denne scenen høres applaus, og rett før det klippes

videre, tones det inn en plakat med logoen til Flyktninghjelpen og NRK TV-aksjonen 2010.

Velkommen fra studio

Fra vignetten klippes det til et totalbilde fra studio. Det er tatt litt ovenfra, og det skjer en kamerakjøring mot programlederne mens applausen høres.



Applaus fra publikum i studio

DBA: Velkommen her til Marienlyst. Vi skal fylle både studio 1 og studio 2.

HN: Endelig er det altså TV-aksjonen igjen. I år samler vi inn penger til Flyktninghjelpen og mennesker som er på flukt fra krig.

DBA: Og derfor har det jo ikke vært vanskelig å få de aller beste artistene vi har i landet. Grupper og enkeltpersoner vil gjerne være med å bidra i denne stund.

FIGUR 8: Programlederne ønsker velkommen fra studio 1. NRK TV-aksjonen 2010, *På flukt*.

Scenografien er preget av rette linjer og enkle fargetoner. En varm oransje farge i gulv og tak skaper en kontrast til et blått horisontalt felt som følger veggene i rommet. Til venstre i totalbildet, litt bak i rommet, ses en hjørnesofa og et bord ved siden av en lysende globus. Det horisontale feltet er bygget opp av rammeaktige elementer som har samme form som rammene som ble brukt i vignetten.

Idet applausen faller i intensitet, tar DBA ordet og ønsker velkommen. Det klippes til et nytt kamera i samme akse, men med et halvtotalt bilde av begge programlederne, hvor HN sier at pengene i år går til Flyktninghjelpen. Av bildet fremgår det også at publikum består av unge mennesker i speideruniformer.

Programlederne gir en kort presentasjon av hva som skal skje i sendingen: Det skal være stor aktivitet, det skal bli mye penger å telle opp, og sendingen byr

på mange "gjester med spennende historier å fortelle". De understreker at det er en time til bøssebærerene sendes ut, men at det også kommer til å være mulig å gi penger over telefon eller å være med på auksjonen som finner sted i studio.

I det andre bildet, som har et halvtotalt utsnitt av programlederne, blir det tydelig at rammene i bakgrunnen viser bilder i sort-hvitt, hvor noen av bildene kan gjenkjennes som de samme som ble brukt i vignetten. Det gjelder blant annet bildet av gutten som går ved siden av en mann som bærer en tung bår. I tillegg er det også andre bilder i studiodekken. Det er noen nærbilder og andre bilder som viser mennesker i landskap. En forskjell fra bildene i vignetten er imidlertid at ingen av bildene i studio viser direkte uttrykk for smerte, som for eksempel den lille gutten som nettopp hadde grått, eller barna som med et bekymret blikk holder hendene opp foran ansiktet.

Slik åpner NRK TV-aksjonen 2010, *På flukt*. Denne gjengivelsen av de første ett minutt og 45 sekundene av programmene er grunnlaget for den følgende analysen. Jeg starter med den første sekvensen, som er videosnuttene hvor programlederne, sammen med to av dem som representerer mottakerne av de innsamlede midlene, ønsker velkommen fra felten.

Symmetri og balanse mellom giver-viet og mottakerne av hjelpen

Programmet starter som vist med to videosnutter hvor programlederne befinner seg i samme bilde som representantene for lidelsen, henholdsvis de to ungdommene Gustavo og Kauther. Åpningen markerer at det er medfølelsens topos som er i bruk i ved at velgjøreren, representert ved programlederne, står på 'scenen' sammen med den lidende (Boltanski, 1999).

De audiovisuelle grepene for fremstillingen av relasjonen mellom velgjører og mottaker i vignetten, er preget av symmetri og balanse. Komposisjonsmessig gir bildet omtrent like mye visuelt rom til begge parter. Kameravinkelen er verken overvinklet eller undervinklet, noe som gir tilskueren følelsen av å befinne seg på samme øyehøyde som menneskene i bildet. Slik skapes det balanse på to nivåer, både mellom aktørene i bildet og mellom tilskueren og aktørene. Også verbalsiden bidrar til det balanserte uttrykket mellom velgjøreren og de som representerer lidelsen. I begge scenene er det en noenlunde lik tidsbruk for det aktørenes sier, og de er også bygget opp på samme måte: Personen til høyre tar ordet først, sier navnet sitt og føyer til noe om sin status som flyktning. Programlederen kommer så med informasjon om hvor de befinner seg, og

presenterer fakta som er knyttet til flyktningetematikken. Hver av setningene varer omtrent like lenge og skaper slik en jevn rytme, både internt i scenen og scenene i mellom.

Ytterligere et formmessig element bidrar til å bygge balanse mellom representantene for giver-viet og representantene for lidelsen i disse videosnuttene. Selve stilen, det at de står og snakker mens de ser direkte i kameraet, spiller nemlig på reportasjesjangerens såkalte 'stand-up', en betegnelse som brukes når reporteren står og snakker i bildet. Stand-up er et etablert fortellergrep i tv-reportasjer som brukes for å underbygge en journalists og en redaksjons etos, idet den dokumenterer at reporteren faktisk er, eller har vært, fysisk til stede der hvor de aktuelle begivenhetene skjer eller har skjedd. Denne virkningen gjør seg også gjeldende i dette tilfellet, ettersom disse to scenene umiddelbart viser at de to programlederne ikke bare har sittet hjemme i Norge, men også har vært ute i verden og sett med egne øyne det de skal bidra til å formidle i sendingen.

Men viktigere for mitt argument her er den vrien som er gjort i forhold til den tradisjonelle stand-upen. Det vanlige er nemlig at reporteren snakker først, for så å henvende seg til andre aktører på stedet. I dette tilfelle skjer det motsatte ved at det nettopp er 'den andre', det vil si den som er hjemmehørende i den virkeligheten reporteren skal rapportere fra, som tar ordet først. Det gjelder for begge de to unge flyktningene som, i hver sin scene, henvender seg direkte til tilskueren ved å se i kameraet når de snakker. Dette grepet, i tillegg til at det er den unge kvinnen som avslutter hele sekvensen med "Welcome to TV-action 2010", gjør at Gustavo og Kauther fremstilles på en måte som gir dem en fremtredende posisjon på høyde med både programlederne i bildet og med tv-seeren.

Den audiovisuelle stilen i videosnuttene gjenspeiler trekk ved en av de stilene Chouliaraki har utpekt innen humanitær kommunikasjon, nemlig den positive bildestilen, som blant annet kjennetegnes av at den lidende fremstilles som personifisert aktør (Chouliaraki, 2010, s. 112). Bruken av Gustavo og Kauther i programåpningen kan ses som en slik form for personifisering ettersom de fremstår med navn og en historie som de selv presenterer. Kauthers rolle som den som formelt åpner TV-aksjonen 2010, gir henne en særlig tydelig aktørfunksjon. Men også kamerabruken spiller en viktig rolle her. Den plasserer Gustavo og Kauther i øyehøyde med tv-seeren, noe som for tilskueren skaper en

følelse av å være på samme nivå med dem. Bruk av audiovisuelle fortellergrep som fremmer symmetri og balanse innenfor den positive bildestilen vil jeg i det følgende omtale med begrepet 'aktørstil'. Det skal her forstås som en nyansering av den positive bildestilen.

Bruken av symmetri og balanse i programåpningen kan forstås som et 'svar' på kritikken av asymmetri mellom giver og mottaker i den humanitære diskursen. Som vist i forrige kapittel, har også den positive bildestilen blitt møtt med denne type kritikk. Jeg ser det derfor slik at de audiovisuelle fortellergrepene som konstituerer relasjonen mellom giver-viet og representantene for mottakerne i åpningen av NRK TV-aksjonen 2010, bidrar til å styre unna et ubehag som ville kunne ha oppstått hos tilskueren dersom denne balansen og symmetrien ikke var der.

Når musikken fra vignetten forsiktig fades opp under Kauthers siste replikk, hvor hun ønsker velkommen til aksjonen, skjer det imidlertid et tydelig stilskifte idet åpningssekvensen går over i vignetten.

Bruken av medlidenhetsbilder og estetikkens topos

Det er flere sider ved fremstillingen av lidelsen i vignetten som markerer en tydelig forskjell sammenlignet med videosnuttene. For det første er det ingen personifisering ved bruk av navn eller stemme. Musikksporet, med stemmen til Sivert Høyem, er den eneste formen for lyd som ledsager bildene. Det er heller ingen personer som ser direkte i kameraet.

I motsetning til bildene i videosnuttene, inneholder de fleste bildene i vignetten visuelle tegn på smerte og lidelse. Barna i bilde 2 holder hendene beskyttende opp foran deler av ansiktet. Den lille lyshårede gutten i bilde 4 viser tydelig gjennom ansiktsuttrykket at han ikke har det godt. Bilde 3, av mannen som bærer en gigantisk bør på ryggen, og som har en gutt gående ved siden av seg, beskriver en ytre situasjon som ser fysisk krevende ut. Det er også en nærliggende tolkning at menneskene i bildet befinner seg i en situasjon hvor de ikke har det godt. Det samme kan sies om bilde 5 med de to barna som holder hverandre i hendene foran en tanks.

Ettersom bildene i vignetten har det til felles at de kan utløse respons av typen 'stakkars dem' eller 'Å, det ser ikke godt ut', har de visse trekk til felles med sjokkestetikken (Chouliaraki, 2010). Men det er også trekk ved disse bildene som ikke samsvarer med denne stilen. For selv om vignettens bilder fungerer som

visuelle tegn på lidelsen, innebærer de ikke kroppslige tegn på skader eller underernæring. Bildene skaper i den forstand ikke noen form for sjokk, men de har evnen til å vekke medlidenhet. Derfor vil jeg kalle disse bildene for 'medlidenhetsbilder'.

Medlidenhetsbilder har det til felles at de vekker en type tilskuerrespons hvor den eller de som er avbildet, gir inntrykk av å befinne seg i en vond situasjon. Det ser imidlertid ikke ut til å berøre publikum på en måte som vekker vonde følelser i dette tilfellet. Applausen fra studio 1 på Marienlyst fades nemlig opp allerede under det siste bildet i vignetten som viser mennesker på vandring med store bylter på ryggen.

I utgangspunktet kunne man kanskje stusse over at en slik overgang, hvor man går direkte fra bilder som viser mennesker som har det vondt til en studiosetting med applaus og god stemning. Hvordan skal det kunne forklares at det her tilsynelatende er akseptabelt? Jeg mener at det er flere aspekter som kan forklare det. For det første er det det at engasjementstilbudet for NRK TV-aksjonen 2010 på et overordnet nivå hører inn under medfølelsens topos. Det innebærer at identifikasjonen med hjelperrollen er så sterk, at det å se noen lide umiddelbart knyttes til ideen om å hjelpe. På den måten fungerer bildene av de lidende her som stadfesting av både nødvendigheten og muligheten for å hjelpe.

Men bruken av estetikkens topos i vignetten må også trekkes inn. I estetikkens topos, slik Boltanski (1999) beskriver det, er det kunstnerens stemme som styrer uttrykket for lidelsen. Det vil si at lidelsen fremstilles i en form preget av kunstnerisk arbeid og formidlingsevne. Som vist er det musikksporet, som består av Høyems aksjonslåt, "Prisoner of the Road", som utgjør det eneste lydelementet i vignetten. Ettersom den er både et fremtredende og et sammenbindende element i vignetten, gjør at det er relevant å knytte begrepet om estetikkens topos til engasjementstilbudet her. Samtidig inviterer dette eksemplet til en refleksjon rundt hvordan estetikkens topos kan forstås. For ville ikke dette kunne fungert som en akseptabel fremstilling også uten at publikum kunne knytte musikken til en kjent norsk artist som har levert et spesialskrevet verk til NRK TV-aksjonen? Jeg mener det. Jeg vil derfor argumentere for at det er musikkbruken i kombinasjon med de visuelle grepene som her legger opp til et engasjementstilbud i tråd med estetikkens topos. Dermed tar jeg også til orde for en utvidet forståelse av estetikkens topos, hvor

bruk av estetiserende virkemidler i seg selv kan konstituere dette toposet.

Det er flere typer at estetiserende virkemidler i vignetten. Disse er bruken av slow-motion, svart-hvitt-bilder og digital zoom kombinert med hvite rammer i polaroidformen. Disse grepene innebærer en form for bearbeiding av bildene som legger til rette for det jeg vil kalle for en estetisk distanse til bildeinnholdet. I tillegg kommer fraværet av reallyd, noe som, slik jeg oppfatter det, motvirker innlevelse i den virkeligheten bildene er tatt i. Disse tydelige inngrepene i det dokumentariske materialet kan ses som estetiserende i den forstand at de svekker det audiovisuelle samsvaret opptaket i utgangspunktet hadde med den geografiske virkeligheten det avbilder og gjengir.

Et annet poeng, som også støtter opp under argumentasjonen for at det ikke legges opp til sterk innlevelse i den virkeligheten bildene gjengir, er den montasjepregede klippestilen. Den innebærer at det klippes mellom ulike scener som ikke hører til i samme setting. Scenene fremstår dermed som løsrevne tegn på lidelse. Ettersom tilskueren dermed ikke tilbys en mulighet for å forestille seg et geografisk 'rom' for menneskene som befinner seg på bildet, svekkes også grunnlaget for innlevelse i den avbildede virkeligheten.

Tegn på posthumanitær stil?

Bruken av medlidenhetsbilder i vignetten og i studiodekken gjør at det kan være aktuelt å spørre om de audiovisuelle grepene for fremstillingen av lidelsen kan ses som et uttrykk for det Chouliaraki (2010; 2012) peker på som en posthumanitær vending innen humanitær kommunikasjon. Som nevnt er dette en stil hvor det ikke legges opp til sterke emosjonelle responser på fremvisningen av lidelsen. Det er særlig bruken av bildene i studiodekken, bilder av de lidende utgjør en form for dekor, som gjør at dette spørsmålet blir aktuelt.

Slik de er satt opp, danner bildene en horisont som rammer inn det som skjer i studio. Samtidig fungerer de som en form for 'vinduer' ut mot den virkeligheten NRK TV-aksjonen 2010 retter seg mot, nemlig mennesker som er på flukt. Men de rammer også inn det som skjer i studio. Ettersom disse bildene befinner seg i et rom som i stor grad brukes til å skape god og til dels høy stemning, må man derfor kunne anta at bildene ikke er forventet å vekke sterke vonde følelser. Grunnen til det er at slike følelser ville stått i en for stor motsetning til den gode stemningen, noe som dermed ville ha kunnet føre med seg et ubehag hos tilskueren.

På samme måte som i vignetten fremstår derfor ikke bildene i studio i en form som 'taler' til tilskueren. Den sterkt bearbejdede formen sørger for en estetisk avstand til innholdet i bildene. Bildene i studiodekken fungerer dermed som et ikonisk uttrykk for 'det å hjelpe', og har ikke til hensikt å vekke sterke følelser. Slik sett stemmer denne stilen overens med den post-humanitære vendingen, hvor den humanitære kommunikasjonen dreier seg mer om å formidle giver-viets egen virkelighet og mindre om å formidle mottakerne av hjelpens virkelighet (Chouliaraki, 2010; 2012).

Det er imidlertid ikke så lett å fastslå om det er et uttrykk for den posthumanitære stilen som gjør seg gjeldende her. Det er nemlig også mulig å se bildebruken i vignetten og i studiodekken som en videreføring av en veletablert praksis innen humanitær kommunikasjon hvor bilder av lidelse inngår i et samspill med aktørene som oppfordrer til å gi penger. Under Live Aid-konsertene i 1985 ble BBCs nyhetsbilder fra sultkatastrofen i Etiopia vist på storskjerm samtidig som artister fremførte sine musikalske bidrag. Koblingen mellom bilder av lidelse og fremføring av musikk er også brukt i NRK TV-aksjonen mange ganger. Første gangen jeg har identifisert den var i NRK TV-aksjonen 1986, *Hjelp uten grenser*, som gikk til Kirkens Nødhjelp. Her vises det bilder av lidende barn samtidig som artisten Halvdan Sivertsen fremførte "Speil".

Analysen av åpningssekvensen har så langt vist at fremstillingen av lidelsen antar ulike former, og at ulike stiler er i bruk. I videosnuttene hvor programlederne ønsker velkommen sammen med de to ungdommene, anvendes medfølelsens topos og en positiv bildestil preget av symmetri og balanse mellom mottakerne av hjelpen og giver.-viet. I vignetten og i studiodekken anvendes estetikkens topos og det jeg har valgt å kalle for 'medlidenhetsbilder'. I det følgende ser jeg på hvordan lidelsen fremstilles i resten av programmet, der jeg så velger ut tre reportasjer som blir gjenstand for næranalyser.

Oversikt over fremstilling av lidelsen i programmet

I NRK TV-aksjonen 2010, *På flukt*, er det til sammen 39 innslag som har fokus på det å formidle selve saken. De er fordelt på 15 studioinnslag og 24 reportasjer. Innslagene handler dels om å dokumentere og gi innsikt i livet som flyktning, og dels om å dokumentere relevansen av det arbeidet Flyktninghjelpen driver. Disse innslagene utgjør den første bærebjelken idet de både peker på nødvendigheten

av å hjelpe, og sannsynligheten for at dette faktisk er mulig.

I de fleste av disse saksorienterte innslagene er det en eller flere personer som, i egenskap av selv å ha erfaring med det å være flyktning, får et spesielt fokus. Det dreier seg om kortere eller lengre intervjuer og eventuelt sekvenser i reportasjer, eller som live-intervjuer i studio. Fortellingene er fra mange land og områder rundt om i verden: Kenya, Kongo og Colombia, Afghanistan og Palestina, Chile, Somalia, Balkan og Libanon.

Men det er stor forskjell på i hvilken grad og på hvilken måte mennesker med flyktingerfaring er representert i disse 39 innslagene. Det henger både sammen med innslagstypen og med hvordan innslaget er bygget opp og utformet. I min tilnærming til hvordan lidelsen blir fremstilt i dette programmet, har jeg valgt å bruke en kategori jeg kaller for 'personifiserte representanter for lidelseserfaringen'. Kriteriene jeg har brukt for denne kategorien, er at menneskene blir navngitt, og at de har en viss taletid. Jeg har funnet at det er til sammen 21 personer som kan sies å være personifiserte representanter for lidelseserfaringer.⁷⁰ I tabellen under har jeg listet opp disse 21 personene for å gi et overblikk over hvordan de er fordelt med hensyn til kjønn og alder, hvor de kommer fra, og hvilken livssituasjon de befinner seg i på det tidspunktet programmet ble sendt. Jeg skiller mellom de som er flyktninger, eller som står i fare for å bli det (markert med blått), og de som tidligere har vært flyktning.

Listen er satt opp i forhold til den rekkefølgen personene opptrer på i programmet. Noen av dem opptrer flere ganger, men det tar ikke tabellen høyde for.

	Hvem	Posisjon	Hvor	Innslagstype(r)
1	Ung kvinne	Flyktning	Kenya	Videosnutt og reportasjer
2	Ung mann	Flyktning	Colombia	Videosnutt
3	Voksen kvinne	Flyktning	Kenya	Reportasje
4	Voksen mann	Flyktning	Kenya	Reportasje
5	Gutt	Flyktning	Kongo	Reportasje
6	Voksen kvinne	Flyktning	Kongo	Reportasje
7	Voksen mann	Tidl. flyktning	Kroatia	Reportasje
8	Voksen mann	Tidl. flyktning, nå ansatt i Flyktinghjelpen	Norge	Studio

⁷⁰ Tallet kunne ha vært litt høyere ettersom det også finnes personer som får taletid uten at de blir navngitt, og det er også svært store forskjeller mellom de som kun har en synk på 10 sekunder, og de som er hovedperson i en fortelling.

9	Voksen kvinne	Tidl. flyktning, arbeider med formidling	Norge	Reportasje
10	Gutt	Tidl. flyktning	Norge	Reportasje
11	Ung mann	Tidl. flyktning	Colombia	Reportasje
12	Voksen mann	Tidl. flyktning, jobber nå med sårbar ungdom	Norge	Studio
13	Gutt	Tidl. flyktning	Norge	Studio og reportasje
14	Gutt	Flyktning	Malawi	Reportasje
15	Gutt	Flyktning	Colombia	Reportasje
16	Gutt	Mulig flyktning	Palestina	Reportasje
17	Gutt	Tidl. flyktning	Colombia	Reportasje
18	Voksen kvinne	Flyktning	Kongo	Reportasje
19	Voksen mann	Tidl. flyktning, ansatt i Flyktningshjelpen	Kenya	Reportasjer og studio
20	Ung mann	Tidl. flyktning	Norge	Studio
21	Voksen kvinne	Tidl. flyktning	Norge	Studio

FIGUR 9: Oversikt over personifiserte representanter for lidelseserfaringer i NRK TV-aksjonen 2010, *På flukt*.

Av tabellen fremgår det at det er ti personer i programmet som befinner seg i en flyktningssituasjon. Av disse ti er det fire barn (alle er gutter), to unge voksne (en kvinne og en mann)⁷¹, samt fire voksne (tre kvinner og en mann). Antall personer som deltar i programmet med erfaringen som flyktning bak seg, er elleve. Av de elleve er det tre barn (alle gutter), to unge voksne (begge menn) og seks voksne (to kvinner og fire menn).

Av de 21 personifiserte representantene er det altså til sammen syv barn, fire unge voksne og ti voksne. Blant barna er det kun gutter, blant de unge voksne er det en kvinne og tre menn, og blant de voksne er det fire kvinner og fem menn. Kjønnsmessig er fordelingen dermed ganske ulik dersom man trekker inn alle 21, mens den er likt fordelt dersom man kun ser på de voksne.

Når det er sagt, er kjønnsfordelingen temmelig skjev dersom man ser på hvilken posisjon de voksne befinner seg i på det tidspunktet programmet sendes. Her er nemlig de voksne kvinnene overrepresentert når det gjelder de som er flyktninger. Av disse er det fem kvinner og to menn. Av de som har erfaringen som flyktning tilbakelagt, er det motsatt. Her er det to kvinner og seks menn. En av disse kvinnene jobber i dag med formidlingsarbeid knyttet til flyktningarbeid.

⁷¹ Disse to er Kauther og Gustavo fra videosnuttene.

Hennes historie kommer frem i en reportasje. Tre av mennene jobber med flyktningarbeid i en organisasjon, og to av dem har viktige posisjoner i Flyktninghjelpen. Alle de tre mennene deltar i studio som faglige autoriteter i lengre sekvenser.

Disse kjønnsforskjellene peker på en asymmetri mellom henholdsvis mannlige og kvinnelige representanter for lidelseserfaringen med hensyn til den status de fremstår med i programmet. Kvinnene er i overtall når det gjelder personer som befinner seg i en posisjon som trengende mottakere, mens mennene er i overtall i egenskap av å være faglige autoriteter.

Jeg har valgt ut tre reportasjer til næranalysene. Hver av dem har en tydelig hovedperson, og til sammen speiler de noe av bredden i det temaet aksjonen befatter seg med. Den første handler om en mann bosatt i flyktningleiren Dadaab i Kenya. Den andre handler om en kvinne, bosatt i en flyktningleir i Kongo. Den tredje handler om en gutt fra Øst-Jerusalem, hvor det er strid mellom Israel og Palestina om hvem som har rett til å bo der. Hver av disse hovedpersonene har sine erfaringer med lidelse knyttet til det å være flyktning.

I analysene av disse fortellingene skal jeg undersøke hvordan lidelsens topoi er i bruk, og dessuten om de ulike humanitære appellstilene Chouliaraki opererer med kan identifiseres i de audiovisuelle grepene. Analysene følger en tilnærmet lik struktur. Først presenterer jeg konteksten for reportasjen, det vil si hvor den er plassert i sendingen og hvilke andre programelementer den inngår i sammenheng med. Deretter går jeg inn i selve reportasjen del for del. Hver av analysene avsluttes med en oppsummering.

Læreren i Dadaab

Kontekst for reportasjen

En av hovedsakene i NRK TV-aksjonen 2010 er Flyktninghjelpens arbeid i verdens største flyktningeleir, Dadaab, øst i Kenya. Her bor det på dette tidspunktet omtrent 500 000 mennesker. I sendingen inngår flere reportasjer fra denne leiren, og den jeg har valgt ut, er ikke den første. For å etablere en bakgrunn for analysen presenterer jeg derfor i korthet det stoffet som ligger i forkant av reportasjen jeg analyserer.

13 minutter ut i sendingen kommer den første reportasjen som dreier seg om Dadaab. Den følger generalsekretæren i Flyktninghjelpen, Elisabeth

Rasmusson, på hennes første reise til dit, og veksler mellom å vise hvordan folk bor i leiren og de ulike aktiviteter som Rasmusson besøker. Her møter vi også Kauther, den unge kvinnen som åpnet sendingen. Hun inngår i en kort sekvens som handler om tilbud om yrkesopplæring for ungdommer. Det er generalsekretærens perspektiv som er det førende i denne reportasjen, og hun er også til stede i studio når det klippes tilbake dit etter omtrent tre minutter. Her følger, som nevnt i resymet over, en sekvens hvor generalsekretæren i Care Norge, Marthe Gerhardsen, er til stede. Sekvensen inkluderer en reportasje som viser hva pengene fra fjoråret har gått til. Deretter vendes oppmerksomheten igjen mot flyktningleiren, Dadaab.

Innslaget som nå følger, er seks minutter og ti sekunder langt og består av tre deler. Den første er en bakgrunnsdel som forklarer hvordan borgerkrigen i Somalia har fått folk til å flykte til Kenya. Deretter kommer en del som beskriver hvordan folk strømmer til leiren, og som gir innblikk i hvilke innskrivingsrutiner som finnes. I denne delen er det fokus på en kvinne, Hodan, fra Mogadishu som kommer med et barn på armen. Hun forteller hvordan situasjonen er i Mogadishu med krigshandlinger og utrygghet. Det er tre synker med Hodan som alle er nærbilder i øyehøyde.⁷²

Den tredje delen handler om en mann som er lærer i leiren, 30 år gamle Farah Shukri Ahmed, som kom til Dadaab fra Somalia da han var ti. Jeg omtaler denne delen som en selvstendig reportasje, selv om den altså inngår i en lengre sekvens hvor tre reportasjer er heftet sammen. Det er denne personen som er den mest fremtredende representanten for lidelsen i reportasjestoffet fra Dadaab, og det er fortellingen om han næranalysen i det følgende skal befatte seg med. Reportasjen er 2 min og 40 sekunder lang.

Mottakeren som hjelper

Reportasjen starter med Farah i klasserommet og en soundbite fra undervisningssituasjonen hvor hans stemme høres tydelig og klar. Så kommer reporterens stemme som voiceover inn og forteller at Farah er somalier, tretti år gammel og at han kom som flyktning til Dadaab da han var ti år.

⁷² Hodan er kvinnen i punkt 3 i tabellen på s. 119.



FIGUR 10: Utvalgte bilder fra åpningen av reportasjen om Farah Shukri Ahmed i Dadaab. NRK TV-aksjonen 2010, *På flukt*.

Ny soundbit fra undervisningen følger før voiceoveren knytter Farahs innsats til Flyktningshjelpen:

(VO): Han har jobbet for flere av hjelpeorganisasjonene i leiren. Nå er han ansatt av Flyktningshjelpen for å lære andre flyktninger hvordan de skal få leirsamfunnet til å fungere best mulig.

Med dette anslaget etableres Farah både som representant for mottakerne av hjelpen og som representant for hjelperen ettersom han selv jobber i leiren som lærer. Dermed får han fra starten en aktørrolle i fortellingen, og reportasjen knytter med det an til den positive bildestilen. De audiovisuelle fortellergrepene bidrar også til dette. Etter anslaget i klasserommet følger en synk med Farah, som utdyper hans rolle som aktør. Det han sier og måten han sier det på, inngir trygghet og autoritet. Han uttrykker takknemlighet i forhold til det å kunne bidra samtidig som han reflekterer over den jobben han har i leiren. Han snakker svært godt engelsk, med en stemme som kombinerer iver og ro:

Gud har satt meg i stand til å bidra med mye i samfunnet innen ledelse, undervisning, konfliktløsning og mekling. Og det har hjulpet meg veldig. Hvordan blir ledere involvert? Ved gruppesamtaler, kampanjer?

Bildet er tatt i øyehøyde og nær aksene slik at begge øynene er godt synlige. Det er riktig eksponert og godt balansert med stødig kamera. Det er slik sett klare paralleller til de audiovisuelle grepene i fremstillingen av Gustavo og Kauther i starten av programmet. Også i Farahs tilfelle er det slik at det ikke er noen ytre tegn på lidelsen i presentasjonen av personen. Dermed er det heller ingen ting som skaper 'friksjon' i kommunikasjonen med tv-seeren eller tiltrekker seg negativ oppmerksomhet. Det første som møter tilskueren, er en person som umiddelbart

inviterer til sympati og respekt uten synlige tegn på lidelse.

I likhet med fremstillingen av Gustavo og Kauther, er det via verbalsiden at tilskueren får informasjon om Farahs erfaring med det å være flyktning. I videosnuttene kommer denne informasjonen, som vist, både via det Gustavo og Kauther selv sier og det programlederne bidrar med i samme scene. I anslaget til reportasjen om Farah er det voiceoveren, som under bildet fra klasserommet, forteller at Farah kom til Dadaab da han var ti år gammel. På den måten får tilskueren vite at han har levet hele sitt voksne liv i leiren.

De audiovisuelle grepene Farah etableres med, inviterer til et tilskuerengasjementet preget av sympati som unngår å skape ovenfra-og-ned-følt medlidenhet. Men hvordan går reportasjen videre etter dette? Hvordan klarer den å formidle lidelsen i leiren og dermed nødvendigheten av å hjelpe, og samtidig ivareta Farah som en hovedperson tilskueren føler seg 'på høyde med' og ikke en man synes synd på?

Synliggjøring av lidelsen uten Farah i bildet

Etter at Farah gjennom starten på reportasjen er bygget opp som en person med sterke personlige ressurser, dreier reportasjen inn på manglene i hans livssituasjon. Det er voiceoveren som foretar denne dreiningen ved å sette opp en kontrast mellom det Farah har, og det han savner: "Farah deltar aktivt i samfunnet, og har gjort det beste ut av livet i flyktningleiren. *Men* (min kursivering) han ville gjort så mye mer hvis han hadde hatt sjansen." Farahs påfølgende synk utdyper det voiceoveren har lagt opp til ved å gi klart uttrykk for det han savner: "Man kommer seg ikke ut til resten av verden. Og man vet ikke hva som foregår utenfor Dadaabs 20 kvadratkilometer." Her klippes det til et bilde av boligområdet i leiren, hvor det er støvete og grått. Farahs siste setning, "Jeg synes det er deprimerende", høres under dette bildet og fungerer som en beskrivelse av det. Samtidig fades en rolig, melankolsk musikk opp. Musikken fortsetter å ligge svakt under bildesekvensen som så følger.



FIGUR 11: Bilder som viser livet i Daadab. I reportasjen om Farah Shukri Ahmed. NRK TV-aksjonen, 2010, *På flukt*.

Bildene viser barn i gatene, esler som roter i søppelhauger med røyk som stiger opp. En ung gutt pusser sko og ser i kameraet med et lite smil. Det er for øvrig det eneste bildet hvor det etableres en viss øyekontakt med tilskueren. Ellers er bildene for det meste totaler eller halvtotale som innskriver tilskueren på relativt stor avstand til menneskene i bildene. Vi ser blikkenslagere som jobber, to esler som stenger passasjen for en mann som roper oppgitt og løfter armene. Til slutt følger en scene med småjenter i en liten gruppe og en mann som passerer med en tretralle.

Sekvensen har visse formmessige paralleller til vignetten. I likhet med den formidles lidelsen kun med visuelle tegn i en montasjepreget sekvens hvor det klippes mellom ulike situasjoner uten at det inviteres til sterk innlevelse i noen av dem. Også her tas det i bruk bilder jeg vil karakterisere som 'medlidenhetsbilder', idet de inviterer til en respons av typen 'stakkars dem' og 'det ser ikke godt ut å leve sånn'. Også her bindes bildene sammen av et lydspor hvor musikken opptrer som en stemningsskapende ordløs forteller.

Farah selv inngår ikke i denne sekvensen. Den monotone og triste stemningen fremstilles dermed som noe Farah, i likhet med tilskueren, betrakter. Med dette grepet får tilskueren en følelse av å se sammen med han og ikke på han. Dermed unngår reportasjen å fremstille Farah i direkte forbindelse med de visuelle tegnene på lidelsen.

Bildesekvensen som dokumenterer tristessen i leiren, avsluttes ved hjelp av et markant stilbrudd. Det skjer ved at kameraet bestemt panorerer mot en kvinne

som roper med en glad stemme i retning mot kameraet. Samtidig med denne bevegelsen kommer Farah inn i bildet tett på kameraaksen, slik at det virker som om det var han kvinnen ropte til. Farahs blikkretning faller dermed nesten sammen med kameraets retning, som om kameraet var hans blikk. Musikken fades ut når dette skjer. Slik dras tilskueren nærmere det som skjer i bildet, og også inn i Farahs perspektiv igjen. Han kommer gående med et lite barn på armen, og voiceoveren forteller at det er her storfamilien til Farah lever. Han, kona og de fire barna bor i en av hyttene, hvor han går inn med barnet.

Med dette grepet, hvor den dystre delen av leirskildringen er holdt i en annen stil enn sekvensene hvor Farah er til stede visuelt, er det skapt en kontrast mellom livet i leiren og det livet Farah ønsker å leve. Samtidig har reportasjen også har klart å opprettholde Farah som både betrakter og aktør, ettersom han selv ikke inngår i den triste sekvensen.

Barna som de hjelpetrengende

Farah går så inn i hytta, hvor bildene viser hvor trangt de lever. Nøkternt forteller han hvordan de har organisert seg i det lille rommet. Ingen har en egen seng, og det er så kummerlig at han sier at han velger å ikke kalle det for hjemmet sitt, men kun et sted for å overleve:

Her sover ungene. Tre stykker må dele på plassen. Kona, jeg og babyen sover her. Jeg kaller det ikke hjemmet mitt, for jeg vil bo i noe bedre enn dette. Dette er bare for å overleve.



FIGUR 12: Overgangen til sekvens som skildrer Farah som familiefar. NRK TV-aksjonen 2010, *På flukt*.

Ved å gå inn på de kummerlige forholdene Farah lever i, kunne man ha tenkt seg at reportasjen kom i fare for å 'trekke ned' inntrykket av han slik at medlidenhet og ikke medfølelse kom til å prege tilskuerengasjementet. Men, slik jeg opplever

det, skjer ikke det her. Også her forblir Farah en person som tilskueren føler seg på nivå med. Jeg tror det er flere grunner til det. En viktig del av dette inntrykket har å gjøre med at han som person fremstår med ro og verdighet. Men det har også å gjøre med kamerabruken og hva han faktisk sier. I synken i hytta gir han uttrykk for at målet hans er en høyere levestandard. Han inntar med andre ord et perspektiv som tilskueren kan identifisere seg med. Og budskapet fremstår med styrke og troverdighet, både fordi Farah snakker med en trygg og avspent stemme og fordi bildet av ham er balansert, tatt med svak undervinkling og perfekt eksponert. Han er med andre ord fremstilt på en måte som vektlegger hans personlige evner til å vekke sympati. Slik opprettholdes inntrykket av Farah som aktør i eget liv mer enn som trengende mottaker av nødhjelp.

Men det skjer også en interessant vending i denne sekvensen ved at barna kommer inn i bildet. Dermed tar reportasjen tydelig form av medfølelsens topos hvor Farah representerer hjelperrollen og barna er de trengende. Denne rollen opprettholdes også i den siste sekvensen. Bildene er fra inne i hytta, hvor vi ser kona til Farah lage mat. Voiceoveren forteller her at det er matutdeling fra bistandsorganisasjoner som gir henne noe å lage dagens måltid av. Og selv om reportasjen slik sett ender med å plassere Farah i mottakerrollen, er det kona og barna som konkret bringes inn i synsfeltet mens denne informasjonen blir gitt på voiceoveren. Dermed opprettholdes Farahs rolle som aktør og hjelper, noe som forsterkes ytterligere ved at reportasjen avsluttes med en synk hvor Farah nettopp fokuserer på barna og dermed fremstår som deres hjelper på vegne av tilskueren: "Jeg har et håp om at det kan bli forandring. Og at mine barn ikke skal måtte leve slik."

Farah kommer derfor aldri i løpet av denne reportasjen i en posisjon hvor tilskueren opplever at han ber om hjelp til seg selv. Tilskueren innskrives dermed ikke en giver-rolle direkte overfor ham. Slik opprettholdes en høy grad av balanse i forholdet mellom tv-seeren og Farah gjennom hele reportasjen.

Reportasjen om Farah i Dadaab tar som vist i bruk både den positive bildestilen og medfølelsens topos. Bruken av medfølelsens topos innebærer i dette tilfellet at Farah både representerer velgjøreren og mottakeren av hjelpen. Denne strukturen blir særlig tydelig til slutt når barna og kona fyller rollen som mottaker av hjelpen, mens Farah opprettholdes som aktør og den tilskueren som giveren kan identifisere seg med. Analysen har også vist at reportasjen til en viss

grad tar i bruk estetikens topos, eller i hvert fall en variant av dette. Det gjelder den collageaktige sekvensen hvor musikk ledsager bildene av tristessen i leiren.

Foreløpig har altså analysene av henholdsvis åpningssekvensen og reportasjen fra Dadaab fått frem noen likheter når det gjelder bruken av lidelsens topoi og ulike bildestiler. I begge tilfeller er det slik at den positive bildestilen og aktørstilen som brukes i medfølelsens topos, mens det i estetikens topos gis rom for medlidenhetsbilder.

Kvinnen i Kongo

Kontekst for reportasjen

Flyktnings situasjonen i Kongo er også et av hovedtemaene i NRK TV-aksjonen 2010. Fortellingen om Amunazo Charlie, en kvinne som er visepresident i en flyktningleir i byen Goma, inngår i en 11 minutter lang sekvens om landet, som starter omtrent 40 minutter ut i sendingen. Sekvensen er, i likhet med sekvensen om Dadaab, delt i tre deler. Først kommer en introduksjonsreportasje, deretter en samtale i studio og så en siste reportasje som går nært inn på en bestemt persons situasjon og erfaringer. Det er denne siste reportasjen jeg har valgt som hovedfokus i dette avsnittet.

Men før jeg går inn på den, vil jeg se nærmere på hvordan programmet bygges opp i forkant av reportasjen om Amunazo Charlie. Det er forskjellig fra oppbygningen til fortellingen om Farah. For selv om strukturen for sekvensen fra Kongo har klare likheter med den fra Dadaab, fremstilles selve stoffet med svært forskjellig vinkling. Fra starten av legges det opp til en 'mørkere' tone ved at programlederen introduserer den første reportasjen i sekvensen med å si at vi nå skal til Kongo og at "vi vet at dette ikke er noe trivelig sted for tiden". Her henspilles det på at Kongo, på det tidspunktet, lenge har vært i nyhetsbildet blant annet med fokus på omfattende voldtektsovergrep mot kvinner som en del av krigshandlingene i landet.

Ved hjelp av referanse til felles viten om Kongo, forberedes altså tilskueren fra starten av på at inntrykkene herfra ikke kommer til å innby til smil og gode følelser.

Dette bekrefter også introduksjonsreportasjen. Den starter med bilder i store utsnitt av et grønt og tåkebelagt landskap. Lydsiden er lav kontentumlyd blandet med rolig musikk. Deretter følger bilder av mennesker som går på en vei.

Her høres etter hvert en mannlig voiceover, med en rolig og neddempet stemme: ”Mennesker på vandring. Flyktninger i sitt eget land. Mange av disse flyktningene har måttet flykte før, flere ganger. De flykter i håp om å finne trygghet, sikkerhet.”



FIGUR 13: Bilder fra reportasje om flyktningeleir i Kongo. NRK TV-aksjonen 2010, *På flukt*.

Bildene viser mennesker i alle aldre. Noen sitter eller står utenfor eller befinner seg inni sine midlertidige boliger. Etter hvert dukker det også opp noen representanter for Flyktninghjelpen. De står overfor en større gruppe mennesker og gir beskjeder ved hjelp av en megafon. Reportasjen inneholder noen få nærbilder og også en kort synk med en ung gutt som forteller at han har vært barnesoldat.⁷³

Reportasjen tar gjennomgående i bruk medlidenhetsbilder. Et fremtredende eksempel på det er bilde nummer tre i figuren over. Det er av en kvinne i halvnært utsnitt med blikkretning nesten i kameraaksen. Til venstre for henne ses et barn som også ser i kameraet. I tillegg er det tre andre personer som er dels bortvendt og dels ganske fjerne i bildet. Dette bildet er, slik jeg opplever det, et veldig trist bilde, hvor jeg som tilskuer visuelt sett kommer nær den personen som uttrykker tristheten. I utgangspunktet tenker jeg at dette bildet kunne ha skapt et ubehag i meg fordi jeg stilles overfor et menneske som befinner seg i en situasjon som virker totalt håpløs, og fordi jeg stilles overfor henne på en måte hvor jeg ser ned på henne. Hva er det som gjør at jeg aksepterer denne tilskuerposisjonen? Det er, slik jeg oppfatter det, at jeg ikke blir oppmerksom på

⁷³ Denne gutten er han som er nevnt under punkt 5 i tabellen, s. 119-120.

hvor ubehagelig dette perspektivet er.

Det er flere aspekter ved denne reportasjen som muliggjør bruken av medlidenhetsbilder i den forstand at tilskueren ikke fortolker sin posisjon som upassende eller for ubehagelig. For det første har introduksjonen til reportasjen sørget for å etablere en mental avstand til menneskene og den situasjonen de befinner seg i med formuleringen "vi vet at dette ikke er noe trivelig sted". I tillegg har de audiovisuelle fortellergrepene som er anvendt i anslaget, forsterket denne avstanden. Det tåkelagte landskapet, musikken og voicoverens lyriske stil ("Mennesker på vandring. Flyktninger i sitt eget land") bidrar til en avstandsbetraktende stil hvor oppmerksomheten ikke rettes mot individer.

Musikkbruken og den collageaktige klippingen gjør at stilen i denne innledningsreportasjen har paralleller til vignetten og tristessesekvensen i Dadaab. Det som vignetten, sekvensen fra Dadaab og denne åpningsreportasjen har til felles, er at de anvender fortellergrep hvor de lidende fremstår på en måte som vekker medlidenhet, og som samtidig også gir tilskueren en mulighet for en type avstandsbetraktning. Som tilskuer trekkes jeg ikke inn i en direkte konfrontasjon med bildets innhold, men tilbys et betraktningsspunkt hvor jeg opplever å kikke inn på noe fremmed som jeg heller ikke inviteres til å identifisere seg med. Dermed opprettes det en type mental avstand til lidelsen som gjør at den ikke kommer nær på en måte som er for ubehagelig. Som tilskuer befinner jeg meg dermed på tilstrekkelig avstand, både fysisk og mentalt. Slik blir jeg i stand til å akseptere at jeg, for å bruke Ellis' formulering, er "able to overlook, but under-act" (Ellis, 2000).

I vignetten var det bruken av estetikkens topos som sørget for en type bearbeidet uttrykk for lidelsen som ga mulighet for denne avstanden. I sekvensen fra Dadaab var det kombinasjonen av musikk og avstandsbilder av menneskene (med unntak av skopusseren) som la til rette for en type ikke-involvert betraktning. I denne reportasjen fra Kongo spiller også voiceoveren en viktig rolle for å etablere muligheten for en avstandsbetraktning. Det er voiceoveren, og dermed reporterens stemme som styrer denne fremstillingen. Som tilskuer inviteres man derfor til å se med reporterens blikk. Jeg oppfatter dette grepet som en parallell til kunstnerens stemme i estetikkens topos, hvor det er kunstnerens stemme og engasjement som ligger til grunn for engasjementstilbudet. På samme måte som kunstnerens stemme fungerer som legitimerende for tilskuerens betraktning av lidelsen, er reporterens voiceover et

grep som muliggjør bruk av medlidenhetsbilder. Jeg antar altså at reporterens fremtredende fortellerrolle i dette tilfellet er av avgjørende betydning for at tilskueren ikke føler seg ubekvem ved å stilles overfor lidelsen med den type bilder som her er brukt.

Reporteren skal, slik det vil fremgå i det følgende, også vise seg å ha en svært fremtredende rolle i den videre presentasjonen av Kongostoffet.

Det journalistiske perspektivet som ramme for fremstillingen av lidelsen

I forlengelsen av introduksjonsreportasjen er reporteren i saken, Bo Brekke, til stede i studio, hvor han i samtale med programlederne forteller mer om sine inntrykk fra Kongo.⁷⁴ Denne studiosettingen er forskjellig fra den som inngikk i sekvensen om Dadaab, ved at det ikke er noen representanter fra Flyktningshjelpen til stede. Sekvensen fra Kongo blir dermed i sin helhet fortalt av NRK TV-aksjonens egne folk, det vil si programlederne og en av reporterne. Vinklingen av stoffet er Brekkes egne inntrykk fra reisen til Kongo. Han forteller blant annet om en skremmende opplevelse da bilen som han og teamet satt i, ble stoppet og holdt igjen av en truende folkemengde, før de så kom seg videre.

Samtalen dreier så over på et av de enkeltmenneskene som gjorde inntrykk på reporteren, en mann ved navn Charles, en journalist i Goma som hadde opplevd sterke trusler fra militsen, og som også hjalp tv-teamet med praktiske avtaler, når de, som journalisten sier, "ikke jobbet direkte for Flyktningshjelpen", og ville undersøke "årsakene til at det aldri blir fred." Ved at Brekke understreker at tv-teamet både har jobbet direkte for Flyktningshjelpen, og operert på egen hånd når de har vært i Kongo, bringes altså det journalistiske perspektivet frem som et eget perspektiv som knyttes til det å undersøke bakenforliggende årsaker til uroen i landet.

Denne sekvensen belyser dermed implisitt et av de trekkene ved NRK TV-aksjonen som veldedig mediebegivenhet som jeg tidligere har pekt på som et særtrekk, nemlig journalistenes plass og rolle i konseptet.⁷⁵ Det som er interessant i denne sammenhengen, hvor jeg spør etter hvordan lidelsen fremstilles, er at den journalistiske tilnærmingen ser ut til å legge til rette for et annet tilskuerengasjement enn det som er tilfelle i medfølelsens topos, hvor det er relasjonen mellom hjelperen og den lidende som står i fokus. Med historien om

⁷⁴ Samtalen har en lengde på 3 minutter og 45 sekunder.

⁷⁵ Se kapittel 3, s. 75.

angrepet i bilen og om Charles, samt fokuset på bakenforliggende årsaker til krigen, legges det her opp til et topos hvor overgriperrollen gis en mer fremtredende plass, nemlig fordømmelsens topos. Og det er dette toposet som gir form til fortellingen om Amunazo Charlie.

Vitne om overgrepet som anslag

For å styre samtalen i studio over på reportasjen om Amunazo Charlie, tar HN ordet og sier at en av måtene mennesker terroriseres på i Kongo, er voldtekt. Brekke bekrefter dette og sier at den neste reportasjen handler om en kvinne som er visepresident i den siste flyktningleiren som er igjen i Goma, og han sier også at hun var en av dem som gjorde sterkt inntrykk på han.

Reportasjen om Amunazo starter med et totalbilde av en kvinne som henger opp tøy på en klessnor på et sted med jordgrunn. Vi ser også flere telt. Rundt kvinnen sitter og står flere barn. Det høres barnegråt før en kvinnestemme kommer inn off-kamera. Hun snakker fransk med afrikansk aksent, og det hun sier, oversettes til norsk med bruk av undertitler: "De begynte å slakte guttene våre og voldta jentene." Mens hun snakker, klippes det til et nærbilde av kvinnen som supres som "Amunazo Charlie, visepresident, Goma flyktningleir."



FIGUR 14: Bilder fra åpningen av reportasje om Amunazo Charlie. NRK TV-aksjonen 2010, *På flukt*.

Hun forteller videre at "De voldtok både mødre og døtre. Det kunne være 100 menn sammen. Da rømte vi." Etter denne synken klippes det til et halvnært utsnitt av Amunazo som henger opp klær i samme situasjon som på det første bildet. På disse bildene høres voiceoveren, som gjenkjennes som stemmen til journalisten som introduserte reportasjen:

Vi møter Amunazo i flyktningleiren i utkanten av Goma. Ektemannen er drept og det er ikke første gangen hun og ungene har måttet flykte. Og under den siste flukten ble hun voldtatt.

Deretter klippes det tilbake til det samme intervjubildet, og Amunazo forteller om det som skjedde da de var på flukt:

Vi så hvordan soldatene herjet. De bandt svarte bind for øynene våre. Så bar de oss inn i skogen og voldtok oss (...) Barnet mitt fulgte etter meg, og jeg sa: 'De binder meg'. Det var ille.

Med dette anslaget, hvor Amunazo selv forteller om voldtekter og drap som folk i landsbyen ble utsatt for, og at hun selv ble voldtatt under flukten, bringes offer og overgriper i forgrunnen. Det er dermed fordømmelsens topos som konstituerer tilskuerengasjementet fra starten av i reportasjen. I fordømmelsens topos er det sinne og indignasjon rettet mot overgriperen på vegne av offeret som utgjør kjernen i det emosjonelle drivstoffet. Som tilhører til Amunazos fortelling er det også disse følelsene som vekkes. For selv om Amunazos gjengivelse av overgrepet kommer ganske brått og uten at vi har fått tid og rom til å bli noe videre kjent med henne på forhånd, gjør det vondt å høre dette gjenfortalt. Det oppleves nærmest utålelig bare å forsøke å skape indre bilder av det hun forteller.

I motsetning til reportasjen om Farah, hvor man som tilskuer aldri konfronteres direkte med ubehaget ved å stilles overfor lidelse, starter reportasjen om Amunazo med en sekvens som nettopp vekker et ubehag hos tilskueren. Og dette utålelige ved grusomhetene, at jeg som tilhører faktisk ikke orker å ta det inn, eller i hvert fall ikke holde bildet fast for mitt indre, er også med på å skape fremdrift i reportasjen. Her etablerer slik sett fremstillingen av lidelsen reportasjens fremdrift ved at man som tilskuer får et behov for på en eller annen måte å komme videre med det. Dermed demonstreres indirekte også Boltanskis (1999) Smith-inspirerte poeng når han peker på fordømmelsens topos som en av de moralsk akseptable formene for tilskuerengasjement stilt overfor andres lidelse. For hvordan kan vi som tilskuere legitimere vår tilskuerposisjon vis-à-vis Amunazo? Vi kan åpenbart ikke hjelpe henne til et bedre liv ved å gripe direkte inn med handling. Og det å kun betrakte uten å handle, er ikke en akseptabel situasjon. Da blir vi, som Smith peker på, stående med to alternative scenarier. Det ene er å sympatisere med en mulig hjelper som kan tre inn og gjøre livet hennes bedre. Det andre er å forfølge muligheten for å fordømme den som

har forvoldt lidelsen.

I dette anslaget er det, som vist, ikke etablert noen hjelperrolle i relasjon til Amunazo. Gjennom reporterens ord og hennes gjengivelse av at hun ble voldtatt, er det relasjonen mellom offer og overgriper som etablerer tilskuerengasjementet. Og det er behovet for å rette en anklage mot en ansvarlig instans, som gir denne fortellingen fremdrift og retning.

Skyldspørsmålet

Etter at Amunazo har fortalt om voldtekten, sier reporteren ved hjelp av voiceover at han vil "vite hvem som bandt henne, hvem som voldtok henne". Amunazo forteller så at det var regjeringssoldater og oppgir navnet på et konkret sted, Vero Tombo, hvor det skjedde. Det klippes deretter til et bilde av to militærkjøretøy på en vei, og voiceoveren forteller at Kongos nasjonale hær, sammen med politiet, blir beskyldt for å ha stått bak de fleste voldtektene.



FIGUR 15: Sekvens fra reportasje om Amunazo Charlie. NRK TV-aksjonen 2010, *På flukt*.

Neste bilde viser et hus hvor det sitter soldater. En talsmann for regjeringshæren introduseres av reporteren som en som "hevder at disse påstandene om voldtekt ofte er løgn som utenlandske bistandsorganisasjoner svelger uten å sjekke sannheten".

Talsmannen for regjeringshæren settes dermed opp mot vitnesbyrdet til Amunazo Charlie. Reporterens oppgave blir nå å bringe større klarhet i dette. Slik får 'talen' i reportasjen preg av den stilen Boltanski (1999) har beskrevet som typisk for fordømmelsens topos, idet den fokuserer på å skaffe bevis for anklagen mot overgriperen. Nødvendigheten av å legitimere anklagen, gjør at talen i fordømmelsens topos dermed blir opptatt med faktasjekk og sannhetssøk.

Og det er nettopp spørsmålet om hva som er sant, som motiverer intervjuet med den omtalte talspersonen for hæren, som supres som "Vianny Kazorama, Major, Kongos hær". Han snakker fransk, og det han sier oversettes med norske

undertitler: "Kvinnene påstår at de er blitt voldtatt av militære. Kvinnene gråter. Men det er falske anklager."

Med dette utsagnet forsterkes motsetningen mellom hærens versjon og Amunazos vitnesbyrd. Det klippes så til et bilde tatt fra motsatt vinkel som viser at reporteren sitter og intervjuer talsmannen. Under dette bildet sier reporteren: "Jeg spurte om han virkelig *mener* at hæren ikke voldtar." Neste klipp er en lengre synk med Kazorama, hvor han innrømmer at voldtekter skjer, samtidig som han understreker at de som voldtar, blir stilt for en domstol.

For det første kan jeg ikke nekte for... (*her stopper han opp litt før han fortsetter*)
Alle militære som voldtar, blir stilt for en domstol som behandler saker der militære har forbrutt seg mot befolkningen. Når offeret fremmer saken for militærdomstolen, blir han som har forbrutt seg mot befolkningen, pågrepet.

Ved å få frem denne innrømmelsen, har journalisten sørget for å styrke Amunazos vitnesbyrd. Men reportasjen har likevel ikke brakt frem elementer som kan føre til oppreisning for overgrepene som Amunazo og mange andre er utsatt for. Reportasjen bringer dermed ingen forløsning for det sinnet mot urettferdigheten, som den til nå har basert sin fremdrift på. Reporterens besøk hos hæren fører snarere til en forsterkning av indignasjonen. Intervjuet med talsmannen for hæren har først og fremst understreket at regjeringssoldatene er uten moral. Både det at han først nektet og så måtte presses til å innrømme muligheten for at det foregår voldtekter, i tillegg til måten han fremstår på, bidrar til det. Stemmen er urolig og stotrende, blikket flakker og bildet er tatt med en uryddig komposisjon, hvor det også befinner seg to andre personer i bildet.

Så hvor skal denne reportasjen gå videre? På dette tidspunktet er den ved et kritisk punkt når det gjelder fremdriften. Opplegget til nå har vært i tråd med fordømmelsens topos. Historien har vært drevet av sinne og indignasjon. Reporteren har oppsøkt overgriperen og handlet på vegne av Amunazo og den uretten som er begått. Men så stopper fremdriften opp idet representanten for hæren viser seg å være en mann det ikke går an å feste lit til med hensyn til at saken skulle kunne tas videre. Ettersom det verken er en overgriper som lar seg dømme, eller en hjelper som kan hjelpe i denne historien, er det ifølge teorien om lidelsens topoi, ikke lenger innskrevet et moralsk akseptabelt engasjementstilbud for tilskueren. Ubehaget ved å stilles overfor lidelsen blir med andre ord ikke håndtert i tråd med de etablerte konvensjonene som ligger i lidelsens topoi.

Reportasjen løper derfor i teorien en risiko for at tilskueren kan bli oppmerksom på denne manglende moralske forankringen, og dermed på det ubehaget det medfører.

Urettferdighet og sinne som siste ord

Etter intervjuet med talsmannen for regjeringshæren klippes det tilbake til bildet av Amunazo. På dette bildet gir reporteren ved hjelp av voiceoveren uttrykk for den frustrasjonen møtet med hæren har skapt. Reporteren går dermed inn i rollen som "seerens medopplever" (Harms Larsen, 2003, s. 134) og understreker den grunnleggende urettferdigheten i denne situasjonen: "Offeret må altså anmelde saken til militærdomstolen, men hvem går til militæret når det er det samme militæret som er overgriperen?" Ved at reporteren gir uttrykk for den samme frustrasjonen som intervjuet med hæren har skapt for tilskueren, bekreftes håpløsheten samtidig som det markeres at reporteren ikke kommer videre med sin sak.

Dette er ingen endelig løsning på tilskuerens potensielle problem, men det skaper en mulig overgang til den siste sekvensen i reportasjen, hvor fortellingen styres over på Amunazos livssituasjon. Under dette bildet høres det barnegråt tydelig i bakgrunnen, og det klippes til en synk med Amunazo. Hun utdyper her hvor vanskelig det er for kvinner som har blitt voldtatt, å rette beskyldninger mot overgriperne. Både ansiktsuttrykk og stemme uttrykker et tydelig sinne samtidig som hun fremstår som samlet og sterk:

Man kunne ikke be noen om hjelp, for alle var på flukt. Politi fantes ikke. De hadde i så fall gjemt seg. Hvorfor skulle vi fortelle om dette mens vi var på flukt? Vi skammet oss. Vi sa ikke et ord.



FIGUR 16: Sekvens fra reportasje om Amunazo Charlie. NRK TV-aksjonen 2010, *På flukt*.

Med denne synken bekrefter Amunazo hvor låst situasjonen er for kvinner som utsettes for voldtekt i Kongo. Scenen avsluttes ved at Amunazo snur seg bort. Jeg tolker det som et tegn på skammen som følger med dette overgrepet.

Tematikken knyttet til den grunnleggende urettferdigheten Amunazos historie forteller om, blir dermed bare mer fastlåst av det hun forteller. Historien bringes altså ikke videre. Hva er det da som opprettholder tilskuerengasjementet? Slik jeg oppfatter det, er det den menneskelige styrken som kommer til uttrykk i denne synken, som sørger for videreføringen av tilskuerengasjementet på dette tidspunktet i reportasjen. Som tilskuer opplever jeg en forpliktelse til å lytte til dette sinnet, selv om jeg samtidig vet at sjansene for en rettferdig behandling for Amunazo er lik null. Jeg oppfatter derfor denne synken som en utfordring om å ikke se bort, men nettopp tåle ubehaget ved den uløste lidelsen man som tilskuer her stilles overfor.

Etter dette klippes det til totalbildet ved klessnoren igjen. Denne gangen har Amunazo et barn på armene. Reporteren forteller at dette barnet er et resultat av voldtekten. Dermed bringes enda et aspekt ved urettferdigheten ved Amunazos lidelse inn i bildet. Barnet har nemlig ført til at hun har blitt utestengt fra storfamilien:

En liten gutt som gjør konsekvensene enda større fordi Amunazo og barna har vært en del av ektemannens storfamilie, men etter dette uekte barnet vil ikke storfamilien ha noe med Amunazo å gjøre.

Amunazos fortelling er en reportasje om sterk lidelse og dyp urettferdighet som ender uten løsninger. Den starter med vitnesbyrdet om voldtektene, som etterfølges av sekvensen som viser at domstolen ikke fungerer. Deretter bringes også de sosiokulturelle forholdene i landet inn, hvor skam knyttet til uekte barn forsterker lidelsen. Til slutt rettes spørsmålet om ansvar til myndighetene i landet. Det er Amunazo selv som foretar denne vendingen, når hun i en siste synk spør hva regjeringen vil gjøre med "barn av dette slaget?" Blikket og stemmen er fast, samtidig som hun retter et merkbart sinne mot myndighetene i Kongo: "Hva skal de gjøre med oss mødrene? Hvem skal gi barna utdanning? Skal regjeringen gi oss bidrag? Eller skal vi bare kaste dem på sjøen?"

Sammenlignet med den ømhetsfølelsen det legges opp til mot slutten av reportasjen om Farah, er det kun sinne som driver Amunazo når hun spør om staten ønsker at hun og de andre mødrene skal kaste barna på sjøen. Reportasjen

slutter dermed med et spørsmål stilt i sinne, og det ubehaget den etterlater seg, blir heller ikke forsøkt dempet i studio i etterkant av reportasjen. Fra det siste bildet klippes det til et halvnært bilde av programleder HN, som, etter å ha sett alvorlig i kamera, setter over til neste reportasje, som innebærer et temaskift.

Et utypisk eksempel på fremstilling av lidelse i NRK TV-aksjonen

Bruken av fordømmelsens topos er ikke vanlig i NRK TV-aksjonen.⁷⁶ I hvert fall ikke i den grad og på en så tydelig måte som i historien om Amunazo. Det kan være flere grunner til det. For det første er fordømmelsens topos den av lidelsens topoi hvor sinne er en viktig drivkraft i tilskuerengasjementet. Dette er en følelse som ikke så enkelt lar seg føye inn som del av sjangeren veldedig mediebegivenhet, hvor glede og gode følelser utgjør de vesentlige trekkene for den måten tilskueren konstitueres på. Så selv om det ikke på noen måte er umulig å tenke seg sinne som drivkraft i et humanitært engasjement, er det som om den sjangeren NRK TV-aksjonen er en del av, selv representerer begrensninger på hvor mye plass slike følelser kan få.

En annen grunn til at fordømmelsens topos ikke er så vanlig i NRK TV-aksjonen, er at det er et topos som vanskelig lar seg kombinere med mangel på løsninger, sammenlignet med for eksempel medfølelsens topos. Dette poenget kan belyses ved å sammenligne reportasjen om Amunazo med fortellingen om Farah i Dadaab. Også i sistnevnte fremstilles lidelsen uten at løsningen for Farah og familien finnes i fortellingen. Også her ligger omfanget av den uløste lidelsen til grunn for tilskuerengasjementet i reportasjen. Men, ettersom fortellingen om Farah formes i tråd med medfølelsens topos, spilles det her på et annet følelsesregister. Som vist ender reportasjen opp med et fokus på barna til Farah. Og det er ved å dele det håpet og den ømhetsfølelsen Farah har for sine barn, at tilskueren kan opprettholde sin rolle som hjelper i denne historien, på tross av mangelen på sikkerhet for at situasjonen faktisk en gang blir bedre for ham og familien.

⁷⁶ Programmene til inntekt for Amnesty representerer et visst unntak, ettersom utgangspunktet for engasjementet i disse programmene er protest. I programmet fra 1999 ble dette særlig tydelig da reporteren (som også var programleder) i en lengre reportasje som fulgte en dødsdømt fange til døden, uttrykte et klart standpunkt mot praktisering av dødsstraff i USA. Også i NRK TV-aksjonen 2005, *Drømmefanger*, hvor temaet var vold mot kvinner, hadde fordømmelsens topos en mer fremtredende plass i programmet.

Ømhetsfølelse er en god følelse. Den kan støtte opp om følelsen av å gjøre noe godt. Ved å ende opp med den type følelsesengasjement, kan en historie, som også dokumenterer grunnlag for håpløshet, likevel unngå å skape en type ubehag hos tilskueren. Ømhetsfølelse, som er en av de sentrale emosjonene i medfølelsens topos, er også en følelse det går an å bli værende i på en annen måte enn sinne. Fordi sinne i prinsippet er en vond følelse, kan den lettere slå over i frustrasjon dersom den ikke blir avløst ved at den ansvarlige for lidelsen blir stilt til ansvar. I fordømmelsens topos er det bare én løsning, og det er å sørge for å gjenopprette rettferdighet. Historier som utformes med dette toposet vil derfor være avhengige av å dokumentere at rettferdighet gjenoprettes for fullt, for å følge opp det tilskuerengasjementet det er lagt opp til.

Men hva skjer når rettferdigheten ikke kan oppfylles? Hva er konsekvensen for historien når den ender med en såkalt 'tom stol' (Harms Larsen, 2003). Det vil si at den rollen som skal innrømme urettferdigheten ikke er avklart og slik sett ikke på plass i fortellingen? Da brytes i prinsippet kontrakten med seeren. Det gjøres også i tilfellet med Amunazos historie, hvor journalisten legger opp til en type rettssakshistorie, men hvor han ikke får saken i havn i den forstand at han får satt overgriperen til veggs. Den eneste representanten for overgriperen som opptrer i denne historien, er en major i hæren som ikke kan annet enn å gi vage innrømmelser og bekrefte at ofrene er rettsløse.

Historien om Amunazo er altså utypisk for NRK TV-aksjonen, både fordi den er drevet av fordømmelsens topos og fordi den ikke inneholder noen elementer som tilskueren kan knytte sin giver-identitet til. Det er den uløste lidelsen som preger hele fortellingen og smertetrykket opprettholdes til siste slutt.

Gutten i Jerusalem

Kontekst for reportasjen

Den tredje reportasjen i utvalget mitt handler om 12 år gamle Muhammad Al-Kurd fra Øst-Jerusalem. Den er 4 minutter og 10 sekunder lang og ble sendt klokken 2045, det vil si i programbolken som gikk etter Dagsrevyen. Denne reportasjen inngår ikke på samme måte i en 'pakke' slik det var tilfelle med de to forrige. Den står for seg selv, men blir gitt et bakteppe ved at Midtøsten, som et geografisk område preget av striden mellom Israel og Palestina, allerede er

tematisert i sendingen gjennom to andre innslag en halvtimes tid tidligere.

Reportasjen innledes med en videospot på 15 sekunder som består av én scene i slow motion.



FIGUR 17: Videospot som introduserer reportasjen om Muhammad Al-Kurd. NRK TV-aksjonen 2010, *På flukt*.

Scenen åpner med et halvtotalt bildeutsnitt av en gutt som sitter foran en mur. Vi antar at dette er Muhammad, ettersom han allerede er nevnt av programlederen i introduksjonen fra studio. Han tar i mot en stor ball utformet som en globus, som kastes til ham fra et sted utenfor bildet.

For de som har fulgt sendingen gjennom dagen, vil bruken av denne ballongen i korte videospoter være kjent. De brukes som såkalte broer mellom innslag, og de opptrer i flere varianter med et eller flere barn som tar imot ballongen. I noen av spotene fortsetter barna å leke med ballongen. I denne varianten ser vi at den samme typen digitale innrammingseffekt som ble brukt i vignetten, også er i bruk her og fremhever ansiktet til gutten. Samtidig ligger både informasjon om givertelefon og den løpende crawlteksten som en supertekst nederst i bildet. Det er ingen reallyd i scenen, kun et harmonisk musikkarrangement, hvor en gitar spiller melodistemmen. Det som skjer i løpet av videospoten er at Muhammad tar imot ballen, ser i kameraet og henter den ned. Idet kameraet zoomer inn på ham, tar han opp en penn. Idet han begynner å skrive, klippes det til selve reportasjen.

Kreativitet og refleksjon i møte med lidelsen

Reportasjen starter med at reporteren, en ung kvinne, går inn i et hus, for så i neste scene å befinne seg i et rom sammen med Muhammad, som viser frem noen tegninger. På disse bildene høres reporterens voiceover: "Eg er i Øst-Jerusalem og treffer Muhammad, ein tolv år gammel gutt som liker å teikne, skrive dikt og leike med lillesøstera si." Deretter klippes det til Muhammad, som på engelsk, i en

synk, forteller at han laget dette bildet fordi moren skrev et dikt: "I created this picture because my mom wrote a poem called "Behind the window there is a wall." Tittelen på diktet viser til den muren som Israel har bygget for å beskytte seg mot palestinske selvmordsangrep. Denne muren har Muhammad tegnet på bildet han viser frem.



FIGUR 18: Sekvens fra reportasje om Muhammad Al-Kurd, NRK TV-aksjonen 2010, *På flukt*.

Deretter slår voiceoveren fast hva som er den presserende problemstillingen for Muhammad og hans familie, nemlig at de står i fare for å måtte flytte mot sin vilje fordi jødiske bosettere skal ta over huset: "Men Muhammad er òg ein tolv år gammal palestinsk gut som held på å mista heimen sin som familien har budd i i over femti år." Her er det bilde av at Muhammad står utenfor huset sitt, før det så klippes til bilder av nabolaget og en situasjon hvor Muhammad sitter sammen med mange andre. Voiceoveren forteller videre at flere av naboene allerede har mistet huset til israelske bosettere, og at Muhammads familie lenge har hatt utkastelsesordre.

I denne reportasjen er det Muhammads kreative evner som er i fokus i anslaget. Både videospotene og den første sekvensen sørger for det. Som tilskuere møter vi dermed hans erfaring med lidelsen først gjennom hans egen bearbeiding av den, ved at han viser frem et bilde han har laget og forklarer hvordan det ble til. Deretter får vi, ved hjelp av informasjon fra reporteren, vite at Muhammad og familien er i ferd med å miste huset sitt til jødiske bosettere. Ved at tilskueren inviteres til å føle indignasjon på vegne av 12-åringen og familien hans, kan det derfor se ut som om reportasjen er i ferd med å bygge opp et tilskuerengasjement i tråd med fordømmelsens topos. Det er drevet av et sinne rettet mot bosettere som urettmessig tar over hjemmene til de som har bodd der i over 50 år.

Men det er ikke den retningen denne reportasjen tar. Den fortsetter med en lengre sekvens hvor reporteren og Muhammad sitter ved en mur (som godt kan være den tidligere omtalte muren, uten at dette presiseres). Det første bildet er

en stortotal og rammer inn ordet "Justice!", som er skrevet på muren bak dem. De snakker sammen om situasjonen til Muhammad og hva han tenker om den. Og det er ikke sinne rettet mot bosetterne som står i sentrum i dialogen. Samtalen handler om Muhammads håp om en dag å kunne leve i fred og rettferdighet.



FIGUR 19: Sekvens fra reportasje om Muhammad Al-Kurd. NRK TV-aksjonen 2010, *På flukt*.

Reporteren: Snakker du mye om dette med familien din?

Muhammad: Ja.

Reporteren: Hele tiden?

Muhammad: Vi snakker ikke om noe annet.

Reporteren: Håper du at det kan bli slutt på det?

Muhammad: Ja, det håper jeg inderlig. Det blir den beste dagen i mitt liv. Når vi kan slutte å snakke og leve i rettferdighet og fred.

Reporteren: Tror du det vil skje en dag?

Muhammad: Ja, det *vil* det. Ja.

Det er altså verken sinne eller indignasjon tilskuerengasjementet drives av i denne reportasjen. For selv om den innebærer en instans som er ansvarlig for lidelsen, styres ikke fortellingen mot en konfrontasjon av denne. I stedet inviteres tilskueren til å lytte til Muhammads egne refleksjoner over sin livssituasjon.

Hvilket lidelsestpos er det da denne reportasjen formes etter?

Erkjennelsens topos som et fjerde lidelsestpos

Reportasjen tar altså ikke form av fordømmelsens topos. Det er heller ikke en velgjører eller hjelper 'på scenen' i denne reportasjen, slik at medfølelsens topos er en mulighet. Og estetikkens topos dreier det seg heller ikke om. For selv om Muhammad selv står for en kreativ stemme, som ved hjelp av interesse for skriving og tegning bearbeider sine inntrykk, er det ikke en kunstners stemme eller blick som gir form til tilskuerengasjementet her. Kan det da være relevant å

innføre et fjerde topos i tillegg til de tre som til nå har vært omtalt? Jeg mener at det er det. Grunnen er at det her verken er ømhetsfølelse, indignasjon eller en estetisk betraktning av lidelsen det legges opp til i tilskuerengasjementet. Men hva er det da?

I denne reportasjen er det Muhammads egne ressurser i møte med lidelsen som utgjør de bærende elementene. Det inviteres til et interessant og givende møte med et menneske som evner å håndtere de vanskelighetene han opplever, og som er knyttet til trusselen om å miste hjemmet sitt. Tilskuerengasjementet vekkes altså via det lidende subjekts måte å håndtere sin situasjon på. Slik inviteres tilskueren både til et møte med et menneske som erfarer lidelsen, og til å reflektere over hvilke menneskelige ressurser som lar seg mobilisere i møte med lidelse.

Jeg vil derfor kalle dette fjerde lidelsestoposet for 'erkjennelsens topos'. Det er et topos hvor lidelseserfaringer fremstilles på en måte som baserer seg på å vekke tilskuerens interesse for lidelsens plass i verden, og menneskenes evne til å håndtere den. Erkjennelsens topos vil derfor kunne sies å ha paralleller til estetikkens topos ved at tilskuerengasjementet bygges opp ved å inndra en type allmenn refleksjon over lidelsen som menneskelig erfaring, samtidig som perspektivet er preget av sympati rettet mot det lidende subjektet. Men det som tydelig skiller erkjennelsens topos fra estetikkens topos, er at kunstnerens stemme ikke trengs for å etablere tilskuerengasjementet, selv om den også kan være tilstede her.

I likhet med estetikkens topos innskrives det heller ikke i erkjennelsens topos en tilskuerposisjon som dreier seg om å handle på vegne av det lidende subjekt, slik tilfellet er i medfølelsens og fordømmelsens topos. I erkjennelsens topos inviteres tilskueren først og fremst inn i en form for lytterrolle hvor det er mulig å lære noe om lidelsens plass i menneskers liv, og ikke minst om menneskers evne til å håndtere den. Når jeg her bruker betegnelsen 'lytterrolle', er det vel å merke ikke for å gjøre en distinksjon mellom det å lytte og det å se, men for å understreke at dette er et topos hvor menneskelig lidelse formidles uten at det forventes noe annet av mottakeren enn at vedkommende lytter og slik sett 'tar inn' budskapet. I erkjennelsens topos er det tilskueren som tilbys innsikt gjennom erfaringene til den eller de som opplever eller har opplevd lidelsen.

I reportasjen om Muhammad er det nettopp guttens erfaringer og hans måte å respondere på det presset han og familien lever under, som gir

fortellingen verdi. Gjennom guttens evner til å uttrykke seg skriftlig, muntlig og gjennom tegninger, gir reportasjen mulighet for en utvidet erkjennelse med hensyn til hvordan menneskene lever med utkastelsestrusler, og hvordan de takler det.

Fordømmelsens topos som ramme

Som jeg allerede har vært inne på, spiller imidlertid også fordømmelsens topos en viss rolle i reportasjen om Muhammad, ettersom fortellingen utpeker en ansvarlig instans for lidelsen, nemlig Israel som okkupasjonsmakt. Men, som vist, drives ikke reportasjen frem ved hjelp av en jakt på overgriperen. Dermed blir det heller ikke behov for å stille en representant for den israelske hæren til ansvar, slik det ville ha vært tilfelle dersom man skulle følge stilen i fordømmelsens topos. Den urettferdige lidelsen kan slik sett sies å ligge som en ramme og en forutsetning for fortellingen, men selve 'talen om lidelsen', har ikke som oppgave å sørge for oppreisning for urettferdigheten. Dermed flyttes heller ikke fokus fra den lidende og over på overgriperen, slik det gjøres i fordømmelsens topos, og slik tilfellet var i historien om Amunazo.

Erkjennelsens topos legger opp til å overbevise tilskueren om at personen som opplever lidelsen, selv har noe interessant å fortelle. I denne reportasjen forblir derfor perspektivet hos det lidende subjektet, og tilskuerens oppmerksomhet forblir dermed rettet mot Muhammad.

Etter samtalen mellom Muhammad og reporteren foran muren følger en sekvens som utdyper de forholdene palestinerne i Jerusalem lever under. Sekvensen viser bilder av muren som er satt opp for å begrense palestinerne muligheter til å ferdes fritt, og vaktholdet ved den. Det er satt musikk til bildene, som er i slow motion. Stilen minner derfor om collagen i vignetten og tristessesekvensen i Dadaab, men den inneholder ingen bilder av mennesker som uttrykker at de har det vondt gjennom mimikk.

Sekvensen åpner med et totalbilde av Oljeberget i Jerusalem hvor man ved hjelp av en time-lapseteknikk viser at solen går opp. I kontrast til dette vakre bildet kommer det så, i form av en dobbelteksponeering, en overgang til et bilde som viser piggråd. Deretter følger bilder som skildrer passeringpunktene med bevæpnede grensevakter, de såkalte checkpoints, som palestinere må gjennom for å passere muren.



FIGUR 20: Bilder fra sekvens som viser checkpoints ved muren i reportasje om Muhammad Al-Kurd. NRK TV-aksjonen 2010, *På flukt*.

Sekvensen inneholder også bilder som viser tegninger som er malt på muren. Flere av dem har frihetstemaer, deriblant en stige som er malt som om den henger på muren. I forlengelsen av denne sekvensen klippes det så tilbake til Muhammad. Han leser et dikt han har skrevet om palestinerne situasjon, mens han står ved muren. Han forklarer også engasjert om bakgrunnen for at han skrev diktet og hva han tenker om det. Deretter klippes det igjen til en ny sekvens med bilder av checkpoints holdt i samme stil som den første.

En interessant parallell til reportasjen om Farah i Dadaab, er at hovedpersonen, altså Muhammad, heller ikke i dette tilfellet er til stede i de bildesekvensene som visuelt sett understreker de negative sidene ved det livet han lever. I reportasjen om Farah hadde denne adskiltheten en viktig funksjon idet den dermed unnlot å koble Farah til scener som kunne ha forstyrret balansen mellom ham og tilskueren som reportasjen hadde bygget opp, og som den var avhengig av for å kunne beholde ham i aktør- og hjelperrollen. Kan man også i dette tilfellet peke på en dramaturgisk grunn til å holde Muhammad visuelt 'unna' bildene som viser at palestinere kontrolleres, og hvor overgriperinstansen til en viss grad er visuelt representert? Jeg tror det. Jeg tror at dersom Muhammad hadde vært til stede i disse scenene, ville reportasjen stått i fare for å bikke over i fordømmelsens topos, og da ville tilskuerengasjementet tatt en annen retning. Det ville i neste omgang ha kunnet bli et problem for fremdriften, slik det ble i reportasjen om Amunazo. Men ettersom Muhammad ikke blir visuelt representert i disse sekvensene, kan reportasjen forbli i erkjennelsens topos.

Protest og håp til slutt

Det er de personlige ressursene som Muhammad rår over i møte med lidelsen, intervjustrekkene brukes til å utdype. Han leser dikt han har skrevet, og viser at

han er opprørt, men ikke oppgitt. Han gir uttrykk for håp og også rettferdighetssans. Det siste kommer til uttrykk i en sekvens som følger etter den siste billedmontasjen som viste mennesker som passerer checkpoints. Her går Muhammad og lillesøsteren til en lekeplass. Muhammad forklarer at dette tidligere var deres lekeplass, men at den nå er overtatt av de jødiske bosetterne, og at de derfor ikke har lov til å bruke den lenger. I sekvensen går han og søsteren likevel til lekeapparatene og setter seg på hver sin side av en vippehuske. Muhammad gir tydelig uttrykk for at han ikke akter å akseptere forbudet mot å bruke lekene: "We are saying to the settlers that we will play on it!" Denne bokstavelig talt lekne formen for protest fungerer dermed som et uttrykk for opplevd urettferdighet samtidig som den inviterer til munter respons hos oss som tilskuere.

Det er også letthet som preger avslutningen av reportasjen. I den siste sekvensen sitter reporteren og Muhammad nok en gang foran muren de satt ved tidligere. De har globusballen mellom seg, og reporteren spør hvor gutten ville ønske å bo dersom han fikk velge fritt. Han peker på et bestemt sted på globusen og svarer energisk: "Here!" "Jerusalem?" spør reporteren. "Yes," nikker Muhammad. "You don't want to move?" spør så reporteren. Gutten rister resolutt på hodet. Han avslutter med en replikk hvor han gjør det tydelig at han ikke vil flytte, og at han hører hjemme der han bor: "I want to visit, not move."

Hjelperrollen inn i oppfølgende studioinnslag

I reportasjen om Muhammad er det, som sagt, ingen hjelper representert i fortellingen. Men i motsetning til reportasjen om Amunazo, hvor fraværet av en hjelper blir stående, følges reportasjen om Muhammad opp av en studiosamtale hvor Flyktningshjelpens arbeid kobles til Muhammads situasjon. Her sitter programlederen, HN, i samtale med Gry Ballestad fra Flyktningshjelpen og Marco Elsafadi fra organisasjonen New Page. Samtalen starter med at HN spør om hva som kan gjøres for barn og voksne som er redde for å bli tvangsflyttet i Øst-Jerusalem, hvorpå Ballestad forteller at Flyktningshjelpen gir fri rettshjelp til disse. Samtalen i studio går så videre ved at Elsafadi, som selv har vært flyktning, utdyper betydningen av det traumet som rammer familier som utsettes for tvangsflytting.

Slik kommer hjelperrollen til sist likevel inn 'på scenen' i tilknytning til fortellingen om Muhammad. Men ettersom reportasjen har stått på egne bein,

uten bruk av hjelperrollen, mener jeg det er det grunn til å opprettholde erkjennelsens topos som et fjerde lidelsestopos.

Oppsummering

Overveiende bruk av positive bilder og aktørstil, men også rom for medlidenhetsbilder

De audiovisuelle grepene som brukes i fremstilling av personifiserte representanter for lidelsen i NRK TV-aksjonen 2010, *På flukt*, innebærer for det meste kameraposisjon i øyehøyde samt tale på eget språk eller på et språk som beherskes godt. Det gjelder videosnuttene med Gustavo og Kauther i anslaget, og det samme kan sies om de aller fleste av de andre intervjubildene i programmet. De viser begge øynene, er velkomponerte og godt eksponert. På den måten skapes det en visuell balanse mellom tilskueren og de som representerer lidelsen. Som jeg har vært inne på, mener jeg denne måten å fremstille de lidende på, kan ses som strategier som bidrar til å unngå et potensielt ubehag hos tilskueren. Begrunnelsen for den påstanden er todelt. For det første er den basert på antakelsen om at det å se ned på noen, kan oppleves som ubehagelig i seg selv. For det andre kan begrunnelsen forankres i den etablerte kritikken i den humanitære diskursen knyttet til asymmetrien mellom giver og mottaker. De audiovisuelle fortellergrepene i *På flukt* kan ses som strategier som motvirker denne asymmetrien, og som dermed bidrar til å unngå å vekke ubehag for tilskueren.

På det grunnlaget er det relevant å se den humanitære appellstilen i programmet som et uttrykk for den stilen Chouliaraki (2010) omtaler som 'positive-bilder'. For å understreke bruken av kamera i øyehøyde, samt bruken av egen stemme har jeg videre etablert begrepet 'aktørstil' for de audiovisuelle grepene som preger fremstillingen av lidelsen i NRK TV-aksjonen 2010.

Analysene har imidlertid også fått frem at programmet til en viss grad tar i bruk det jeg har valgt å kalle for 'medlidenhetsbilder' i henholdsvis vignetten, tristessesekvensen i Dadaab og introduksjonsreportasjen til Kongostoffet. I tilnærmingen til disse sekvensens så jeg etter vilkår for at disse bildene fremstår som akseptable for tilskueren, på tross av at de fremstiller lidende som ofre og til dels som stakkarslige. Jeg mener å ha vist at bruken av medlidenhetsbilder muliggjøres ved hjelp av fortellergrep som på ulike måter tilbyr tilskueren en

avstandsbetraktende posisjon. I eksemplene har jeg vist til flere slike grep, deriblant digital bearbeiding av bildene, bruk av musikk og en type voiceover som inviterer til en distansert tilskuerposisjon.

Innebygde forskjeller i lidelsens topoi?

Analysene har vist at alle tre av Boltanskis (1999) lidelsestopoi er i bruk i NRK TV-aksjonen, 2010. I tillegg har jeg funnet grunn til å innføre et fjerde topos som jeg har kalt for erkjennelsens topos.

Analysene har også fått frem at disse fire topoi ser ut til å innebære noen forskjeller når det gjelder hvilke muligheter de gir for bildebruk. For det første ser det ut til at estetikkens og fordømmelsens topos i større grad gir mulighet for å bruke visuelle tegn på lidelsen enn det som er tilfelle i medfølelsens og erkjennelsens topos. I vignetten, som ble plassert innen estetikkens topos, brukes bilder av mennesker som uttrykker smerte ved hjelp av gestikk, og mennesker som befinner seg i krevende situasjoner hvor de bærer tunge bærer og trasker langs endeløse landeveier. I reportasjen om Amunazo, som hører inn under fordømmelsens topos, er det flere bilder av henne i svært mistrøstige omgivelser. Motsatt så vi at det i reportasjene om Farah og Muhammad, som ble plassert i henholdsvis medfølelsens og erkjennelsens topos, brukes strategier for å ikke knytte hovedpersonen direkte til visuelle uttrykk for lidelsen.

Et spørsmål som melder seg, blir derfor om det er noe innebygd i de ulike lidelsens topoi som kan forklare disse forskjellene? Hva kan grunnen være til at det er mulig (i betydningen at det føles akseptabelt) med sterkere eksponering av lidelse i fordømmelsens og estetikkens topos enn det som er tilfelle i medfølelsens og erkjennelsens topos? Når det gjelder fordømmelsens topos, tror jeg svaret på dette spørsmålet er at dette er et topos som, etter at anklagen er fremsatt, retter tilskuerengasjementet mot skyldspørsmålet. Det at saken står i sentrum i dette toposet, gjør at de fysiske omgivelsene ikke spiller en så avgjørende rolle for oppfatningen av verdighet, som de ville ha gjort dersom det ikke var en sak å knytte engasjementet til.

Jeg antar altså at de visuelle tegnene på at Amunazo lever i fysiske omgivelser med svært lavt komfortnivå, ville hatt en annen virkning dersom dette var en reportasje som kun handlet om hennes liv i leiren, slik tilfellet var med reportasjen om Farah i Dadaab. Det var ikke var sinne og indignasjon som drev reportasjen om Farah fremover. I denne og også i reportasjen om Muhammad

tror jeg at så tydelige tegn på mistrøstighet kunne ha stått i veien for den graden av identifikasjon som tilskuerengasjementet i disse reportasjene legger opp til. Det kan derfor se ut som at engasjementet knyttet til urettferdighet, som trer i forgrunnen i fordømmelsens topos, gir dette toposet et visst rom for å vise lidelsen uten at den lidende av den grunn fremstår som uverdigg eller stakkarslig.

Hva så med estetikkens topos? Hva er det med denne formen for lidelsesfremstilling som muliggjør visualisering av lidelsen og også bruk av medlidenhetsbilder uten at tilskueren opplever det som ubehagelig? Svaret her ligger i det at de audiovisuelle grepene i dette toposet konstituerer en type distanse som gir mulighet for tilskueren til å betrakte bildene med en estetisk avstand til bildeinnholdet. I vignetten, som har vært et av eksemplene her, er det den digitale bearbeidingen av bildene, klippeteknikken og musikken, som til sammen gir tilskueren mulighet for en slik distansering. Med det mener jeg at man som tilskuer kan stå 'på siden' og samtidig betrakte lidelsen uten å oppleve dette som en ubehagelig tilskuerrolle. I estetikkens topos innskrives tilskueren med andre ord med en mulighet for å betrakte uttrykk for lidelse uten å føle ubehag over betraktningen.

Estetikkens og fordømmelsens topos ser altså ut å innebære andre vilkår for hva tilskueren oppfatter som akseptabel fremstilling av lidelse enn det som er tilfelle i medfølelsens og erkjennelsens topos. Analysene av NRK TV-aksjonen 2010, *På flukt*, kan tyde på at disse topoi blir 'steder' hvor medlidenhetsbilder kan få plass i programmet uten at bruken av disse bildene aktiverer det potensielle ubehaget knyttet til asymmetriproblemene i den humanitære diskursen.

Kapittel 6

NÅR LIDELSEN ER NÆR. NRK TV-AKSJONEN 1997, *KRAFTTAK MOT KREFT.*

Presentasjon og kort resymé av programmet

NRK TV-aksjonen 1997, *Krafttak mot kreft*, gikk på lufta klokken 1300 søndag 9. november og varte til midnatt. Innsamlingen gikk til Kreftforeningen, en frivillig organisasjon som jobber for å bedre forholdene for kreftbehandling og for å øke livskvaliteten til pasienter og pårørende. Det var andre gang innsamlingen gikk til Kreftforeningen. Den første var 17 år tidligere, i 1980. Sendingen var delt inn i fem bolker med avbrudd for faste programposter som Barne-TV og Dagsrevyen og Kveldsnytt. Den første varte kl. 1300-1500, den andre kl. 1600–1800, den tredje kl. 1900-1930, den fjerde 2030–2300, den siste fra 2310 og omtrent til midnatt.

Programmet åpner med en kort animert vignett på 25 sekunder. Fra vignetten klippes det til NRKs studio på Marienlyst i Oslo hvor Forsvarets stabs musikkorps marsjerer inn mens de spiller "Vår kommandant" av Åge Hermansen. Det er ingen bilder av verken publikum eller programledere under dette innslaget. Bortsett fra korpset og dekorasjonene får man en følelse av at studio er tomt. Etter at musikkstykket er ferdig, fortsetter korpset å spille en marsjrytme. Deretter klippes det til et bilde av en dørklokke og en hånd som kommer inn i bildet og ringer på klokken. Musikken fortsetter og ligger svakt under hele den følgende sekvensen, som handler om at programlederne er ute og samler inn penger.

Sekvensen består av at programlederne⁷⁷, Lise Lotte Folge (heretter LLF) og Fredrik Skavlan (heretter FS), ringer på en rekke forskjellige dører og bytter på å si noe om hva aksjonen i år går til.⁷⁸ Deretter klippes det til studio hvor den rytmiske musikken fortsetter for så å fade opp litt. Det går noen sekunder, og så gjør programlederne entré med bøssene mens publikum applauderer.

Etter å ha introdusert musikkorpset og annonsert hvilke artister som skal være med videre i sendingen, setter programlederne seg bak en pult. De begynner å snakke om hvor mye de fikk samlet inn i bøssene sine. For å finne ut hvem som fikk inn mest, setter de over til en de omtaler som en programmedarbeider ved navn Jim Tormod Hermansen, som befinner seg i noe de kaller for 'Tellekjelleren'.

Jim Hermansen er på dette tidspunktet en etablert komisk figur skapt og spilt av skuespilleren og komikeren Åsleik Engmark. Han vil med stor sannsynlighet være kjent for tv-seerne, ettersom han har blitt brukt i mange ulike tv-settinger, deriblant Melodi Grand Prix året før. I disse settingene har Hermansen fremstått som en taletrengt, belest publikummer uten sosiale antenner, som med en særegen fistelstemme avbryter programmet han deltar i. I NRK TV-aksjonen 1997 har Hermansen til oppgave å holde orden på hvor mye penger som kommer inn, og å minne om givertelefonnummeret og gironummeret som kan brukes under sendingen. Disse kan brukes av dem som ikke er hjemme, eller ikke har penger når bøssebærerne kommer på døra.

Fra introduksjonen av Tellekjelleren, som dermed er etablert som et gjennomgående humorinnslag i programmet, går programlederne over til å minne om aksjonens temaområder. Disse er kreftforskning, oppfølging av pårørende og anti-røyke-kampanjer. Deretter kommer den første av en rekke videospoter som blir brukt som et gjentakende element i hele sendingen. Videospoten består av et nærbilde hvor personen som snakker ser i kameraet, og i løpet av omtrent 20 sekunder sier noe om sin erfaring med kreft. Etter dette følger en trailer som varsler hvilke artister som kommer til å opptre i sendingen.

⁷⁷ Begge programlederne er godt kjent i mediene fra før, noe som er i tråd med tradisjonen. Det spesielle for denne aksjonen er at det er første og eneste gang i NRK TV-aksjonens historie at programlederparet består av en mann og en kvinne hvor mannen er betydelig yngre enn kvinnen. Det er mange eksempler på det motsatte. Skavlan, som er 31 år, har en karriere som avistegner og journalist, og har året før debutert som programleder i NRK, med det journalistiske talkshowet *Absolutt*. Folge er 44 år og er fjernsynsjournalist i NRKs helseprogram *Helse Refleks*.

⁷⁸ Jeg kommer tilbake til detaljene i denne sekvensen i analysen av programåpningen.

På dette punktet er programmets hovedinnhold presentert og da er det klart for den første artisten, som er Anne-Lise Berntsen (1943-2012). I den første programbolken, som varer fra klokken 1300 til 1500, inngår det også flere innslag som belyser dagens ulike tema. Et av dem handler om en ung kvinne som fikk kreft og måtte fjerne begge brystene. Et annet handler om to barn som for et år siden mistet faren sin i kreft.⁷⁹ I denne bolken er det også en samtale med Børge Ousland, som er kjent for sine grønlandsekspedisjoner og billedkunstneren Vebjørn Sand. Begge gir uttrykk for sitt engasjement for dagens tema, og det kommer også frem at Ouslands ski, som han har brukt på en av sine turer, auksjoneres bort til inntekt for saken.

I løpet av denne første bolken presenteres også et studiopanel bestående av blant annet helsepersonell som sitter i studio under hele sendingen. De tar imot spørsmål fra publikum og deltar i diskusjon og samtale med programlederne underveis.

Tidlig i den andre bolken, som varer fra klokken 1600 til 1800, blir dagens aksjonssang, skrevet av Jan Vincents Johannesen, daværende direktør for Radiumhospitalet, fremført av artistene Jan Werner (1976-2006) og Lene Marlin. Den etterfølges av en appell fra Dronning Sonja og en sekvens med et historisk perspektiv på kreftforskning. Den gir et tilbakeblikk på innsamlingen for 17 år siden, og følges opp av en samtale i studio med Erik Bye, som var programleder for aksjonen i 1980. Deretter følger en større sekvens som handler om faren ved røyking⁸⁰ og nødvendigheten av å informere de unge om dette. Ekspertpanelet trekkes jevnlig inn for å drøfte og diskutere det som kommer frem i reportasjene. I denne bolken er det også en lengre reportasje om kreftforeningens ungdomsgruppe, samt et kort innslag fra Peru, som handler om et arbeid for tidligere diagnostisering av livmorhalskreft som kreftforeningen støtter. Den siste delen av denne bolken er viet behovet for bedret kommunikasjon mellom helsevesenet og pasienter og deres pårørende.

Den tredje bolken er kun på en halvtime og varer fra klokken 1900 til 1930, da NRKs hovednyhetssending, Dagsrevyen begynner. Bolken består av reportasjer om saken og artister som opptrer. Her kommer også den første landsoversikten, det vil si en oversikt over hvor mye som til nå er samlet inn.

⁷⁹ Disse to innslagene kommer jeg tilbake til i næranalysene.

⁸⁰ Røykeloven ble innført i 2004. I programmet blir det sagt at 33 % røyker daglig og at tallet øker.

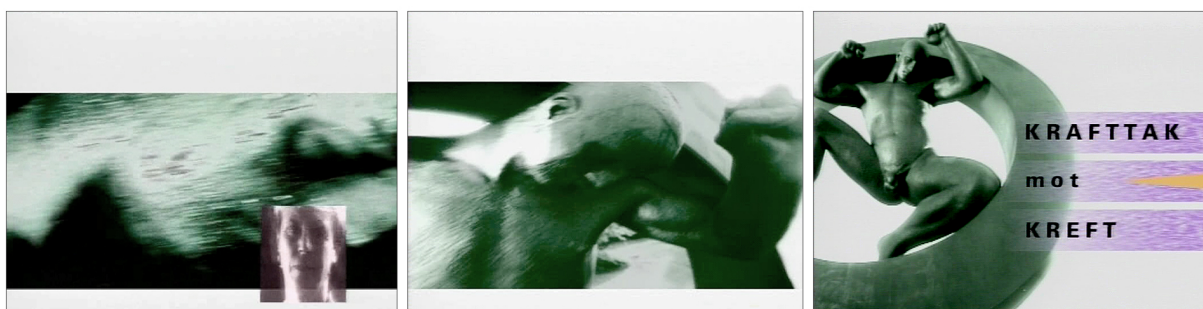
Den fjerde bolken går fra klokken 2030 til 2300. Her fortsetter vekslingen mellom reportasjer og samtaler i studio som belyser dagens tema, og forskjellige underholdningsinnslag. Denne bolken inneholder også flere innslag hvor kjente personer gir uttrykk for sin erfaring med kreft, enten som pasienter eller som pårørende. Det dreier seg både om norske og internasjonale kjendiser, deriblant Wenche Foss, som selv har hatt kreft, og statsminister Kjell Magne Bondevik⁸¹ som mistet moren sin i kreft.

Den siste bolken, som sendes etter Kveldsnytt, inneholder ingen nye reportasjer, kun samtaler i studio. Både helseministeren for den nylig tiltrådte sentrumsregjeringen, Dagfinn Høybråten (KrF), og den tidligere helseministeren Gudmund Hernes (Ap) er til stede og snakker om behovet for å støtte kreftsaken og spesielt kampen mot røyking. Som vanlig inngår også en liten sekvens til slutt hvor neste aksjons mottaker er til stede, i dette tilfelle Flyktninghjelpen. Til slutt takker programlederne for seg, og programmet avsluttes med at aksjonssangen fremføres nok en gang. Det innsamlede beløpet i *Krafttak mot kreft* kom på 177 millioner kroner.

Analyse av programåpning

Et 'vi' uten 'de andre'

Vignetten, som åpner programmet, starter med en animasjon av bilder i to lag, en forgrunn og en bakgrunn.



FIGUR 21: Bilder fra vignett. NRK TV-aksjonen 1997, *Krafttak mot kreft*.

⁸¹ Denne høsten var det stortingsvalg, og Kjell Magne Bondevik har på det tidspunktet programmet sendes, nylig tiltrådt i det som i ettertid ble hetende Bondevik 1-regjeringen.

Bakgrunnsbildet viser ikke noe konkret, kun en utflytende fargeblanding av grønt og svart. Bildet beveger seg horisontalt mot høyre i en rask kamerabevegelse, en såkalt 'svijsj-pan'. På denne bakgrunnen er det lagt en liten kvadratisk rute nederst til høyre bildet. I denne ruten vises en rekke ulike ansikter ved hjelp av en overtoningseffekt. Det vises omtrent 20 ansikter i løpet av 12 sekunder.

Ansiktene tilhører personer i ulike aldre og med forskjellig etnisk opprinnelse. De glir over i hverandre, men fremstår likevel som tydelige enkeltpersoner. Deretter forsvinner den lille ruta med ansiktene, og bakgrunnsbildet kommer i fokus og zoomes ut. Da ser man at det er et bilde av en av statuene i Vigelandsparken i Oslo som fremstiller en naken mann inne i en sirkel.⁸² Han ser ut til å ville presse sirkelen til å bli større eller komme seg ut av den. Til slutt legges programtittelen, *Krafttak mot kreft*, som supertekst i bildet til høyre for statuen. Lydsiden består av en fanfareaktig musikk.

Vignetten presenterer programmets tematikk på to nivåer. For det første viser den, ved bruk av de raske skiftene mellom mange forskjellige ansikter, at aksjonen handler om 'oss alle' ettersom kreft er en lidelse som rammer barn og unge, menn og kvinner. Slik etablerer vignetten et 'vi' som tilskueren kan identifisere seg med. Sammenlignet med etableringen av giver-viet i *På flukt*, forholder ikke giver-viet i *Krafttak mot kreft* seg til noen 'andre'. Giver-viet konstitueres derfor her som et mangfold av individer, som alle lever med en mulighet for å bli syke eller å bli pårørende til en som blir syk.

Vignettens utforming forteller samtidig at dette viet er kjempende og handlekraftig. Mannen som vil ut av steinringen, uttrykker ikke bare at han vil ut, men også at han har krefter til å kjempe med. Bildet er riktignok tvetydig ettersom den ringen han befinner seg i, ikke ser ut til å kunne gi etter, men retorikken med hensyn til verdien av kampen, må likevel sies å være temmelig klar når teksten, "Krafttak mot kreft", til slutt legges på bildet. Jeg oppfatter det som et klart budskap om at kreft er noe 'viet' vil prøve å overvinne. Slik inviteres tilskueren til å delta i et handlekraftig fellesskap som kjemper mot lidelsen.⁸³

⁸² Statuen er laget av kunstneren Gustav Vigeland (1869-1943).

⁸³ Da jeg analyserte denne vignetten, slo det meg at den kampmetaforikk den visuelle siden knytter an til, kanskje ikke ville ha blitt brukt i dag. Siden 1997 kampmetaforikken knyttet til kreftsykdom kritisert fra flere hold. I artikkelen "Medisinsens bilder. Susan Sontag og sykdomsmetaforene" (Lie, 2011) trekker forfatteren frem flere kritiske perspektiver på bruk av "militærmetaforer" i medisinen, blant annet Sontags egne synspunkter. Kritik av

Programlederne på oppdrag i nærområdet

Fra vignetten klippes det som nevnt til NRKs studio på Marienlyst i Oslo, hvor Forsvarets stabs musikkorps spiller et stykke før det klippes til programlederne som er ute og samler inn penger. Denne sekvensen starter med et bilde av at den ene av programlederne, LLF, har ringt på en dør og sier til mannen som åpner døra: "Hei! Ja, da er dagen kommet, vet du. Tv-aksjonen 1997 er i gang. Har du noe å gi?" Mannen putter en seddel på bøssa. Så høres en annen ringeklokke, og det klippes til et bilde av den andre programlederen, FS, som står i en annen døråpning og fortsetter setningen: "Og i år går pengene til kreftforeningen." Sekvensen med bøssene fortsetter med flere korte glimt inn i ulike situasjoner hvor programlederne banker på forskjellige dører. Og selv om vignetten allerede har lagt opp til at dette er en aksjon hvor det ikke er noen tydelige 'andre', er det særlig denne sekvensen som tydeliggjør dette.

Sammenlignet med åpningen av NRK TV-aksjonen 2010, *På flukt*, hvor programlederne befant seg ute i felten for å etablere en kobling mellom 'vi' og 'de andre', representert ved ungdommene Gustavo og Kauther, har ikke programlederne i 1997 noen 'andre' å forholde seg til. I dette programmet blir det fra starten av etablert at aksjonen handler om 'oss selv' og våre nærmeste. Mangfoldet av personer som inngår i bøssesekvensen, kan dermed ses som parallell til glimtene av ansiktene i vignetten. Dette at aksjonen angår 'alle', kommer også til uttrykk når LLF, mens hun går opp en trapp, i en blanding av høflig og fortrolig talemåte, sier: "Og du vet, det er jo et nasjonalt løft dette her," Det klippes til et nærbilde av en eldre dame, som står i en døråpning, mens LLF fortsetter: "Og i år går pengene blant annet til forskning og forebygging av kreft." FS fullfører så denne setningen i et annet bilde: "og til omsorg og til internasjonalt arbeid". LLF ringer til slutt på enda en dørklokke, og befinner seg så foran en dør hvor tre barn står i åpningen. En kvinne kommer ut og legger penger på bøssa, mens LLF sier: "Og så er vi jo glade for alle bidragene vi får da, enten de er store eller små." Innslaget avsluttes ved at FS står i en døråpning hvor en voksen kvinne putter penger på bøssa mens programlederen sier: "Og det er over 90000 bøssebærere, men alle kommer ikke hit til deg da!"

kampmetaforikk er også tema i "Kreft er ikke krig" (Hem, 2014), en lederartikkel i *Tidsskrift for Den norske legeforening*, som, da den ble publisert, ble delt av svært mange på sosiale medier. (NRK P2, 12.12.2014 Krigsmetaforer i medisinen)

Både vignetten og bøssesekvensen hvor programlederne er ute i nærområdet, bidrar dermed til å markere at *Krafttak mot kreft* etablerer et nasjonalt giver-vi som ikke er henvendt mot noen 'andre', men mot seg selv ved å gjennomføre et "nasjonalt løft" for kreftsaken. Både billedbruk og ordbruk er, som vist, forskjellig sammenlignet med åpningen av programmet *På flukt*, hvor lidelsen var 'fjern'.

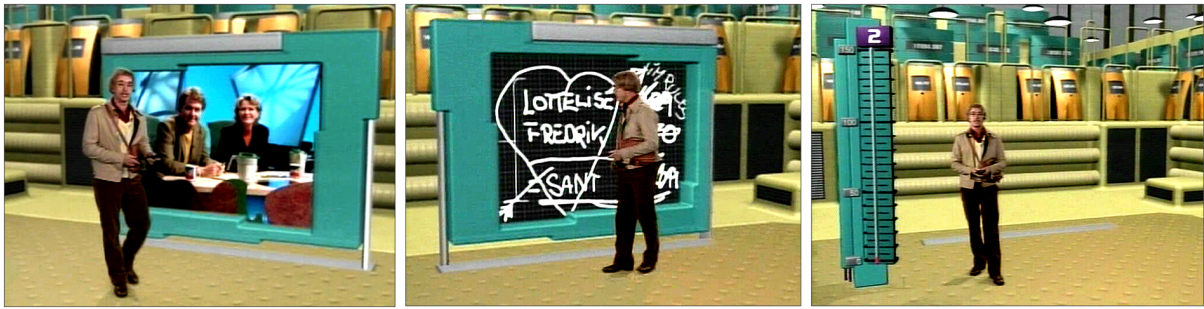
Når programlederne entrer studio, kommer det også frem at både programlederstil og bruken av humor bidrar til å etablere programkonseptet. Jeg oppfatter også dette som trekk ved programmet som bidrar til å understreke at giver-viet ikke konstitueres i relasjon til noen 'andre', men forholder seg til seg selv.

Humorens fremtredende plass i programmet

Etter å ha introdusert musikkorpset og annonsert hvilke artister som skal være med videre i sendingen, henvender FS seg til LLF med en replikk som viser til sekvensen hvor de ringte på dører, og som samtidig slår an en blanding av ertende og flørtende tone: "Har du sett hvordan tommelen min har blir etter å ha ringt på alle de dørene?" spør FS. LLF ser på tommelen og svarer på en lett irettesettende, grensende til en moderlig eller storesøsteraktig måte, men først og fremst humoristisk: "du, det hører til de mindre lidelser", for nå er alvoret i gang. Vendt mot kameraet fortsetter hun så med å minne om at bøssebærerene er på vei ut, og oppfordrer folk til å støtte en sak som "angår alle og enhver av oss".

Folge og Skavlan har en programlederstil hvor de kombinerer det lette med det seriøse. De spiller på kjønns- og aldersforskjellene dem i mellom, hvor den unge mannen kan tillate seg litt mer lekenhet enn den voksne damen, samtidig som de begge ser til ut til å trives i hverandres selskap og lar seg trigge av hverandre. De er litt 'på hugget' begge to og fremstår som direkte og hyggelige, men ikke myke eller milde.

Programledernes samspill slår derfor fra starten an en humoristisk tone. I tillegg innføres det helt fra starten av et gjennomgående humoristisk element, nemlig den allerede nevnte Tellekjelleren. Den kommer inn allerede i åpningssekvensen fordi programlederne gjerne vil vite hvor mye de fikk samlet inn da de gikk rundt og ringte på dører. Og når LLF setter over til programmedarbeideren, Jim Tormod Hermansen, introduserer hun ham ved å si at han har "noe sånn som 24 grunnfag" og at han er "super på statistikk".



FIGUR 22: Bilder fra "Tellegjelleren" i NRK TV-aksjonen, 1997, *Krafttak mot kreft*.

Tellegjelleren er et virtuelt studio, hvor scenografien er heldigital. Jim Tormod Hermansen står i helfigur til venstre i bildet. Bak seg har en skjerm, hvor bildet av programlederne er masket inn. Hermansen ønsker velkommen med sin særegne fistelstemme: "Ja, hallo ja, Fredrik Skavlan og Lotte Lise fru Folge. Her er jeg, Jim Tormod Hermansen, i tellegjelleren på Marienlyst." Han klikker med en fjernkontroll, og bildet av programlederne forsvinner fra den virtuelle skjermen.

Det at en kjent komiker tar med seg en av de figurene som publikum kjenner fra før, og lager innslag som er spesialsydd for NRK TV-aksjonen, er, som jeg har vært inne på i kapittel 3, en av de typene humorinnslag som har vært mye brukt i NRK TV-aksjonen. I dette tilfellet kobles altså den allerede kjente figuren Jim Hermansen til logistikken knyttet til pengeinnsamlingen i NRK TV-aksjonen. I tillegg utstyres han med et mellomnavn som gjør at mange vil assosiere navnet med daværende konsernsjef i Telenor, Tormod Hermansen. Tellegjelleren åpner dermed for humoristiske koblinger mellom moderne telefoni og en gammelmodig teknologisk estetikk. For samtidig som Tellegjelleren er et virtuelt studio, og dermed topp moderne, er måten det er designet på, preget av en analog teknologi, hvor store maskiner ble forbundet med kraftige kabler.

Det som også spiller med i humoren, er at denne virtuelle studiosettingen på dette tidspunktet er et temmelig nytt tilfang til fjernsynsestetikken. De fleste seere vil nok knytte den til valgendingene som fant sted et par måneder tidligere, hvor bruken av denne type diagrammer for første gang inngikk i NRKs sendinger. De ble ledet av den kjente politiske journalisten Geir Helljesen, som har en svært engasjerende måte å presentere valgresultater på. Hermansen gjør oppmerksom på denne parallellen, men understreker at han også har andre ressurser å spille på:

Og, for å si det sånn, ikke for å skryte, men jeg kan jo kalle meg for dagens svar på Geir Helljesen. Jeg er raskere i hodet, flinkere på statistikk og familiær med sykdommer. Og bare se bak meg her i tellekjelleren. Det er et eventyr!

Hermansen snakker ekstremt fort og uttrykker en intens iver over den teknikken han rår over i Tellekjelleren. Han snur seg mot grafikken i bakre del av det virtuelle studioet, som viser figurer med blinkende dioder og displayer som er forbundet med rørlignende linjer. Han peker på de lysende tallene, og snakker om forskjellige maskiner som han av ulike grunner er begeistret for. Tellekjelleren fremstår nemlig som et sammensurium av temmelig gammelt og ganske nytt, hvor det også, ifølge Hermansen nok kan være noen av ingrediensene som "tusler og går" i rørene, som kan representere en viss kreftfare. Dermed innføres også galgenhumor som et virkemiddel i dette humorinnslaget.

Her tar Hermansen en kort pause på innpust, før han fortsetter med å gi noen informasjonen om meldingstelefon, gironummer og tekst-tv, samt internettadresse. Han trykker på fjernkontrollen, men må også trampe litt i gulvet for å få 'luksostaten', som han kaller skjermen, til å virke.

Til slutt kommer han frem til det programlederne spurte om da de introduserte Tellekjelleren, nemlig spørsmålet om hvor mye de fikk samlet inn på runden sin. Det kommer et bilde opp på luksostaten som ligner på en tavle hvor det er skrevet med kritt. Der står det "Lise Lotte 1459 og Fredrik 1450". Navnene er skrevet under hverandre. Men så skifter plutselig bildet på luksostaten tilsynelatende umotivert. Den viser nå at noen har tegnet et hjerte rundt navnene slik at det står "Lise Lotte + Fredrik = sant". Hermansen skynder seg å trykke dette bildet bort, før han så går over til en annen del av studio, hvor det er en søyle som skal vise hvor mye som kommer inn underveis i innsamlingen. Foreløpig viser denne søylen 2 millioner kroner.

Måten humor tas i bruk på i etableringen av programmet *Krafttak mot kreft*, er interessant av flere grunner. For det første er det at programmet åpner med så mye humor svært uvanlig i NRK TV-aksjonen. Som regel presenteres selve saken først ved hjelp av et eller flere seriøse reportasjeinnslag. Etter hvert som programmet er godt i gang, introduseres så mer humoristiske elementer, enten i form av gjennomgående sketsjer fra kjente komikere eller lekbaserte stunt i eller utenfor studio, hvor kjendiser eller programlederne selv deltar. I *Krafttak mot kreft* har humoren en fremtredende plass fra starten av, og programmet som

helhet tar også i bruk relativt mye humor sammenlignet med det som er vanlig i NRK TV-aksjonen.

Et spørsmål som melder seg i denne forbindelse, er om og eventuelt hvordan bruken av humor henger sammen med den nærheten, både geografisk og kulturelt, som i dette tilfelle eksisterer mellom giver-viet og den lidelsen programmet befatter seg med. Er det nærheten til lidelsen som muliggjør den bruken av humor som er tilfelle her? Jeg tror det. Med tanke på de to 'sporene' i den retoriske kommunikasjonen, som jeg har vært inne på tidligere, kan man i dette tilfellet tenke seg at det først og fremst er det ene sporet, nemlig det å skape god stemning, programmet befatter seg med i åpningen av *Krafttak mot kreft*. Det andre sporet, som handler om å overbevise om at selve saken er god, er tilsynelatende ikke så viktig i etableringen av dette programmet. Det tyder i så fall på at når temaet er bekjempelse av kreft i Norge, kan man ta for gitt at engasjementet for saken, og ikke minst kjennskapet til lidelsen, er etablert på forhånd. Jeg oppfatter derfor nærheten til lidelsen som et kontekstuelte vilkår som muliggjør såpass mye bruk av humor.

Samtidig kan denne nærheten til lidelsen også ses som et forhold som forsterker muligheten for at tilskueren opplever det ubehagelig å stilles overfor uttrykk for lidelsen gjennom de fremstillinger og fortellinger som inngår i programmet. Dermed kan humoren også forstås som et stemningsskapende grep som muliggjør den nærheten til lidelsen programmet inviterer tilskueren til å ta del i.

Krafttak mot kreft er et program hvor lidelsen som tematiseres, for svært mange av tilskuerne, vil oppleves som nær og aktuell. Det er dermed et program som bringer inn en annen type potensielt ubehag enn de 'klassiske' humanitære programmene, hvor problemet med asymmetri, og dermed også uverdighetsproblematikk knyttet til forskjeller mellom 'oss' og 'dem', er aktuelle kilder til tilskuerens potensielle ubehag. I *Krafttak mot kreft* er det tilskuerens egen mulige eller reelle befatning med kreftlidelser som fremstår som det mest presserende potensielle ubehaget, og som programmet må ta utgangspunkt i og samtidig ta hensyn til. Slik sett er det kanskje primært et eksistensielt ubehag hos tilskueren programmet trenger strategier for å håndtere. Humoren kan derfor ses på som en måte *Krafttak mot kreft* håndterer dette potensielle ubehaget på.

Tellekjelleren, med den komiske figuren Hermansen, har også en interessant dobbeltfunksjon i denne sendingen, ettersom den både fungerer som

et gjennomgående humorinnslag, og samtidig informerer tv-seerne om selve pengeinnsamlingen. Barometeret og logistikken knyttet til innsamlingen blir dermed i praksis noe tilskueren inviteres til å le av. Dette er et grep som også kun er mulig i en aksjon hvor det ikke finnes noen 'andre'. I aksjoner hvor det samles inn penger til humanitært arbeid, eller arbeid for menneskerettigheter rettet mot 'fjerne andre', kunne man vanskelig tenke seg at selve innsamlingsbeløpet kunne gis oppmerksomhet ved hjelp av en slik humoristisk estetikk. Samtidig er dette selvrefleksive grepet også noe som bidrar til å bygge en god stemning for giverfelleskapet.

Et siste aspekt som jeg finner interessant når det gjelder humorens plass i dette programmet, er at det ikke oppstår ukurante og brå overganger mellom humorelementer og innslag som fremstiller lidelsen. Programlederne må med andre ord ikke håndtere et potensielt ubehag hos tilskueren ved koblingen mellom underholdningselementer og innslag som handler om saken. Jeg tror grunnen til det er at programmet ikke har en vi-dem-struktur og derfor heller ikke må skape overganger mellom giver-viets virkelighet og mottakerens virkelighet. Derfor kommer heller ikke tilskueren i en posisjon hvor man kan føle skam over å befinne seg i en privilegert verden vis-à-vis de ikke-privilegerede. Nærheten til lidelsen gjør med andre ord at asymmetriproblemet i den humanitære diskursen ikke gjør seg gjeldende her.

Men noe av forklaringen på at problematiske overganger mellom innslag som formidler lidelsen og underholdningsinnslag ikke oppstår i *Krafttak mot kreft*, handler også om at humoren er bygget inn i programkonseptet. Humorelementene fremstår med andre ord ikke som noe helt annet enn saken. Det er heller ingen underholdningsinnslag som er basert på lek og moro i studio. Det er ingen innslag av typen kjendisstunts eller handlinger som inviterer til en type oppmerksomhet som ekskluderer oppmerksomhet omkring saken. Som tilskuer humrer man enten av det som utspiller seg i relasjonen mellom programlederne, eller så ler man høyt av det gjennomgående humorinnslaget, Tellekjelleren. Dermed trenger ikke tilskueren å gå inn og ut av oppmerksomhetstyper og emosjoner som oppleves som motsetningsfylte. Humorens plass i programmet bidrar dermed til å konstituere giver-viet uten at det skaper en spenning vis-à-vis oppmerksomheten omkring lidelsen.

Fremstilling av lidelsen

I programmet *Krafttak mot kreft* fremstilles lidelsen gjennom mennesker som har kreft, har hatt kreft eller som står eller har stått nær noen som har eller har hatt sykdommen. Tabellen under gir en oversikt over personer som gir ansikt og stemme til erfaring med kreft, og hvilken type innslag de inngår i. De er oppført i den rekkefølgen de dukker opp i sendingen. I tillegg har jeg notert hvilken befatning de har eller har hatt med kreft.

	Hvem	Befatning med kreft	Innslagstype
1	Ung kvinne	Har hatt kreft. Får nå strålebehandling.	Videosnutt og reportasje.
2	Ung kvinne	Har hatt brystkreft. Måtte fjerne brystene.	Kort videoinnslag og lang studiosamtale.
3	Ungdom, jente	Følte seg isolert da moren fikk kreft.	Videosnutt
4	Barn, jente	Sosialt usikker og følelsesmessig ustabil da moren fikk kreft.	Reportasje om hvordan sykehus og skole følger opp barn som pårørende.
5	Voksen kvinne	Er i kreftbehandling	
6	Barn, jente	Mistet faren sin som døde av kreft.	
7	Voksen kvinne	Mistet mannen som døde av kreft.	Reportasje om barns sorgprosess.
8	Barn, jente	Mistet faren sin som døde av kreft.	
9	Voksen mann	Har hatt strupekreft.	
10	Ung kvinne	Har kreft.	Reportasje om Kreftforeningens ungdomsgruppe.
11	Ung mann	Har hatt kreft.	
12	Ung kvinne	Nettopp ferdigbehandlet for lymfekreft.	
13	Ung kvinne	Har hatt eggstokkreft.	Studiosamtale om ventetid for diagnose, hva behandlingen gjør med selvbildet, og hvordan folk rundt møter det.
14	Ung mann	Har hatt lymfekreft.	
15	Voksen kvinne	Hadde brystkreft. Fikk dårlig informasjon.	Videosnutt
16	Voksen mann	Pårørende til kona som fikk dårlig informasjon fra sykehuset. Kjente på frykten av at hun skulle dø.	
17	Voksen kvinne	Har vært innlagt flere ganger som pasient. Frustrert over kommunikasjonsrutiner.	Videosnutt
18	Voksen kvinne	Moren hadde kreft, fikk dårlig behandling og døde. Ingen har sagt unnskyld.	Videosnutt
19	Voksen mann	Lege som fikk kreft.	Studiosamtale om å bli hørt. Om angst når man blir syk.

20	Voksen kvinne	Har hatt brystkreft.	Videosnutt
21	Voksen kvinne	Mistet datteren som døde av kreft.	Reportasje om økt antall krefttilfeller i Hustadvika.
22	Voksen mann, kjendis.	Har selv hatt kreft.	Videohilsen
23	Voksen kvinne, kjendis.	Var en av de første i Norge som fortalte om det å ha kreft.	Studiosamtale om egen krefterfaring og opplesning av dikt skrevet av ung kvinne som døde av kreft.
24	Voksen mann	Ble impotent etter kreftoperasjon.	Videosnutt
25	Voksen mann, kjendis.	Moren døde av kreft.	Studiosamtale om å miste nært familiemedlem.
26	Voksen kvinne, kjendis.	Familiemedlem døde av kreft.	Studiosamtale om å miste nært familiemedlem
27	Voksen mann, kjendis.	Familiemedlem døde av kreft.	
28	Voksen kvinne	Brystoperert	Studiosamtale om åpenhet og informasjon.
29	Voksen mann	Pårørende til brystoperert kvinne.	
30	Voksen kvinne, kjendis	Hadde kreft.	Videosnutt
31	Voksen kvinne	Har kreft og får lindrende behandling.	Reportasje
32	Gutt	Har hatt kreft.	Kort innslag i reportasje om folk som samler inn penger.
33	Ung kvinne	Har hatt eggstokkreft.	Videosnutt
34	Voksen kvinne	Fikk kreft og følte seg ensom.	Reportasje om støttesentre.

FIGUR 23: Oversikt over personer som står frem og gir innblikk i erfaringer med kreft i NRK TV-aksjonen 1997, *Krafttak mot kreft*.

Et gjennomgående innslag i programmet er bruk av korte videosnutter hvor enkeltpersoner er filmet i nærbilde, og hvor de sier noe som er relevant for saken. Det er til sammen ti slike videosnutter i løpet av hele sendingen. I en av dem er to personer filmet samtidig. I tabellen er disse videosnuttene markert med gult i venstre kolonne. Jeg kommer tilbake til en nærmere presentasjon av disse videosnuttene i forbindelse med en av næranalysene.

Det er til sammen seks reportasjer og syv studiosamtaler hvor mennesker står frem med sine personlige erfaringer. I to av reportasjene er det flere enn en

person. Det er markert i tabellen ved at de er gitt samme bakgrunnsfarge i den kolonnen som beskriver innslagstypen. Det samme gjelder studiosamtalene.

Det er 34 personer som gir ansikt og stemme lidelseserfaringen i dette programmet. Av disse er fem barn. De voksne er spredt i alder fra 18 til omtrent 70 år. Som tabellen viser, er det sterk overvekt av jenter og kvinner. Når det gjelder barna, er det kun en gutt, og han er lite eksponert. Resten er jenter. Av de 29 voksne er ti menn.

Jeg har valgt ut fire innslag til næranalysene. De fire representerer både bredden i tematikken og variasjoner i de ulike innslagstypene som brukes til å fremstille erfaringer med kreft. Det første handler om en ung kvinne som måtte fjerne begge brystene på grunn av kreft. Det består av en liten videofortelling etterfulgt av en lengre studiosamtale. Det andre innslaget er en reportasje om en familie hvor faren døde av kreft og etterlot seg kone og to jenter. Det tredje er en av videosnuttene. Det fremstiller en godt voksen mann som fikk kreft på grunn av røyking. Det siste innslaget er et studioinnslag hvor skuespilleren Wenche Foss (1917-2011) forteller om sin egen erfaring med kreft, og deretter leser noen dikt som er skrevet av en kvinne som døde av kreft og etterlot seg mann og to gutter.

Kvinne som måtte fjerne brystene

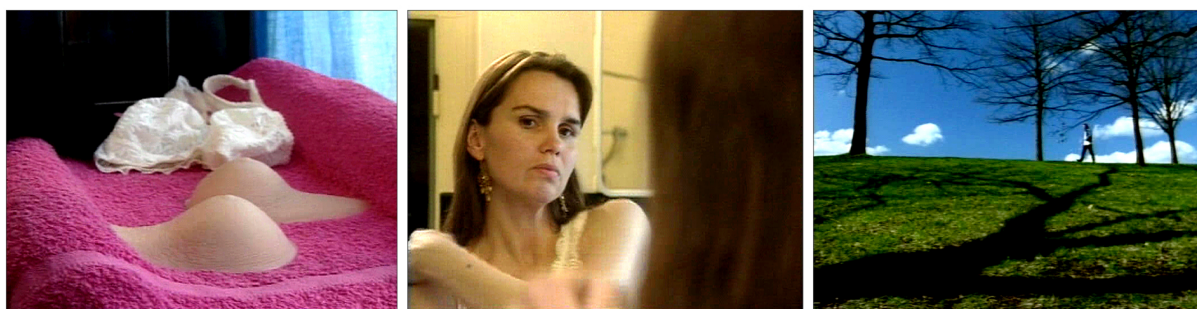
Kort presentasjon av innslaget

Det første lengre innslaget i programmet om en person som har hatt befatning med kreft, kommer etter 15 minutter og 30 sekunder i første programbolk. Det handler om en kvinne på 29 år som fikk brystkreft, og som måtte operere bort begge brystene. Innslaget består av to deler, først et relativt kort videoinnslag på ett minutt og 15 sekunder, deretter en live-sendt studiosamtale som varer i seks minutter.

Videoinnslaget er et kort utdrag av et dokumentarprogram om den samme kvinnen, som ble sendt på NRK dagen før. Innslaget blir ikke introdusert av programlederne. Etter en musikalsk opptreden i studio klippes det til en kortversjon av *Krafttak mot kreft*-vignetten (kun siste del med statuen) og deretter direkte til videoinnslaget.

Anslag med bruk av fordømmelsens topos

Innslaget starter med et bilde som viser to brystproteser som ligger ved siden av en hvit behå. Kameraet beveger seg jevnt i en diagonal bevegelse opp til venstre og fanger inn en ung kvinne som står foran speilet og børster håret. Vi ser henne kun bakfra i et halvtotalt utsnitt. Det ligger rolig musikk under med mørke toner, og en kvinnelig voiceover høres etter noen sekunder: "Sommeren 1996 oppdager 29 år gamle Camilla at hun har kuler i brystene. Hun blir engstelig og går til primærlegen sin." Her gjør voiceoveren en pause, men musikken fortsetter. Det klippes til et halvnært bilde av Camilla som ser seg i speilet med et bekymret blikk. Hun har på den hvite behåen, og man kan se at det er tegnet noen kryss på huden der behå-en slutter.



FIGUR 24: Bilder fra videoinnslag om en kvinne som måtte fjerne brystene. NRK TV-aksjonen 1997, *Krafttak mot kreft*.

Anslaget etablerer en visuell nærhet til kvinnen ved bruk av kamera i øyehøyde og nært opptil kvinnens blikkakse. Bildet inviterer til å følge blikket hennes og legger dermed opp til sympati med henne når voiceoveren forteller at hun oppdager kuler i brystene, og at hun blir engstelig og oppsøker legen sin.

På dette tidspunktet vet tilskueren at det som har skjedd med Camilla, ligger tilbake i tid. De mest observante har også fått med seg at hun bruker to brystproteser, mens noen bare har fått med seg at hun sannsynligvis har måttet gjennomgå en form for operasjon på grunn av kryssene på huden. Uansett vil informasjonen om at hun oppsøkte legen for et år siden, og nå står frem som brystoperert, bringe frem spørsmålet om hva som skjedde i mellomtiden.

Fremdriften i innslaget er på dette tidspunktet derfor basert på tilbakeholdt informasjon og tilskuerens antatte vitebegjær med hensyn til hva som skjedde da Camilla tok kontakt med primærlegen sin. Etter det styres

tilskuerengasjementet i retning av fordømmelsens topos. For selv om det ikke er noen overgriper i denne historien, finnes det en person som får rollen som ansvarlig, nemlig legen. Den rollen får han ved at voiceoveren bringer inn informasjon som tyder på at legen ikke har gjort en god nok jobb da Camilla oppsøkte ham. Den informasjonen kommer til slutt i anslaget på bildet, som viser Camilla som ser i speilet, og etter hvert gjør en bevegelse hvor hun retter på behåen:

VO: Men denne sommeren ammer Camilla sitt andre barn, og legen mener at kulene virker helt harmløse (*her setter Camilla inn den ene protesen, men det er ikke veldig tydelig på grunn av kamerautsnittet*). Det er nok bare hovne kjertler, sier legen (*pause, men musikken fortsetter*).

Med informasjonen om at legen vurderer kulene som "bare hovne kjertler", er fremdriften i innslaget tydelig ved hjelp av fordømmelsens topos idet tilskuerens følelsesmessige engasjement vil være preget av indignasjon knyttet til legens vurdering, som åpenbart var feil. Å oppklare hvordan dette kunne skje, driver dermed fortellingen videre.

Sekvensen som følger, forsterker grunnlaget for indignasjon rettet mot legen og styrker dermed dette emosjonelle engasjementet. Fra bildet hvor Camilla står på badet, klippes det til en kjøkkensetting hvor hun befinner seg sammen med familien ved frokostbordet. Voiceoveren forteller her at "månedene går", og at Camilla som "tobarnsmamma og nyutdannet barnevernspedagog" ikke har tid til å bekymre seg over "bagateller". På de samme bildene fra familiesettingen fortsetter voiceoveren med å si at "kulene vokser", at "det blir flere av dem" og at "de blir harde og knudrete".

Oppløsning av fordømmelsens topos

Deretter tar historien en tydelig vending. Det klippes til et bilde (det tredje i figuren over) som viser trær og himmel og en person som går under trærne. Voiceoveren forteller her at Camilla, like etter nyttår, oppsøker en spesialist, og "da skjer tingene fort". Det klippes så til sykehusbilder og en dør med røntgensymbol. Voiceoveren forteller at Camilla må operere bort begge brystene, som "fjernes helt inntil brystveggen", og at kirurgen i tillegg må operere bort lymfeknuter under begge armene. Bildene viser Camilla som ligger på benk under et stort apparat. Deretter forteller voiceoveren at Camilla etter operasjonen

måtte gjennom et halvt år med hormonbehandling, cellegift og stråling for å være helt sikker på at alt kreftvev ble drept.

På dette punktet kunne man tenke seg at fortellingen kunne ha kommet tilbake til legens feilvurdering. Det vi til nå har fått vite, reiser jo spørsmålet om hvordan det går an å ta så feil som vedkommende ser ut til å ha gjort? Men denne tråden tas ikke opp. Innslaget avsluttes med at voiceoveren trekker historien om Camilla frem til nåtid ved å slå fast at det i dag ikke er "spor av kreft hos Camilla". Samtidig understreker den at kreft er en sykdom man også til en viss grad må leve med etter at behandlingen er over: "Nå vil fremtiden vise om hun holder seg frisk."

Dermed er fokuset i innslaget flyttet over på hvordan Camilla har det nå. Og det er også det spørsmålet som ligger i luften i overgangen til samtalen i live-studio, hvor hun sitter sammen med den ene av programlederne, FS.

Før jeg går inn på analysen av studiosamtalen, vil jeg se nærmere på den vendingen bort fra fordømmelsens topos som skjer i videoinnslaget. For hvorfor skjer det, og hva er det som muliggjør denne vendingen? Når det gjelder hvorfor det gjøres en vending bort fra fordømmelsens topos, har det trolig å gjøre med at NRK TV-aksjonen, i egenskap av å være en veldedig mediebegivenhet, ikke legger opp til å innlemme indignasjon og sinne i tilskuerengasjementet. Dette var jeg også inne på i historien om Amunazo i forrige kapittel. Konsekvensen av å videreføre dette toposet her, ville ha vært at legen eller helsemyndighetene ville måtte svare for feilvurderingen. Det er vanskelig å se for seg at det ville ha fungert, også tatt i betraktning at dette innslaget, som er det første som bringer en person med krefterfaring i sentrum i programmet, hadde kommet til å handle om å plassere skyld.

Men hva er det som gjør at det overhodet fungerer at fortellingen vender seg bort fra fordømmelsens topos? I utgangspunktet skulle man tro at en fremdrift basert på en følelse som indignasjon og eventuelt sinne på vegne av hovedpersonen ikke bare lot seg oppløse. Hva er det, med andre ord, som gir grunn til å tro at tilskueren aksepterer at den indignasjonsfølelsen anslaget har bygget opp, ikke blir fulgt opp?

Det er flere elementer i de audiovisuelle grepene som styrer tilskuerens interesse bort fra legens feilvurdering. En ting er at det rett etter at konfliktnivået er på sitt sterkeste (i kjøkkensekvensen hvor familien er samlet), klippes til en helt ny visuell setting (bildet av trærne og himmelen). Dermed brytes den visuelle

kontinuiteten, noe som gir voiceoveren mulighet til å styre tilskuerens oppmerksomhet i en ny retning. Og det er også det den gjør, med bruk av ordene "deretter skjer tingene fort". Slik innledes en sekvens med høy dramatik hvor bilder med lavt informasjonsinnhold kombineres med sterktvirkende ord. Sykehusbildene fungerer slik sett her som en 'tom scene', hvor indre ordskapte bilder av "begge brystene" som "fjernes helt inn til brystveggen" tiltrekker seg tilskuerens oppmerksomhet. Dette er vonde indre bilder som krever en viss ubehagshåndtering. Dette er i seg selv distraherende med hensyn til å beholde oppmerksomheten på det som var fortellingens utgangspunkt, og kan derfor bidra til å forklare at tilskueren lar seg styre av vendingen bort fra fordømmelsens topos.

Når det så klippes til et nærbilde av Camilla som ligger i en maskin som kan tolkes som en strålingsmaskin, og voiceoveren til slutt sier at det nå "ikke er spor av kreft" hos Camilla, tilbys tilskueren en mulighet for å komme ut av det ubehaget de vonde indre bildene har skapt. Lettelsen over at Camilla har kommet gjennom dette voldsomme inngrepet, kommer på den måten i sentrum for tilskuerens oppmerksomhet.

Innslaget avsluttes med at voiceoveren trekker inn fremtiden og sier at det kun er den som nå kan vise om hun holder seg frisk. Dermed er det tatt et definitivt skritt bort fra fordømmelsens topos og i retning av et tilskuerengasjement som fokuserer på den som har opplevd lidelsen, og ikke på handlinger som førte til lidelsen, slik tilfellet er i fordømmelsens topos. Det er også Camillas opplevelse av sin sykdomserfaring samtalen i studio starter med.

Etablering av erkjennelsens topos i studio

Når det klippes til studio, åpner FS samtalen med å spørre Camilla om hun synes det er rart å se igjen dette nå. Camilla bekrefter dette og sier at hun kjenner igjen de følelsene hun hadde den gangen. Deretter henvender FS seg direkte til tilskueren ved å se i kameraet og si at "du møtte kanskje Camilla i gårsdagens *Fakta på lørdag?*" Han informerer så kort om at det ble sendt et program dagen før, hvor et filmteam hadde fulgt Camilla gjennom et halvt år.

Deretter vender han seg mot Camilla og styrer samtalen inn på hvordan det er for henne å leve med erfaringen med sykdommen som mental og fysisk bagasje: "Du er nå friskmeldt, Camilla, men har du lagt sykdommen bak deg?" Ved at fokus i samtalen ligger på hvordan det er å leve videre for Camilla, både med

det som har skjedd, og med denne usikkerheten, legges det opp til et tilskuerengasjement i tråd med erkjennelsens topos. Det er Camillas erfaring med kreftlidelsen som gjøres til gjenstand for interesse. Det er ikke bare det å leve med usikkerhet med hensyn til tilbakefall, men også hvilke evner og ressurser hun har tatt i bruk for å lære seg å leve med konsekvensene av operasjonen, denne samtalen først og fremst skal handle om.



FIGUR 25: Bilder fra studiosamtale mellom Camilla og FS. NRK TV-aksjonen 1997, *Krafttak mot kreft*.

Men før samtalen kommer ordentlig i gang, tar den en vending, hvor tråden fra anslaget i videoinnslaget til en viss grad tas opp. FS spør nemlig Camilla om hun nå føler seg godt ivaretatt av helsevesenet med hensyn til oppfølging. Dette svarer hun avkrefteende på og sier at hun ikke får god nok oppfølging fra helsevesenet på grunn av kapasitetsproblemer. Noe av den indignasjonen som ble bygget opp på vegne av Camilla i anslaget, får slik sett likevel en visst videreføring, selv om det vel å merke ikke innebærer at spørsmålet om legens vurdering blir tatt opp til kritisk vurdering. I stedet knyttes den nå til kapasitetsproblemer. Dette er også et tema som gir mer mening innenfor rammene av *Krafttak mot kreft*, som har forbedring av kvaliteten på pasientkontakt som et av sine formål. På den måten kan man si at innslaget 'får landet' noe av tilskuerens emosjonelle engasjement på vegne av Camilla, uten at samtalen kommer ut av det sporet den må følge for å holde seg innenfor erkjennelsens topos.

Restitusjon og aksept av varig endring

I den neste bolken forsterkes tilskuerengasjementet på formen av erkjennelsens topos. Nå er det kun fokus på Camilla og hvordan hun har taklet å leve med den kroppslige forandringen sykdommen har medført. Denne delen av samtalen

innledes med at programlederen spør om Camilla har vent seg til kroppen sin etter operasjonen: "Camilla, det å være 29 år og ikke ha bryster, er det noe som blir en vanesak?" Det blir en liten pause før Camilla svarer at "det er et litt vanskelig spørsmål". Hun ser ut til å tenke seg litt om før hun så sier at hun har klart å akseptere kroppen sin som den er nå. For samtidig som hun sier at det er "vondt å ikke ha noen bryster lenger", er det "godt å få leve", og at det er det siste som er viktigst for henne nå.

Strukturen i den sykdomsfortellingen som kommer frem i denne studiosamtalen, har trekk av både restitusjonsplottet og av nyvinningsplottet (Frank, 1995). Å gjenvinne helse er det sentrale budskapet i restitusjonsfortellingen, som i sin enkleste form har strukturen 'Jeg var frisk, så ble jeg syk og så ble jeg frisk igjen'. Denne strukturen finner man til en viss grad igjen i Camillas historie, hvor fjerning av kreftsvulstene og gjenoppbygging av dagligliv utgjør et tydelige narrativ. Men det er også elementer i Camillas historie som bryter med eller i hvert fall skaper en spenning i restitusjonsplottet.

For det første gjelder det den vekten som er lagt på usikkerheten med hensyn til at kreften kan komme tilbake. Restitusjonen er dermed ikke helt på plass i denne fortellingen. For det andre omfatter hennes historie også prosessen med å akseptere at hun skal leve resten av sitt liv uten bryster. Dermed har hennes historie også trekk av nyvinningsfortellingen. I dette typen sykdomsfortelling er det fortellerens egen utvikling og det at noe oppnås gjennom sykdomserfaringen, som utgjør de bærende elementene. Sykdommen forstått som en 'reise', er, som vist, en gjennomgående metafor, og den sårede fortelleren fremstår som varig merket av sykdommen, samtidig som vedkommende har oppnådd noe gjennom sykdomserfaringen.

Camilla er varig merket av sykdommen. Det vet vi gjennom informasjonen om den kroppslige forandringen. Men hva er det hun har oppnådd? Samtalen gir innblikk i at hun har oppnådd et nytt grunnlag for aksept og selvrespekt. Dette kommer særlig frem når hun gjenforteller hva hun gjorde da hun kom hjem fra sykehuset. Hun hadde fremdeles bandasjer over brystkassen og stilte seg foran et stort speil:

Og så kledde jeg meg av helt til trusen. Og så tenkte jeg at nå må jeg tenke hva som er flott med kroppen min selv om jeg ikke har noen bryster lenger. Og prøvde å konsentrere meg om det, og det tror jeg var veldig godt for meg.

I denne passasjen gir Camilla uttrykk for en vilje til å konfrontere lidelsen, noe som er et trekk ved fortellere av nyvinningsfortellinger: "[They] meet suffering head on; they accept illness and seek to use it" (Frank, 1995, s. 115). Camilla forteller nettopp en historie om at hun har oppnådd å akseptere kroppen sin etter et så stort fysisk inngrep som hun har vært gjennom. I tillegg har hun fått innsikt i at det å leve, er det viktigste. Ettersom denne innsikten og den evnen hun har til å akseptere situasjonen, fremstår som verdier hun har tilegnet seg ved det hun har vært gjennom, er Camillas historie også preget av nyvinningsplottet.

Etter at Camilla har fortalt om prosessen med å akseptere kroppen etter operasjonen, føres samtalen over på hvordan familie og venner har taklet dette. Her legger hun vekt på verdien av åpenhet både overfor barna og andre som står rundt henne. Og selv om samtalen for det meste har lagt opp til erkjennelsens topos som tilskuerengasjement, får avslutningen her også preg av medfølelsens topos. Det skjer ved at relasjonen mellom moren og barna kommer i fokus og tilskueren dermed inviteres til å dele en takknemlighetsfølelse på vegne av Camilla og hennes nærmeste for at hun fikk leve.

Analysen av innslaget om Camilla har dermed fått frem to aspekter som viser hvordan audiovisuelle fortellergrep og narrative strukturer inngår i strategier rettet mot å unngå å vekke tilskuerens ubehag. For det første har analysen vist hvordan videoinnslaget unngikk problemene som ville kunne oppstått ved å videreføre fordømmelsens topos, som historien tar utgangspunkt i. Ved at Camillas historie styres over i erkjennelsens topos, innfrir den i stedet forventningene til den type tilskuerengasjement som *Krafttak mot kreft* legger opp til, som i dette programmet er bygget opp i tråd med erkjennelsens topos.

For det andre spiller restitusjons – og nyvinningsfortellingen også inn når det gjelder å unngå å vekke tilskuerens ubehag i dette innslaget. Dersom Camilla, på det tidspunktet hun befinner seg i studio fremdeles hadde hatt en kreftdiagnose, ville det trolig vært en utfordring for programmet. En grunn til det er at man som tilskuer ville kunne ha følt som man kom for nær noe uløst og vanskelig hos intervjupersonen. Det igjen ville generert en følelse av noe upassende idet den oppmerksomheten en slik uløst lidelse ville ha krevd, vanskelig kunne la seg kombinere med den gjennomgående lette stemningen som programmet har lagt opp til. Bruken av restitusjonsfortellingen kan derfor ses som et av grepene som sørger for at fremstillingen av lidelsen ikke vekker et ubehag.

Samtidig er nyvinningsfortellingen viktig i denne sammenhengen. Det at Camilla evner å se den forandrede kroppen ikke først og fremst som en skadet kropp, men som en endret kropp, gjør at hun fremstår som sterk og forsonet med den veien livet har tatt for henne. Uten denne evnen ville fortellingen om Camilla fort kunne blitt en kaosfortelling uten tilstrekkelig distanse til lidelsen. I en slik tenkt kaosvariant kunne man for forestille seg at hun, på spørsmålet om hvordan hun lever videre etter operasjonen, hadde svart at hun sliter med sin identitet som kvinne, og at hun ikke ser for seg at hun noen gang vil kunne forsones seg med tapet av brystene. Det ville vært et svar som ville kunne ha stilt tilskueren i en ubehagelig posisjon fordi intervjupersonen fremstår som en som ikke har mulighet for å få lettet sin smerte, og som alltid vil leve nedtyngt av lidelsen.

En slik manglende forsoning er ikke tilfelle i Camillas fortelling. Hun gir derimot uttrykk for et gjennomgående aksepterende blick på seg selv. Hennes historie er en historie om personlig styrke og verdier hun har oppnådd gjennom sykdomserfaringen. Dermed inviteres også tilskueren til å akseptere og anerkjenne hennes erfaring som verdifull. På den måten blir dette en sykdomshistorie som ikke inviterer til medlidenhet, men til verdighetsfølelser på vegne av hovedpersonen.

Analysen av innslaget om Camilla har dermed også vist at det er en sammenheng mellom erkjennelsens topos og bruk av nyvinningsfortellingen idet begge innebærer at den som har erfart lidelsen, har noe verdifullt å formidle. Denne sammenhengen vil også bli belyst i det neste innslaget, som handler om en familie hvor faren døde av kreft omtrent et år før opptakene til reportasjen ble gjort.

To barn som mistet sin far

Kontekst

Omtrent en halvtime ut i den første programbolken introduserer LLF en reportasje om to jenter som mistet faren sin året før. Reportasjen er fire minutter og 30 sekunder lang. I forkant av denne reportasjen har barn som pårørende allerede vært tema i en annen reportasje. Disse reportasjene berører dermed ett av hovedområdene i NRK TV-aksjonen 1997, nemlig målet om å styrke tilbudet til pårørende av kreftpasienter. Reportasjen som gikk i forkant, gikk ikke nært inn på noen bestemte barn, men det skal den neste gjøre. Introduksjonen til

reportasjen lyder: "Nå skal vi møte to småjenter fra Øvre Årdal. De mistet pappaen sin i fjor, og de snakker om sorgen på en måte som bare barn kan gjøre."

Selv om et slikt tema i utgangspunktet varsler en trist historie, og selv om programlederens ansiktsuttrykk og stemmeleie uttrykker et alvor, er det ikke et tungt alvor som blir signalisert. Lettheten kommer særlig frem i slutten av introduksjonen, hvor LLF smiler når hun sier at "[jentene] snakker om sorgen på en måte som bare barn kan gjøre". Med programlederens milde smil og formuleringen "slik bare barn kan gjøre", legges det dermed opp til at reportasjen kan fremkalle gode følelser samtidig som den har et alvorlig tema. Det er også en introduksjon som varsler at reportasjen vil ta i bruk erkjennelsens topos ettersom tilskueren inviteres til å lytte til barnas erfaring med sorgen.

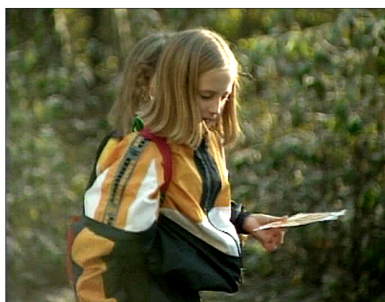
Barnets stemme som anslag og drivkraft

Reportasjen starter med et bilde av en elv. Så høres lyden av et plask, som av en stein som blir kastet uti. Ringer spres i vannet, og kameraet tilter opp til elvebredden, hvor to barn og en voksen kvinne ser mot stedet hvor plasket skjedde.



(Plask, elv, susing, småprat)

Jente (OFF): Då mamma vekte meg, den dagen då pappa var død,



då trudde eg det hadde skjedd eit under, at...



Jente (ON): ...mamma kom inn og sa at 'hallo, hallo, pappa har blitt frisk att'.

Så kjem ho inn og forklara at han pappa er død. Det syntes eg var ein heilt forferdeleg morgon.

FIGUR 26: Bilder og lyd fra reportasje om to barn som mistet sin far. NRK TV-aksjonen 1997, *Krafttak mot kreft*.

Rett etter plasket høres en jentestemme. Hun forteller off-kamera om hva hun tenkte og følte den dagen da hun fikk vite at faren var død. Hun snakker tydelig, rolig og bestemt. Hun forteller at da moren vekket henne den spesielle dagen, håpet hun først at moren kom for å si at det hadde skjedd et under. Deretter klippes det til et nært intervju-bilde av jenta som snakker. Hun virker trygg samtidig som hun gir inntrykk av at hun er følelsesmessig engasjert. Hun fortsetter med å gjenfortelle hva moren sa den morgenen, og hvordan hun selv opplevde det: "Så kjem ho inn og forklara at han pappa er død. Det syntes eg var ein heilt forferdeleg morgon."

Etter dette anslaget fortsetter reportasjen med å skildre hvordan familien taklet den nye situasjonen når de skulle lære seg å leve med at faren var borte for alltid. Fra intervjuet med jenta klippes det til et bilde av den samme settingen som i det første bildet, som viste tre personer som befant seg ved elvebredden. I dette bildet går de på en skogsvei, og en voksen kvinnestemme (som vi antar må være morens) høres off-kamera. Hun forteller at hun kunne se at barna endret seg ved å bli reddere allerede dagen etter at faren var død. Den yngste hadde sagt at hun måtte stenge vinduet, selv om det var varmt ute. "Kvifor det?" hadde moren spurt. Jenta hadde svart at "Eg blir redd. Eg var alltid så trygg da han pappa var her hjå oss."

Det er moren og den eldste dattera som står for den verbale siden av fortellingen, da reportasjen ikke tar i bruk en ekstern voiceover. Og selv om morens stemme er viktig for fremdriften og for å binde sammen sekvensene, er det den eldste jenta som fremstår som reportasjens hovedperson. Det er også hennes ordbruk og utstråling som bærer reportasjen. For det er noe med måten jenta snakker om sin egen sorgprosess på, som både vekker og holder på tilskuerens interesse. Det er ikke så lett å sette fingeren på hva dette er, men jeg mener det kan formuleres som en evne til tydelig å kunne uttrykke vanskelige følelser og samtidig ha en viss avstand til dem.

Et eksempel på dette kommer i et intervjustrekk hvor hun forteller at det gikk to måneder før hun klarte å gråte skikkelig over at faren var død. Det skjedde i forbindelse med et konsertarrangement hvor hun så en jente som sang sammen med faren sin. Da fikk hun tanker noen tanker om å synge i kor som gjorde at hun begynte å gråte:

Så tenkte eg at hvis eg skulle begynna i kor då eg blei vaksen, da var det dumt at eg og han pappa ikkje kunna synga ilag. Og da begynte eg å grina, og eg brukte opp fleire sånne serviettgreier.

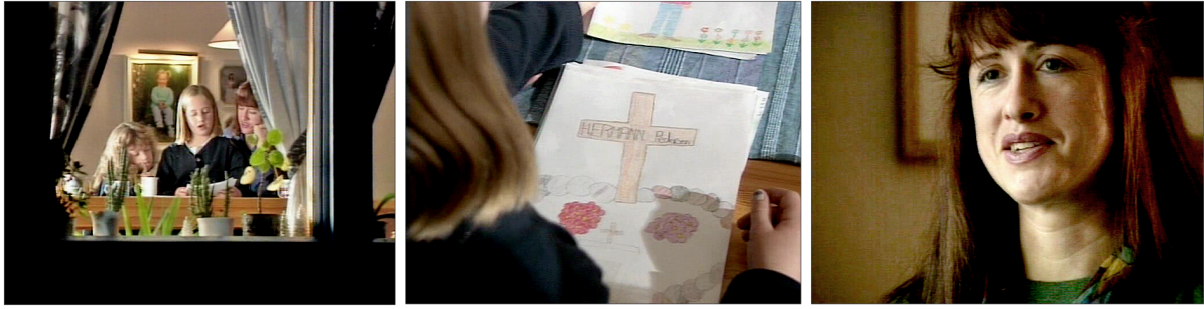
Når jenta i slutten av setningen sier at ”eg brukte opp fleire sånne serviettgreier”, har hun mye energi i stemmen samtidig som hun også gir uttrykk for en mild oppgitthet over seg selv. Fortellingen hennes inviterer derfor til et smil samtidig som den ikke mister alvorspreget.

Jentas væremåte spiller en viktig rolle for den varianten av erkjennelsens topos som er i bruk i denne reportasjen. Hennes fortellerstil inviterer til et tilskuerengasjement drevet av interesse for å lytte til erfaringer fra sorgprosessen. Og selv om det hun forteller, vekker medfølelse, opplever jeg ikke på noe punkt at jeg som tilskuer blir opptatt av å synes synd på henne eller tenke i retning av ’stakkars barn som mistet faren så tidlig’. Det hun vekker i meg, er noe jeg opplever som en umiddelbar interesse og respekt for hennes sorgprosess. I tillegg har hun, som sagt, noe ved seg som også innimellom får meg til å smile. Noe jeg oppfatter som en type selvrefleksjon knyttet til tristhet som samtidig fungerer som utadvendt formidlingsevne.

På en lignende måte som i historien om Muhammad fra Øst-Jerusalem, er det dermed også her et barns evne til å bearbeide en vanskelig livssituasjon som bærer reportasjen. Begge to eksemplifiserer erkjennelsens topos ved å invitere tilskueren til å innta rollen som interessert lytter, en som selv kan lære noe av hvordan mennesker møter utfordringer knyttet til den type lidelse som aksjonen handler om.

Morens rolle

Det er som sagt barnas perspektiv som står i sentrum i denne fortellingen. Og det er den eldste jenta som har den mest fremtredende stemmen. Den minste jenta sier ikke mye, da hun er svært ung, trolig omkring fem år. Moren er imidlertid også til stede gjennom hele reportasjen. I begynnelsen er hun visuelt representert i bildene fra elvebredden og skogen. I tillegg høres stemmen hennes over bildet av de tre som går på skogsveien. Men det er først relativt langt ut i reportasjen at hun også opptrer i et intervjustrekk med bruk av nærbilde. Hun bidrar til å utdype barnas perspektiv i tillegg til at hun også til en viss grad gir uttrykk for sin egen sorg og smerte.



FIGUR 27: Bilder fra reportasje om to barn som mistet sin far. NRK TV-aksjonen 1997, *Krafttak mot kreft*.

Synkstrekket med moren inngår i en sekvens som åpner med et bilde av henne og barna inne i huset. Det er tatt fra utsiden inn gjennom vinduet. Det klippes så inn til nærbilder som viser at de ser på tegninger. På en av dem er det et kors. Jeg tolker dette som tegninger barna har laget som uttrykk for sorgen over faren som er borte.

Under disse bildene forteller moren off-kamera om hvordan barna om kvelden kan legge opp til aktivt å gå inn i sorgen for å kunne gråte. Det kan også føre til at hun selv tar til tårene, og at de så begynner å prate. Her klippes det til moren, hvor hun fortsetter med å fortelle at de slike kvelder ofte finner frem klær fra faren. Da pakker barna, og noen ganger hun selv også, seg inn i farens klær for å kjenne på minnet av han. Hun forteller dette med et alvor, men også med smil i øynene.

Morens rolle i reportasjen er viktig for at det tilskuerengasjementet som reportasjen legger opp til, fungerer. Ettersom hun fremstår som en trygg omsorgsperson, trenger ikke tilskueren å lure på om barna er godt ivaretatt, og kan dermed innta lytterrollen. Uten at hun hadde den rollen i reportasjen, ville man som tilskuer lett ha kommet til bli opptatt av barnas ve og vel. Men fordi man får et klart inntrykk av at hun er der for dem, fremstår barnas omsorgsbehov som dekket. Med det legges det også til rette for at tilskueren kan konsentrere oppmerksomheten om den innsikten i sorgbearbeidelse som reportasjen tilbyr.

Morens rolle som omsorgsperson kommer også til uttrykk i en liten sekvens som følger etter at hun har fortalt at de henter frem klær fra faren. Her sitter moren og den yngste jenta sammen når jenta sier noe om hva hun tenkte på da hun skjønte at faren var død. Moren er tydelig henvendt til jenta når hun snakker, og hun kommer også med litt utfyllende informasjon som gjør det klart hva hun snakker om. Med denne forskjellen i hvordan den yngste og den eldste

jentas fortelling kommer til uttrykk, tydeliggjøres også den eldste jentas rolle som hovedperson ettersom hun intervjues uten at moren er til stede i bildet.

Spenning mellom indre og ytre fortellerperspektiv

Etter intervjuet med den yngste jenta, som også er det eneste med henne, klippes det til en ny setting som viser alle tre på en kirkegård. De har med blomster, og solen skinner på gravsteinen de har stoppet ved. Fra det første bildet som fanger de tre inn på avstand i et totalbilde, klippes til et nærbilde av den yngste jenta, som setter ned en rose på graven. Kameraet står nesten rett i aksen mellom henne og gravsteinen, og trekker på denne måten tilskuerens oppmerksomhet mot det forholdet jenta har til den døde faren og til sin egen sorg.



Jente (OFF): Eg har egentleg ikkje lyst til å være med dei når dei skal ned der.

Men det er jo ikkje...



på grunn av (*liten pause*),
eg likar jo...



...å gå å besøke han pappa,
men eg får av og til så ilt i hovet når
eg er der nede. Ilt i magen og ilt i
hovet og (*liten pause*) blir heilt slapp
- akkurat som eg blir sjuk.

FIGUR 28: Sekvens fra reportasje om to barn som mistet sin far. NRK TV-aksjonen 1997, *Krafttak mot kreft*.

Men selv om det første bildet etter totalbildet er av den yngste jenta, er det den eldstes perspektiv som kommer i fokus i denne sekvensen. Hennes stemme høres off-kamera helt fra starten i totalbildet. Gjennom den kommer det frem at hun opplever det konfliktfylt å gå til graven: "Eg har egentleg ikkje lyst til å vera med dei når dei skal ned der." Sekvensen får dermed en dynamikk ved at den eldste jentas indre verden bryter med det fellesskapet bildene ser ut til å vitne om. Ved at tilskueren får innsikt i den eldste jentas tanker om motstanden mot å gå til graven, åpner reportasjen opp for refleksjon omkring barnas ulike måter å sørge på. I tillegg skapes det en viss spenning og fremdrift i sekvensen ettersom tilskueren får behov for å vite mer om hvordan denne motstanden arter seg og

hvorfor hun opplever det slik. Det spørsmålet blir besvart når kameraet rettes mot eldste jenta, hvor det også blir liggende til vi har fått forklaringen på hvorfor hun egentlig ikke vil være med. Stemmen hennes høres også her i form av en voiceover, og hun forteller at hun av og til får vondt i hodet og magen av å besøke graven.

I denne sekvensen kombineres dermed et ytre og indre fortellerperspektiv for å få frem noe av kompleksiteten ved sorgbearbeidelse. Det ytre perspektivet blir formidlet visuelt, idet bildene viser at jenta er en del av fellesskapet med de andre ved graven. Det indre perspektivet blir formidlet ved bruk av jentas stemme. På den måten får sekvensen frem at dragningen mot minnene og smerten over tapet foregår samtidig.

En nyvinningsfortelling om å komme styrket ut av tap og sorg

Fra nærbildet av gravsteinen klippes det til et videoopptak av et svømmebasseng hvor en mann og to barn leker ved kanten. Mannen kaster en av dem uti bassenget før han lar seg dytte uti av det andre barnet. I bakgrunnen ses hvite to-etasje hus som er sammenkjedet. Bildene ser ut til å være fra en sydenferie. Øverst til venstre i bildet står det "Private opptak". Nede til høyre står det "4. OCT. 1994".

Etter noen få sekunder høres morens stemme off-kamera, og det blir gjennom det hun sier, bekreftet at det er faren og jentene vi ser på bildene: "Når me ser på bilder, blir det så uverkeleg. For der er han jo så levande og blid." Det høres latter fra opptakene ved bassenget. Så klippes det til et bilde som viser at videoen spilles av på en tv-skjerm i et rom. To barn sitter og ser på. Vi ser dem bakfra, nesten kun som silhuetter. Deretter klippes det til et bilde hvor kamera er vendt mot barna og moren, som alle ser på videoen.

Moren fortsetter med å fortelle at det oppleves helt utrolig for dem at faren er borte når de sitter og ser ham le og tulle på bildene. Men samtidig, sier hun, er det også da, når de ser han så levende på bildene, at de skjønner at han faktisk er borte.

Denne sekvensen er den siste som gir innblikk i hvordan barna og moren bearbeider sorgen og erkjennelsen av at faren er borte. Etter dette følger en avslutningssekvens fra den samme settingen som reportasjen startet med, hvor de tre er på tur ved elvebredden. Moren forteller off-kamera at hun har lagt vekt på at jentene skal få være små unger i sorgen og ikke "miniatyrvoksne", som føler

at de må støtte henne. Deretter avslutter hun med å understreke at hun antar at de nok også har blitt ekstra sterke av å gjennomgå det de har gjort:

Eg har lagt vekt på at dei skal få vera små ungar oppi dette med sorgen, og at dei ikkje skal vera nokre miniatyrvoksne for at dei skal støtta og hjelpa meg, liksom. Men det er jo klart, dei har fått ein erfaring som... [liten pause], og eg også, som gjør oss mykje sterkare kanskje, enn andre.

I likhet med historien om Camilla, avsluttes også dette innslaget med at de som gir innsikt i sine personlige erfaringer, fremstår som sterke. Også her finnes trekk av nyvinningsfortellingen. De kommer til uttrykk i avslutningen, hvor moren legger vekt på at de har blitt sterke av å gå gjennom sorgen. Gjennom prosessen med å akseptere tapet, har de oppnådd styrke og eksistensiell innsikt.

Denne reportasjen er dermed også et eksempel på at erkjennelsens topos innebærer en nyvinningshistorie. Felles for dem er at den sårede forteller har et allment interessant budskap knyttet til lidelseserfaringer som fanger tilskuerens interesse.

Mann operert for strupekreft

Kontekst

Et av innsamlingsformålene i NRK TV-aksjonen 1997, *Krafttak mot kreft*, er informasjons- og holdningskampanjer for å forhindre at ungdom begynner å røyke. Sammenhengen mellom røyking og kreftfare blir tatt opp i en egen sekvens i den andre programbolken, som går mellom klokken 1600 og 1800. Denne sekvensen innledes med en videospot av den typen det finnes ti stykker av i programmet.

Videospotene er relativt jevnt fordelt over hele sendingen, og de har samme form. Bildemessig består de av en⁸⁴ person som er filmet i et halvnært til nært utsnitt, det vil si at hodet og noe av overkroppen synes. Personen ser i kameraet, og kameraet er plassert svært nær blikkaksen slik at man som tilskuer får følelsen av at personen ser rett på en. Opptakene er gjort i et studio, og rommet rundt personen er relativt mørkt og uten konkret innhold. Spotene følger også et bestemt mønster i forhold til hva som sies og hva som skjer i bildet.

⁸⁴ Det er ett unntak i løpet av sendingen, hvor to personer filmes samtidig i en av videospotene.

For det første er de omtrent like lange, det vil si omtrent 20 sekunder. En hvit supertekst legges inn underveis eller når personen er ferdig med å snakke. Teksten består av personens navn og noe tilleggsinformasjon knyttet til konteksten for det som sies. Etter at personen i bildet er ferdig med å snakke, fortsetter han eller hun å se i kameraet i fire til fem sekunder samtidig med at tekstinformasjonen blir liggende på bildet.

Ubehag og fascinasjon som virkemidler i retorisk kommunikasjon

Videospoten som innleder sekvensen om kreftfare ved røyking, viser en mann som ser ut til å være i 60-årsalderen. Han har grått hår, briller og er kledd i en tweedjakke. I den ene hånden, som han holder opp foran øverste del av brystet, har han en blank gjenstand. Bildets utsnitt er mellom halvnært og nært. Kameraet er plassert i øyehøyde rett i mannens blikkakse. Bakgrunnen inneholder ingen elementer og er brunmelert. Bildet har lavt fargeinnhold. Lyssettingen skaper tydelige kontraster med hovedbelysning fra venstre, men begge øynene er likevel synlige.



Mann (ON): Jeg begynte å røyke da krigen var slutt.

Da var det ingen som visste hvor farlig det var, men alle skrøt veldig av det.

Før jeg visste ordet av det røykte jeg tjue til førti om dagen. Jeg røykte i grunnen det jeg rakk å røyke.

Jeg klarte ganske riktig å slutte ti år før jeg ble syk. Men da var det for sent.

Supertekst øverst i bildet: Bjørn Bryn.

Supertekst nederst i bildet: Et av fem dødsfall i Norge har sammenheng med bruk av tobakk.

FIGUR 29: Bilder og ord fra videospot med mann som er operert for strupekreft. NRK TV-aksjonen 1997, *Krafttak mot kreft*.

Mannen starter med setningen "Jeg begynte å røyke da krigen var slutt". Og selv om innholdet i ordene ikke sier noe om at han ble syk, vitner stemmelyden om det. Når han begynner å snakke, høres nemlig en mekanisk forvrengt stemme. De som har hørt og sett noen snakke på denne måten før, vil forbinde det med

strupekreft. Grunnen er at strupekreft kan medføre at strupehodet og deler av stemmebåndet må opereres bort, slik at man må bruke en forsterker for å gi lyd til stemmen. Det er denne forsterkeren mannen i bildet holder opp foran munnen når han snakker.

Virkningen av denne, i bokstavelig betydning, monotone og mekaniske stemmen medfører en form for ubehag eller uro. Det er vanskelig å si akkurat hvorfor det oppleves slik. Er det fordi noe menneskelig, altså det å uttrykke seg språklig, fremføres på en ikke-menneskelig måte, uten verken tone eller styrkeforskjeller og uten klang, ettersom den ikke får resonanshjelp av brystkassen? Eller kommer ubehaget av at denne stemmen også får meg til å tenke på det som er operert bort? Kanskje er det også et eksistensielt ubehag som melder seg idet møtet med denne stemmelyden gir rom for tanken om muligheten for at jeg selv skulle miste noe jeg opplever som svært sentralt for min egen væren i verden, nemlig stemmen?

Effekten av stemmelyden er et virkemiddel hvor ubehagsfølelsen som skapes, ikke er lett å skille fra en fascinasjon overfor det unormale. Den retoriske kommunikasjonen i denne videospotten kan derfor sies å ta i bruk følelsen av det Freud kalte for 'das Unheimliche', en type fascinasjonspreget ubehag over noe som bryter med det normale. I dette innslaget oppstår effekten av 'das Unheimliche' ved hjelp av kontrasten mellom det visuelle og det auditive. Den visuelle informasjonen bærer bud om at alt er normalt på et pent og pyntelig vis. Det er også det visuelle innholdet, nemlig bildet av en normalt pen og velkledd mann, som er det første som møter tilskueren. Dette inntrykket blir så forstyrret av den ikke-normale stemmelyden. Det lille sjokket og ubehaget tilskueren i dette tilfellet utsettes for, får dermed en retorisk funksjon ved at den skremmer folk fra å begynne å røyke. Dette underliggende budskapet understrekes ytterligere gjennom mannens historie.

Sykdomsfortellingen som advarsel og den sårede forteller som hjelper

Mannen starter med å fortelle at han begynte å røyke da krigen var slutt, og at det på den tiden ikke var noen som visste hvor farlig det var. På den måten blir hans personlige historie plassert i tid. Ut fra bildet kan alderen hans anslås til omtrent 65 år. Det vil si at han var tenåring da krigen var slutt. I tillegg får vi vite at han ikke hadde forutsetninger for å vite hvor farlig det var. Ved at tilskueren får vite at han begynte å røyke i ung alder, i en tid da folk ikke visste hvor farlig det var,

legges det til rette for at mannen vekker sympati, ettersom han ikke visste bedre.

Han forteller videre at han røykte mye, mellom tjue og førti om dagen: "Jeg røykte i grunnen det jeg rakk å røyke." Så kommer historiens poeng, nemlig at han ble syk selv om han klarte å slutte: "Jeg klarte ganske riktig å slutte ti år før jeg ble syk. Men da var det for sent." Han ser i kamera, mens navnet hans, Bjørn Bryn, kommer på skjermen sammen med teksten: "En av fem dødsfall i Norge har sammenheng med bruk av tobakk."

Hvilke av sykdomsfortellingene i Franks (1995) teori er det som er i bruk her? Det er ikke en restitusjonsfortelling ettersom mannen ikke er blitt frisk. Det er heller ikke en nyvinningsfortelling da han ikke ser ut til å ha oppnådd noe verdifullt gjennom sykdomshistorien. Dreier det seg så om en type kaoshistorie ettersom fortelleren til en viss grad befinner seg midt i sin "uløste" sykdomshistorie? Den ender jo med at fortelleren sier at, selv om han klarte å slutte å røyke, så var det "for sent"?

Men det er også sider ved dette innslaget som ikke passer med denne typen sykdomsfortelling. Kaosfortellingen regnes, som jeg har vært inne på i kapittel 4, som ubehagelig å lytte til fordi den sårede fortelleren ikke selv ser noen mening i sin historie. Men det er ikke tilfellet her. Her fremstår fortelleren som en, hvis fortelling, nettopp gir mening ved at han står frem med sin historie. Det overordnede budskapet i dette innslaget er å skremme folk fra å røyke. Den sårede fortelleren skaper på den måten mening ved å bruke sin historie for å hjelpe andre til å ikke gjøre samme feil som han selv har gjort.

Dermed blir man som tilskuer heller ikke ubekvem med sin tilskuerrolle. For selv om lyden av stemmen er ubehagelig, er det ikke vanskelig å skjønne hvorfor man stilles overfor denne mannens krefterfaring ettersom meningen med fremstillingen er tydelig. Fremstilling av lidelsen på formen av skremselspropaganda er svært sjelden i NRK TV-aksjonen. I mitt gjennomsyn av hele materialet er dette innslaget det eneste jeg har kommet over hvor et menneskes erfaring med den aktuelle lidelsen på denne måten inngår i den retoriske kommunikasjonen for å støtte saken. Og da tenker jeg særlig på at den mekaniske stemmen brukes til skrekk og advarsel.

Derfor syntes jeg det var interessant å oppdage at det senere i programmet viser seg at mannen i innslaget, Bjørn Bryn (1938–2014), er en av NRKs egne medarbeidere. Han deltar nemlig også i paneldebatten senere i programmet, hvor det blant annet kommer frem at han også var produsent for NRK TV-aksjonen i

1980. Det var den første og den forrige gangen innsamlingen gikk til Kreftforeningen. Dermed sørger programmet for en ramme hvor det går tydelig frem at han selv har valgt å bruke seg selv for å støtte saken. Jeg oppfatter derfor mannens kobling til NRK som et aspekt ved fremstillingen av lidelsen. Den sikrer etikken i dette innslaget idet han får en tydelig rolle som hjelper. Ved å eksponere sin egen historie og sin egen erfaring med kreft, bidrar han til å "skremme andre" fra å røyke og dermed hindre dem i å rammes av samme sykdom.

Med utgangspunkt i den rollen som moralsk hjelper som den sårede fortelleren her får, er det relevant å forstå tilskuerengasjementet i dette innslaget som en form for erkjennelsens topos. Grunnen er at tilskueren innskriveres som en lytter som potensielt har noe å lære av den som har erfart og erfarer lidelsen. Og det at denne personen har noe å bidra med til det nasjonale fellesskapet som bekjemper kreft, gir også personen verdighet. Det er mannens overbevisende rolle som troverdig hjelper som sørger for at innslaget unngår å vekke en type ubehag som ville ha gått på tvers av den veldedige mediebegivenhetens krav til god stemning. Dette gjør at tilskueren aksepterer å bli stilt overfor en person som har tapt overfor kreften.

Det er derfor bruken av erkjennelsens topos som sørger for å unngå å vekke tilskuerens ubehag i dette tilfellet, slik det også har vært i de tre forrige eksemplene. Dette toposet preger også til en viss grad tilskuerengasjementet i det neste og siste eksemplet jeg trekker frem.

Skuespiller leser dikt skrevet av en kvinne som skulle dø

Kontekst

Kreftsykdom er forbundet med døden. Men det er likevel ikke mange innslag i 1997 som går nært på erfaringer med død som følge av kreft. Reportasjen om barna som mistet sin far, var en av dem. I tillegg er det en reportasje om kreftforeningens ungdomsgruppe hvor noen av ungdommene forteller at de har mistet venner som var en del av gruppa. Det er også en reportasje som handler om et lite tettsted i Norge hvor oppsiktsvekkende mange har dødd av kreft de siste årene. Noen av videospotene omtaler døden når pårørende forteller om sine erfaringer i forbindelse med sviktende kommunikasjon i helsevesenet.

Det finnes også studioinnslag hvor kreftsykdommen kobles til erfaringer med å ha mistet sine kjære. Et av dem er et intervju i studio med Kjell Magne

Bondevik, som nylig har blitt statsminister etter høstens regjeringsskifte. Han forteller at hans mor døde av kreft. I tillegg kommer det innslaget som jeg har valgt ut til den siste næranalysen i dette kapitlet, hvor skuespilleren Wenche Foss (1917-2011) leser tre dikt skrevet av en kreftsyk kvinne som visste at hun skulle dø.

I forkant av innslaget sendes det et opptak hvor den kjente tenoren José Carreras kommer med en hilsen til NRK TV-aksjonen. Innslaget introduseres av LLF, som forteller at den verdensberømte tenoren fikk leukemi for ti år siden, men at han klarte seg.



Carreras (ON): Good night ladies and gentlemen. I would like to thank The Norwegian Broadcasting Corporation for the invitation to participate in this campaign in favour of the Norwegian Cancer Association (...) We have to continue the fight until nobody dies because of this terrible illness. The Norwegian cancer association is contributing to very important projects on the prevention and treatment of cancer. Take action against cancer! That's the name of the campaign that has united us all here tonight. Please allow me to ask for your contribution to this very important initiative. Your help will for sure make a difference. My warmest regards and many thanks.

FIGUR 30: Hilsen fra José Carreras i NRK TV-aksjonen 1997, *Krafttak mot kreft*.

Hilsenen fra Carreras åpner med å takke NRK for invitasjonen til å delta i kampanjen. Deretter etablerer han et 'vi' med tilskuerne ved å ta utgangspunkt i at alle kjenner noen i sitt nabolag eller familie som har hatt kreft. Han går så over til å snakke om viktigheten av å støtte forskningen og på den måten fortsette kampen mot kreft. Han oppfordrer sterkt til å være med å støtte aksjonen, og avslutter hilsenen med igjen å takke for at han fikk være med: "Your help will for sure make a difference. My warmest regards and many thanks."

Driessens et al. (2012) identifiserer fire typer av roller eller funksjoner for kjendiser i veldedige mediebegivenheter. En av dem er å sørge for en aura av glamour og eksklusivitet. En annen er å gjøre fjern lidelse relevant for et hjemlig publikum. En tredje er å direkte motivere folk til å gi, og en fjerde er å bidra til at veldedighet settes inn i publikumsvennlige rammer som for eksempel ved å delta i en konkurranseaktig aktivitet. Videohilsenen fra Carreras innebærer to av disse funksjonene idet han både bidrar med en aura av glamour og motiverer folk til å

gi. I tillegg spiller hans egen erfaring med lidelsen en sentral rolle. Dette aspektet kommer imidlertid ikke direkte til uttrykk i de fire funksjonene

I denne type veldedig mediebegivenhet, hvor innsamlingsformålet er 'nær lidelse', vil man kunne si at kjendisen også har en funksjon som handler om å understreke at kreft er en sykdom som rammer alle. I dette ligger det en egen effekt idet en person som har sin offentlige identitet som berømmthet, også står frem som like sårbar som alle andre⁸⁵.

Når det gjelder den formen for videohilsen som tas i bruk her, er det for øvrig en form som lenge var vanlig i NRK TV-aksjonen. Opp gjennom årene finnes det en lang rekke eksempler på hilsener fra internasjonale berømmtheter som fungerte som en type audiovisuelle telegrammer. Men det ble slutt på dem. Hilsenen fra Carreras er en av de siste. Grunnen kan være at tv-mediet etter hvert ikke fremstår som så eksklusivt. Det gir med andre ord ikke lenger mening å bruke dette som et medium hvor det å kommunisere med levende bilder over landegrenser utgjør et fascinasjonselement. Kanskje har det også å gjøre med hvordan autoritet og klasse ikke lenger lar seg fremstille i så stive former uten at det fremstår som komisk.

Fra innslaget med Carreras klippes det direkte til en samtalesetting i studio, hvor FS sitter sammen med skuespiller Wenche Foss, som på dette tidspunktet er 80 år gammel. Samtalen innledes med at Foss forteller at hun selv for 27 år siden fikk brystkreft, og at det den gangen var regnet som tabu å snakke om det. Hun var blant de første i Norge som gikk ut og snakket offentlig om det å ha kreft, og hun forteller hvor sjokkert folk ble: "Man kunne ikke bruke ordet kreft for 27 år siden, folk kjørte i store omveier rundt Radiumhospitalet!"

Deretter tar samtalen en vending, hvor Foss understreker betydningen av at hun var 53 år da hun ble syk, og at hun da allerede hadde levd et langt liv. "Men alle disse unge," fortsetter hun, "det klarer jeg ikke å ta, at de unge får kreft før de har fått lov til å leve livet sitt ut". Denne replikken fører over til det som er fokus i innslaget: diktene til en kvinne som døde av kreft bare 36 år gammel. Disse diktene fant familien etter at hun var død. Før Foss begynner å lese diktene, gjør programlederen oppmerksom på at hennes mann og hennes to barn befinner seg i studio.

⁸⁵ Bruken av kjendiser i humanitær kommunikasjon behandles også hos Chouliaraki, (2012) og Brockington (2014).

Dikt om å vite at døden kommer

Foss sitter med en oppslått bok foran seg og begynner å lese fra den. Mens hun leser, klippes det to ganger til et bilde av publikum, hvor vi ser to gutter og en voksen mann. Klippene er forholdsvis korte, omtrent fem sekunder.

Teksten er i jeg-form og henvendt til kvinnens mann. Forfatteren gir uttrykk for undring over å skulle gå bort før han. Kjærligheten mellom henne og mannen og tryggheten hun føler over at guttene blir tatt hånd om, står i fokus i teksten.



Foss (ON): Så rart, så rart (*klipp til treskudd av mann og de to sønnene*) at du skal være her litt lenger, og så godt at jeg vet det (*klipp tilbake til Foss*) at guttene har deg. De blir ikke farløse, og nesten ikke morløse heller, når du er her, Stein. (*Klipp til treskudd av mann og de to sønnene*). Jeg ga deg en gang mitt hjerte. Vær så god. Du ga meg ditt (*klipp tilbake til Foss*) takk. Det var godt du hadde plass til mye. Til omsorg, til glede og savn. Lykke, det var å komme i din favn.

FIGUR 31: Wenche Foss leser dikt skrevet av en kvinne som døde av kreft 36 år gammel. NRK TV-aksjonen 1997, *Krafttak mot kreft*.

Foss leser to dikt til. Her er perspektivet med fremtiden til barna også til stede, men samtidig kommer kvinnens forestillinger om sitt eget fravær i deres liv sterkere frem. Begge diktene inneholder naturbeskrivelser og opplevelser av hørbare og følbare tegn på livet som går sin gang, og som skal fortsette uten henne:

Ennå er jeg. Ennå kan jeg kjenne vårvinden om mitt hode. Høre fuglesang og ungenes glade vårhvin. Etter meg skal ungene være to sterke gutter [klipp til mann og barn i større bilde] med vilje og livsmot, klare til å leke og slåss. Til å leve, til å bære min lengsel [klipp til WF] videre. Til å være.

En dag, like fint som i dag. Med kjølig luft og varme høstfarger. En dag når barna vil fortelle meg store hendinger fra sin verden, er jeg ikke her.

Etter at Foss er ferdig med å lese, avsluttes innslaget uten at samtalen med FS tas opp igjen.

Uklar tilskuerposisjon

I dette innslaget stilles tilskueren overfor uttrykk for lidelsen på flere plan. For det første skjer det gjennom Foss' egen historie. Innslaget begynner som vist med at hun forteller om sin egen erfaring med kreft. Starten av innslaget er derfor basert på interesse for at også berømtheter deler samme sårbarhet som andre mennesker, slik også hilsenen fra Carreras er. Når innslaget så går over til diktopplesningen, er det Foss som inviterer tilskueren til å dele sitt engasjement for den avdøde kvinnens perspektiv og historie. Det gjør hun ved direkte å uttrykke sin egen berørthet og ved å gi stemme til den avdøde kvinnens ord.

Både Foss sin egen erfaring med kreft og hennes egenskaper som skuespiller danner derfor grunnlaget for fremstillingen av lidelsen i dette innslaget. Hennes egen personlige erfaring er en del av hennes ethos når hun formidler diktene til den døde kvinnen samtidig som hennes egenskaper som berømt skuespiller bidrar med en aura av glamour. I tillegg sørger hennes evner som skuespiller at opplesningen får en profesjonell form. Det er slik sett Foss sin rolle som berømt skuespiller som gjør lidelseserfaringen til den unge kvinnen som døde av kreft, interessant for publikum. Samtidig er det også Foss' rolle som skuespiller som sørger for at tilskueren kan innta en viss avstand til innholdet i det som blir formidlet. Ettersom det er Foss tilskueren faktisk lytter til, unngår tilskueren å måtte konfrontere seg direkte med den sterke emosjonelle aksene som trekkes opp mellom ordene til den døde og hennes etterlatte som befinner seg i studio.

Men det går, slik jeg oppfatter det, ikke an å ikke la seg berøre av denne aksene. Det at barna og mannen befinner seg i studio tiltrekker seg tilskuerens oppmerksomhet. Og heri ligger også det problematiske ved dette innslaget. Ved at mannen og sønnene sitter i studio, konstitueres et emosjonelt nærvær som uvegerlig tiltrekker seg tilskuerens oppmerksomhet. Som tilskuer bringes man dermed inn i en krevende posisjon idet man får en følelse av å stilles overfor mennesker som befinner seg i en svært sårbar situasjon. Dersom en av guttene eller mannen hadde begynt å gråte akkurat i det kameraet var på dem, tror jeg en tv-seer ikke ville føle seg bekvem med sin tilskuerposisjon. Men mannen og guttene gjør ikke det. De sitter med alvorlige ansikter. Og bildene av dem er også

så kortvarige at det nok kan oppleves mer som et glimt. Slik sett kan man si at kamerabruken speiler en etisk bevisst tilskuerposisjon hvor blikket kun hviler på den sårbare så kort at vedkommende er registret som en del av fellesskapet og ikke som en man skuler nysgjerrig på.

Ambivalensen og ubehaget knyttet til tilskuerposisjonen forblir likevel etter mitt syn, en del av dette innslaget. Grunnen at man som tilskuer ikke tilbys noen annen rolle enn å være tilskuer. Ifølge teorien om lidelsens topoi må tilskueren, som sagt, engasjeres utover det å være tilskuer til andres lidelse for å unngå at det genereres et ubehag ved å stilles overfor uttrykk for lidelsen. Og den typen engasjementstilbud er ikke innskrevet i dette innslaget. I hvert fall ikke tydelig nok. Til en viss grad kan man kanskje si at innslaget legger opp til erkjennelsens topos, dersom man tenker seg at diktene skulle kunne formidle en eksistensiell innsikt med allmenn interesse. Men fordi kvinnens familie sitter i studio, kommer oppmerksomheten omkring deres følelser og tanker i fokus og preger tilskuerengasjementet. Når det vises bilder av dem samtidig som Foss leser diktene, blir mannens og sønnenes tilstedeværelse gjenstand for tilskuerens oppmerksomhet. Og selv om bildene er korte, kun noen sekunder hver gang, og selv om mannen og sønnene sitter helt fattet og hører på, konsentreres oppmerksomheten om dem i form av et ubehag for at de potensielt skal bryte sammen.

Som tilskuer kan man i denne sammenhengen altså verken identifisere seg med rollen som hjelper, rettferdighetssøkende 'dommer' eller interessert lytter. Dermed plasseres man i rollen som en utenforstående tilskuer, og det er en posisjon som ifølge teorien om lidelsens topoi, ikke er en akseptabel posisjon for en tilskuer. Så kan man spørre seg hvordan en antatt uakseptabel tilskuerposisjon likevel lar seg innpasse i NRK TV-aksjonen? Jeg tror at en viktig grunn i dette tilfellet er at bildene av mannen og sønnene er såpass korte at ubehaget ved kikkerposisjonen ikke oppleves så sterkt. Men jeg tror også at sjangerforventningene spiller en rolle her. Som publikum og deltaker i en veldedig mediebegivenhet er man i utgangspunktet invitert inn i et fellesskap som er konstituert med sikte på å bidra til noe godt. Den veldedige mediebegivenheten kan slik sett tenkes som en 'korrigerende funksjon' (Kjeldsen, 2006)⁸⁶ i den forstand at fremstillinger av lidelse som i andre tilfeller ville ha blitt oppfattet som uakseptable, ikke blir det i denne sammenhengen .

⁸⁶ Se under s. 205, for en nærmere forklaring av begrepet.

Oppsummering

Analysen av NRK TV-aksjonen 1997, *Krafttak mot kreft*, tok utgangspunkt i at giver-viet i dette programmet ikke konstitueres i forhold til 'fjerne andre'. Både vignetten og sekvensen hvor programlederne er ute og samler inn penger understreker at dette er en aksjon hvor tilskueren først og fremst inviteres til å engasjere seg som bevisst samfunnsaktør til støtte for kreftsaken i sitt eget land. Det nasjonale giver-viet blir med andre ord sin egen hjelper, og dermed svekkes også grunnlaget for å bygge tilskuerengasjementet i tråd med medfølelsens topos.

At programmets tilskuerengasjement ikke baserer seg på medfølelsens topos kommer også frem ved at det ikke er noen tydelig hjelper på scenen i *Krafttak mot kreft*. Helt konkret kommer det til uttrykk ved at det ikke er noen representant for Kreftforeningen i studio, som sammen med programlederne inviterer tilskueren til å identifisere seg med hjelperrollen vis-à-vis de som lider. Denne mangelen på en tydelig relasjon mellom de lidende og en hjelper, gjør at programmets overordnede engasjementstilbud er mer i tråd med erkjennelsens topos enn medfølelsens topos. *Krafttak mot kreft* er derfor et program hvor tilskueren inviteres til å innta en rolle som engasjert lytter og i den forstand deltaker i en form for 'samtale' omkring ulike erfaringer knyttet til kreft.

Jeg oppfatter det slik at det er den overordnede vendingen mot erkjennelsens topos som også muliggjør den gjennomgående bruken av humor i dette programmet. Humorens plass i *Krafttak mot kreft* lar seg vanskelig tenke i en setting hvor konstitueringen av giver-viet skjer i relasjon til 'fjerne andre'. Samtidig er det, som jeg også har vært inne på, også mulig å se humoren som et virkemiddel idet den bidrar til nettopp å tåle nærheten til lidelsen. Dermed blir humor også et grep som bidrar til å håndtere tilskuerens eksistensielle utfordringer ved å stilles overfor lidelsen i dette programmet.

Analysene av de fire innslagene har fått frem ulike aspekter ved fremstilling av lidelsen. Når det gjelder de to første, henholdsvis Camillas historie og reportasjen om de to jentene som mistet sin far, la de begge hovedsakelig opp til et tilskuerengasjement i tråd med erkjennelsens topos. De tok også i bruk nyvinningsfortellingen og illustrerte hvordan denne passer inn i erkjennelsens topos, hvor den som representerer lidelsen, selv bidrar med en type innsikt eller perspektiv som innskriver tilskueren i rollen som interessert lytter. I begge disse to innslagene inngår derfor både erkjennelsens topos og nyvinningsfortellingen

som strategier som innebærer at fremstillingen av lidelsen ikke vekker tilskuerens ubehag.

Analysene av de to andre innslagene fikk frem at programmet også innebar fremstilling av lidelsen hvor ubehaget ikke ble helt omgått eller utskrevet av tilskuerposisjonen. I videospotene var virkemidlene rettet inn mot å generere et ubehag som ga mening fordi det lot seg fortolke som en eksplisitt advarsel mot røyking. I den siste analysen la jeg vekt på at det var Wenche Foss sin rolle som berømt og skuespiller som muliggjorde formidlingen av lidelseserfaringen, som i dette tilfelle tilhørte en ung kvinne som døde av kreft. Foss sitt engasjement er slik sett å regne som en forutsetning for at denne lidelseshistorien fikk plass i programmet. Ved at kvinnens familie også befant seg i studio, pekte jeg videre på at tilskuerengasjementet ble uklart, noe som også fremkommer ved at det mangler en tydelig forankring til en av de fire lidelsens topoi.

Kapittel 7

NÅR SJANGEREN UTFORDRES. NRK TV-AKSJONEN 2008, *BLÅ KORS*.

Presentasjon av programmet og resymé

NRK TV-aksjonen 2008 gikk til Blå Kors, en organisasjon som jobber for å hjelpe mennesker som lider på grunn av rusmisbruk. Blå Kors har arbeid både i og utenfor Norge, og programmet inneholder både norske og ikke-norske historier knyttet til rusmisbruk. 2008 er første og hittil eneste gangen NRK TV-aksjonen har gått til Blå Kors.

Tv-sendingen startet klokken 1500 den 19. oktober 2008, og varte til rett over midnatt. Den var delt inn i fire bolker. Den første gikk frem til 1730. Den neste bolken varte fra klokken 2000 og frem til klokken 2100. Den tredje varte fra klokken 2145 til Kveldsnytt klokken 2300, og den fjerde og siste ble sendt etter Kveldsnytt. Den varte fra 2340 og frem til programmet var slutt klokken 0005.

Programmet åpner med en hilsen fra Hans Majestet Kong Harald, som var høy beskytter for NRK TV-aksjonen dette året. Hilsenen kommer i form av et videoopptak som er gjort på forhånd. Bildet er halvnært, tatt i øyehøyde og kongen ser i kameraet. Det er ikke mye av omgivelsene som kommer frem i bildet, men det er tydelig at opptaket er gjort innendørs. Ettersom det er hvite vegger med gull på listene i bakgrunnen, er det nærliggende å tenke at det er tatt opp på slottet. Kongens hilsen varer i omtrent 30 sekunder. Han starter med å si at det "i dag er en stor dag for mange", og ender med en oppfordring om å ta vel i mot bøssebærerene.

Etter denne åpningen kommer det en kort vignett, og deretter klippes det til studio, hvor hovedprogramlederne, Helene Sandvig (heretter HS) og Dan Børge Akerø (heretter DBA) ønsker velkommen. I denne sekvensen inngår også to andre programmedarbeidere, Anne Rimmen og Rune Gokstad. De har begge

fremtredende roller gjennom hele sendingen. Rimmen har en egen desk hun står ved, hvor hun presenterer det folk sender inn av sms'er og mm'ser som forteller om hvilke aktiviteter som foregår rundt omkring i landet. Gokstad ser ut til å befinne seg i et annet studio,⁸⁷ eller i en annen del av studio. Han leder auksjonen og presenterer allerede her en rekke av auksjonsobjektene.

Etter dette klippes det til vignetten som presenterer aksjonens tema,⁸⁸ hvor det går tydelig frem at det er barna som står i sentrum. Dette understrekes også av programlederne i studio rett etterpå, hvor HS sier at aksjonen "handler om barn og unge som lider under voksnes rusmisbruk i Norge og i utlandet",

Etter vignetten følger en sekvens i studio hvor programlederne intervjuer generalsekretæren i Blå Kors, Geir Gundersen, og kringkastingssjefen, Hans Tore Bjerkås. Gundersen presenterer organisasjonens arbeidsområde og profil. Blant annet går det frem at vedtektene er endret i år, slik at man ikke lenger trenger å ha et totalavholdsstandpunkt for å være medlem. Kringkastingssjefens rolle i denne sekvensen er å representere NRK som vert for aksjonen. Han blir i den forbindelse også spurt av DBA om hva han tenker om at noen (hvem dette er, blir ikke presisert) har ment at denne typen oppdrag ikke er NRKs oppgave. Bjerkås svarer at han mener aksjonen er en del av NRKs samfunnsoppdrag og henviser til at aksjonen har en viktig historie.

Etter omtrent syv minutter kommer det en runde med innslag fra distriktene. Her klippes det mellom reportere som er inne direkte fra flere steder i landet og rapporterer om innsamlingsaktiviteter og givervilje. Først ut er Bergen, hvor reporteren snakker med ordføreren, som kan informere om at Bergen by gir en krone per innbygger, det vil si 250 000 kroner. I Trondheim har de bestemt seg for å gi 1,50 kroner per innbygger, og det gjøres et poeng ut av at de dermed slår Bergen med 500 kroner. Distriktsrunden går videre til Bodø, hvor bøssebærerene står klare. Deretter settes det over til Oslo, hvor bøssebærerene også står klare utenfor Blå Kors sine lokaler. Til slutt er det en rapport fra Kristiansand, hvor reporteren befinner seg i Dyreparken, hvor han kan fortelle at det som en del av aksjonens auksjon er mulig å by på muligheten for å være løvepasser her en dag.

Tilbake i studio kommer programlederne igjen inn på dagens tema og

⁸⁷ Dette rommet omtales litt senere i programmet som auksjons- og telefonrommet. Her sitter nemlig også telefonpanelet med kjente mennesker som folk kan ringe inn og snakke med.

⁸⁸ Jeg kommer nærmere inn på innholdet i vignetten i neste avsnitt.

introduserer aksjonssangen, "Det hemmelige landet", som er laget og fremføres av Henning Kvitnes. Dette er programmets første underholdningsinnslag.

Programmet inneholder også rene humorelementer. I likhet med eksemplet fra NRK TV-aksjonen 1997, *Krafttak mot kreft*, er det kjente komikere som stiller med et eget konsept i anledning aksjonen. Her er det programlederne i radioprogrammet, "Radioresepsjonen", Steinar og Tore Sagen samt Bjarte Paul Tjøstheim, som har kledd seg ut som klovner. Konseptet går ut på at de prøver seg som klassiske gatekunstnere. I et av innslagene går de rundt i bygatene og prøver å skaffe penger til NRK TV-aksjonen gjennom å opptre som såkalte ballongkunstnere. Men i det de prøver å nærme seg folk på gata, begynner disse enten å gråte eller skygge banen. Ballongkunstnerne ender derfor opp som tragiske klovner, akkompagnert av Lloyd Webbers' "Send in the Clowns". I en sketsj senere i programmet har de kledd seg ut som statuemenn og er sprayet med gullmaling. Komikken oppstår idet de gir uttrykk for at de er såre for at pengene ikke går til dem selv, men til tv-aksjonen, samtidig som de fremstår som selvhøytidelige og mislykkede gatekunstnere uten selvironi.

Når programmet er 22 minutter gammelt, kommer det første innslaget som presenterer saken. Det handler om Barnas stasjon, et lavterskeltilbud til barn og foreldre som sliter med familielivet, blant annet på grunn av rus. Deretter følger et innslag som presenterer en innringingstjeneste i regi av Blå Kors. I anledning TV-aksjonen har den utvidet åpningstid slik at det skal være mulig å ringe inn i løpet av programmet.

Tilbake i studio er det et underholdningsinnslag med bandet *Vamp*, etterfulgt av et innslag om et verksted som drives av en tidligere alkoholiker. Det er et tilbud til tørrlagte alkoholikere som trenger hjelp til holde seg unna rusmiljøet. Hovedpersonen i reportasjen er også til stede i studio blant publikum og intervjues i studio.

Etter en time programtid går bøssebærerne ut klokken 1600. Det forgår på samme måte som i NRK TV-aksjonen 2010, *På flukt*, ved at en gruppe publikummere som har sittet bak programlederne, går ut av studio med bøsser i hendene. I den halvannen timen som er igjen av første bolk, veksler programmet mellom de tre bærebjelkene i NRK TV-aksjonen, det vil si henholdsvis innslag som gir innblikk i saken, innslag som dreier seg om pengeinnsamlingen, og underholdningsinnslag. Ved slutten av første bolk settes det over til en gudstjeneste i regi av Blå Kors. Etter den følger Barne-TV, hvor også rus- og

alkoholproblemer blir tematisert. Ungdomsprogrammet, Megafon, som går mellom Barne-TV og Dagsrevyen er også viet dette temaet.

Den andre bolken starter rett etter nyhetene. Den blir introdusert av kanalverten, som for anledningen befinner seg i studio 2, altså auksjons-telefonstudioet. På denne måten får man frem at hele NRK står bak vertskapsrollen. I studio har programlederne skiftet til festtøy, slik tradisjonen for kveldsbolken er. Denne bolken innebærer også veksling mellom bærebjelkene, men nå er opptellingen begynt. Programmet begynner derfor også å handle mest om innsamlingsbeløpet etterhvert som tallene kommer inn.

Etter omtrent en time tid tar programmet pause og gir plass til en episode av den NRK-produserte dramaserien *Himmelblå*, som på denne tiden ble fulgt av 1 million nordmenn. Noen av skuespillerne deltar som gjester i den tredje bolken i programmet, som går fra 2145 og frem til Kveldsnytt.

Etter den siste nyhetssendingen fortsetter programmet med en avsluttende del, som varer omtrent en halvtime. Her er det, tradisjonen tro, ingen innslag om saken. Den siste bolken består kun av musikkinnslag, besøk av en representant for organisasjonen som skal ha aksjonen neste år, og en oppsummering av dagen. Programmet avsluttes med aksjonssangen, "Det hemmelige landet". Beløpet endte denne gangen på 192 millioner kroner.

Fokus på barna som de lidende og den vanskelige foreldrerollen

Overskriften for dette analysekapitlet, "Når sjangeren utfordres", tar utgangspunkt i en antakelse om at det å fokusere på rus som lidelse, innebærer en utfordring for NRK TV-aksjonen. Rusproblemer er forbundet med skam, og derfor er problemet vanskelig å vise frem for å mobilisere et giverengasjement.

Som jeg har vært inne på, fokuserer aksjonen på barn som lider på grunn av voksnes rusmisbruk. Saken får dermed en vinkling hvor tilskueren inviteres til å se seg selv som hjelper i forhold til barna. Men ved dette fokusvalget oppstår en ny type utfordring idet programmet kommer i fare for å bygge et tilskuerengasjement på formen av fordømmelsens topos. Foreldrene eller andre voksenpersoner utpekes nemlig samtidig som ansvarlige for lidelsen. Dermed vil følelser som sinne og indignasjon fort komme til å bryte med det veldedige mediebegivenhetens forutsetninger. Programkonseptet er, som vist, bygget på

forventninger til god stemning. Så hvordan løses dette underliggende ubehagspotensialet i NRK TV-aksjonen 2008? Hvordan anvendes de audiovisuelle fortellergrepene og de narrative strukturene med sikte på både å ha fokus på barns lidelse, og samtidig unngå at tilskuerengasjementet beveger seg over i fordømmelsens topos? Disse spørsmålene skal analysene i dette kapitlet gi svar på.

Jeg starter med å se nærmere på vignetten som brukes til å presentere aksjonens tema. Den varer i 50 sekunder og består av 19 scener. De fleste av dem viser barn i ulike situasjoner.

1



Musikk (rolig gitar) fades opp.

2



Mannlig VO: Det handler om barn som lider i ensomhet

3



fordi foreldrene drikker eller ruser seg på andre måter.

4



Det handler om at det er vondt å være barn

5



når du ikke vet om det blir noe av bursdags-

6



selskapet eller om noen lager mat i dag.

7



Det handler om at barn skal være barn.

8



At det er mor som skal få de små i seng, ikke omvendt.

9



At far skal trøste, ikke trøstes.

10a



At barna, når de blir voksne ikke skal tenke:

10b



hvor ble det av barndommen?

11



Reallyld, kontentum. Musikk fortsetter

12



Det handler om å hindre

13



at rusmisbruk

14



går i arv. Hjelpe ofrene

15



slik at de ikke flykter inn

16



i rusen de også. Og så

17



skal vi fortelle barna

18



at det aldri

19



er deres skyld.

FIGUR 32: Scene 1-19 i vignett. NRK TV-aksjonen 2008, *Blå Kors*. For scene 10 er det brukt to bilder for å angi endring i scenens innhold.

Vignetten starter med et overvinklet bilde av en gutt som går på en gangvei. Det er grønt på bakken rundt ham, men bladene har begynt å falle av trærne. Det ligger rolig gitarmusikk under bildet. Deretter klippes det til et bilde av en annen gutt som sitter på en fotball på en gresslette. Her kommer det inn en rolig

mannlig voiceover som snakker med mørk og myk stemme. Den første setningen etablerer barna som de lidende og foreldrene som ansvarlige: "Det handler om barn som lider i ensomhet fordi foreldrene drikker eller ruser seg på andre måter." De følgende setningene understreker dette perspektivet:

Det handler om at det er vondt å være barn når du ikke vet om det blir noe av bursdagsselskapet eller om noen lager mat i dag. Det handler om at barn skal være barn. At det er mor som skal få de små i seng, ikke omvendt. At far skal trøste, ikke trøstes. At barna, når de blir voksne, ikke skal tenke: Hvor ble det av barndommen?

Ordene leses mens bildene skifter mellom forskjellige settinger. Forlatte leker i en hage, bilder av barn, tatt i øyehøyde med blikk mot kamera. En jente som ligger i senga med bamsen sin, og en gutt som ligger på sofaen med ansiktet vendt inn mot veggen. En gutt som bærer en mindre jente på ryggen.

Så langt er dette et oppsett som går langt i å legge opp et tilskuerengasjement på formen av fordømmelsens topos. Det er den lidende og den som er ansvarlig for lidelsen, som her presenteres for tilskueren. Og selv om det ikke er noen bilder av foreldrene, blir de satt i inn fortellingen via voiceoveren. Men etter dette, det vil si omtrent halvveis, skjer det en vending som gjør at vignetten ender opp med et engasjementstilbud på formen av medfølelsens topos.

Vendingen starter fra og med scene 11, og den skjer ved hjelp av et stilskifte. Frem til dette punktet har bildesiden bestått av scener som tilsynelatende ikke er forbundet narrativt, kun tematisk. Det er heller ikke er brukt reallyd. Det er en stil som dermed ikke er helt ulik vignetten til NRK TV-aksjonen, 2010, *På flukt*, selv om bildene her knapt kan kalles medlidenhetsbilder. Sammenlignet med vignetten i *På flukt*, er det ingen av barna som via kroppsspråk, ansiktsuttrykk eller den fysiske situasjonen de befinner seg i, gjør tegn til at de har det vondt.

Fra og med scene 11 brukes imidlertid en annen stil. Her bygger bildene opp et geografisk rom, noe som forsterkes av at det også brukes reallyd fra opptaksstedet. I den siste delen er det også er voksne med i bildene. Det er også disse voksne personene som muliggjør overgangen til medfølelsens topos i vignetten. Med dem kommer det nemlig en velgjører inn på scenen sammen med den lidende. I scene 14 bruker voiceoveren ordene "hjelp ofrene", samtidig som vi ser en voksen dame gi noe til et barn. Fra dette bildet klippes det til et nytt

bilde av gutten i rosa genser som smiler inn i kameraet. Hans smil kan dermed tolkes som en reaksjon på hjelpen. Slik kan tilskueren, i tråd med det emosjonelle oppsettet i medfølelsens topos, knytte en forbindelse mellom sympati for hjelperen og takknemlighet på vegne av barnet.

Tilskuerengasjementet i vignetten, som i starten viste trekk av fordømmelsens topos, har nå altså endt opp i medfølelsens topos. I stedet for indignasjon på vegne av barna er det nå sympati med hjelperen og ømhetsfølelse knyttet til barna de audiovisuelle grepene inviterer til. Dette kommer særlig tydelig frem i siste setning av vignetten, hvor voiceoveren bruker første person flertall for å inkludere tilskueren i aksjonens "vi" som skal "fortelle barna at det aldri er deres skyld". Vignetten ender dermed med å legge opp til ømhetsfølelse som emosjonell respons hos tilskueren. Ettersom dette er en god følelse, er det også dermed lagt til rette for en overgang mellom vignett og studio som ikke bryter med forventningene til god stemning.

I det følgende skal jeg se nærmere på hvordan det potensielle problemet med fordømmelsens topos løses i resten av programmet. Hvordan håndteres foreldrerollen? Hvilke fortellergrep tas i bruk for å unngå at negative følelser overfor denne rollen blander seg med de gode følelsene for å hjelpe barna?

Fremstilling av lidelsen

Det er til sammen 16 innslag (utenom vignetten) hvor ulike mennesker, ved å formidle sine personlige erfaringer, gir innblikk i hva saken dreier seg om i NRK TV-aksjonen 2008. I tabellen under er disse innslagene satt opp i den rekkefølgen de kommer i i programmet. Den første kolonnen beskriver hva slags innslag det dreier seg om. Den andre angir hvem som står frem med ansikt og eventuelt stemme for å gi innblikk i lidelsen. Den tredje kolonnen beskriver hva slags befatning med lidelsen det dreier seg om, og hvilken situasjon de som opptrer i innslaget befinner seg i, på det tidspunktet opptakene tas eller utsendingen skjer.

	Innslagstype	Hvem	Befatning med lidelsen
1	Reportasje om Barnas stasjon	Tobarnsmor og hennes to mindre barn	Moren var deprimert og kunne ikke ta seg av barna, og fikk hjelp på Barnas stasjon. Nå har de det bra.
2	Studiointervju med etterfølgende reportasje om tidligere rusmisbruker som nå driver verksted.	Eldre mann og hans datter som nå er voksen	Mannen har rusbakgrunn med 15 år på institusjoner. Datteren husker ikke at hun hadde en far da hun var liten. Nå har de et godt forhold.
4	Live-intervju fra Blå Kors sitt senter med to voksne brukere. Tematiserer skam og tabu ved rusmisbruk.	Voksen kvinne og voksen mann.	Går til behandling hos Blå Kors.
5	Reportasje fra India om Blå Kors sitt arbeid i slummen. Barna jobber på søppelfylling for å skaffe penger.	Voksen kvinne med fire barn. En sønn er 12 år.	Kvinnens mann døde på grunn av alkoholisme. Sønnen jobber hele dagen på søppelfyllinga.
6	Live samtaleintervju i studio med mor og to barn om morens alkoholisme og rehabilitering.	Voksen kvinne og hennes voksne datter og voksne sønn.	Nederlag og skam knyttet til alkoholismen. Vonde barndomserfaringer. Nå har de det bra.
7	Reportasje fra Lade behandlingssenter for gravide som tvangsinnlegges.	Voksen kvinne og mann med et lite barn.	Begge er tidligere rusmisbrukere. Kvinnen ble tvangsinnlagt som gravid.
8	Reportasje om Blå Kors sitt arbeid i Ukraina.	HIV-smittede barn	Rammet av sykdom og omsorgssvikt.
9	Studiosamtale med Paal André Grinderud, som er kjent for åpenhet omkring sin barndom preget av rus.	Voksen mann	Vokste opp med mor som alkoholiker. Gikk ut i media med det i 1991. Forfatter og talsperson for barn av alkoholikere.
10	Reportasje om voksen mann som ser tilbake på barndommen med foreldre som drakk.	Voksen mann	Barndom med foreldre som drakk.

11	Studiosamtale med ung mann.	Ung mann	Vokste opp med mor som ruset seg.
12	Reportasje fra Blå Kors sitt arbeid i Ukraina med fokus på foreldreløs jente som ser tilbake på livet før hun kom i kontakt med Blå Kors.	Ung kvinne	Ble foreldreløs på grunn av rus. Ble hundset med og forsøkt utnyttet av dårlig fostermor og hennes sønn. Har det trygt nå, men er preget av minnene.
13	Studiosamtale med forfatter Tore Renberg og artist Mia Gundersen.	Voksen mann Voksen kvinne	Faren var alkoholiker. Moren var narkoman.
14	Reportasje fra Lesotho om bruk av rusdrikken Joala.	Voksne menn, voksne kvinner og mange barn i forskjellig alder.	Barn i landsbyen hvor de voksne ruser seg. Voksne som bruker og enten selger eller har solgt drikken.
15	Reportasje fra India om en mor som doper barna sine for å kunne gå på jobb.	En voksen kvinne og hennes barn.	Barn som blir dopet og en mor som ikke kan ta seg av barna sine på grunn av ressursmangler.
16	Reportasje fra Lesotho om hjemløse gutter som ruser seg på lim.	En gruppe på 6-7 gutter.	Hjemløshet, omsorgsmangel, rusmisbruk.

FIGUR 33: Oversikt over innslag hvor mennesker gir ansikt til lidelsen i NRK TV-aksjonen 2008, *Blå Kors*.

Fremstillingen av lidelsen i NRK TV-aksjonen 2008, *Blå Kors*, innebærer mange og til dels sterke innblikk i menneskers erfaringer med lidelse knyttet til rusmisbruk. Av de 16 innslagene er seks av dem live-samtaler, hvorav fem foregår i tv-aksjonsstudioet. Den sjette (punkt 4 i tabellen) er en samtale med to brukere på Blå Kors, ledet av live-reporteren som befinner seg på Blå Kors sitt senter i Oslo. Barne- og likestillingsminister, Anniken Huitfeldt (Ap), deltar også i samtalen. Det er ti reportasjer. Fire av dem handler om norske forhold og seks skildrer forhold i andre land, nærmere bestemt India, Lesotho og Ukraina.

I det følgende skal jeg gå gjennom denne oversikten med fokus på hvordan foreldrerollen og den voksne rusmisbrukeren bringes inn i programmet uten at tilskuerengasjementet beveger seg over i fordømmelsens topos. Samtidig skal jeg belyse forskjeller mellom de innslagene hvor lidelsen er henholdsvis norsk og ikke-norsk.

Forskjeller mellom norske og ikke-norske innslag

Blant de norske fortellingene er det til sammen syv innslag med personer som nå er voksne, og som forteller om erfaringer fra en barndom preget av en eller to foreldre som drakk eller ruset seg på andre måter. Av disse er fire studiosamtaler (punkt 6, 9, 11 og 13 i tabellen over) og to reportasjer (punkt 2 og 10). For fem av disse tilfellene gjelder det at foreldrene nå er døde. I de to resterende (punkt 6 og 2) er de rehabilitert og jobber med arbeid innen rusomsorg. Blant de norske historiene er det også en reportasje som handler om en kvinne som ble tvangsinnlagt som gravid (punkt 7). På det tidspunktet reportasjen er laget, er hun rusfri og etablert i eget hjem sammen med faren til barnet.

Programmet inneholder også et intervju med to voksne personer som går til behandling på Blå Kors. De blir intervjuet i et live-innslag fra Blå Kors sitt senter (punkt 4).

I de tilfellene foreldrerollen og den voksne rusmisbrukeren bringes inn i programmet i de norske innslagene, er det altså ingen som både fremstår som rusmisbrukere i nåtid og samtidig har ansvar for barn. På den måten unngår programmet faren for at tilskuerne blir opptatt med følelser som sinne og indignasjon rettet mot ansvarlige voksne.

Men denne måten å håndtere det potensielle ubehaget på, gjelder kun de norske historiene. Hva angår de ikke-norske historiene, er det ingen eksempler på rehabiliterte foreldre. Derimot finnes det eksempler på foreldre og voksne personer som filmes i det de gjør kritikkverdige ting overfor barn og slik sett svikter sin rolle som ansvarlig voksenperson. Det mest omfattende eksemplet er en reportasje fra Lesotho (punkt 14), hvor de voksne fremstår som tydelig beruset og helt ute av stand til å ta seg av barna i landsbyen. Det andre er en reportasje fra India om en mor som doper barna sine slik at de kan sove tungt nok når hun går på jobb (punkt 15).

Det er altså forskjeller mellom hvordan programmet håndterer fremstillingen av foreldrerollen i henholdsvis de norske og de ikke-norske innslagene. Den samme tendensen kommer til uttrykk i forskjeller når det gjelder hvordan programmet fremstiller barnas lidelse.

Det er nemlig kun ikke-norske barn som inngår i nåtidsfortellinger hvor lidelseserfaringene fremdeles er en del av barnas livssituasjon. Det er fem ikke-norske innslag hvor barns lidelse på grunn av voksnes rusmisbruk skildres i nåtid (punkt 5, 8, 14, 15 og 16 i tabellen). Her fortelles historier om barn som jobber på

en gigantisk søppelplass for å forsørge familien, barn som er HIV-smittet, barn som lever på gata, og barn som daglig ser sine foreldre ruse seg. Av de ikke-norske historiene er det også en reportasje fra Blå Kors sitt arbeid i Ukraina. Det har fokus på ei foreldreløs jente som ser tilbake på livet før hun kom i befatning med Blå Kors (punkt 12). Hun ble foreldreløs på grunn av rus, og ble forsøkt utnyttet av en dårlig fostermor og hennes sønn. Gjennom Blå Kors har hun fått et trygt hjem, men gir uttrykk for at hun er preget av minnene, blant annet ved at hun gråter under intervjuet. Hun er forøvrig den eneste personen som gråter i programmet.

Det nærmeste man som tilskuer kommer situasjonen til norske barn som lider i nåtid på grunn av voksnes rusmisbruk, er et intervju med lederen for Blå Kors sin telefontjeneste, som har ekstra åpningstid under NRK TV-aksjonen. Her får tilskueren vite litt om hva barna som ringer inn spør om, og hvilke situasjoner de befinner seg i. Vi får også vite at antallet norske barn som per i dag lider på grunn av voksnes rusmisbruk, er 120 000. Tallet formidles ved hjelp av informasjonsplakater og ved at programlederne sier det.

Det er altså kun ikke-norske barns lidelse tilskueren blir eksponert for gjennom bruk av dokumentariske bilder og lyd. Denne forskjellen kommer også til uttrykk gjennom billedbruken i vignetten. Stilskiftet halvveis er nemlig også et skifte fra illustrasjonsbilder til dokumentariske bilder. Det oppdager man kanskje ikke ved første øyekast som tilskuer, men jeg antar at man likevel føler det. Den første delen av vignetten har, som vist, en collagepreget stil, med bruk av bilder som har noe stilisert over seg. Det illustrasjonsaktige ved den første delen understrekes også med mangel på reallyd. Det skjer et merkbart brudd med det stiliserte preget når den andre delen tar i bruk reallyd og det bygges opp en sammenhengende sekvens. Utover i programmet fremgår det også at bildene i andre del er fra en reportasje fra Ukraina som handler om Blå Kors sitt arbeid blant barn som har mistet sine omsorgspersoner på grunn av rusmisbruk. Bildene i første del dukker aldri opp i noen andre sammenhenger enn i vignetten .

Av denne forskjellen mellom hvilke audiovisuelle grep henholdsvis norske og ikke-norske barn fremstilles med, er det nærliggende å slutte at dokumentariske representasjoner av norske barn som lider under voksnes rusmisbruk, eller som har tatt merkbart skade av det, ville ha generert et for stort ubehag hos tilskueren til at det kunne ha fungert innenfor rammene av NRK TV-aksjonen. Jeg antar at grunnen til det er at slike representasjoner ville ha presset

programmet over i fordømmelsens topos og dermed sprengt de sjangermessige rammene.

På bakgrunn av disse forskjellene mellom norske og ikke-norske historier, har jeg valgt ut to innslag til næranalysene i dette kapitlet. Det dreier seg om to reportasjer som begge fremstiller voksne som er ansvarlige for barn. De har altså begge to et fokus som i utgangspunktet representerer en utfordring med hensyn til å ikke vekke tilskuerens negative følelser og på den måten forstyrre den gode stemningen programmet er avhengig av. Den norske reportasjen handler om Lade behandlingssenter utenfor Trondheim, som behandler gravide rusmisbrukere med tvang. Den ikke-norske reportasjen handler om rusmiddelproduksjon i Lesotho.

Analysene følger samme hovedstruktur, hvor jeg først ser på introduksjonen og deretter på selve reportasjen. Den overordnede problemstillingen for begge analysene er hvilke audiovisuelle fortellergrep som tas i bruk for å fremstille lidelsen, og hvordan disse grepene inngår i strategier rettet mot å unngå å vekke tilskuerens ubehag. Jeg kommer også til å ha et særlig fokus på hvordan reportasjen unngår at fremstillingen av foreldrerollen styrer tilskuerengasjementet over i fordømmelsens topos.

Lade behandlingssenter

Kontekst

Omtrent en time inn i programmets første bolk sendes en reportasje om Lade behandlingssenter utenfor Trondheim. I forkant av denne har det vært et lengre direktesendt samtaleintervju med en mor og hennes voksne barn, ledet av programleder, HS. Samtalen handlet om hvordan moren ble alkoholiker da barna var små, de vanskelighetene dette medførte for barna, og hvordan de kom seg ut av det ved hjelp av både profesjonell hjelp og egen innsats.

Når samtalen er ferdig, vender HS seg til kamera og introduserer den neste reportasjen.



Det er jo ingen som ønsker å skade barna sine, men (liten pause) av og til får man det bare ikke til. Man trenger hjelp å innse det. Vi har vært ved Lade behandlingssenter i Trondheim og sett hvordan de behandler gravide på tvang.

FIGUR 34: Introduksjon til reportasje om Lade behandlingssenter. NRK TV-aksjonen 2008, *Blå Kors*.

Hun starter med å si: "Det er jo ingen som ønsker å skade barna sine, men av og til får man det bare ikke til. Man trenger hjelp å innse det." Dette fungerer som en overgang fra det forrige innslaget, som handlet om moren som sviktet sine omsorgsoppgaver til reportasjen om tvangsinnleggelse av gravide som ruser seg. I begge disse innslagene er det mødre som står frem i denne vanskelige rollen som representerer den voksne rusmisbrukeren. Dermed aktualiseres den balansen dette programmet må håndtere, mellom det å vekke tilskuerengasjementet i forhold til barns lidelse, og samtidig unngå at foreldrerollen i historien vekker negative følelser som indignasjon og frustrasjon. I samtalen med moren og barna i studio ble det til slutt poengtert at barna hadde det bra, og at forholdet til moren var svært godt. Det ble også gjort et poeng av at moren nå jobber på et av Blå Kors sine behandlingssentre for å hjelpe andre. Begge disse grepene bidrar til å håndtere denne spenningen.

Introduksjonen til reportasjen om Lade inneholder også elementer som spiller en viktig rolle for denne balansen. Med ordene "Det er jo ingen som ønsker å skade barna sine", inntar programlederen for det første en ikke-fordømmende holdning til foreldrerollen. Med bruken av det ubestemte pronomenet 'man' i den neste setningen, "Men av og til får man det ikke til", unngår hun også en vi-dem-tilnærming til denne foreldrerollen. Ordbruken inviterer dermed til identifikasjon mellom giver-viet og dem det nå skal handle om ettersom det å ikke ønske å skade barna sine, og samtidig innse at man ikke alltid lykkes i dette forsettet, også gjelder foreldre som ikke har vært eller er rusavhengige.

Men så tar introduksjonen en vending inn mot reportasjens innhold. Med setningen, "Man trenger hjelp til å innse det", faller graden av identifikasjonsgrunnlag for de fleste av tilskuere, og når programlederen til slutt

introduserer reportasjen med å si at "Vi har vært ved Lade behandlingssenter i Trondheim og sett hvordan de behandler gravide på tvang", dreier det seg ikke lenger om allmenne problemer ved å være foreldre, men om en spesifikk gruppe mennesker som opplever noe svært få opplever, nemlig å bli tvangsinnlagt som gravid fordi eget rusmisbruk kan skade barnet de bærer på.

Introduksjonen til reportasjen om Lade behandlingssenter innebærer dermed det som innen retorisk teori kalles for en 'korrigerende funksjon'. Kjeldsen (2006) beskriver ulike typer av korrigerende funksjoner. De kan både handle om å korrigere "potensielle eller faktiske påtrengende problemer", men også å "forhindre at latente påtrengende problemer oppstår" (s. 89). I dette tilfellet handler det om å korrigere for potensielle og eventuelt latente problemer i tilskuerengasjementet vis-à-vis foreldrerollen ettersom denne rollen er spesielt utsatt når det gjelder å vekke og å holde på tilskuerens sympati. Både det at programlederen gir uttrykk for en ikke-fordømmende holdning og at hun inviterer tilskueren til identifikasjon med foreldrene i det kommende innslaget er derfor retoriske korrigerende funksjoner som bidrar til å unngå problemene med foreldrerollen i NRK TV-aksjonen 2008, *Blå Kors*.

Introduksjonen etablerer også tilskuerengasjementet innenfor medfølelsens topos. I siste del, hvor det heter at "Vi har vært ved Lade behandlingssenter i Trondheim og sett hvordan de behandler gravide på tvang", settes velgjøreren inn 'på scenen', nemlig Lade behandlingssenter. Den rollen tydeliggjøres også i reportasjens anslag.

Taknemlighet og selvransakelse

Den første scenen i reportasjen viser et barn som blir lagt for å sove. Barnet ser ut til å være litt over et år gammelt. En kvinne legger barnet, mens hun synger en vuggesang. Under et nærbilde av barnet som ligger i senga, høres en rolig mannsstemme: "Det er jo bare helt vanvittig hvor glad man kan bli i lite menneske."

På dette tidspunktet i reportasjen er det en nærliggende tolkning at kvinnen som legger barnet, representerer en av de som har vært tvangsinnlagt på Lade behandlingssenter som gravid. Videre vil man anta at det er hennes barn vi ser, og hennes mann vi hører snakke. Det neste bildet bekrefter dette idet det viser at både kvinnen og mannen står ved siden av senga til barnet. De ser på barnet, og kvinnen sier: "Jeg bare tenker på hva som hadde skjedd hvis vi ikke

hadde fått den muligheten Blå Kors ga oss, og tok i mot oss. Mannen sier "Da hadde ikke vi fått se han vokse opp".

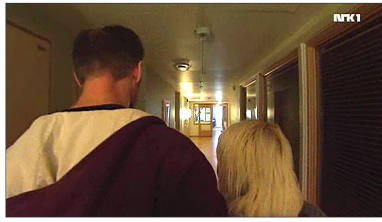
Åpningssekvensen viser en situasjon de fleste vil forbinde med trygghet for et barn, nemlig det å bli lagt om kvelden med foreldrenes beskyttende tilstedeværelse. Ved hjelp av dette bildet, og i lys av introduksjonen, inviteres dermed tilskueren til å forestille seg fraværet av den gode foreldrerollen. Slik dras tilskuerens oppmerksomhet mot kvinnen på bildet, ettersom det er sannsynlig at hun ruset seg da hun var gravid. Denne oppmerksomheten blir som nevnt bekreftet ved at de voksne ved senga tar ordet og identifiserer seg som foreldrene til gutten og også som brukere av Blå Kors sitt behandlingstilbud.

Slik befestes tilskuerengasjementet samtidig innenfor medfølelsens topos, hvor den gode hjelperen er Blå Kors. De som har fått hjelp, er foreldrene, og dermed også barnet. Denne konkrete familien inngår i den retoriske kommunikasjonen i NRK TV-aksjonen 2008 gjennom å representere den potensielle lidelsen til andre barn, og dermed også nødvendigheten av Blå Kors sitt tilbud. I denne varianten av medfølelsens topos bygges tilskuerengasjementet altså opp på vegne av de barna som per i dag eller i fremtiden står i fare for å blir skadet av gravide kvinners bruk av rusmidler.

Den neste sekvensen understreker nødvendigheten av å hjelpe. Det gjøres ved et tilbakeblikk som forteller om innleggelsen på Lade behandlingssenter. Fra barnerommet klippes det til en tekstplakat som forteller at Eva (navnet refererer til kvinnen vi nettopp har sett) er en av seks gravide som hvert år legges inn på Lade behandlingssenter. Deretter klippes det til et nærbilde av en dør med kodelås, og en hånd som kommer inn i bildet og åpner døra. Det neste bildet viser to personer som går i en korridor. Det er lagt musikk med en mørk tone til bildene.



Eva (OFF): Jeg var jo veldig, jeg var faktisk veldig ruset da jeg kom inn. Jeg hadde rust meg både på opiater, tabletter



og hadde røykt hasj.



Eva (SYNK): Huff, jeg husker veldig godt, altså. Jeg kom inn og bare, åhh – satte meg ned på sengen, og jeg begynte faktisk å tute, når jeg tenkte på hva jeg hadde, hva jeg skulle igjennom og hva jeg hadde gjort og...

FIGUR 35: Bilder fra sekvens som viser tilbakeblikk på Evas innleggelse. NRK TV-aksjonen 2008, *Blå Kors*.

Etter hvert ser man at det er en mann og en kvinne som går i korridoren, og at det er de samme som stod på barnerommet i reportasjens anslag. En kvinnestemme, som også gjenkjennes som den samme som kvinnen, høres som voiceover. Hun forteller at hun var veldig ruset da hun ble lagt inn. I det neste klippet sitter de to inne på et rom. I dette bildet snakker Eva videre om hva hun følte og tenkte da hun ble tvangsinnlagt. Hun gir uttrykk for hvor fortvilet og redd hun var både på grunn av det hun hadde gjort og det hun skulle gjennom.

Tilbakeblikket som forteller om Evas innleggelse, har flere viktige funksjoner i den retoriske kommunikasjonen. Ved å iscenesette denne gjenfortellingen, gis tilskueren innblikk i en situasjon hvor et barn står i akutt fare for å bli skadet for livet av morens rusmisbruk. Slik sett understreker den nødvendigheten av å hjelpe på den måten Lade behandlingssenter gjør. Samtidig sørger denne gjenfortellingen for at tilskueren kan etablere tillit til at hjelpen ikke bare er nødvendig, men også er mulig. Og da er det ikke bare kompetansen til Lade behandlingssenter som må dokumenteres, men også den tidligere rusmisbrukerens egen motivasjon og evne til å slutte med rusmisbruk, som må gis et troverdig uttrykk.

Bakgrunnshistorien har nettopp denne funksjonen ved at den gir innblikk i den fortvilelsen Eva følte da hun ble tvangsinnlagt. Den selvransakelsen hun her gir uttrykk for, bidrar til å bygge sympati både for henne og for andre kvinner i lignende situasjoner. Ved at hun både er åpen om hva hun har gjort, og at hun viser at hun angrer på det, tar hun samtidig ansvar for sine handlinger. På den måten fremstår hun som en person som inviterer til både respekt og tillit.

To lag av medfølelsens topos gir foreldrene en aktørrolle

Reportasjen er i sin helhet omtrent åtte minutter lang og består av en veksling mellom sekvenser som viser hvordan tilbudet på Lade behandlingssenter drives, og sekvenser som beskriver den lille gutten sammen med foreldrene sine.

Reportasjen opererer dermed med to lag eller varianter av medfølelsens topos. I den ene er det Lade behandlingssenter som innehar rollen som velgjører. Her er det foreldrene og barna som blir hjulpet. Disse sekvensene inneholder et intervju med en fagperson ved Lade behandlingssenter, samt sekvenser hvor moren blir observert i samspill med gutten. I en av sekvensene hvor samspillet mellom moren og gutten blir observert av en av behandlerne på Lade, kommer det også frem at det ikke er noe som tyder på at gutten er blitt skadet av at kvinnen ruset seg mens hun var gravid. Dette anser jeg også som et viktig moment for å beholde tilskuerengasjementet innenfor medfølelsens topos. Dersom guttens utvikling hadde vist tegn på at morens stoffmisbruk hadde skadet han, ville det vært vanskelig å motvirke fordømmelsens topos. Ved at dette blir sagt, sikres sympatien med moren og dermed grunnlaget for å kunne beholde tilskuerengasjementet i reportasjen innenfor medfølelsens topos.

I det andre laget av medfølelsens topos er det foreldrene som innehar velgjørerrollen ettersom det er de som kan gi den lille gutten et godt liv. Dette laget kommer til uttrykk gjennom sekvenser hvor foreldrene er sammen med gutten i situasjoner som forteller om et godt familieliv. En av sekvensene viser den lille familien ute på tur ved havet hvor de finner en bitteliten krabbe.



Eva (OFF) Det å ha parbehandling på en plass og samtidig kunne få ha barnet hos deg, det tror jeg øker muligheten for å klare seg, veldig, når du kommer ut herfra.

FIGUR 36: Bilder og ord fra sekvens med gutten og foreldrene på tur ved havet. NRK TV-aksjonen 2008, *Blå Kors*.

I et intervju med foreldrene i denne sekvensen kommer det også frem at faren er tidligere rusmisbruker, og at behandlingen derfor inkluderer hele familien.

De to lagene av medfølelsens topos er verken selvstendige eller likestilte, ettersom det andre er underordnet det første. Når det gjelder det overordnede målet med den retoriske kommunikasjonen i NRK TV-aksjonen 2008, er det Lade behandlingssenter som innehar den hjelperrollen tilskueren skal identifisere seg med. Det laget av medfølelsens topos hvor foreldrene har rollen som velgjørere, er likevel viktig for å beholde tilskuerengasjementet i reportasjen trygt innenfor medfølelsens topos. På en lignende måte som i fortellingen om Farah i Dadaab, får også foreldrene her en aktørrolle i form av å være medhjelpere til barnets ve og vel. Det gjør at tilskueren også i dette tilfellet inviteres inn i et mest mulig likestilt forhold til mottakerne av hjelpen.

Reportasjen ender med en sekvens hvor familien flytter inn i egen bolig. Det står flyttekasser rundt omkring, men livet er i gang i det nye hjemmet. Helt til slutt knyttes forbindelsen til anslaget i reportasjen. Foreldrene står ved sengen til sønnen, som sover trygt.



FIGUR 37: Overgang fra reportasje om Lade behandlingssenter til studio. NRK TV-aksjonen 2008, *Blå Kors*.

De har blikket rettet mot noen som ikke er synlig i bildet, men som det er nærliggende å anta er reporteren og kamerateamet. Faren sier: "Vi kan ikke svikte han nå, det er ikke snakk om. Han stoler på oss." Moren ser på han og sier: "Ja". Det klippes til bildet av barnet som sover, og deretter til et kort bildet av puten hans, før bildet av programlederen, HS, som tones inn. Hun har blikket rettet litt til siden for kameraaksen, noe som gir inntrykk av at hun har sittet og sett det samme innslaget som tilskueren har sett. Hun har et mildt og medfølende uttrykk i ansiktet. Etter at bildet fra reportasjen har tonet ut, ser hun i kameraet og går over til å introdusere neste innslag.

Overgangen fra barnerommet tilbake til studio er en overgang som er fylt av ømhetsfølelse for det lille barnet. Både foreldrene og programlederen gir

uttrykk for dette. Og selv om ikke Blå Kors er visuelt representert i bildet, har scenen en klar forbindelse til hovedhjelperen. Det var i dette samme rommet reportasjen åpnet med at foreldrene sa at hadde det ikke vært for Blå Kors, hadde de ikke fått se den lille gutten vokse opp. Samtidig avhenger denne sluttscenen og overgangen til studio også av at foreldrene er etablert som troverdige medhjelpere. Uten at den rollen var ivaretatt gjennom reportasjen, ville denne overgangen ikke fungert.

I reportasjen om Lade behandlingssenter sikres altså sympati for foreldrerollen gjennom å etablere dem som troverdige omsorgspersoner som tilskueren kan bygge opp mest mulig identifikasjon i forhold til. Dette gjøres ved å vise sekvenser som skildrer relasjonen mellom barn og foreldre på en måte som tilskueren kan identifisere seg med på en positiv måte. Det gjøres også ved at foreldrene gir uttrykk for selvinnsikt, samt ved at det fremgår at barnet ser ut til ikke å være skadet av at moren ruset seg under svangerskapet.

Den neste reportasjen innebærer også strategier for å innlemme rollen til den voksne rusmisbrukeren uten at tilskuerengasjementet bikker over i fordømmelsens topos. Men her er det andre fortellergrep som tas i bruk.

En landsby i Lesotho

Kontekst

I den tredje bolken, omtrent klokken 2200, introduserer programleder, DBA, en reportasje fra Lesotho. I forkant har det vært et musikkinnslag med bandet DDE etterfulgt av vignetten som minner om at aksjonen er rettet mot barn som lider under voksnes rusmisbruk.



DBA (ON): Som vi har sett i løpet av dagen går noen av pengene til Blå Kors-prosjekter i utlandet. Vi vet at Blå Kors er en internasjonal organisasjon, og norske Blå Kors driver en del prosjekter, blant annet i det lille kongedømmet Lesotho, som ligger som en liten sirkel nede i Sør-Afrika. Der har de det altså ikke så lett. Blant annet så har de et slags folkelig brygg som vi skal se nærmere på. Her er en reportasje fra Lesotho.

FIGUR 38: Introduksjon til reportasje fra Lesotho. NRK TV-aksjonen 2008, *Blå Kors*.

Sammenlignet med introduksjonen til reportasjen fra Lade, er bildeutsnittet noenlunde det samme, mens bakgrunn og innramming er annerledes. Bildet av HS hadde ren blå bakgrunn og inneholdt ikke andre konkrete elementer enn hennes ansikt og den horisontale løpende crawl-teksten. Bak DBA er telefonpanelet synlig, det vil si de som tar imot telefoner fra folk som ringer inn for melde om aktiviteter og påfunn knyttet til å samle inn penger. Det høres også såvidt lyd fra det som foregår i rommet. En annen forskjell er at DBA sitter foroverlent i en stol ved et bord på en måte som ligner en nyhetsoppleasers posisjon, mens HS satt bakoverlent i en stol som var en del av en sofagruppe.

De stilmessige forskjellene signaliserer to ulike måter å henvende seg til tilskueren på. Mens introduksjon til Lade behandlingssenter la opp til en følelsesmessig innlevelse, gjør ikke introduksjonen til Lesotho noe forsøk på det. Den holdes i en nøktern tone uten noen emosjonell appell. Jeg oppfatter det slik at mens stil og ordbruk i introduksjonen til Lade inngår i en strategi for å bygge opp nærhet til det det skal handle om, bidrar introduksjonen til Lesothoreportasjen til å markere avstand til det den skal handle om. Dette kan belyses ved å se på hvordan pronomenene 'vi' og 'de' tas i bruk i introduksjonen.

Med setningen, "Som vi har sett i løpet av dagen, går noen av pengene til Blå Kors-prosjekter i utlandet", markeres tydelig synsvinkelen til det norske giver-viet. Slik pronomenet "vi" brukes her, inkluderer det tv-seerne, programlederne og resten av de fremtredende aktørene i NRK TV-aksjonen. Det samme perspektivet understrekes i neste setning: "Vi vet at Blå Kors er en internasjonal organisasjon." Programlederen informerer så om at "norske Blå Kors driver en del prosjekter, blant annet i det lille kongedømmet Lesotho, som ligger altså som en *liten* sirkel nede i Sør-Afrika." Den neste setningen, "Der har de det ikke så lett", understreker dermed den geografiske avstanden mellom 'viet' og 'de' som dette 'viet' nå skal se på.

Introduksjonen til Lesothoreportasjen tydeliggjør på denne måten skillet mellom det som Kress & van Leeuwen (2006) omtaler som henholdsvis 'interaktive' og 'representerte deltakere' i visuell kommunikasjon. De interaktive deltakerne er de som kommuniserer med hverandre gjennom bildene. Det er i dette tilfellet de som inngår i giver-viet, nemlig NRK, Blå Kors og tv-seerne. De representerte deltakerne er mennesker som er avbildet (s. 114).

Skillet mellom 'vi' og 'dem' er altså etablert idet introduksjonens siste

setning fører over til starten på reportasjen. Også den bidrar til å understreke perspektivet hvor det norske giver-viet retter blikket mot fjerne andre når programlederen til slutt sier: "Blant annet så har de et slags folkelig brygg som vi skal se nærmere på. Her er en reportasje fra Lesotho."

Medfølelsens topos som anslag

Reportasjen fra Lesotho er 3 minutter og 20 sekunder lang og starter med en sekvens som viser kvinner som arbeider på en plantasje. I tillegg til reallyd høres sang som har innslag av en slags roping.



FIGUR 39: Bilder fra starten av reportasje fra Lesotho. NRK TV-aksjonen 2008, *Blå Kors*.

Etter åtte sekunder høres en voiceover som gjenkjennes som stemmen til programleder, DBA: "Vi er i en landsby, bare noen kilometer fra hovedstaden, Maseru. Kvinnene her synger av glede. De har nemlig fått meningsfylt arbeid på markene med trær og planter." Voiceoveren forteller videre at kvinnene, takket være et Blå Kors-prosjekt, nå kan jobbe med noe annet enn "å produsere og å selge det lokale brygget, joala, som mange kvinner fremdeles lever av". Bildene viser barn som smiler og spiller fotball.

Med denne åpningen legger reportasjen opp til medfølelsens topos på en måte som har visse paralleller til starten på reportasjen om Lade behandlingssenter. Bildene viser kvinner som har kommet ut av en tilværelse preget av ruslidelser, takket være Blå Kors sitt arbeid. Her er det kvinnene som nå uttrykker glede fordi de ikke lenger må jobbe med det lokale brygget. I reportasjen fra Lade var det moren og faren til den lille gutten som, da de sto ved siden av sengen hans på barnerommet, uttrykte takknemlighet overfor Blå Kors fordi de har fått hjelp til å starte et nytt liv.

Formmessig er det imidlertid en tydelig forskjell mellom anslaget til disse reportasjene. I reportasjen fra Lade var det de som personlig hadde erfart lidelsen som selv som uttrykte takknemligheten, og koblingen til fortiden ble gjort ved hjelp av en tekstplakat som introduserte tilbakeblikket som fortalte om

innleggelsen. I reportasjen fra Lesotho er det voiceoveren som bringer informasjon om at kvinnene synger av glede, og som også forklarer hvorfor de er glade. Ved at reporteren på denne måten er sterkt til stede som hørbar forteller, etableres det fra starten av en annen fortellerstil i enn den som ble brukt i reportasjen fra Lade, hvor reporteren ikke var representert med verken lyd eller bilde.

Tilløp til fordømmelsens topos i møte med de voksne rusmisbrukerne

Fra sekvensen med de glade kvinnene og barna klippes det til et totalbilde av en vandrer som går i et landskap. Jorden er rødlig, og det er fjell i bakgrunnen. Vandreren går mot venstre i bildet og passerer noen dyr. En stang med noe i toppen kan ses over trærne.

Voiceoveren markerer at vi nå har forflyttet oss til en annen setting enn der hvor de glade kvinnene og barna befant seg: "For i de andre landsbyene like ved strømmer mennene til disse såkalte vannhullene, eller Sheebeens, som det heter." Voiceoveren har her form av en såkalt 'episk voiceover', det vil si at den bidrar til å ordne ulike bildesekvenser geografisk og tidsmessig i forhold til hverandre (Harms Larsen, 2003, s. 133).



DBA (VO): For i de andre landsbyene like ved, strømmer mennene til disse såkalte vannhullene, eller Sheebeens, som det heter, allerede



tidlig på dagen. (Pause)



(Mannen i bildet sier noe som ikke blir oversatt)
VO: Det lokale brygget går ned



i bøttevis og viser et enormt rusproblem.

FIGUR 40: Sekvens som viser aktiviteten rundt en Sheebeen i reportasjen fra Lesotho. NRK TV-aksjonen 2008, *Blå Kors*.

Etter totalbildet klippes det til et nærmere utsnitt som viser at personen har stoppet opp. Her er det også noen andre i bildet. I det tredje bildet er kameraet plassert nært på kretsen av menn, dit vandreren åpenbart har vært på vei.

Deretter klippes det til et nærbilde av et barn. Bildet er tatt tett på barnets blikkakse. Under bildet av barnet tar voiceoveren pause i et lite sekund.

Virkningen av blikket forsterkes dermed ved at tilskueren gis tid til å ta inn over seg betydningen av det. Barnets ansiktsuttrykk er i seg selv ikke lett å tolke. Det uttrykker verken glede eller sorg, men kanskje et snev av tristhet. Men ut i fra den sammenhengen det her står i, er det nærliggende å oppfatte blikket som et uttrykk for vonde følelser. Både det at NRK TV-aksjonen 2008 har fokus på barns lidelse, og det at barnet her tilsynelatende ser ut til å betrakte mennene som drikker, legger til rette for den tolkningen.

Med nærbildet av barnet settes både den lidende og de som (tilsynelatende) har et ansvar for lidelsen, inn på samme 'scene'. Dette er et oppsett i tråd med fordømmelsens topos ettersom tilskueren stilles overfor lidelsen på en måte som gjør at det emosjonelle engasjementet det legges opp til, er indignasjon og sinne overfor mennene på vegne av barnet. Men blir tilskueren sint og indignert her? Kanskje litt, men det varer sannsynligvis ikke lenge. De audiovisuelle grepene reportasjen benytter seg av, sørger for at indignasjonen overfor de joaladrikkende mennene ikke videreføres.

Etter nærbildet av barnet klippes det til et nærbilde av en av mennene som sitter og drikker. Kameraet befinner seg i øyehøyde med mannen, noe som skaper visuell kontinuitet med barnets blikk og en følelse av at de ser på hverandre. Mannen ser i kameraet og holder et bøttelignende blått krus foran seg. Slik bringes også tilskueren inn i aksen mellom barnet og de voksne som representerer omsorgssvikten i landsbyen. De visuelle fortellergrepene legger dermed opp til en tilskuerposisjon som man i utgangspunktet skulle tro ville kunne utløse et sterkt ubehag for tilskueren og dermed styre tilskuerengasjementet over i fordømmelsens topos. Hvorfor skjer det antakeligvis ikke det her?

Det er etter min mening to hovedgrunner til at denne sekvensen ikke gjør tilskueren ubekvem. Den ene er at den lidelsen man blir vitne til, oppfattes som kulturelt og geografisk svært fjern. Dersom man tenker seg denne bildesekvensen satt inn i en norsk eller europeisk kontekst, vil jeg anta at ubehaget ville blitt så

sterkt at det ikke hadde kunnet passere i NRK TV-aksjonen. Men det er ikke bare det at lidelsen er fjern, som gjør at det sannsynligvis oppfattes som akseptabelt for tilskueren å stilles overfor disse menneskenes lidelse på denne måten. Også de audiovisuelle fortellergrepene spiller en vesentlig rolle for å unngå å vekke tilskuerens ubehag. Dette blir særlig tydelig fra og med scene 5, rett etter at det er klippet til mannen med det blå bøttekruset. Her sier nemlig mannen noe, men det blir ikke oversatt. I stedet tar voiceoveren ordet og sier at "det lokale brygget går ned i bølgevis og viser et enormt rusproblem".

Ved at vi ser og hører mannen snakke, samtidig som voiceoveren overstyrer hans stemme, bidrar de audiovisuelle fortellergrepene til å markere en avstandspregget tilskuerposisjon til denne mannen. Dermed svekkes også potensialet for tilskuerens ubehag i møte med ham. Den mentale avstanden som konstitueres i og med samspillet mellom bilde og ord, innebærer slik sett også en holdning. Ved at mannens stemme på denne måten overdøves, fremstår han som en det ikke er verdt å verken snakke eller lytte til. Virkningen er at de joaladrikkende mennene ikke fremstår som noe det heller er verdt å rette sinne mot. Dermed svekkes også fundamentet for fordømmelsens topos. For at dette toposet skal fungere som engasjementstilbud, må det være noen ansvarlig å rette tilskuerengasjementet mot. Med en viss parallell til det som skjedde i reportasjen om Amunazo, når representanten for hæren ikke kunne fylle rollen som ansvarlig, svekkes også her grunnlaget for å fortsette med et tilskuerengasjement drevet av sinne. Dette tilfellet er likevel annerledes. For mens representanten for hæren ble konfrontert med påstanden om hærens onde handlinger, blir mannen med bøttekruset gjort stemmeløs ved at det han sier ikke oversettes og ved at voiceoveren overdøver han.

Konsekvensen er at fordømmelsens topos samtidig blir lagt dødt som tilskuerengasjement. Dermed har reportasjen også avverget det potensielle problemet knyttet til faren for at å legge opp til indignasjon og sinne hos tilskueren. Avvergelsen fører imidlertid i neste omgang til at reportasjen trenger et nytt spor for å opprettholde fremdriften. Det får den så ved å ta opp tråden fra introduksjonen, hvor programlederen annonserte at vi i reportasjen skulle se nærmere på "et slags folkelig brygg".

Fremmedgjøring og overraskelseskomikk

Etter sekvensen med de joaladrikkende mennene og barnet, klippes det til en stand-up hvor reporteren står ved siden av et hvitt flagg på en stang. Det er det samme flagget som kunne ses i bildet tidligere i reportasjen da vandreren gikk mot landsbyen. Reporteren forklarer at flagget er tegnet på at man her får tak i den rusfremkallende drikken, joala. Deretter følger en sekvens som, ved hjelp av en kamerakjøring tar tilskueren med inn i landsbyen og til stedet der selve produksjonen av brygget foregår. Det klippes til en krukke som noen rører i. I det neste bilde ses en kvinne som smaker på drikken.



DBA (VO): Og på hver sånn Shee-beens, som dette

heter, så er det en queen, rett og slett

en dronning. Det er livsfarlig dop hun lager.

FIGUR 41: Sekvens som introduserer 'dronningen' i landsbyen i reportasje fra Lesotho. NRK TV-aksjonen 2008, *Blå Kors*.

Etter at kvinnen på bildet har drukket av skålen, sier hun noe. Men i likhet med mannen med det blå bøttekruset i sekvensen over, blir ikke det hun sier oversatt. Voiceoveren forteller at kvinnen er dronningen i landsbyen, og at det er "livsfarlig dop hun lager". Det klippes til et bilde av kvinnen som lager en slags deig med hendene. Voiceoveren informerer videre om at "basis i dette brygget er korn og malt, men vi tror det kan være så meget mer, men det får vi ikke vite. Det er dronningens egne hemmeligheter".

Med bruken av pronomenet 'vi' markerer reportasjens fortellerstemme her et subjekt i fortellingen som inntar det jeg oppfatter som en holdningsmessig avstand til kvinnen. I tillegg til informasjonen om hemmelighold av oppskriften på joalaen, er dette perspektivet også motivert av kjørescenen inn i landsbyen, som skaper en atmosfære av eksotisk mystikk med mørke undertoner. Når kameraet stopper opp ved kvinnen som rører i krukka, har reportasjen etablert menneskene i bildet som noen som både er og lever veldig annerledes enn de som tilskueren identifiserer seg med. Denne fremmedgjøringen er, slik jeg ser

det, en forutsetning for at tilskueren i denne reportasjen aksepterer å stilles overfor så sterke og nedverdiggende uttrykk for ruslidelser og som her er tilfelle.

Etter sekvensen med 'dronningen' følger en sekvens hvor reporteren forklarer at drikken gir andre symptomer enn alkohol, og deretter kommer det en synk, hvor en lokal representant for Blå Kors forteller at flere av hans slektninger har dødd av dette brygget. På bilder av menn som drikker og et barn som ser på, utdyper voiceoveren så hva ryktene sier om innholdet i brygget. Reporteren understreker i tillegg hvor ødeleggende denne ruskulturen er for samfunnet, inkludert barna.

Ryktene går om batterisyre, giftige sopper og farlige planter. Kvinnene selger, barna drikker og verst av alt, barna ser på og rekrutteres sakte, men sikkert. Kulturen går i arv, men i en ond sirkel.

Det er en dyster og håpløs virkelighet som skildres i denne reportasjen. Med tanke på at NRK TV-aksjonen både skal dokumentere nødvendigheten av å hjelpe, og muligheten for å hjelpe er denne ensidige vektleggingen av håpløsheten ikke uproblematisk. For selv om reportasjen har inkludert et intervju med en lokal representant for Blå Kors, har ikke dette intervjuet gitt noen pekepinn om hvordan menneskene i denne landsbyen faktisk kan hjelpes.

Mot slutten av reportasjen skjer det imidlertid noe som sørger for at tilskuerens oppmerksomhet styres bort fra håpløsheten, i hvert fall for en liten stund. Reporteren befinner seg nemlig igjen ved siden av 'dronningen', det vil si kvinnen som lager joalaen. Bildet viser at det skjenkes opp et krus, og reporteren snakker off-kamera: "Jeg skal bare, altså, se om jeg kan få lov til å lukte litt på det, jeg. For å være helt ærlig så tør jeg ikke smake på dette her." Idet han lukter på det han har fått i koppen, reagerer han umiddelbart med tydelige brekningsfornemmelser som både får et kroppslig og lydlig uttrykk. Som tilskuer får man inntrykk at han er helt på nippet til å måtte brekke seg. Den fysiske reaksjonen kommer etter alt å dømme helt overraskende på reporteren, og dermed også på tilskueren. Med en stemme som er preget av det kroppslige sjokket han ble påført, sier han stotrende: "For oss helt ... helt, faktisk helt ... helt forferdelig." Han gir så skålen tilbake til kvinnen, og stemmen fortsetter mens bildene viser andre mennesker i landsbyen som drikker joala: "og hva det er oppi her det er ikke godt å si, altså. Men, eh, men dette er jo ikke, for oss i hvert fall,

drikkendes på noen måte. Men dette har altså lange tradisjoner her.”

Med denne smakescenen, som innebærer en overraskelseskomikk, har reportasjen gitt tilskueren mulighet for å oppleve noe morsomt oppi all elendigheten. Komikken utspiller seg på to plan. For det første spiller denne scenen på alminnelig gjenkjennelse over hvor vond en lukt kan være, og hvor utsatt man føler seg når man uforvarende kommer i en situasjon hvor lukten har inntatt luktesansen. For det andre er det morsomt når en kjent person faller ut av sin vante rolle.⁸⁹ Latteren fungerer dermed som en avlastning fra den mørke håpløsheten og det potensielle ubehaget det bærer i seg for tilskueren på grunn av mangelen på en hjelperrolle i fortellingen .

Hjelperen inn på scenen til slutt

Etter scenen hvor reporteren nesten kom til å brette seg, følger nok en sekvens som viser bilder fra joalaproduksjonen mens voiceoveren informerer om at skadene av drikken innebærer hallusinasjoner, og at de negative virkningene på samfunnet er svært omfattende.

En liten, men interessant endring i ordbruken fra tidligere i reportasjen, er imidlertid at det nå ikke bare er barna, men også de rusavhengige voksne som omtales som ofre. Det er en forskyvning som reflekterer at reportasjen helt og fullt har vendt seg bort fra fordømmelsens topos. Den siste sekvensen viser en mann som drikker av et krus mens to barn står ved siden av. Her forsterker voiceoveren perspektivet som understreker at både voksne og barn lider under rusmisbruket, og at det ikke er noen som hjelper dem: ”Myndigheten gjør ingen ting for å hindre at barn så altfor tidlig mister sin far til faenskapens drikk.” Deretter klippes det til et nærbilde av det minste av barna, som ser i kameraet.

⁸⁹ Reportasjen er omtalt på NRKs nettsider som et ”minneverdig” øyeblikk i NRK TV-aksjonens historie. Klippet inngår i en liste publisert som en del av 40-årsmarkeringen til aksjonen i oktober 2014. Ingressen i saken starter med setningen ”Dan Børge brekker seg” (Bergmo, 2014), noe som tyder på at dette forventes å ha underholdningsverdi.



DAB (VO): Myndighetene gjør ingen ting for å hindre at barn så altfor tidlig mister sin

FIGUR 42: Avslutningssekvens i reportasje fra Lesotho. NRK TV-aksjonen, 2008, *Blå Kors*.

Fra bildet av barnet som ser i kameraet klippes det direkte til et totalbilde i studio, hvor programlederen sitter med tre gjester. Disse er internasjonal koordinator for Blå Kors, Heidi Westborg Steel, utviklingsminister Erik Solheim og Gunnar Eriksen fra Veterinærinstituttet. På bordet foran dem står en colaflaske med noe brunt i, og programlederen forteller at dette er noe som er smuglet ut av Lesotho i samarbeid med Blå Kors.



DBA: Ja, vi har altså, vi gjorde et eksperiment i samarbeid med Blå Kors i Lesotho. Vi smuglet denne flasken hit. Vi skal komme til resultatene etterpå, for Mattilsynet har gjort en kjempejobb her.

FIGUR 43: Samtale i studio etter reportasjen fra Lesotho. NRK TV-aksjonen 2008, *Blå Kors*.

Samtalen handler først om viktigheten av at bistandsprosjekter også fokuserer på sammenhengen mellom fattigdom og rusproblemer. Deretter rettes oppmerksomheten mot colaflasken, og ordet går til Eriksen. Han forklarer at Veterinærinstituttet har funnet ut at joalaen inneholder gifter som gir hallusinasjoner, koldbrann og blodpropp. Han sier at de vil undersøke brygget nærmere, og at det de finner ut kan ha "betydning for folkehelsen der nede". Programlederen responderer med "Ja, så bra!" og fortsetter med å henvende seg

til bistandsministeren med et forslag til et bistandsprosjekt: "Og det betyr at hvis Blå Kors tar noe av innsamlede midler til dette her og får med seg Verdens Helseorganisasjon, så kunne dette også blitt et flott bistandsprosjekt også for dere?" "Absolutt!" sier Solheim, noe som får programlederen til å komme med et entusiastisk: "Da har vi en avtale da!"

Dermed har historien om det folkelige og farlige brygget i Lesotho på sitt vis oppfylt de retoriske kravene til fremstillingen av lidelsen i NRK TV-aksjonen, nemlig at det ikke bare er både nødvendig, men også mulig å hjelpe. Idet samtalen er ferdig, settes det over til neste innslag, som handler om hvordan det går med auksjonen av design- og kunstobjekter.

Oppsummering

Analysene i dette kapitlet har vært konsentrert om hvordan foreldrerollen og den voksne rusmisbrukeren kommer til uttrykk i innslag som hører inn under den første bærebjelken i NRK TV-aksjonen 2008, det vil si de innslagene som skal gi innsikt i saken. Grunnen til at jeg valgte å fokusere på denne rollen var at jeg antok at den ville by på utfordringer ettersom aksjonen har vinklet saken inn mot barns lidelse på grunn av voksnes rusmisbruk. Dette er en vinkling som innebærer en risiko for å vekke indignasjon og sinne overfor foreldrerollen, noe som medfører et tilskuerengasjement i tråd med fordømmelsens topos. Fordømmelsens topos bryter som nevnt med sjangerforventningene til NRK TV-aksjonen. Problemstillingen var derfor rettet mot hvordan audiovisuelle og narrative fortellergrep sørger for å avverge muligheter for indignasjon og sinne i tilskuerengasjementet.

Analysene av de to utvalgte reportasjene fikk frem markante forskjeller. I reportasjen fra Lade behandlingssenter ble det allerede i introduksjonen lagt opp til en ikke-fordømmende holdning til gravide som ruser seg. I selve reportasjen fortalte foreldrene om sin bakgrunn som rusmisbrukere, samt om veien frem til det nye livet. Deres historie har derfor klare trekk av en restitusjonsfortelling (Frank, 1995). Foreldrerollen fylles i denne reportasjen av personer med selvinnsett og med god evne til å ta ansvar for et lite barn. Denne rollen kommer også til uttrykk gjennom det jeg har kalt for 'aktørstilen', som kjennetegnes av intervjubilder tatt i øyehøyde og ved at hovedpersonene selv forteller sin historie. I reportasjen forsterkes denne stilen ved at det ikke brukes voiceover.

Oppsummert legger reportasjen vekt på å bygge ned fordommer og eventuelt negative følelser rettet mot foreldrerollen, samt å bygge opp tillit til de personene som fyller denne rollen i innslaget. Reportasjen starter med å vekke ømhetsfølelser for den lille familien og bruker deretter et tilbakeblikk hvor moren gir uttrykk for anger og selvinnsikt. Barnets velbefinnende understrekes også i løpet av reportasjen, som avsluttes med et nærbilde av det sovende barnet og de takknemlige og forventningsfulle foreldrene ved siden av. Slik holdes engasjementstilbudet innenfor medfølelsens topos gjennom hele innslaget .

I reportasjen fra Lesotho er det helt andre fortellergrep som sørger for at tilskuerengasjementet ikke bikker over i fordømmelsens topos. I analysen har jeg omtalt dette som ulike typer av fremmedgjøringsstrategier. For det første etableres det en tydelig 'vi'- 'dem'- struktur i introduksjonen. I forlengelsen av den legges reportasjen så opp på en måte hvor reporteren fremstår som den eneste aktive fortelleren, og dermed den som styrer seerens perspektiv. Dette realiseres gjennom bruk av voiceover og ved at ingen av de som representerer lidelsen selv snakker. Det legges også opp til et eksotiserende og fremmedgjørende perspektiv som i neste omgang gjør det mulig å inkludere en humoristisk avsporing, hvor reporteren lukter på brygget og er nær ved å brenne seg. De audiovisuelle fremmedgjøringsstrategiene fungerer slik sett som mulighetsbetingelser for at reportasjen kan vise bilder av barn som lider og voksne som drikker og ruser seg uten at engasjementstilbudet kommer over i fordømmelsens topos. Dermed sørges det også for at fremstillingen av lidelsen i denne reportasjen oppfattes som akseptabel for tilskueren.

Forskjellene mellom de audiovisuelle fortellergrepene i disse to reportasjene kan videre belyses gjennom å sammenligne overgangene fra det siste bildet i reportasjen til det første bildet i studio etterpå. I overgangen fra reportasjen fra Lade behandlingssenter gikk man fra nærbildet av det sovende barnet til nærbildet av programlederen som, henvendt mot kameraet ved hjelp av mimikk, ga tydelig uttrykk for ømhetsfølelse. I overgangen fra reportasjen fra Lesotho gikk man fra nærbildet av barnet som så i kamera til et totalbilde i studio uten noen av deltakerne i studio speilet en emosjonell respons på bildet av barnet. Denne forskjellen illustrerer de ulike nivåene av emosjonelt engasjement det er lagt opp til i de disse reportasjene, noe som henger sammen med de audiovisuelle grepene og den narrative strukturen. I den første inviteres tilskueren fra starten av til et nært møte med personer som har erfaring med

ruslidelse. Denne nærheten opprettholdes gjennom hele fortellingen og understrekes til slutt med overgangen til studio hvor programlederen markerer høy grad av innlevelse. I den andre legges det fra starten av opp til et avstandspreget perspektiv med lav grad av emosjonelt engasjement i møte med lidelsen. Dette perspektivet opprettholdes og forsterkes gjennom hele reportasjen, og muliggjør en overgang tilbake til studio hvor det klippes fra et bilde av et barn som befinner seg i en prekær situasjon til en studiosetting med en relativt lett stemning.

Forskjellene mellom de to analyserte reportasjene gjenspeiler en generell forskjell i programmet som helhet mellom fremstillinger av henholdsvis fjern og nær lidelse. Forskjellene innebærer at de audiovisuelle fortellergrep og narrative strukturer i de ikke-norske fortellingene ikke ville ha kunnet passere som akseptable i de norske fortellingene. Det gjelder både eksponeringen av barn som befinner seg i situasjoner hvor de lider på grunn av voksnes rusmisbruk og eksponering av voksne som har ansvar for barna. Analysene dermed fått frem hvordan geografisk og kulturell avstand mellom tilskuer og de lidende gir muligheter for å fremstille lidelse som mangel på slik avstand ikke gir. I tillegg har analysene pekt på hvordan de audiovisuelle grepene selv bidrar til å skape nærhet og avstand til det sette og hørte, og hvordan disse virkningene også inngår i de strategiene som bidrar til at fremstillingen av henholdsvis nær og fjern lidelsen fremstår som akseptabel for tilskueren.

KONKLUSJON OG UTBLIKK

I avhandlingen har jeg undersøkt hvordan audiovisuelle fortellergrep og narrative strukturer i NRK TV-aksjonen bidrar til at lidelsen fremstilles på måter som oppfattes som akseptable for tilskueren. I tillegg til å ta utgangspunkt i at programmet hører inn under sjangeren 'veldedig mediebegivenhet', har jeg brukt Boltanskis teori om lidelsens topoi, Chouliarakis teori om humanitære appellstiler og Franks ulike typer av sykdomsfortellinger som tilgang til analysene.

Analysene har vist at alle de tre lidelsens topoi som Boltanski opererer med, er i bruk i NRK TV-aksjonen. I tillegg har jeg funnet grunnlag for å etablere et fjerde topos som jeg har kalt for erkjennelsens topos. Det siste er et topos hvor engasjementstilbudet er basert på den erfaring og innsikt den som har opplevd eller opplever lidelse kan dele med andre. Jeg har også argumentert for en utvidet forståelse av estetikkens topos, hvor dette toposet ikke nødvendigvis involverer en bestemt kunstners 'stemme', men også kan bygges opp ved bruk av virkemidler som bruk av musikk, slow-motion og ulike måter å digitalt bearbeide det dokumentariske materialet på.

Når det gjelder de ulike humanitære appellstilene, er det de 'positive bildene' som er mest i bruk. Jeg har også tatt i bruk begrepet 'aktørstil' for fremstillinger hvor kamera befinner seg i øyehøyde og hvor det er gjennomgående bruk av den filmede personens fysiske stemme. Jeg har argumentert for at denne stilen fremmer symmetri og balanse vis-à-vis tilskueren, og at den derfor kan ses som en strategi som motvirker asymmetri-problemet i humanitarismen. Det andre begrepet jeg har innført i tilknytning til spørsmålet om humanitære appellstiler er 'medlidenhetsbilder'. Det er bilder som er egnet til å vekke tilskuerens medlidenhet i den forstand at man synes synd på de som er avbildet. Jeg har brukt denne betegnelsen om bilder i NRK TV-aksjonen som innebærer visuelle tegn på at mennesker har det vondt eller at de befinner seg i situasjoner som er preget av lav livskvalitet. Medlidenhetsbilder har derfor en viss parallell til den stilen Chouliaraki omtaler som 'sjokkeeffekten', men de vil ikke nødvendigvis innebære så sterke fysiske tegn på lidelsen som den type bilder hun innlemmer i denne kategorien.

Når det gjelder Franks ulike typer av sykdomsfortellinger, er dette et perspektiv jeg har anvendt i analysene av NRK TV-aksjonen 1997, *Krafttak mot*

kreft og NRK TV-aksjonen 2008, *Blå Kors*. Her har jeg funnet at det først og fremst er restitusjons- og nyvinningsfortellingen som er i bruk. I tillegg har analysene fått frem en kobling mellom erkjennelsens topos og nyvinningsfortellingen. Sistnevnte kan nemlig sies å konstituere erkjennelsens topos, ettersom den lidende i denne type fortellinger i prinsippet er en forteller det er verdt å lytte til.

Medlidenhetsbilder som problematisk synliggjøring av lidelsen

Analysene har også fått frem aspekter ved fremstillingen av lidelsen i NRK TV-aksjonen som åpner for kritisk refleksjon. Til slutt vil jeg trekke frem noen av disse. Det første gjelder bruken av henholdsvis aktørstilen og medlidenhetsbilder.

Et av de interessante funnene i NRK TV-aksjonen 2010, *På flukt*, var at aktørstilen brukes konsekvent i innslagene med en hovedperson hvis livssituasjon tilskueren inviteres til å leve seg inn i. Medlidenhetsbilder ble først og fremst brukt i sammenhenger hvor det ikke var lagt opp til innlevelse i enkeltmenneskers situasjon. Videre fant jeg at bruken av medlidenhetsbilder hang sammen med grep som svekket det dokumentariske preget ved bildene og at de også inngikk i sekvenser hvor det var brukt en montasjepreget klippestil.

Hva er så det problematiske ved dette? Er det ikke en grei 'arbeidsfordeling' i den retoriske kommunikasjonen at mens aktørstilen på den ene siden sørger for mest mulig likeverdige 'møter' mellom tilskueren og de mest fremtredende personene som representerer lidelsen, muliggjør medlidenhetsbilder på den andre siden synliggjøring av lidelsen ved hjelp av fortellergrep som ikke inviterer til innlevelse i enkeltmenneskers liv og historie?

Jeg mener at det er flere problematiske aspekter ved denne arbeidsfordelingen. Det ene er at det kan se ut som om bruken av medlidenhetsbildene trenger å ledsages av avstandsskapende fortellergrep for å fremstå som en akseptabel fremstilling av lidelse. Dermed er det allerede innskrevet en avstandsbetraktende tilskuerposisjon i selve uttrykket, noe som i seg selv er problematisk. Det andre er at disse bildene dermed antar en uklar betydning idet de både fungerer som dokumentasjon på lidelsens eksistens i verden og samtidig kommer til å symbolisere giver-vilje og giverglede. I NRK TV-aksjonen 2010 mener jeg denne uklarheten gjør seg gjeldende gjennom bildebruken i studiodekken. Her brukes, som vist, bilder av mennesker på flukt som dekorelementer i et rom som samtidig konstituerer giver-viet. Bildenes doble betydning blir særlig merkbar i de fasene av programmet hvor det som foregår i studio er ren underholdning. Den lette stemningen i studio koblet med

bildene som viser mennesker som representerer lidelsen danner dermed et kontrastpreget samspill. Det at dette samspillet oppfattes som akseptabelt for tilskueren kan, slik jeg oppfatter det, kun forklares ved at bildene av lidelsen tolkes som tegn på givervilje og giverglede.

Det å lese sin egen rolle som hjelper og giver inn i et uttrykk for lidelse hos noen andre er jo en nærliggende tolkning når et bilde av lidelse brukes som del av den retoriske kommunikasjonen i den veldedige mediebegivenheten. Men det betyr ikke at en slik bildebruk ikke er problematisk. For det første kan den kritiseres for legge opp til en sammenblanding av giver-viets godhet og den reelle verdien av de innsamlede midlene med sikte på å endre livsbetingelsene til de som lider. Dette er en sammenblanding som vel og merke er vanskelig å styre helt unna, ettersom ønsket om å bidra med noe godt befinner seg i kjernen av det humanitære engasjementet. Like fullt er det, slik kritikken knyttet til humanitær kommunikasjon som også denne avhandlingen har trukket inn, en fare forbundet med denne sammenblandingen. Faren ligger i at det humanitære engasjementet blir narsissistisk i den forstand at giver-viet først og fremst blir opptatt av seg selv og ikke 'de andre'.

Det er også et annet aspekt ved bruken av medlidenhetsbilder i kombinasjon med estetikkens topos som aktualiserer kritisk refleksjon. Det fremkommer dersom man spør seg om den måten medlidenhetsbilder er brukt på i NRK TV-aksjonen 2010, *På flukt*, forutsetter at lidelsen er fjern. Jeg mener svaret på det er ja. Tanken på at en vignett eller at et tv-aksjonsstudio skulle anvende medlidenhetsbilder av norske personer møter i hvert fall motstand i min forestillingsverden. Det materialet jeg har gått gjennom når det gjelder NRK TV-aksjonen støtter også oppfatningen om at denne typen bildebruk er forbeholdt fjern lidelse. Vignetten fra 1997 inneholdt, som vist, ikke medlidenhetsbilder, og vignetten fra 2008 anvendte illustrasjonsbilder og ikke dokumentariske bilder av norske barn som lider på grunn av voksnes rusmisbruk.

Dersom denne typen estetikk forutsetter at lidelsen er fjern, blir det videre relevant å spørre om den dermed også bidrar til å forsterke asymmetrien mellom giver og mottaker i den humanitære diskursen. Det er en nærliggende tanke, ettersom geografisk og kulturell avstand mellom tilskueren og de som gir uttrykk for lidelsen er en forutsetning for at disse fortellergrepene skal oppfattes som akseptable.

Forskjeller mellom nær og fjern lidelse

Det at fremstilling av henholdsvis nær og fjern lidelse innebærer ulike forutsetninger har vist seg på flere måter i analysene i denne avhandlingen. Et av funnene er at fremstilling av nær lidelse gjennomgående preges av audiovisuelle grep i tråd med aktørstilen, det vil si at de som representerer lidelsen kommer i øyehøyde med tilskueren og dermed ikke fremstår som noen tilskueren hverken ser ned på eller synes synd på. Dette kom frem gjennom analysene i NRK TV-aksjonen 1997, *Krafttak mot kreft*. Et fremtredende funn i det programmet var også at det overordnede engasjementstilbudet var i tråd med erkjennelsens topos. Det hang sammen med at programmet ikke la opp til en vi-dem-struktur mellom tilskuerne og mottakerne av hjelpen. Programmet var dermed forankret i en forventning om at de som ga ansikt og stemme til lidelsen skulle ha 'noe å komme med', i den forstand at deres erfaringer skulle være interessante å lytte til. Det ble også realisert i de innslagene som ga innblikk i menneskers erfaringer med kreft hvor sykdomsfortellingene var preget av nyvinningsfortellingen. Nyvinningsfortellingen legger til rette for at tilskueren skal oppleve balanse og likeverd i møte med den eller de som gir innblikk i lidelseserfaringen, og i NRK TV-aksjonen 1997 var denne typen av sykdomsfortelling i bruk i stor grad.

I NRK TV-aksjonen 2008, *Blå Kors*, var det først og fremst restitusjonsfortellingen som var i bruk, og da særlig i de norske historiene hvor voksne personer med ansvar for barn fortalte om sin vei ut av rusmisbruk. Gjennomgangen av dette programmet viste at dette var en måte å fremstille lidelsen til den voksne rusmisbrukeren som bidro til en akseptabel fremstilling. Gjennomgangen viste også at dette kun gjaldt de norske historiene.

En annen fremtredende forskjell mellom fjern og nær lidelse i dette programmet var at det ikke var noen dokumentariske bilder av norske barn som lider på grunn av voksnes rusmisbruk, mens det var flere tilfeller av ikke-norske barns situasjon som ble dokumentert på denne måten.

Det er flere tankevekkende aspekter ved de forskjellene som fremkom mellom de norske og de ikke-norske historiene i NRK TV-aksjonen 2008, *Blå Kors*. En av dem er at den vekslingen mellom henholdsvis aktørstil og medlidenhetsbilder, som jeg fant i programmet fra 2010, ikke fantes på en tilsvarende måte i fremstillingen av den fjerne lidelsen i programmet fra 2008. I dette programmet er så og si alle historiene hvor lidelsen er fjern preget av medlidenhetsbilder, og det er gjennomgående svært liten bruk av aktørstil.

Medlidenhetsbildene er heller ikke primært knyttet til estetikkens topos i dette programmet, slik de var i *På flukt*. Man kan derfor tenke seg at det er noe med dette programmets premiss som gjør at de audiovisuelle fortellergrepene ikke gjenspeiler asymmetriproblematikken i den humanitære diskursen.

Jeg antar at forskjellene i bruken av fortellergrep mellom henholdsvis nær og fjern lidelse i NRK TV-aksjonen 2008, *Blå Kors* har å gjøre med at programmet er vinklet mot barnas lidelse på grunn av voksnes rusmisbruk. Denne vinklingen legger sterke føringer for fremstillingen av lidelsen i de norske historiene, men ikke tilsvarende for de ikke-norske historiene. Det kan dermed se ut som om de hensynene som er tatt i de norske historiene på et vis 'presser frem' behovet for å synliggjøre lidelsen, og at dette så finner sted i de ikke-norske historiene. Det jeg over kalte for 'arbeidsdelingen' mellom aktørstil og medlidenhetsbilder kan slik sett sies å finne sted også i NRK TV-aksjonen 2008. Men her foregår denne arbeidsfordelingen mellom de norske og de ikke-norske historiene, ettersom de ikke-norske historiene gir en mulighet for å synliggjøre lidelsen på en mer direkte måte som ikke ville ha blitt oppfattet som akseptabel dersom den var brukt i de norske fortellingene.

Det problematiske når det gjelder forskjellene mellom strategiene for henholdsvis fjern og nær lidelse i dette programmet er etter min mening at de fremmede 'brukes til' å synliggjøre lidelsen samtidig som den lidelsen programmet handler om faktisk er nær for giver-viet. Det er også problematisk, slik jeg ser det, at geografisk og kulturell avstand legitimerer bruk av audiovisuelle grep, som ytterligere forsterker avstandsfølelsen til de menneskene som brukes til å synliggjøre lidelsen, slik tilfellet var i reportasjen fra Lesotho.

Bidrag til kritisk refleksjon i problemfeltet

Med denne avhandlingen har jeg ønsket å bidra til kritisk refleksjon omkring fremstilling av lidelse på tv. Det er et problemfelt som både er aktuelt for humanitær kommunikasjon, men som også inngår i andre sammenhenger hvor lidelse blir fremstilt ved hjelp av audiovisuelle medier. Det er også et felt med mange ulike oppfatninger knyttet til hva som er akseptable fremstillinger av lidelse og herunder hvordan sjangermessige og kontekstuelle forhold skal trekkes inn i vurderingene. Jeg mener at det er viktig at disse diskusjonene holdes levende og stadig fornyes. De henger sammen med medieteknologiske endringer så vel som samfunnsmessige forhold knyttet til det å stilles overfor andres lidelse.

Tilnærmingen til problemfeltet har i denne i avhandlingen vært å undersøke audiovisuelle fortellergrep og narrative strukturer i fremstillingen av lidelsen i tre forskjellige utgaver av NRK TV-aksjonen. Jeg har spurt etter hvordan de konkrete grepene bidrar til at lidelsen gis en fremstilling som oppfattes som akseptabel, men også trukket inn hvilke forhold som gjør bruken av de konkrete grepene mulige å anvende. Gjennom et bredt utvalg av eksempler har analysene gitt innsikt i verdier som er i spill i ulike fremstillinger av lidelse i dette programkonseptet. Avhandlingen har videre fått frem hvordan bruken av ulike typer av fortellergrep henger sammen med sjangerforventninger og forutsetninger knyttet til henholdsvis 'nær' og 'fjern' lidelse, og gjennom det bidratt til å styrke grunnlaget for kritikk knyttet til tv-mediert lidelse.

SUMMARY

Suffering on Television: Audio-visual representations and narrative structures in Norway's public broadcasting's annual charity appeal (NRK TV-aksjonen)

investigates how human suffering is mediated in this annual TV-campaign. Every year the campaign raises money for one or several NGOs and their projects. Since 1974, it has been hosted by the Norwegian public Broadcaster, NRK, and it takes place on the third Sunday in October. A live TV-show is broadcast throughout the day and all households in the country are visited by about 100 000 money collectors. The object of my research is the mediation of suffering in the TV-shows. The method is textual analysis focusing on the parts of the TV-programme where suffering is being thematised and represented by the use of TV-reports, studio interviews and video spots and different forms of collages.

Empirical scope and the analytical design of the thesis

During the research process I have watched almost all of the programmes from the first one in 1974 until the present day. From this material, I selected three programmes for closer investigation. The first one is the campaign from 2010, a fundraiser for The Norwegian Refugee Council, focusing on the situation for refugees in Kenya, Kongo, Colombia and Palestine. The second is from 1997, a fundraiser for The Norwegian Cancer Association, focusing on medical research, support for relatives of the sick and anti-smoking campaigns. The third is from 2008, a fundraiser for The Blue Cross, focusing on projects aiming to help children who suffer because of alcohol and drug abuse by grownups. The reason for choosing these three programmes is that I wanted them to represent different types of suffering and also to represent a difference between 'distant suffering' and 'not-distant suffering'. By 'distant suffering' I refer to suffering that takes place geographically and culturally far away from the viewer. In the 2010-programme the suffering was related to being a refugee in countries far away from Norway. In the 1997-programme, the stories of suffering dealt with personal experiences with cancer and most of the persons sharing these experiences were Norwegians. In the programme from 2008 there was a mixture between Norwegian and non-Norwegian stories.

The main research question in the thesis is how the audio-visual representations and the narrative structures take place in strategies that render

the mediation of suffering 'acceptable' for the viewer. By 'acceptable' I mean that the viewer does not feel any need to react negatively to the ways the suffering is being represented. I also take it for granted that *NRK TV-aksjonen* is a programme that does not seek to provoke the viewer, therefore I assume that the representation of suffering in this programme is carried out according to expected preferences among the viewers.

The theoretical framework for the analysis is established in two steps. The first is to place the programme as part of the genre 'charity media event', a term I borrow from Driessens et al. (2012). By taking part in this genre, the programme inevitably constitutes a difference between the representation of the sufferers and the representation and presentation of the benevolent 'we', consisting of the hosts, the public, artists, guests and the representatives of the NGOs taking part in the show.

The difference between the sufferers and the benevolent 'we' in the charity media event is legitimized by the premise of the programme; i.e. the necessity of mobilizing good forces to alleviate suffering. But this difference also produces a certain tension as it can also be seen as both presupposing and reproducing the difference between the privileged of the Western world and 'the miserable others', a difference that has been heavily criticized through post-colonial perspectives and by the field of humanitarian communication itself. From this background, I argue that the genre produces a possible tension, and therefore I expect the representation of the suffering to somehow take this tension into account by trying to suppress or avoid it.

As the second step of establishing the theoretical basis for the analysis, I present three theoretical perspectives. They are all serving the purpose of pointing at audio-visual representations and narrative structures that render the representation of suffering acceptable to the viewer.

The first of these, which is the main theoretical perspective in my thesis, is Luc Boltanski's (1999;2011) theory of three topics of suffering. The topics are 'the topic of sentiment', 'the topic of denunciation' and 'the aesthetic topic'. These three, he argues, have since the beginning of humanitarianism, established themselves as different 'schemas' or forms that invite the spectator to engage both emotionally and politically when confronted with distant suffering. The three topics are different when it comes to what kind of emotional and political engagement they evoke in the spectator. In the topic of sentiment, a spectator is

placed in front of a sufferer and a benefactor. This makes for a topic based on tender-heartedness and sympathy with the sufferer and identification with the benefactor. In the topic of denunciation, the spectator is placed in front of a sufferer and the persecutor who is responsible for the suffering. This topic is driven by anger and rage towards the persecutor and a wish to restore justice on behalf of the sufferer. Boltanski argues that these two topics of suffering were established in the second half of the 18th century, both of them by the use of different literary forms; the topic sentiment through the novel and the topic of denunciation through pamphlets. The aesthetic topic came later, around 1850. Boltanski points to art criticism as the literary form in which this topic was developed. The aesthetic topic differs from the two others by the fact that in this topic the spectator is not invited to identify with an act aiming to alleviate the suffering or seek justice on behalf of a sufferer. Here the spectator is primarily invited to reflect on the existence of suffering through the eyes and the work of an artist.

The second theoretical perspective is Lilie Chouliaraki's (2010; 2012) view on the development of different styles of humanitarian appeals. These styles are called 'the shock effect', 'positive images' and 'the post-humanitarian style'. By identifying these three styles, Chouliaraki tells the story of the main lines of criticism in the field of humanitarian communication. I use her perspective to place the programme *NRK TV-aksjonen* into part of the humanitarian discourse and to grasp the different styles of representation of suffering which are being used in the programmes.

The third perspective is Arthur W. Frank's (1995) three types of narrative available to what he calls 'a wounded storyteller'. These are 'the restitution plot', 'the chaos plot' and 'the quest plot'. They constitute different value systems behind and inherent in a story of suffering.

The three perspectives are applied in the analysis of the representation of suffering in *NRK TV-aksjonen*. The theory of the topics of suffering are relevant for all of the material, Chouliaraki's perspective is being used for the examples of distant suffering, as Frank's plots are most relevant for the stories in the cancer-programme from 1997.

The parts of the thesis

The thesis has seven chapters. Chapter 1 is an introduction, where I present the object of research and the main research question. I also describe the research context and give a background on how I narrowed down the empirical scope of the thesis.

In chapter 2, “The humanitarian discourse and television”, I present the phenomenon of secular humanitarianism by focusing on its points of departure in the second half of the 18th century. Then discuss the term ‘charity media events’ versus the earlier and more common term ‘telethon’. I argue for the use of the first one as the genre that I apply to *NRK TV-aksjonen*. I also list some of the earliest examples the TV-fundraisers that were established in the USA and Europe, making the point that *NRK TV-aksjonen*, was among the first of its kind in Europe. At the end of chapter 2, I sketch out the historical background for the beginning of this fundraiser tradition in Norway in the early 1970s.

Chapter 3, “NRK TV-aksjonen” gives a broad insight to the concept of this specific charity media event. I describe the different aspects of the TV-show and bring forth some of the changes and variations I have discovered while watching most of the programmes as part of my research process. At the end of this chapter, I comment on two aspects of *NRK TV-aksjonen* that make this concept differ from other charity media events. One is the way the money collection is organized by routes covering the whole country and how this collection is represented in the TV-show. The other is the large amount of segments in the programme that focus on information about the humanitarian project and the NGO in charge.

In chapter 4, I present and discuss the three theoretical perspectives from Boltanski, Chouliaraki and Frank, as mentioned above.

In chapter 5, 6 and 7 I analyse the three programmes, *NRK TV-aksjonen 2010*, *NRK TV-aksjonen 1997*, *NRK TV-aksjonen 2008*, in this order. These chapters have more or less the same structure. First, I give an overview of the content of the TV-show beginning in the afternoon ending up around midnight. Then I focus on the segments of the programme which represent people who experience or have experienced aspects of the type of suffering the programme aims to alleviate or at least to reduce. From these segments, three or four are chosen for a close analysis. At the end of each chapter I summarize the results of the analysis.

The contributions of the thesis

The thesis contributes to the field of TV-research by bringing up a broad range of examples of mediation of suffering based on material that has not previously been examined. The project is also a contribution to the field of humanitarian communication as the main parts of the research material, as well as the theoretical perspectives, belong to the humanitarian discourse. Neither Boltanski's theory on the topics of suffering nor Chouliaraki's perspectives on different humanitarian styles of appeals have, as far as I know, been used on this kind of material before.

One of the results of the analysis is that I discovered the need for a fourth topic of suffering, which I called 'the topic of understanding⁹⁰'. In this topic, the viewer is not invited to identify with a benefactor or to seek justice on behalf of the sufferer. Neither is the suffering represented by artistic means. In this topic the viewer is invited to listen to the experience of the sufferer, and by that, deepen his or her insight concerning how people meet and deal with suffering in their lives.

Another result came out of the use of Chouliaraki's theory of different styles of humanitarian appeals. I found that the positive images were the style mostly used in *NRK TV-aksjonen*, but I also nuanced this style by identifying two audio-visual strategies that function as means to avoid the problems of asymmetry between the sufferers and the spectators. These are the use of camera at eye-level and the use of the sufferer's own voice and words. I called this 'the agency-style'. This style dominates the audio-visual presentation of the sufferers whose personal stories were brought in front of the viewer in the 2010 programme about refugees. But I also found the use of pictures in this programme, which I called 'pitying pictures', which are pictures that make the viewer feel sorry for the ones in the pictures. Pitying pictures were mostly used together with music and in segments which did not use the sufferer's own voice. Moreover, this kind of picture was only used to represent persons who did not get their personal story exposed in the programme.

A third point concerning the results of the analysis has to do with the differences between the audio-visual representations of distant and not-distant suffering. One of the most obvious differences is that the pitying pictures are reserved for distant suffering. Among the Norwegians being represented as

⁹⁰ The Norwegian word I coined for the fourth topic is 'erkjennelsens topos'.

sufferers almost everyone was represented through the style I called 'the agency style'. From this one can assume that the audio-visual techniques available to render the mediation of distant suffering acceptable are not the same as in mediation of not-distant suffering. This could be seen from comparing the refugee programme from 2010 and the cancer programme from 1997, and this difference became even more clear from the analysis of the programme from 2008, in which there were both Norwegian and not-Norwegian stories.

By analysing the three *NRK TV-aksjonen* programmes, through the lens of the chosen theoretical perspectives, the thesis has shed light on the audio-visual and narrative strategies used to represent different types of suffering and types of sufferers. Consequently, it has also pointed to the different conditions for mediation of distant and not-distant suffering. This insight therefore serves as a contribution to critical reflection in the field of humanitarian communication as well as mediation of suffering in other contexts.

LITTERATUR OG KILDEMATERIALE

- Arendt, H. (1973). *On Revolution*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Barnett, M. (2011). *Empire of Humanity. A History of Humanitarianism*. Ithaca: Cornell University Press.
- Barnett, M. N. & Weiss, T. G. (2008). *Humanitarianism in Question: Politics, Power, Ethics*. Ithaca: Cornell University Press.
- Bastiansen, H. & Dahl, H.F. (2008). *Norsk Mediehistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Baumann, Z. (1992). *Mortality, Immortality, and Other Life Strategies*. Stanford: Stanford University Press.
- Berge, B. M. (2005). *Biafra, da Norge våknet: Elias Berge og Kirkens Nødhjelp*. Oslo: Forlaget Press.
- Bergmo, T. (2014, 18. oktober). Ti minneverdige øyeblikk fra TV-aksjonens historie. *NRK.NO*. Hentet 15.10.2015, fra <http://www.nrk.no/tvaksjonen/nrk-tv-aksjonens-ti-pa-topp-1.11916397>.
- Bibelen* (1978). Oslo: Det Norske Bibelselskap.
- Boltanski, L. (1999). *Distant Suffering: Morality, Media and Politics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Boltanski, L. (2011). *Pragmatisk sociologi: en tekstsamling*. København: Hans Reitzel.
- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a Theory of Practice*. New York: Cambridge University Press.
- Brockington, D. (2014). The production and construction of celebrity advocacy in international development. *Third World Quarterly*, 35 (1), 88 – 108. DOI: 10.1080/01436597.2014.86897.
- Campbell, J. (1972). *The Hero With a Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press.
- Cassell, E. J. (2004). *The Nature of Suffering and the Goals of Medicine*. Oxford: Oxford University Press.
- Comic Relief (2015). *Red Nose Day*. Hentet 22. 10. 2015, fra <http://www.comicrelief.com/rednoseday>.
- Comic Relief (2015). *Sport Relief*. Hentet 22. 10. 2015, fra <http://www.comicrelief.com/sportrelief>.
- Chouliaraki, L. (2012). *The Ironic Spectator: Solidarity in the Age of Post-humanitarianism*. London: Polity.
- Chouliaraki, L. (2010). Post-humanitarianism: humanitarian communication beyond a politics of pity. *International Journal of Cultural Studies*, 13(2), 107-126.
- Danmarks Indsamling (2015). *Om Danmarks Indsamling*. Hentet 22. 10. 2015, fra <http://www.danmarksindsamling.dk/om-danmarks-indsamling>.

- Dayan, D. & Katz, E. (2000). Defining media events. High holidays of mass communication. I Newcomb, H. (Red.) *Television 6th ed* (s. 401-420). New York: Oxford University Press.
- Devereux, E. (1996). Good causes, God's poor and telethon television. *Media, Culture & Society*, 18, 47-68.
- Diesen, J.A. (2005). *Fakta i forandring. Fjernsynsdokumentaren i NRK 1960-2000*. Kristiansand: IJ-forlaget.
- Driessens, O., Joye, S. & Biltereyst, D. (2012). The X-factor of charity: a critical analysis of celebrities' involvement in the 2010 Flemish and Dutch Haiti relief shows. *Media, Culture & Society*, 34(6), 709-725.
- Ellis, J. (2000). *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty*. London: Tauris.
- Engebretsen, M. (Red.). (2010). *Skrift/bilde/lyd: Analyse av sammensatte tekster*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Eriksen, G. (1989). *Fortellerteknikk og dramaturgi for film og fjernsyn*. Sandvika: Vett & Viten A/S.
- Fordal, J. A. (2014). Over sju milliarder samlet inn. *NRK.NO*. Hentet 22. 10. 2015, fra <http://www.nrk.no/informasjon/over-sju-milliarder-samlet-inn-1.7938778>.
- Fordal, J. A. (2015). Dette er Innsamlingsrådet. *NRK.NO*. Hentet 23. 09. 2015, fra <http://www.nrk.no/informasjon/dette-er-innsamlingsradet-1.7938948>.
- Frank, A. W. (1995). *The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Grimsrud, S. (2013). *Retoriske vilkår i tv-aksjonen 2012: en komparativ tekstanalyse av to innslag i tv-aksjonen med fokus på retoriske vilkår i disse innslagene*. Masteroppgave i samfunnskommunikasjon, Universitetet i Agder, Kristiansand. Hentet fra <http://brage.bibsys.no/xmlui/handle/11250/139426>.
- Gullestad, M. (2007). *Picturing Pity*. New York : Berghan Books.
- Gup, T. (2011, 19.6) The Weirdness of Walking to Raise Money. *New York Times*. Hentet fra <http://www.nytimes.com/2011/06/19/opinion/19gup.html?emc=eta1&r=0>.
- Harms Larsen, P. (2003). *De levende billeders dramaturgi. Bind 2: TV*. København: Danmarks Radio.
- Hegna, L. A. (2010). *Bøssebærere eller meningsbærere?: en kritikk av TV-aksjonen med vekt på ubrukte deliberative potensialer*. (Masteroppgave i retorikk og formidling, Universitetet i Århus, Århus.
- Hem, E. (2014). Kreft er ikke krig. *Tidsskrift for Den norske legeforening*, 134(22), 21-23. Doi: 10.4045/tidsskr.14.1432.
- Hepp, A. & Couldry, N. (2009). Introduction: media events in globalized media cultures. I Couldry, N., Hepp, A., & Krotz, F. (Red.) *Media Events in a Global*

- Age* (s. 1-20). London: Routledge.
- Hochschild, A. (2005). *Bury the Chains: Prophets and Rebels in the Fight to Free an Empire's Slaves*. New York: Houghton Mifflin.
- Hunt, L. (2007). *Inventing Human Rights: A History*. New York: Norton.
- Hyttén, S. S. (2010). *Journalistikkens sammenbrudd?: En studie av NRKs TV-aksjon som uttrykk for konflikt mellom ulike journalistiske idealer*. (Masteroppgave i journalistikk, Universitetet i Oslo, Oslo.
- Kjeldsen, J. (2006). *Retorikk i vår tid: en innføring i moderne retorisk teori*. Oslo: Spartacus.
- Kassel, M. (2015). Telethon. *The Museum of Broadcast Communication*. Hentet 11. 08. 2015, fra <http://www.museum.tv/eotv/telethon.htm>.
- Krefting, E. (2003). Forestillinger om lidelse. Medmenneskelighet og sympati på 1700-tallet. *ARR Idéhistorisk tidsskrift* (3-4), 19-31.
- Kress, G. & van Leeuwen, T. (2006). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
- Lie, A. K. (2011). Medisinens bilder. Susan Sontag og sykdomsmetaforene. *Agora. Journal for metafysisk spekulasjon* (2-3), 16-35.
- Lindøe, S. H. (2010). En verdig fremstilling? I M. Engebretsen (Red.), *Skrift/bilde/lyd: Analyse av sammensatte tekster* (s. 185-204). Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Lindøe, S. H. (2014). Døden og feelgood-fjernsyn. Død, dødsfrykt og reaksjoner på død i NRK TV-aksjonen 1997. I M. O. Nielsen (Red.), *Å selge liv og død. Kommersielle strategier og kulturuttrykk i markedsføring av død og dødsfrykt* (s. 176-197). Joensuu: University Press of Eastern Finland.
- Lüders, M., Prøitz, L. & Rasmussen, T. (2010). Emerging personal media genres. *New Media Society*, 12(6), 947- 963.
- Løvland, A. (2012). Medynk, rettferd og ansvar. Fasteaksjonens estetiske uttrykk gjennom 50 år. *Kirke og kultur* (3), 218 – 235.
- Miller, C. (1982). Genre as social action. *Quarterly Journal of Speech*, 70, 151-167.
- Moeller, S. D. (1999). *Compassion Fatigue: How the Media sell Disease, Famine, War, and Death*. New York: Routledge.
- Olsen, J. K. (2007). *Bistand og journalistikk: en sammenligning av tv-aksjonen Redd Barna 2003 og tv-aksjonen Hjerterom 2004 med utgangspunkt i kritisk diskursanalyse*. Hovedoppgave i sosiologi, Universitet i Bergen, Bergen.
- Programbladet nr. 44. (1966, 23.10-29.10). Aksjon Flyktning 66.
- Programbladet nr. 17. (1971, 18.04-24.04). Nordisk innsats for verdens flyktninger.
- Programbladet nr. 18. (1971, 25.04-01.05). Et krafttak for flyktningene.
- Programbladet nr. 42. (1975, 19.10-25.10). Lær oss å overleve
- Programbladet nr. 41. (1974. 06.10-12.10). Flyktning 74.

- Programbladet nr. 43. (1976, 31.10-06.11). Nye muligheter for dem som mister synet.
- Programbladet nr. 43. (1977, 29.10-04.11). Nødhjelp 77.
- Programbladet nr. 42. (1985, 18.10-24.10). Den store giverdagen. Ungdomskampanjen.
- Programbladet nr. 43. (2010, 24.10-30.10). Programoversikten.
- NRK Fjernsynet. (24. oktober, 1966) *Flyktning 66*.
- NRK Fjernsynet. (12. september, 1968) *Hat, sult og vilje til å overleve*.
- NRK Fjernsynet. (20. februar, 1969). *Vindu mot vår tid – Biafra*.
- NRK Fjernsynet. (16. mars, 1969). *Biafransk utsyn..*
- NRK Fjernsynet. (18. april, 1971). *Mange sammen om stor jobb*
- NRK Fjernsynet. (6. oktober, 1974). *Flyktning 74..*
- NRK Fjernsynet. (31. oktober, 1976). *Blind hverdag*. (Inneholder flere lengre reportasjer som inngikk i Regnbueaksjonen 76.)
- NRK Fjernsynet. (30. oktober, 1977). *Nødhjelp 77*.
- NRK Fjernsynet. (28. oktober, 1979). *Flyktning 79*.
- NRK Fjernsynet. (23. oktober, 1983). *Aksjon Menneskeverd*.
- NRK Fjernsynet. (19. oktober, 1986). *Hjelp uten grenser*.
- NRK Fjernsynet. (16. oktober, 1988). *På flukt*.
- NRK Fjernsynet. (15. oktober, 1989). *TV-aksjonen 89*.
- NRK Fjernsynet. (11. november, 1990). *En himmel full av stjerner*.
- NRK Fjernsynet. (13. oktober, 1991). *Et nytt liv*.
- NRK Fjernsynet. (14. november, 1993). *Grenseløs omsorg*.
- NRK Fjernsynet. (6. november, 1994). *Aksjon Menneskeverd*.
- NRK Fjernsynet. (8. oktober, 1995). *Aksjon 95. Omsorg for hele mennesket*.
- NRK Fjernsynet. (9. november, 1997). *Krafttak mot kreft*.
- NRK Fjernsynet. (18. oktober, 1998). *På flukt i eget land*.
- NRK Fjernsynet. (22. oktober, 2000). *TV-aksjonen: SOS-barnebyer*.
- NRK Fjernsynet. (21. oktober, 2001). *Livskraft*.
- NRK Fjernsynet. (23. oktober, 2005). *Drømmefanger*.
- NRK Fjernsynet. (19. oktober, 2008). *Blå kors*.
- NRK Fjernsynet. (24. oktober, 2010). *På flukt*.
- NRK Fjernsynet. (12. oktober, 2014). *TV-aksjonen 40 år: Den store dugnaden*.
- Sand, G. & Helland, K. (1998). *Bak TV-nyhetene. Produksjon og presentasjon i NRK TV og TV2*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Skeie, H. (1996). *NRK og den norske dugnaden: Ein analyse av TV-aksjonen Grenseløs Omsorg*. Hovedoppgave i medievitenskap, Universitetet i Bergen, Bergen.
- Sontag, S. (1979). *Sykdom som metafor*. Oslo: Gyldendal.
- Sontag, S. (2004). *Å betrakte andres lidelse*. Oslo: Pax .
- Tester, K. (2010). *Humanitarianism and Modern Culture*. Pennsylvania: The

- Pennsylvania State University Press.
- Tobiassen, S. H. (2011). *Medlidenhet vs. ansvarlighet? En casestudie av Flyktninghjelpens TV-aksjon 2010, sett i lys av den politiske asyl- og flyktningdebatten i Norge.* (Masteroppgave i medievitenskap, Universitetet i Oslo, Oslo. Hentet fra <https://www.duo.uio.no/handle/10852/27338>.
- Tvedt, T. (2008). Speilbildenes speilbilde: Norsk mentalitetshistorie, NRK og journalistikkens sammenbrudd. *Samtiden*, (4), 4-20.
- Tvedt, T. (2009). *Utviklingshjelp, utenrikspolitikk og makt: den norske modellen.* Oslo: Gyldendal akademisk.
- Vestergaard, A. J. (2010). *Distance and Suffering: Humanitarian Discourse in the Age of Mediatization.* Doktorgradsavhandling, Copenhagen Business School, København.
- Wilson, R. A. & Brown, R. D. (Red.). (2009). *Humanitarianism and Suffering: the Mobilization of Empathy.* Cambridge: Cambridge University Press.

APPENDIKS: TV-FAGLIGE BEGREPER

Crawltekst: Tekst som beveger horisontalt i bildet på en linje. Som regel er den plassert nederst i bildet.

Frame: Et enkeltbilde fra et videoopptak. Før HD-standarden ble innført var det 25 frames per sekund, men nå er det 50 per sekund som er standard.

Digital zoom: Innzooming i et bilde som ikke endrer brennvidde. Zoomen innebærer i praksis er en forstørring av et område i bildet som dermed får dårligere oppløsning.

Diegetisk lyd: Lyd som naturlig hører til i universet til det som er filmet. I dokumentariske filmuttrykk er dette som oftest lyd som følger bildeopptaket. Ikke-diegetisk lyd er lyd som er lagt til etterpå, som for eksempel voiceover eller musikk.

Halvnær: Betegnelse for bildeutsnitt som viser mindre enn halve objektet. For mennesker betyr det bilder som viser fra hodet og ned til brystet.

Halvtotal: Betegnelse for bildeutsnitt som viser halve objektet. For mennesker betyr det bilder som viser fra hodet til livet.

Inntoning: Brukes om det at et bilde eller en del av et bilde gradvis kommer til syne. Skjer som regel fra svart eller fra et annet bilde, da i form av en såkalt 'dobbeltekspanering' hvor to bilder sees samtidig.

Kamerakjøring: Brukes om kamerabevegelser som innebærer at kameraet forflytter seg i horisontalplanet.

Kranbilde: Brukes om bilder som er tatt av et kamera som befinner seg på en kran, det vil si at det kan bevege seg over bakkeplan.

Off-kamera: Brukes om auditiv informasjon som høres uten at lydkilden synes i bildet.

Reallyd: Lyd som er tatt opp i samme setting som det som vises i bildet. Omtales også ofte som 'miljølyd'.

Scene: Avstanden mellom to klipp i en film – eller videosekvens.

Slow-motion: Videobilder hvor hastigheten er redusert slik at bevegelsene fremstår som mer saktegående enn i normale bevegelser.

Soundbite: En diegetisk 'lydbit', som regel med en varighet fra ett til tre sekunder. Den kan bestå av både tale og miljølyd. Soundbitens virkning og hensikt er i de fleste tilfeller å 'dra' tilskueren inn i det visuelle rommet som vises på skjermen, og sørge for nærhet til begivenhetene og menneskene der.

Stand-up: En type scene hvor journalisten snakker til seeren ved å se direkte i kamera. Vanlig i forbindelse med formidling av aktualitetsstoff hvor dokumentasjon av journalistens tilstedeværelse inngår i fremstillingen.

Stortotal: Betegnelse for bildeutsnitt som viser hele objektet og noe av omgivelsene.

Svisj-pan: Kamerabevegelse som beveger seg i horisontalplanet og som går så fort at det det gjøres opptak av fremstår som en uklart bildeinnhold.

Supertekst: Tekst som er satt inn i videobildet som et grafisk element. Uttrykket kommer fra fjernsynsproduksjon hvor tekst, ofte i navn og titler, legges på under sending, derav order 'super' som er latin for 'oppå'. Som regel dreier det seg om navn og tittel på den som snakker eller annen relevant informasjon knyttet til bildeinnholdet eller det innslaget dreier seg om.

Synk: En scene hvor den personen som snakker også ses i bildet.

Timelapse: En videosekvens som viser at 'tiden går'. Bruk av opptaksteknikk hvor det tas et bilde per gitt tidsintervall. Når dette settes sammen blir det i praksis en fortfilm av et tidsforløp. Brukes ofte for å viser lysendringer eller årstidsforandringer i et bestemt landskap/utsnitt.

Videospot: Et kort videoinnslag, gjerne med bruk av effekter som for eksempel slow-motion. Begrepet kommer fra reklamebransjen.

Videosnutt: Et kort videoinnslag. Består ofte av kun en av en scene, det vil si at det ikke er klippet.

Voiceover: Stemme som i tv- og filmsammenheng legges 'oppå' bildene. Det kan være en stemme som tilhører en av aktørene i filmen eller i innslaget. Men det kan også være en stemme som tilhører en reporter eller en annen form for ekstern forteller, det vil si en stemme som ikke tilhører en av de menneskene som er representert i bildene.

