



One diet to rule them all?

En analyse av retoriske strategier i dokumentarfilmen *What the Health*

GUSTAV TRY

VEILEDER

Elise Seip Tønnessen

Universitetet i Agder, 2018

Fakultet for [humaniora og pedagogikk]

Institutt for [nordisk og mediefag]



Forord

I slutten av desember 2017 var jeg nettopp kommet hjem fra et semester hvor jeg var utvekslingsstudent i Victoria, Canada. Bak meg hadde jeg mitt mest hektiske skolesemester noensinne, og etter talløse innleveringer på engelsk tenkte jeg at å skrive en masteroppgave på norsk i løpet av ett semester skulle være en overkommelig oppgave.

Det skulle vise seg å være mer komplisert enn som så. Jeg hadde mitt første møte med veileder midt i januar. Så flyttet jeg til Oslo, og resten av måneden hadde jeg hendene fulle med flyttesjau. Februar kom, og jeg gikk løs på oppgaven med friskt mot. Jeg skulle skrive om dokumentarfilm, men kunne ikke noe om dokumentarfilmteori fra før av. Å finne en tydelig retning på oppgaven ble tidkrevende, og det endte med utsettelse til neste semester.

Nå som jeg er ved veis ende, vil jeg rette en stor takk til de to veilederne jeg har hatt i løpet av tiden som har gått: Siri Hempel Lindøe og Elise Seip Tønnesen. Deres gode råd og oppløftende kommentarer, samt tilgjengelighet på mail og generelle fleksibilitet har vært avgjørende for at jeg nå er i mål.

De siste ukene før innlevering har vært hektiske, men det har også vært en givende og utviklende prosess. Innimellom har det følt «litt krise», som man sier. Men kriser er til for å løses. Dessuten har jeg passet på å minne meg på noe læreren min i politisk idéhistorie sa på videregående: «Stor tenkning skjer alltid i krisetider». Jeg håper han har rett.

Sammendrag

Temaet for denne oppgaven er retoriske strategier i dokumentarfilm. Ved å gjøre en kvalitativ tekstanalyse av én enkelt film, utforsker oppgaven hvordan dokumentarfilm kan brukes som plattform for formidling og historiefortelling, og ikke minst som verktøy for overbevisning. Dokumentarfilm assosieres med virkeligheten, men hvor virkeligheten slutter og fiksjonen begynner er ikke alltid så lett å vite. Et viktig moment i oppgaven vil derfor også være å belyse skillelinjene mellom fiksjonsorienterte sjangere og sakprosaorienterte sjangere.

Filmen som her belyses, heter *What the Health*. Den ble offentliggjort for visning i 2017 og er laget av Kip Andersen og Keegan Kuhn. Filmens tema er veganisme, og den gjør ingen hemmelighet ut av at den forsøker å få seeren til å bli veganer. Veganisme argumenteres ofte for langs tre akser: Klima og miljø, dyrevelferd, og helse. I *What the Health* ligger fokuset, som navnet på filmen antyder, på helseaspektet.

Oppgaven hviler naturlig nok på et fundament av dokumentarfilmteori, som i all hovedsak består av teorier og begreper utviklet av dokumentarfilmforskerne Bill Nichols og Carl Plantinga. Oppgaven tar også i bruk begreper og teori fra den retoriske fagtradisjonen, noe som henger sammen med at *What the Health* har en tydelig agenda.

I likhet med fiksjonsfilm, gjør dokumentarfilmer også hyppig bruk av fortellerteknikker og narrative fremstillingsformer – og *What the Health* er på ingen måte noe unntak. Derfor inkorporerer oppgaven også omfattende teoretiske perspektiver fra narratologi og fortellerteori. Ettersom dokumentarfilm er et multimodalt medium, benyttes også begreper og analyseverktøy fra multimodal teori.

Veganisme er i vinden om dagen, noe som fra et kommunikasjonsteoretisk perspektiv gjør det interessant å studere hvordan temaet formidles. Hvorvidt *What the Health* faktisk lykkes med sine retoriske strategier, gir denne oppgaven ingen konklusjon på. Men den gir innblikk i hvordan temaet *kan* formidles – og konkluderer med at filmen tar i bruk identifiserbare retoriske strategier som kan være av interesse for aspirerende dokumentarfilmskapere, og alle som har interesse av dokumentarfilm og veganisme generelt.

Innhold

Forord	1
Sammendrag	2
Innledning og problemstilling	5
Oppgavens struktur	6
Teori	6
Hva er dokumentarfilm?	6
Dokumentarfilmens påstandsholdning	8
Dokumentarfilm er multimodale tekster	10
Diskurstyper.....	14
Narrativ diskurs	15
Retorisk diskurs.....	22
Dokumentarfilm som verktøy for sosial handling	33
Sjanger, intensjoner og motiver	33
Indeksikalitet og ikonisitet	35
Intervjuet	36
3. Metode.....	37
Om tekstanalyse som metode	37
Presentasjon av analysemateriale	38
Noen presiseringer.....	41
4. Analyse.....	42
4.1. Første analysesteg: Helhet og struktur.....	42
Parafrase	43
Retorisk struktur	45
Narrativ struktur	46
Erotetisk narrativ	49
Oppsummering	50

4.2. Andre analysesteg: Retorisk dybdeanalyse	50
Første akt: Etablering og komplikasjon	50
Andre akt: Klimaks og fordypning	75
Tredje akt: Avslutning, epilog og løsning	89
Konklusjon	103
Narrativ	104
Intervjuer	105
Frykt og avsky	106
Eksempelfortellinger	106
Informasjonskopling	107
Litteraturliste	108
Analysemateriale	108
Teori.....	108
Vedlegg	111
Sekvensliste	111

Innledning og problemstilling

Denne oppgaven handler om retoriske strategier i dokumentarfilm, og tar utgangspunkt i én bestemt film, *What the Health* (2017). Filmen handler om veganisme og forsøker å overbevise seeren om å bli veganer. Da jeg så filmen for første gang i 2017, fattet jeg interesse for formidlingsteknikkene den bruker. Jeg er interessert i dokumentarfilm som formidlingsform og hvilke muligheter for historiefortelling og overbevisning som ligger i mediet. Jeg har også en interesse for veganisme, som er filmens tema.

Derfor lyder oppgavens problemstilling: Hvilke retoriske strategier tar skaperne av dokumentarfilmen *What the Health* i bruk for å overbevise seeren?

«Veganisme» er et begrep som de fleste i dag kjenner innholdet i, selv om det ofte blandes med liknende begreper som «vegetarianer» og «pescetarianer». Vi lever i en tid hvor det er et stort fokus på temaer som berører den veganske livsstilen, som kropp og helse, klima og miljø, og dyrevelferd. Det store samfunnsmessige fokuset på disse temaene er nok mye av grunnen til at veganisme er såpass «i vinden» som det er. Derfor er det også relevant å ha kunnskap om hvordan temaet formidles. I kjølvannet av det som ofte kalles en livsstilstrend, går det også «metadebatter» om hvordan veganisme bør kommuniseres. Og det er i lys av denne debatten at *What the Health* blir ekstra interessant.

Vi hører ofte at vi lever i et mediasamfunn, og dokumentarfilm blir en stadig vanligere formidlingsform. Derfor mener jeg det er viktig å ha kunnskap om hvordan mediet fungerer, og hvordan det kan brukes for å formidle ulike temaer på ulike måter. En vanlig oppfatning om dokumentarfilm er at de omhandler «virkelige hendelser» og beskriver «ting som faktisk har skjedd», mens fiksjon er oppdiktete historier. Men det er ikke nødvendigvis alltid så lett å avgjøre hvor dokumentaren slutter, og fiksjonen begynner – og omvendt. En viktig del av denne oppgaven vil derfor også være å undersøke hvordan fiksjonssjangeren og dokumentarfilmsjangeren forholder seg til virkeligheten på forskjellige måter.

Som medietekster vil dokumentarfilmer kunne være interessante analyseobjekter for forskere innenfor en rekke forskjellige disipliner. For å kunne belyse *What the Health* på en utfyllende og mangfoldig måte kombinerer jeg derfor teorier og begreper fra ulike fagtradisjoner. *What the Health* har en tydelig agenda, og begrepet «overbevisning» inngår i problemstillingen. Dette gjør retoriske perspektiver særlig aktuelle som innfallsvinkel til analysen. Ettersom det er en dokumentarfilm vi snakker om, hviler oppgaven også tungt på dokumentarfilmteori. Dokumentarfilmer bruker også fortellerteknikker og narrative formidlingsformer, noe som

aktualiserer relevansen til begreper fra narratologi og fortellerteori. Og med henblikk på at dokumentarfilmer er multimodale tekster, vil jeg også inkorporere analyseverktøy fra multimodalitetsteorien.

Oppgavens struktur

Jeg vil starte med å diskutere forskjellige teoretiske innfallsvinkler til dokumentarfilm. Teorikapittelet begynner med en gjennomgang av generelle kjennetrekke ved dokumentarfilmsjangeren, noe som involverer en diskusjon om skillelinjene mellom fiksjon og sakprosa. Etter dette gir jeg en utlegning om multimodal teori og hva som menes med at dokumentarfilmer er multimodale tekster. Videre gir jeg en beskrivelse av nyttige begreper fra narratologi og retorikk, og ser dem i sammenheng med dokumentarfilmteori.

I metodekapittelet kommer jeg nærmere inn på tekstanalyse som metode, og gir en presentasjon av analyseapparat, begreper og modeller jeg anvender i analysen. Selve analysen er i to deler: Den første delen er en strukturanalyse, hvor hensikten er å gi en oversikt over retoriske og narrative strukturer i filmen. Dette danner utgangspunktet for andre analysesteg, som er en retorisk dybdeanalyse av utvalgte avsnitt fra filmen. Til slutt følger en konklusjon, hvor jeg redegjør for retoriske strategier som brukes i *What the Health*.

Teori

Hva er dokumentarfilm?

Jeg vil begynne med å stille det helt grunnleggende spørsmålet: Hva kjennetegner en dokumentarfilm? I «Introduction to Documentary» (2010) tar den amerikanske filmforskeren Bill Nichols utgangspunkt i en vanlig oppfatning om sjangeren, nemlig at de *handler om virkeligheten*. Nichols utvider denne antakelsen til et mer omfattende og presist utsagn: «Documentary films speak about actual situations or events and honor real facts, they do not introduce new, unverifiable ones. They speak directly about the historical world rather than allegorically" (Nichols, 2010: s. 7).

Dokumentarfilmer «taler» altså direkte om historiske hendelser i bred forstand; enkelt sagt *ting som virkelig har skjedd*.

Det er også vanlig å anta at dokumentarfilmer forteller *sanne historier*, skriver Nichols, og presiserer: «To the extent a documentary tells a story, the story is a plausible representation of what happened rather than an imaginative interpretation of what might have happened» (Nichols, 2010: s. 10-11).

Nichols betoner altså at historiene i dokumentarfilmer ikke er oppdiktete, men gir seg ut for å være sannsynlige representasjoner av virkelige hendelser. Men de viser ikke *selve virkeligheten*. Nichols henviser til et mye referert sitat fra den skotske dokumentarfilmskaperen John Grierson, som beskrev dokumentarfilmer som «the creative treatment of actuality». Dokumentarer «reproduserer» ikke virkeligheten, men tilbyr bestemte perspektiver og verdensanskuelser gjennom bearbejdede representasjoner (Nichols, 2010: s. 12-13).

Nok en vanlig antakelse er at dokumentarfilmer viser *ekte mennesker*, fortsetter Nichols. Med en henvisning til den kanadiske samfunnsforskeren Erving Goffman påpeker Nichols at dette er en sannhet med modifikasjoner. I boken *The Presentation of Self in Everyday Life* beskriver Goffman hvordan vi presenterer oss gjennom å vise utvalgte deler av vår personlighet: Vi kan være direkte, avventende, reserverte, emosjonelle, inderlige eller distanserte, avhengig av situasjonen vi befinner oss i.

Nichols peker videre på at tilstedeværelsen av et videokamera er en situasjonell faktor som vil påvirke subjektets selvpresentasjon. I motsetning til i fiksjonsfilmer, hvor opplærte skuespillere tar på seg bestemte roller og karakterer som krever at skuespillerne underordner sine «ekte» personlighetstrekk, kan rollene til menneskene i dokumentarfilmer regnes som fleksible tilpasninger snarere enn påtatte masker (Nichols, 2010: s. 8-9).

Med utgangspunkt i disse betraktningene tilbyr Nichols følgende definisjon:

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

Viktigere enn definisjoner er imidlertid erkjennelsen av at dokumentarbegrepet er gjenstand for forhandling, fortsetter Nichols. Filmer som vi regner for å være dokumentarer, kan sees som individuelle bidrag til en pågående samtale om hva dokumentarfilm skal være (Nichols, 2010: s. 6).

Dette gir gjenklang hos professor i retorikk Jens E. Kjeldsen (2006), som skriver at historien til en sjanger fortsetter for hvert nytt bidrag. Den individuelle teksten er uttrykk for en sosial forståelse som gjenskapes når vi leser den. Sjangere er ikke faste, stabile former – nye tekster

som produseres bidrar til å styrke eller omforme aspekter ved sjangeren (Kjeldsen, 2006: s. 106).

Dokumentarfilmens påstandsholdning

Er det mulig å trekke opp et klart skille mellom dokumentar og fiksjon? Finnes det i så fall et identifiserbart punkt hvor skillet inntreffer, eller er det mer snakk om en gradforskjell?

Fiksjonsfilmer presenterer oss for en kunstig verden hvor en historie eller handling spilles ut. På overflaten er historien eller handlingen fiktiv, men underforstått er den også en kommentar til ting som utspiller seg i den virkelige verden. Mens dokumentarfilmer taler direkte om den historiske verden, fungerer fiksjonsfilmer allegorisk (Nichols, 2010: s. 7). Allegorier er utvidete eller forstørrede metaforer hvor en fremstilling eller historie skal forstås i overført betydning (Kjeldsen, 2006: s. 205).

Men hvordan skal vi forholde oss til hybridsjangere, som benytter skuespillere for å representere faktiske historiske personer og hendelser? Hva med filmer som er «basert på en sann historie»? Spennvidden i variasjon og mangfold blant dokumentarfilmer er stor, og det eksperimenteres stadig med ulike virkemidler og fremstillingsformer som utfordrer grensene for sjangeren.

Denne oppgavens analysemateriale er en medietekst, og medietekster tilhører normalt en sjanger. I medievitenskapen handler sjangre om konvensjoner og fellestrekk mellom tekster som gjør at de forbindes med en klasse (Østbye, Helland, Knapkog, Larsen & Moe, 2013: s. 68). Sjangerbegrepet er et godt utgangspunkt for en diskusjon av forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Peter Larsen har identifisert fire nivåer av konvensjoner som binder ulike tekster sammen til en klasse:

- Det semantiske; som angår tekstens innhold (karakterer, handlingens tid og sted, motiv og tema)
- Det uttrykksmessige; på den ene siden sjangerens materielle form og diskurssubstans (skrift, bilde, lyd), på den andre siden sjangerens stil (faste trekk med hensyn til kamerabruk, montasje, lys, scenografi og musikk)
- Det syntaktiske; hvordan innholdselementene er organisert
- Det pragmatiske; som angår hensikt, intensjon og bruk av sjangerens tekster, samt den sosiale konteksten teksten brukes i

(Larsen, 2008: s. 34-35).

I boken *Hva er sakprosa* (2008) av Johan L. Tønnesson kan vi lese at sjangre og kategorier er dynamiske størrelser. Tønnesson fremhever at sakprosa er en kulturelt konstruert kategori som har oppstått i bestemte sammenhenger og utvikler seg videre i andre sammenhenger (Tønnesson, 2008: s. 31). Tønnesson definerer sakprosa som «tekster som adressaten har grunn til å oppfatte som direkte ytringer om virkeligheten» (Tønnesson, 2008: s. 34).

Skjønnlitterære tekster er derimot tekster vi vanligvis *ikke* betrakter som direkte ytringer om virkeligheten. På samme måte som fiksjonsfilm, fungerer skjønnlitteraturen allegorisk. Leser vi en roman, kan vi med rimelighet anta at det dreier seg om fiktive situasjoner og hendelser. Dette er fordi det finnes en uskreven kontrakt i vår tekstkultur som sier at romaner generelt er å betrakte som fiksjon (Tønnesson, 2008: s. 16).

Sakprosatekster kommer i mange varianter: Kronikker, biografier, tekstmeldinger eller bruksanvisninger er alle eksempler på tekster som vanligvis ytrer seg direkte om virkeligheten (Tønnesson, 2008: s. 16). Dette gir rom for å betrakte dokumentarfilmer som en form for multimodale sakprosatekster. Jeg kommer nærmere inn på begrepet «multimodal» i neste avsnitt.

Den uskrevene kontrakten som Tønnesson nevner, blir tillagt stor vekt av den amerikanske filmteoretikeren Carl Plantinga. For ham handler skillet mellom dokumentar og fiksjon om den sosiale og kommunikative konteksten rundt en tekst. Han skriver at å se en film som ikke-fiksjon, er å se den som et kommunikativt artefakt, som inngår i en sosial kontrakt hvor publikum oppfordres til å forstå dets representasjoner som direkte forbindelser til den virkelige verden (Plantinga, 2000: s. 140).

Denne oppfordringen skjer gjennom en prosess han beskriver som *indeksering*, som viser til forskjellige typer sosiale transaksjoner som finner sted rundt lansering og visning av nye filmer. Indeksering omfatter blant annet markedsføring, intervjuer, pressemeldinger og anmeldelser, samt informasjon vi plukker opp gjennom sosiale nettverk (Plantinga, 2000: s. 139-140).

Hvilke «briller» vi som publikum ser filmen med, er altså av stor betydning. Dette har også å gjøre med våre referanserammer for representasjon og kommunikasjon. Disse referanserammene er linjer som forbinder tekster med publikum, som i det hele tatt gjør det mulig å kommunisere gjennom film, mener Plantinga. Når filmskapere lager

dokumentarfilmer, gjør de samtidig vurderinger om publikums skjematiske kulturelle kompetanse (Plantinga, 2000: s. 139-140).

Det finnes konvensjoner for utforming av alle typer tekster, også dokumentarfilmer. Selv om de ikke er faste størrelser, vil de som kulturelle og sosiale retningslinjer sette et preg på utformingen av nye tekster innenfor en sjanger. Ved å følge eller avvike fra konvensjoner, vil en filmskaper kunne påvirke publikums antakelser om hvorvidt en film ytrer seg direkte om virkeligheten eller ikke.

Oppsummert: Når vi ser dokumentarfilm vet vi som oftest om filmen er *ment* som en dokumentar eller ikke. Filmskapers intensjon står med andre ord sentralt.

I boken *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (1997) argumenterer Plantinga for at det fundamentale skillet mellom dokumentar og fiksjon er diskursivt og situasjonelt. Han skriver:

«This distinction between nonfiction and fiction stems from two forms of discourse found in most societies, corresponding to two fundamental purposes (...) My argument is that the fundamental distinction comes via the *situation* of the film in its sociocultural milieu – its indexing and the spectator response this cues, and not according to an ostensible imitation or recording of the real» (Plantinga, 1997: s. 18-19).

Foreløpig kan vi løst forstå «diskurs» som «måte å snakke på». På den ene siden bruker vi diskurs til å fremsette eksplisitte påstander og informere om faktiske forhold i den virkelige verden, skriver Plantinga. På den annen side bruker vi diskurs til å fortelle fiksjonelle historier. Dette henger sammen med hensikten bak utsagnet. Å utforme og markedsføre en film som en dokumentarfilm er derfor å forankre den i en diskurs som uttrykker seg direkte om verden. Dette gir filmen hva Plantinga kaller «the assertive stance», som jeg vil oversette til «påstandsholdning»: Den påstår å ha en direkte forbindelse til den virkelige verden (Plantinga, 1997: s. 18-19).

Går vi tilbake til Peter Larsens kriterier for sjangerdistinksjon, kan vi si at Plantinga betrakter forskjellen mellom dokumentar og fiksjon for å være primært forbundet med det pragmatiske: Det som angår hensikt, intensjon og bruk, og den sosiale konteksten teksten brukes i.

Dokumentarfilm er multimodale tekster

I hverdagslige sammenhenger brukes ofte begrepet «tekst» synonymt med skrift, men i medievitenskapen er det vanlig å bruke et utvidet tekstbegrep som omfatter flere

uttrykksformer – for eksempel skrift, stillbilder, bevegelige bilder, taleopptak, lydeffekter eller musikk. Her vil jeg definere en tekst som en sammenføyning av betydningselementer som utgjør et meningsbærende språklig produkt som kan leses, beskrives og analyseres (Østbye, Helland, Knapskog, Larsen & Moe, 2013: s. 64).

Innenfor en multimodal teoretisk ramme betegnes de ulike betydningselementene som *modaliteter*, som er klasser eller grupper av semiotiske ressurser (Engebretsen, 2010: s. 19). Semiotiske ressurser er verktøy for å skape mening som mennesker tar i bruk i kommunikasjonssituasjoner, og utgjør det tilgjengelige «byggematerialet» som kan anvendes i den aktuelle situasjonen – for eksempel håndbevegelser, bilder eller skrift (Björkvall, 2009: s. 13-14).

Hvordan modalitetene anvendes i ulike kommunikasjonssituasjoner, er sosialt og kulturelt forankret. Semiotiske ressurser har forskjellige *meningspotensialer* fundert på deres historiske anvendelse. Mennesker benytter seg av de semiotiske ressursene som er tilgjengelige for dem i situasjonen. Over tid konvensjonaliseres bruken, og betydningene som knyttes opp mot ulike semiotiske ressurser blir forutsigbare (Engebretsen, 2010: s. 20).

En multimodal tekst uttrykker seg gjennom kombinasjoner av modaliteter (Björkvall, s. 2009: 8). Gjennom disse kombinasjonene kommuniserer de over mange nivåer, men tekstens budskap eller uttrykk fordeler seg vanligvis ikke jevnt over alle modalitetene. En multimodal analytisk innfallsvinkel til en tekst innebærer å undersøke hvordan tekstens ulike modaliteter spiller sammen i et multimodalt ensemble (Jewitt, 2009: s. 25).

TV er et multimodalt medium, som brukes til å skape mening gjennom et samspill mellom levende bilder, klipping, diegetisk og ikke-diegetisk lyd, musikk og grafiske elementer (Lindøe, 2010: 186). Dette er overførbart til dokumentarfilm ettersom TV og dokumentarfilm opererer utfra de samme teknologiske betingelsene og disponerer de samme modalitetene. Men det bør også presiseres at dokumentarfilmer er «selvstendige, forløpsorganiserte audiovisuelle tekster av en viss varighet» (Hausken, 2008: s. 171).

Definisjon på dokumentarfilm

Med utgangspunkt i dette, og de tidligere diskusjonene, vi jeg definere dokumentarfilm slik: Dokumentarfilmer er selvstendige, forløpsorganiserte multimodale tekster som inntar en påstandsholdning til virkeligheten.

Multimodalitet og semiotikk

Multimodal teori er nyttig for retoriske analyser fordi retorikk nødvendigvis må ha en eller annen utforming, og all kommunikasjon skjer gjennom bruk av tegn (Kjeldsen, 2006: 264). Studier av multimodalitet har ofte tatt utgangspunkt i sosialsemiotikken, som forbindes med arbeidene til M.A.K. Halliday. På 70- og 80-tallet utviklet han teorier og modeller for hvordan språk brukes til å skape mening i konkrete situasjoner (Engebretsen, 2010: 22). Hallidays teorier representerte en videreføring av semiotikken, som er læren om tegn (Berkaak og Frønes, 2005: 27). Mange av begrepene som brukes i multimodal teori har derfor et teoretisk fundament som kan spores tilbake til semiotikken.

Det skilles også ofte mellom *semiologi* og *semiotikk*, som henholdsvis forbindes med tradisjonene etter Ferdinand de Saussure og Charles Sanders Peirce. Jeg vil her bruke begrepet «semiotikk» som fellesbetegnelse. Ettersom jeg bruker semiotiske begreper flere steder senere i oppgaven, vil jeg her kort gjøre rede for dem.

I tradisjonen etter Saussure finner vi begreper som *signifikat*, *signifikant* og *referent*.

- *Signifikat* viser til innholdssiden av et tegn, det vil si forestillingen om hva tegnet representerer.
- *Signifikant* viser til uttrykksiden, det vil si de språklige symboler som gjennom konvensjon er bundet til innholdssiden.
- *Referenten* er selve tingen, som ligger utenfor tegnet

(Berkaak og Frønes, 2005: s. 27)

Pierce mente at det grunnleggende sett fantes tre typer tegn: *Indeks*, *ikon* og *symbol*.

- En *indeks* har en kausal forbindelse til et bestemt innhold, eller forbindes med innholdet ved at de opptrer sammen regelmessig (Berkaak og Frønes, 2005: s. 43).
- Et *ikon* likner på eller simulerer det som skal uttrykkes (Berkaak og Frønes, 2005: s. 45).
- Et *symbol* har fått sin mening gjennom konvensjon (Berkaak og Frønes, 2005: s. 47)

Forankring, forsterkning, utdyping, utvidelse

I «Bildets retorikk» (1964) diskuterer Roland Barthes de ulike lagene av informasjon som finnes i bilder. Barthes skriver at bilder er polysemiske, det vil si flertydige. Hva en «leser» ut

av dem, vil variere fra person til person. Dette avhenger også av forskjellig grad av kunnskap (praktisk, nasjonal, kulturell, estetisk) hos den enkelte (Barthes, 1964: s. 32). Men bildets lingvistiske uttrykk skaper hva Barthes kaller *forankring*. Setter en skrift til et bilde, får skriften en benevnende funksjon, og «låser fast» bildets betydning:

«(...) selv i filmen er de traumatiske bildene forbundet med en usikkerhet (en uro) vedrørende objektene og atferdens mening. Derfor utvikles det i alle samfunn ulike teknikker til å fryse fast signifikatens flytende kjede for å motarbeide de usikre tegnenes terror. Det lingvistiske budskap utgjør en av disse teknikkene» (Barthes, 1964: s. 27).

Det lingvistiske budskapet kan også skape *forsterkning*. Ord og bilder står da i et komplementært forhold, og inngår som deler av et mer generelt syntagma, som realiserer budskapet på et høyere nivå. Utover vitsetegninger og tegneserier forekommer forsterkning sjelden i stillbilder, men er svært viktig i film, skriver Barthes: Talefunksjonen i film plasserer betydninger i rekkefølge ved å lade bilder med mening som driver handlingen fremover (Barthes, 1964: s. 28).

En av dem som har videreført Barthes' teorier og plassert dem inn i en multimodal ramme, er Theo van Leeuwen (2005). Han opererer med begrepet *informasjonskopling*, som handler om hvordan forskjellige typer informasjonsenheter knyttes sammen og sammen skaper nye former for mening (van Leeuwen, 2005: s. 219). To sentrale funksjoner for informasjonskopling er *utdyping* og *utvidelse*.

- *Utdyping* skjer når gitte informasjonsenheter gjentar eller understreker informasjon for å klargjøre eller tydeliggjøre et budskap.
- *Utvidelse* skjer når gitte informasjonsenheter legger til ny informasjon, som forbindes med allerede eksisterende informasjon på en bestemt måte.

(van Leeuwen, 2005: s. 222)

Det finnes forskjellige typer utdyping og utvidelse. Tabellen under oppsummerer:

Relasjon mellom bilde og verbalspråk		
Utdyping	Spesifikasjon	Bildet gjør verbalspråket mer spesifikt (illustrasjon) Verbalspråket gjør bildet mer spesifikt (forankring)
	Forklaring	Verbalspråket parafraserer bildet, eller omvendt
Utvidelse	Likhet	Innholdet i verbalspråket likner på innholdet i bildet
	Kontrast	Innholdet i verbalspråket kontrasterer innholdet i bildet
	Komplementering	Innholdet i bildet bidrar med tilleggsinformasjon til verbalspråket, eller omvendt

(van Leeuwen, 2005: s. 230).

Diskurstyper

I avsnittet om fiksjon og virkelighet beskrev jeg diskurs som «måte å snakke på». Dette handler om hvordan vi organiserer våre språklige uttrykk. Jeg ga også eksempler på hvordan en kan skille mellom fiksjonsdiskurs og hva vi kan kalle en sakprosadiskurs. Det finnes naturligvis flere måter å skille mellom tekster på.

Østbye mfl. (2013) skriver at verdens tekster kan deles inn i tre hovedtyper. Disse går på tvers av skillelinjene mellom fiksjon og sakprosa. De tre hovedtypene er:

- *Beskrivende tekster*, som vektlegger romlige forbindelser mellom elementene diskursen er satt sammen av. For eksempel: «Ivar er en student».
- *Fortellende tekster*, som markerer kausale og tidsmessige forbindelser mellom elementene, og fremhever gjerne menneskelig interesse. For eksempel: «Ivar brukte en time på å lese til eksamen. Etterpå gikk han på treningssenteret».
- *Argumenterende tekster*, hvor intensjonen er å overbevise om noe. De etablerer ofte logiske forbindelser mellom elementene. For eksempel: «Ivar burde ha lest til eksamen hele dagen, for han har bare sløvet hele semesteret».

(Østbye mfl., 2013: s. 70).

Vi finner igjen disse formene i dokumentarfilmer. Nichols skriver at temaene dokumentarfilmer tar opp (eksempelvis krig, oppvekst, sykdom), som oftest er abstraksjoner av spesifikke erfaringer. Dokumentarfilm blir dermed et verktøy for å bunte sammen erfaringer som danner kategorier eller rammer. De påkaller eller hentyder til større konsepter gjennom sammensetninger av takninger og scener. Sammensetningen kan være organisert på forskjellige måter – som en fortelling med begynnelse og slutt, eller som en struktur som introduserer problemer og løsninger. De ulike mulighetene for organisering av innholdselementer gjør dokumentarfilmer til noe mer enn «skanninger» av historien (Nichols, 2010: s. 101).

Plantinga gir uttrykk for liknende betraktninger. Han fremhever at historiene dokumentarfilmer presenterer, ikke bare «ligger der», klare til å fortelles – til tross for at de baserer seg på virkelige hendelser. Dokumentarfilmskapere tar i bruk et spekter av teknikker for å dramatisere, fremheve, underspille eller overdrive betydningen av ulike innholdselementer. Den diskursive utformingen, altså organiseringen, lages i tråd med formålet til filmen og fyller historien med mening på en bestemt måte. Fortellingene er derfor også uttrykk for bestemte perspektiver på tematikken som undersøkes (Plantinga, 1997: s. 132-133).

De tre diskurstypene gjenspeiler seg hos Plantinga når han beskriver ulike tilnærminger til struktur i dokumentarfilmer: «Narrative is but one means of structuring the projected world of documentary. Nonfictions also use associational, categorical, and rhetorical forms» (Plantinga, 1997: 120). Han skriver også at dokumentarfilmer *sjelden bare bruker en av formene* (Plantinga, 1997: s. 105).

Dokumentarfilmer kan altså godt blande de tre diskurstypene. For denne oppgavens formål er fortellende og argumenterende diskurs mest relevante. De to neste avsnittene er derfor viet til en mer inngående diskusjon av disse formene. Men i stedet for «fortellende» og «argumenterende», velger jeg å bruke begrepene «narrativ» og «retorisk» - fordi jeg mener disse bedre fanger opp hva jeg ønsker å undersøke.

Narrativ diskurs

Et annet ord for fortelling er narrativ. Audun Engelstad kaller narrativ for en fremstilling i fortellende form. Minimumsbeskrivelser av narrativ fremhever ofte at et narrativ må inneholde to hendelser, eller en hendelse og en handling, og en opplevd sammenheng mellom disse (Engelstad, 2015: s. 14-15).

Plantinga mener narrativ er et helt fundamentalt språklig verktøy som springer ut av grunnleggende menneskelige behov, som behovet for å forklare og representere hendelser og historier for andre (Plantinga, 1997: s. 104). Dette gjenspeiles av Andrew Szepessy, som fremhever at fortellinger er verktøy for å gjenkjenne, lagre, organisere og hente frem data. Vi trenger fortellinger for å håndtere mengden, variasjonen og kompleksiteten i den sanselige informasjonen vi inntar. Evnen til å konstruere, fortelle og oppfatte fortellinger spiller ifølge Szepessy en sentral rolle i hvordan vi forstår verden og oss selv (Szepessy, 2003: s. 12-13).

Engelstad skriver at narrativ kan deles inn i *historie* og *diskurs*. Inndelingen forbindes gjerne med Seymour Chatman, som i *Story and Discourse* (1978) presenterte en teori om narrativ basert på begreper fra den franske strukturalismen. «Story» er kort fortalt fortellingens *hva*, mens «discourse» er fortellingens *hvordan*. I boken poengterer Chatman at fundamentet for inndelingen skriver seg helt tilbake til Aristoteles, som i *Poetikken* beskrev hvordan imitasjoner av handlinger i den virkelige verden (praxis) danner et argument (logos), hvorfra det igjen ekstraheres (og eventuelt re-arrangeres) de nødvendige enheter for å skape et plot (mythos) (Chatman, 1978: s. 19).

Historie handler om hva som skjer i fortellingen, hvem som er med og hvor den foregår. Historiens hendelser og handlinger, samt dens objekter, steder og karakterer, utgjør fortellingens univers: Den er narrativets handling realisert i sin "egentlige" orden, hvor de forskjellige forhold og årsaker inngår i en organisert handlingsrekke (Engelstad, 2015: s. 19).

Diskurs handler om hvordan historien er fortalt, hvilke fortellertekniske grep som tas, og hvordan historiens ulike bestanddeler er satt sammen slik at de utgjør en fortelling. Dette handler blant annet om hendelsers rekkefølge, informasjon som blir gitt eller holdt tilbake, hvilket fortellerperspektiv som inntas, og hvordan forhold som angår tid og rom presenteres (Engelstad, 2015: s. 19).

Diskurs handler altså om organisering av tekst, men på et annet nivå enn diskurstypene, som jeg beskrev tidligere. Mens diskurstyper handler om ulike typer tekster, handler diskurs om narrativ organisering om fremstillingen eller presentasjonen av den enkelte teksten.

Karakterer og følelser

Torben Grodal (1999) skriver at karakterene er de sentrale aktiveringsmekanismene i narrative filmer. Han betegner karakterer som «biologiske krefter» som vi oppfatter som levende på grunn av iboende psykologiske mekanismer (Grodal, 1999: s. 130-131). Videre skriver han: «Narrative patterns in films are mechanisms in which fictional characters and

changes in fictional situations transform the arousal induced by the spectator's engagement with characters" (Grodal, 1999: s. 131). Innenfor rammen av et narrativ er karakterenes mulige handlinger og våre emosjoner tett sammenvevd (Grodal, 1999: s. 132).

Vår følelsesmessige respons på enkeltsituasjoner og enkelthandlinger vil etter hvert også formes av den narrative konstruksjonen de inngår i. Grodal knytter dette til evolusjonspsykologi og peker på at vår hjerne og kropp, og dermed også våre emosjoner, har blitt formet i et samspill med vår arts utvikling, hvor egenskaper knyttet til overlevelse står sentralt. Tematikk som knytter an til overlevelse vil derfor kunne ha en stor emosjonell innvirkning på oss. Maktmisbruk, fare, seksualitet og mellommenneskelige relasjoner er eksempler. Identifikasjon og empati med karakterer er også effektive virkemidler, ettersom dette er sentrale mekanismer i relasjonsbygging mellom mennesker (Grodal, 1999: s. 131-132).

Eksempelfortellinger

Et narrativ kan også inneholde eksempler som i seg selv utgjør mikro-narrativer. I sin doktoravhandling fra 2012 diskuterer Sissel Høisæter eksempelbegrepet i lys av en rekke teoretikere. En av dem er Øivind Andersen, som har forklart eksempelet slik: «Den retoriske formen for induksjon er bruk av eksempel (på gresk *paradeigma*, eg. «noe som vises ved siden av», som er satt opp som mønster eller forbinde, det latinske *exemplum* betyr noe tatt ut som prøve)» (Andersen, 1995: s. 151).

Høisæter henviser til Aristoteles, som ser eksempelet som et bevismiddel og den retoriske formen for induksjon, fordi både induksjon og eksempelbruk påviser forhold ut fra analoge tilfeller (overenstemmelse, likhet). Men eksempelet skiller seg fra induksjon fordi en bare grunngir argumentet med ett eksempel (Aristoteles i Høisæter, 2012: s. 35). Når en trekker en slutning ved hjelp av eksempel trenger en altså ikke bygge på en rekke enkelttilfeller, det er nok med ett (Høisæter, 2012: s. 35).

Høisæter påpeker at det kan se ut som en selvmotsetning å snakke om en «retorisk form for induksjon», ettersom induksjon er å dra logiske slutninger, mens retorikk er evnen til å finne overbevisende momenter i en sak. Eksempelet befinner seg her i et spenningsfelt mellom logikken og retorikken; det skal bidra til å fatte slutninger om en sak en allerede har definert. For å få frem denne spenningen vektlegger Høisæter *spesifisering* når hun definerer eksempelet:

«Eit eksempel er ein kort narrativ tekst som spesifiserer innhaldet i eit omgrep eller i ein annan tekst.» (Høisæter, 2012: s. 41).

Spesifisering dreier seg her om at det finnes en helhet eller et generelt nivå som en gjennom eksempelbruken tydeliggjør enkeltdelene av (Høisæter, 2012: s. 25).

Definisjonen etterfølges av en lengre diskusjon, hvor Høisæter blant annet henviser til Joseph A. Mosher, som stiller to krav som han mener er konstituerende for eksempelet: Det må omhandle mennesker, og dreie seg om menneskelig erfaring. Høisæter mener hun fanger opp dette i definisjonen ved å betegne eksempelet som narrativt (Høisæter, 2012: s. 43).

Etter en lengre diskusjon oppsummerer hun:

«Oppsummerande kan ein seia at eksempla er narrative tekstar, dei kan ikkje plasserast i det tradisjonelle sjangersystemet som ein sjanger sidestilt med andre narrative sjangrar, men kan ha forma til dei andre korte, narrative sjangrane. Dei kan meir presist definerast som tankefigurar som står i andre tekstar eller til andre tekstar, og dei er fragment, det vil seia korte, slutta diskursar som framstiller begivenheiter. Dei fungerer både som erkjennings- og argumentasjonsinstrument i ulike samanhengar.» (Høisæter, 2012: s. 99)

Høisæters utlegning er relevant for mitt vedkommende fordi det vil hjelpe meg å synliggjøre eksempelbruk i *What the Health*. For å understreke den narrative dimensjonen ytterligere velger jeg å bruke begrepet *eksempelfortellinger*. Det bør nevnes at Høisæter opererer med en avgrenset, verbal forståelse av begrepet, som ekskluderer fysiske gjenstander, bilder, lyder og musikk (Høisæter, 2012: s. 67). Min anvendelse av *eksempelfortellinger* omfatter derimot alle modaliteter.

Verdensmodell og diskurs

Engelstads bok handler primært om fiksjonsfilm, og Plantinga mener at story-begrepet anvendt på dokumentarfilmer blir for begrensende. I stedet foreslår han «projected world», som han mener bedre ivaretar det faktum at dokumentarfilmer kan være misvisende eller fremsette direkte uriktige påstander. Selv om dokumentarfilmer er representasjoner og ikke noen «fasit», vil et begrep som «historie» gi et urimelig stort rom for forskjellige tolkninger av en gitt film (Plantinga, 1997: s. 85-86).

Det er tross alt virkeligheten vi snakker om. Plantinga skriver: «The *projected world* of a film is the *what*, in the case of nonfiction, the projected world is a *model of the actual world*» (Plantinga, 1997: s. 84). Jeg vil derfor ganske enkelt oversette «projected world» til

«verdensmodell». Dette ifølge Plantinga mer presise begrepet omfatter fremdeles de samme elementene som Chatmans «story»: Hendelser, settinger og karakterer (Plantinga, 1997: s. 85).

I likhet med Chatman og Engelstad bruker Plantinga diskursbegrepet til å vise til filmens organisering. Med henblikk på avsnittet om multimodalitet betyr dette at det er diskursen som organiserer det multimodale samspillet, det være seg musikk, voice-over, stillbilder eller levende bilder.

Gunther Kress og Theo van Leeuwen (2001) betrakter til og med narrativ som en modalitet, og begrunner det med at narrativ konstituerer en bestemt form for interaksjon og kan brukes til å «personifisere» eller «dramatisere» diskursen (Kress og van Leeuwen, 2001: s. 22). Men i denne oppgaven spiller narrativ en så viktig rolle at jeg derfor plasserer narrativ øverst, og diskurs, multimodalt samspill inkludert, utgjør et del-nivå av narrativ ved siden av verdensmodell.

Plantinga skriver at en film fundamentalt sett er en fysisk enhet i form av projiserte bilder og forsterkede lyder. Filmens diskurs viser derimot til et abstrakt nivå, og har i bred forstand fire «hovedoppgaver»:

- Den *selekterer*: Den velger informasjonsmengden og -arten som skal gis om verdensmodellen
- Den *sekvenserer*: Den gir innholdselementene en rekkefølge gjennom en formell korrespondanse mellom diskursiv presentasjon og informasjon om verdensmodell
- Den *vektlegger*, ved å fremheve og nedtone informasjon
- Den inntar et «point of view» eller *perspektiv*, som Plantinga kaller «stemme»

(Plantinga, 1997: 86).

Alle filmer som gjør rede for en serie kronologiske hendelser gjør bruk av narrativ (Plantinga, 1997: s. 124). Dokumentarfilmskapere anvender dessuten mange av de samme narrative teknikkene som fiksjonsfilmskapere for å gjøre filmen interessant for seeren og holde på interessen: De bygger opp spenningskurver og forventninger, for så å utsette eller innfri forløsning (Plantinga, 1997: s. 104).

Kronologisk organisering innebærer at en gjør rede for hvordan hendelser henger sammen i et tidsforløp. For eksempel: Hendelse A fører til hendelse B, som til slutt fører til hendelse C.

Men den *diskursive presentasjonen* kan godt starte med hendelse C, for så å forklare hendelsesforløpet i forkant. Dette henger sammen med dokumentarfilmens abstrahering av spesifikke erfaringer: Selv om dokumentarfilm ytrer seg direkte om virkeligheten, styres ikke form og struktur av innholdet. Filmens tema kan ha innvirkning på presentasjonen, men den diskursive organiseringen beror like mye på filmskaperens retoriske prosjekt (Plantinga, 1997: s. 120).

Narrativ struktur i fiksjon

Narrativ er ikke unikt for hverken fiksjon eller dokumentar, og som tidligere nevnt tar dokumentarfilmskaperne i bruk mange av de samme narrative teknikkene som fiksjonsfilmskaperne. Studier av fiksjonsfilm har identifisert forskjellige mønstre for hvordan begivenhetsrekker utfolder seg, og på hvilke tidspunkt ulike elementer inntreffer. Siden det finnes mange likheter med dokumentarfilm, vil jeg starte dette avsnittet med en kort gjennomgang av grunnleggende strukturer i klassiske filmer.

Den klassiske fortellende filmen

I begynnelsen av klassiske fiksjonsfilmer inntreffer en hendelse som igangsetter handlingen og tydeliggjør hovedkarakterens oppgave, som former hovedkarakterens prosjekt.

Hovedkarakteren møter utfordringer underveis, og oppgaven kan vise seg å være så vanskelig at hovedkarakteren trenger et hjelpemiddel for å komme i mål. Dette utløser et vendepunkt inn mot slutten, hvor hovedkarakteren med fornyede krefter går løs på oppgaven, og lykkes ofte (Engelstad, 2015: s. 48).

Vi finner igjen mange av de samme elementene i Kristin Thompsons *Storytelling and the new Cinema* (1999), hvor hun i en nytolkning av den klassiske grunnstrukturen argumenterer for at narrative strukturer i nyere Hollywood-filmer beveger seg langs fire identifiserbare «handlingsblokker»:

- *Eablering* av en situasjon som danner utgangspunktet for handlingen, som ofte innebærer at vi blir kjent med en protagonist/hovedkarakter som har et mål eller en oppgave
- *Forvikling* inntreffer, som gjør at handlingen tar en ny vending
- *Fordypning*: På dette tidspunktet har en rekke premisser, mål og hindringer blitt introdusert. Protagonisten kjemper for å nå målene, og det inntreffer gjerne hendelser som skaper fremdrift, spenning og forventning

- *Klimaks*, hvor handlingen går over i en retlinjet utvikling mot en endelig løsning, vanligvis i form av en oppbygning mot en konsentrert sekvens med tett pakket handling, hvor det avgjøres hvorvidt protagonisten når målene

(Thompson, 1999: s. 28-29).

I tillegg følger ofte en kort *epilog* etter klimakset, som betyr «sluttord, etterord; avslutningstale; sluttkapittelet i en bok» (Skei, 2009). Thompson fremhever også at overgangen mellom handlingsblokkene kan markeres med tydelige vendepunkt som er relatert til hovedkarakterens mål (Thompson, 1999: s. 29).

Formell narrativ struktur

Plantinga skriver at dokumentarer som uttrykker seg gjennom hva han kaller en «formell stemme» har særlig mye til felles med klassiske fiksjonsfilmer (Plantinga, 1997: s. 124). Hva som menes med begrepet «stemme» skal jeg komme nærmere inn på senere i oppgaven. Mange steder kaller Plantinga filmer med formell stemme bare for «formelle filmer». Det vil også jeg gjøre.

Disse filmene følger ofte hva Plantinga kaller en «formell narrativ struktur». De har en *begynnelse*, en *slutt*, og en *representerende dramatisk struktur*.

Begynnelsen igangsetter kognitive prosesser hos seeren og foreslår en referanseramme som kan styre fortolkningen av de ulike narrative momenter som inntreffer. Den har viktige epistemologiske funksjoner ved at den tilgjengeliggjør basiselementene i verdensmodellen og legger grunnleggende premisser for den narrative utviklingen. Dette skjer gjennom etablering av en verdensmodell som foreligger i en «stabil» tilstand», før stabiliteten tiltes av et uromoment (Plantinga, 1997: s. 126-127).

Representerende dramatisk struktur handler om hvordan formelle filmer følger typiske dramatiske konvensjoner, som vanligvis involverer en fremstilling av en form for historisk progresjon. Strukturen redegjør for personer eller grupper som vil noe, og en motstridende kraft som står i veien. Progresjonen representeres som motivert og målorientert, og strukturen inkorporerer ulike virkemidler for å skape spenning og fremdrift. Det kan for eksempel stilles spørsmål som gradvis besvares, og innholdselementer kan danne meningskjeder som leder opp til klimatiske øyeblikk (Plantinga, 1997: s. 135).

Avslutningens overordnede funksjon er epistemologisk. Den kan bidra med tilleggsbetydninger eller endre den epistemologiske innrammingen. Ved å sette eventuelle

kunnskapshull, eller forsterke og oppsummere innhold, kan slutten legge opp til en «korrekt» fortolkningsramme rundt verdensmodellen. Plantinga kaller denne prosessen «utforming av retrospektive tilleggs mønstre», som ledsager seerens retroaktive mentale aktiviteter knyttet til forståelsen av filmen (Plantinga, 1997: s. 131)

Avslutningen har også en dramatisk funksjon. Denne opererer svært likt i formelle dokumentarfilmer som i klassisk fiksjon. I sistnevnte formidler den ofte en tydelig seier eller nederlag til protagonisten, eller uttrykker at sentrale karakterer har oppnådd sine mål, eller feilet i forsøket (Plantinga, 1997: s. 130). Plantinga bruker også begrepet «epilog», men det er uklart om han mener at epilogen er en egen del av avslutningen, eller bare et annet ord for avslutningen i sin helhet. Han skriver at epilogen ofte vil feire en re-stabilisering av den destabiliserte tilstanden, og forsterker filmens tematiske motiver (Plantinga, 1997: s. 130).

Retorisk diskurs

Frem til nå har jeg flere steder brukt begrepene «retorikk» og «argumentasjon», uten å gi noen inngående beskrivelse av hva jeg legger i begrepene. Det skal jeg nå gjøre.

I *Retorikk i vår tid* skriver Kjeldsen at retorikken som vitenskap beskjeftiger seg med kritikk og analyse av retoriske ytringer og praksis (Kjeldsen, 2006: s. 16).

Vi må altså skille mellom retorikk som vitenskap og retorikk som praksis, og kan betrakte argumentasjon som en form for retorisk praksis.

Jeg vil her gjengi hovedpunktene i Kjeldsens definisjon av retorisk kommunikasjon:

- Retorisk kommunikasjon er kommunikasjon fra en aktør som henvender seg til bestemte mottakere for å oppnå en bestemt reaksjon eller respons. Henvendelsen oppstår i situasjoner som åpner for eller inviterer til at noen kommuniserer for å skape forandring ved å påvirke bestemte mottakere.
- Avsenderen forsøker å påvirke ved hjelp av egen troverdighet, sakens innhold og gode argumenter, samt en funksjonell, bevegende og overbevisende utforming av uttrykket.
- I forsøket på å påvirke tar avsenderen hensyn til mottakers emosjoner, karaktertrekk og posisjoner.

(Kjeldsen, 2006: s. 24-25).

Ut fra dette gir Kjeldsen en oppsummerende definisjon av retorikk som *hensiktsbestemt og virkningsfull kommunikasjon* (Kjeldsen, 2006: s. 25). Det behøver altså strengt tatt ikke å

dreie seg om kommunikasjon som har en tydelig hensikt om å overbevise mottakeren om et tydelig definert budskap. Når jeg her snakker om «retorisk diskurs», er det likevel dette jeg mener: Tekster som bruker retorisk diskurs, er uttrykk for et ønske om å overbevise mottakeren om noe. Her følger jeg Plantinga:

«In a broad sense, every discourse has a rhetorical dimension, as it implies a perspective on the world. However, rhetorical discourse as I conceive of it here makes explicit use of strategies of argument and persuasion, asserting premises, presenting evidence, employing various persuasive devices, and generating a conclusion». (Plantinga, 1997: s. 105).

Retorisk diskurs gjør altså bruk av strategier som argumenterer og forsøker å overtale.

Det er mulig å skille mellom «argumentasjon» og «overtalelse». Følgende sitat fra Plantinga viser hvordan en kan tenke om de to begrepene:

«In the realm of rhetoric, some make a distinction between persuasion and argument. Argument is typically thought of as a formal, logical process. To settle a matter by argument is to appeal to reason. To make an argument is to claim that a conclusion, usually in the form of a proposition, merits belief on the basis of salient evidence, true premises, and valid reasoning. Persuasion, on the other hand, is a much less formal process – the art of getting someone to do or believe what you want them to do or believe. (...) Whereas the aim of formal argument is to establish a reasonable conclusion, the end of persuasion, or artistic proof, is to win the assent of the listener or spectator» (Plantinga, 1997: s. 122-123).

Argumentasjon *kan* altså betraktes som en formell, logisk prosess, hvor påstander må belegges verbalt og eksplisitt. Men dette er ikke nødvendigvis den mest hensiktsmessige bruken av begrepet – i hvert fall ikke for denne oppgavens formål. Det skal jeg nå begrunne.

Det problematiske med å betrakte argumentasjon som en ordnet, logisk prosess, kan synliggjøres ved å ta utgangspunkt i et begrep som skriver seg fra Aristoteles: *Enthymem*. Aristoteles kalte enthymemet for det sentrale overtalelsesmiddel, som utgjør selve kjernen i overtalelsen. Enthymemisk argumentasjon bygger på sannsynlige premisser som ikke nødvendigvis gjøres eksplisitte (Kjeldsen, 2006: s. 173).

Mottakerne må derfor selv delta i konstruksjonen av argumentet, og fylle inn premisser og deres forbindelser. Mye av enthymemets persuasive (overtalende) verdi ligger i dets evne til å skape selvoverbevisning, ved at det aktiverer mottakerne og tilbyr dem friheten til selv å trekke konklusjonen. Enthymemet kan derfor være svært effektivt i å bekrefte og styrke allerede tilstedeværende holdninger (Kjeldsen, 2006: s. 174-175).

Det formelle synet på argumentasjon blir enda vanskeligere å opprettholde dersom vi inkorporerer det som har blitt kalt argumentets kognitive dimensjon. Den fremste bidragsyteren til dette perspektivet er Dale Hample, som er opptatt av at argumenter oppstår i mennesker, og ikke er noe som bare finnes i ytringer og tekster. Det kognitive perspektivet utgjør et bindeledd mellom avsender og mottaker, ved at det innretter seg mot grunnlaget for argumentasjon som mentale prosesser.

Tekstenes argumenterende funksjon blir i dette henseende å skape en form for stimulus som gjør at mottakeren selv produserer argumentet. I prinsippet blir det da uviktig hvordan argumentet fremsettes, så lenge det blir formidlet og forstått. Argumentet behøver heller ikke å være verbalt og eksplisitt uttrykt: Det sentrale momentet er argumentets evne til å fremkalle betydninger *hos mottakeren*, og binder seg derfor ikke til bestemte uttrykksformer. Med andre ord kan det finnes argumentasjon i bilder, lyder, musikk, gester, stemmeleie, og andre tegn (Kjeldsen, 2006: s. 189-190).

Ved å anlegge et kognitivt, «uttrykksnøytralt» perspektiv på argumentasjon, vil jeg få et bedre grunnlag for å forstå de mange nivåene og lagene av overbevisning som finnes i dokumentarfilmer som har et tydelig mål om å overbevise. Dokumentarfilmer argumenterer gjennom verbalspråk og resonnementer, men også gjennom narrativ, diskurs, og multimodalt samspill.

Dette er naturligvis ikke det samme som å si at alle dokumentarfilmer argumenterer, eller at dokumentarfilmer favoriserer implisitt argumentasjon og subtile påvirkningsmekanismer. Poenget er at argumentasjon finnes på mange nivåer, og selv om enkelte argumenter gjøres eksplisitte, kan vi som publikum også eksponeres for argumentasjon som vi ikke er bevisste på i øyeblikket.

Appellformer

Ifølge Aristoteles avhenger overbevisningens suksess av evnen til å se hvilke muligheter for overtalelse vi har i enhver sak. I overtalelsesprosessen står de tre fagtekniske bevismidlene, eller appellformene, sentralt: Etos, patos og logos (Kjeldsen, 2006: s. 32).

Etos

Etos handler om talerens troverdighet og karakter. En taler kan for eksempel styrke sin troverdighet ved å fortelle om egne opplevelser, og vise god moralsk karakter ved å appellere til allmenne oppfatninger om rett og galt (Kjeldsen, 2006: s. 32-33).

Etos kan sees som et samspill mellom tre parter: 1) Den som skildrer (retoren/avsenderen), 2) det/de som blir skildret, og 3) tilhørerne som mottar skildringen (Kjeldsen, 2006: s. 33). Etos er avgjørende for retorikken fordi vi retter oss etter andre menneskers autoritet og kompetanse (Kjeldsen, 2006: s. 137). Etos har betydning for oppmerksomheten en avsender blir gitt, og publikums vilje til å lytte. En retor kan ta grep for å styrke og bygge etos, men det er først og fremst i møte med mottakerne at etos blir til. Det er dermed ikke en fast størrelse, men regnes vanligvis som oppfatningen en mottaker har av en avsender på et bestemt tidspunkt (Kjeldsen, 2006: s. 118-119).

Etos spiller en rolle for all argumentasjon, også narrativ: Forteller vi en rørende historie som gir seg ut for å ha en direkte forbindelse til virkeligheten, vil effekten påvirkes av hvor troverdig mottakerne opplever den. Dette kan kalles narrativ troverdighet (Kjeldsen, 2006: s. 309).

Logos

Logos handler om selve det som sies. Vi overbeviser gjennom logos når vi «på basis av de overbevisende momenter i hvert enkelt tilfelle demonstrerer sannheten eller hva som synes sådan» (Kjeldsen, 2006: s. 32-33).

Logos og etos henger sammen, ettersom en avsenders etos ikke bare springer ut av retorens personlige kvaliteter, men også dannes gjennom hvilke argumenter (logos) retoren anvender (Kjeldsen, 2006: s. 117).

Som appellform forbindes logos med argumentasjon og rasjonell appell, altså fornuftsbasert argumentasjon. Men hva som er «fornuftig argumentasjon» er det ikke alltid enighet om.

Tre ulike typer logos-argumentasjon beskrives av Svennevig (2009): *Kausal*, *analog* og *assosiativ* argumentasjon. Utgangspunktet er at argumentasjon bygger på premisser, som leder ut i en konklusjon eller standpunkt. Forholdet mellom konklusjon og premisser kan henge sammen på ulike måter. De kan for eksempel stå i et *kausalt* forhold. Her vil konklusjonen fremstå som en logisk følge av premissene. Eller det kan være basert på *analogi*, ved at en trekker sammenlikninger med liknende tilfeller. Forholdet mellom konklusjon og premisser kan også stå i et *assosiativt* forhold, ved at noe fremstilles som naturlig basert på kulturelle eller hverdagslige oppfatninger (Svennevig, 2009: s. 202-204).

Svennevig trekker også frem eksempler på argumentasjon rundt norsk EU-medlemskap for å illustrere de ulike typene argumentasjon. Jeg velger her å bruke egne eksempler, som er mer innrettet mot oppgavens analysemateriale:

Kausal argumentasjon: «Vi bør bli veganere, *fordi* ernæringseksperter sier at dette gir bedre helse». I dette argumentet er vi på forhånd enige om at sunnhet er et gode, og grunnet ernæringseksperternes autoritet på området, fremstår konklusjonen som logisk.

Analog argumentasjon: «Vi bør bli veganere. Jeg har en venn som er veganer, og han er i kjempegod form». Argumentet er her basert på likhet mellom avsender og vennen. Etersom både vi og vennen er mennesker, bør vi gjøre som vennen, ettersom han er i kjempegod form.

Et assosiativt argument kan være: «Vi bør bli veganere. De største og sterkeste dyrene i naturen er alle planteetere». Her fremstilles konklusjonen som naturlig ved at en viser til en tankemessig forbindelse mellom plantespising og positivt ladede egenskaper.

Hverken konklusjon eller premisser er uomtvistelige fakta i noen av eksemplene. Retorisk argumentasjon kjennetegnes ved at den søker å berette og begrunne, snarere enn å verifisere og bevise. Målet er å fremkalle enighet mellom avsender og mottaker, og avsenders suksess beror derfor i siste instans på mottakeren. Dette står i kontrast til formell logikk som for eksempel matematiske regnestykker, hvor konklusjonen med nødvendighet følger av premissene. I retorisk forstand er «bevist» et middel vi tar i bruk i overtalelsen, og ikke ugjengjendrivelige premisser med absolutt sanne konklusjoner (Kjeldsen, 2006: s. 172-173).

Patos

Patos handler om å sette tilhørerne i en viss sinnsstemning, for eksempel ved å fortelle en rørende historie eller spille på frykt (Kjeldsen, 2006: s. 32-33). Frykt er en følelse som ifølge Aristoteles er forbundet med en forventning om at noe ondt eller smertefullt snart vil kunne skje. For å fremkalle frykt, må retoren vise frem for sine tilhørere mennesker som opplever motgang eller lidelse, og som ikke hadde ventet det (Aristoteles i Kjeldsen, 2013: s. 308).

Kjeldsen peker på at Aristoteles slår fast at «det er følelsene som gjør at folk endrer mening og tar forskjellige avgjørelser» (Aristoteles i Kjeldsen, 2006: s. 306). For å oppnå den ønskede følelsesmessige effekt må en taler for det første forstå følelsens beskaffenhet og bakgrunn, som innebærer å vite noe om hvordan mennesker er til sinns når en bestemt følelse oppstår. For det andre må avsender vite hva som fremkaller følelsen og hva den vanligvis retter seg

mot. For det tredje må avsender ha kunnskap om hvilke situasjoner følelsen vanligvis oppstår i (Kjeldsen, 2006: s. 306).

Fotografier og bilder kan skape emosjonell identifikasjon, og dermed patos- og etos-appell, ved å fremstille mennesker, dyr og situasjoner vi kan identifisere oss med (Kjeldsen, 2006: s. 267). Som anvendt retorikk handler identifikasjon om at avsender oppretter likheter mellom seg selv og mottaker. En veganer som henvender seg til en som spiser kjøtt, vil for eksempel kunne tematisere noe de har til felles.

Kjeldsen omtaler identifikasjon med henvisning til Kenneth Burke, som mente at en bare kan overtale et menneske i den grad en kan tale i samme gestikk, tonalitet, orden, holdning, og *identifisere* ens væremåte med mottakerens. Burke fremhevet at selv om person A ikke er identisk med person B, kan de identifiseres med hverandre såfremt deres interesser er sammenfallende. Videre skriver Kjeldsen at vi deler andre menneskers interesser og motiver i den utstrekning vi kan identifisere oss med dem, og deling av motiver gir grunnlag for handling (Kjeldsen, 2013: s. 233).

Denne oppdelingen av karakter (etos), sak (logos) og følelser (patos) kan gi inntrykk av at mennesker har en rasjonell dimensjon som er avsondret fra den emosjonelle. Men moderne kognisjonsforskning avviser dette. Emosjonelle reaksjoner fremkalles på bakgrunn av vurderinger av omverdenen. Emosjoner krever altså tenkning og vurdering. Følelser kan oppstå som følge av overbevisning, men overbevisning kan også følge av følelser. Det er heller ikke slik at det ene nødvendigvis oppstår som resultat av det andre: Fornuft og følelser fungerer sammen og i kraft av hverandre (Kjeldsen, 2013: s. 310-312). Karakteristisk for effektiv retorikk er nettopp at den klarer å forene rasjonelle og emosjonelle appeller (Kjeldsen, 2006: s. 294).

Visuell argumentasjon

I antikken var retorikk i stor grad en lære om talekunst (Kjeldsen, 2006: s. 54). I dag forekommer retoriske ytringer i forskjellige medier og uttrykksformer. Som jeg var inne på i beskrivelsen av det kognitive perspektivet, kan retoriske ytringer manifestere seg som bilder, musikk, tale eller skrift – og gjennom kombinasjoner av disse (Kjeldsen, 2006: s. 56).

Kjeldsen skriver at vi oppfatter bilder både ved å avkode dem semiotisk, og ved å sanse dem estetisk og umiddelbart. Vi er klar over at bilder ikke er virkeligheten selv, men ettersom de ser virkelige ut, opplever vi i møte med bildet både en konkret hendelse som vi kan se og føle, og et budskap som vi kan forstå og tolke. På grunn av deres innleiring i språklige utsagn har

de også en språklig dimensjon. Dermed forbinder og forener bildet det generelle og abstrakte med det konkrete og håndfaste (Kjeldsen, 2006: s. 292-293).

Videre gir Kjeldsen følgende tre råd om hva vi bør gjøre når vi studerer visuell kommunikasjon:

- Vi bør undersøke hvordan og i hvilket omfang etos-appeller benyttes
- Vi bør undersøke hvordan bildene skaper utsagn og argumentasjon
- Vi bør undersøke hvorvidt bildene appellerer sanselig og emosjonelt

(Kjeldsen, 2006: s. 293).

Bilder har en evne som Kjeldsen kaller *evidens*: De gir oss den sanselige opplevelsen av å se noe med egne øyne (Kjeldsen, 2006: s. 267). Evidens skapes langs fire akser.

- *Nærvær*. Bilder av konkrete hendelser virker nære, og derfor også viktigere, som legger grunnlag for handling. Verbalspråk kan også skape nærvær, men nærheten i bilder kan være vanskeligere å overse. Dette gir bilder en sterk følelsesmessig appell (Kjeldsen, 2006: s. 281-282). Bildenes synsvinkel spiller også en rolle for den emosjonelle responsen, fordi den gjenskaper vinkler og posisjoner som er analoge til vår egen sosiale verden (Kjeldsen, 2006: s. 287).
- *Realisme*. Bilder kan gi mottakeren opplevelser som likner på opplevelsene hun ville hatt i virkeligheten. Dette skyldes bildenes ikoniske og indeksikalske egenskaper. Ikonisk retorisk realisme fremkaller responser som minner om reaksjonen mottakeren ville hatt i møte med det referensielle innholdet (Kjeldsen, 2006: s. 283).
- *Umiddelbarhet*. Til forskjell fra verbalspråk, presenterer bilder alle sine bestanddeler samtidig, og deres innbyrdes relasjoner bestemmer en visuell struktur vi kan gripe i en enkelt synshandling. Måten vi oppfatter bilder på har derfor noe umiddelbart og intuitivt over seg. Kjeldsen kaller dette «sanselig umiddelbarhet» (Kjeldsen, 2006: s. 284).
- *Fortetning*. Bilder har evnen til å forene konvensjonelle (symbolske) og motiverte (ikonisk) betydninger i et øyeblikks eksplosjon av inntrykk og mening. Ved å forene nærvær, realisme og umiddelbarhet kan bilder utløse en mer omfattende emosjonell respons (emosjonell fortetning). Men bilder kan også formidle argumenter og rasjonelle appeller, og utløse resonnementer (argumentativ fortetning). Bilder som forener de to typene fortetning, oppnår hva Kjeldsen kaller *dobbel retorisk fortetning*.

(Kjeldsen, 2006: s. 285-287). I tillegg til disse fire brede aksene, kommer visuelle uttrykk i mange forskjellige former, noe som gjør det nyttig å skille mellom ulike funksjoner på et mer spesifikt nivå.

Bilder kan ha *dokumenterende* egenskaper. Fotografier er for eksempel «avtrykk av virkeligheten» som har en kausal forbindelse mellom signifikat og signifikant. De kan dermed fremstå som bevis for at noe har skjedd på en bestemt måte. Bilder kan også ha *pseudo-dokumentariske* funksjoner. Dette gjelder for eksempel visuelle rekonstruksjoner av hendelser, som benyttes for å vise at noe *kan* ha skjedd, eller at noe har skjedd på den viste måten (Kjeldsen, 2006: s. 269).

Bilder kan komme i form av diagrammer, grafer og figurer, som kjennetegnes ved at innholdselementene forholder seg til hverandre på en måte som gjør at de likner på de interne relasjonene i det representerte innholdet. Figurer har rasjonell appell, og kan i likhet med fotografier ha en dokumentarisk eller pseudo-dokumentarisk funksjon. Figurer kan fremstå som troverdige, matematiske, statistiske eller logiske oversettelser av fakta, forhold og fenomener. Noen er så enkle at de kan ha den samme umiddelbare effekten som bilder, så lenge mottakeren er innforstått med figurens variabler og sammenhenger. Et eksempel er en stigende kurve som representerer stigende arbeidsledighet (Kjeldsen, 2006: s. 273).

Bilder kan også ha *illustrerende* funksjoner. Kjeldsen skiller mellom illustrerende *fremvisning*, *redegjørelse* og *bevis*.

Illustrerende *fremvisning* gir betrakteren et inntrykk av hvordan noe ser ut, som i et leksikon. En mer spesifikk form er *antydning*, som iverksettes når et bilde viser til området eller emnet som behandles i den retoriske ytringen, som når et bilde av en gulrot med salatblader viser at en rett er vegetarisk. Antydende illustrasjon har i første rekke en symbolsk funksjon, og inneholder hverken emosjonell eller rasjonell appell i særlig grad. Følelser, verdier og holdninger er i stor grad fraværende, og hovedfunksjonen er å gjøre tekstbildet mer levende og pedagogisk (Kjeldsen, 2006: s. 268).

Illustrerende *redegjørelse* ligger nærmere konvensjonelle tegn og mer «tekniske» former for visualiseringer som skaffer rask og presis informasjon. Kjeldsen skiller mellom *handlingsorienterte* og *analytiske* redegjørelser. De handlingsorienterte redegjørelsene beskriver temporalt hvordan noe har skjedd, kan skje, eller hvordan noe skal gjøres. Mange ganger deles handlingen opp i en tegneserie som beskriver hendelsen eller handlingen i

kronologiske enheter. Den *analytiske* redegjørelsen viser hvordan noe ser ut, er konstruert eller fungerer (Kjeldsen, 2006: s. 268-269).

Den tredje typen er illustrerende *bevis*. Disse utfyller gjerne en dokumentarisk eller pseudo-dokumentarisk funksjon. Eksempler er røntgenbilder eller skanninger av menneskekroppens indre (Kjeldsen, 2006: s. 269).

Til slutt vil jeg også ta med bildets *polysemiske* funksjoner, som handler om at bilder kan oppfattes på forskjellige måter.

Bilder kan for det første ha *enthymemisk polysemi*: De lar mottakerne være medskapere av betydningen. Når betrakteren selv er delaktig i konstruksjonen av det retoriske budskapet, bidrar de samtidig til å overbevise seg selv. Men for å ha den tilsiktede retoriske effekten, må flertydigheten også være begrenset nok til at mottaker har muligheten til å fortolke bildet i tråd med avsenders intensjoner (Kjeldsen, 2006: s. 271).

For det andre kan bilder ha *tilslørende polysemi*. Dette skjer når avsender forsøker å kommunisere til flere grupper samtidig, og forsøker å la dem skape hver sin fortolkning av den flertydige visuelle ytringen (Kjeldsen, 2006: s. 272).

Retorikken i dokumentarfilmers visuelle uttrykk handler om utvalg, rekkefølge, lengde og kontekstualisering av levende bilder, stillbilder, fotografier og animasjoner – kort fortalt den diskursive organiseringen av visuelt materiale. Noe som også omfatter hvordan de visuelle uttrykkene inngår i et multimodalt samspill.

Stemme

Frem til nå har jeg beskrevet aspekter ved dokumentarfilmer generelt, og behandlet det som enhetlig størrelse, uten å differensiere noe særlig mellom mulige underkategorier. Men det er også mulig å trekke opp skillelinjer mellom ulike typer filmer. Dette kan gjøres på flere måter. Måten jeg vil skille mellom dokumentarfilmer på, tar utgangspunkt i begrepet «stemme».

I *Introduction to Documentary* vier Nichols et eget kapittel til stemme. Han skriver at ettersom dokumentarfilmer tar opp problemstillinger, belyser aspekter og representerer kvaliteter ved den historiske verden, kan vi også si at de «taler» til oss om verden gjennom lyd og bilde. På samme måte som en taler kan gjøre aktiv bruk av hele kroppen for å kommunisere sitt budskap, kan dokumentarfilmskaperen ta i bruk hele spekteret av virkemidler som filmmediet byr på (Nichols, 2010: s. 67).

Videre skriver han: «The voice of documentary can make claims, propose perspectives, and evoke feelings. Documentaries seek to persuade or convince us by the strength of their point of view and the power of their voice» (Nichols, 2010: s. 68).

Når vi snakker om at alle dokumentarfilmer har en egen, distinkt stemme, snakker vi altså ikke om fortellerstemme eller stemmene til filmens deltakere, men om hvordan dokumentarfilmen henvender seg til seeren gjennom et helhetlig uttrykk. Stemmen springer ut av regissørens mange valg i møte med tematikken hun undersøker, og representerer hennes forsøk på å «oversette» den materielle, historiske verden til audiovisuelt språk (Nichols, 2010: s. 69).

I denne oversettelsesprosessen må en filmskaper blant annet ta stilling til:

1. Når en skal klippe, redigere, og hva som skal sidestilles
2. Hvordan en skal ramme inn eller komponere et bilde (bruke nærbilde eller avstandsbilde, kunstig eller naturlig lyssetting, farge eller svart-hvitt, vinkel, panorering, zooming, følge objektet eller forbli stasjonær, og så videre.)
3. Lydbruk, som hvorvidt en skal bruke reallyd («naturlige» lyder som kameraet fanger opp mens det filmes) effektlyd (som legges på i redigeringsprosessen), voiceover, musikk, fortellerstemme, osv.
4. Hvorvidt scenene skal danne et kronologisk hendelsesforløp, eller om de organiseres for å bygge opp under bestemte argumenter eller stemninger
5. Hvorvidt en skal holde seg til egne opptak eller inkludere andres foto- og billedmateriale, som arkivfoto

(Nichols, 2010: s. 72).

Her bør det nevnes at Nichols også tar med et sjetteste punkt: Valg av *modus*. Begrepet viser til ulike, gjentakende mønstre for hvordan den historiske verden representeres i dokumentarfilmer. Nichols har utviklet en typologi om disse mønstrene som er mye anvendt innenfor analyser av dokumentarfilm. I denne oppgaven har jeg imidlertid valgt å utelate modusbegrepet. Dette er fordi jeg opplever at Plantingas tre stemme-kategorier, som jeg kommer til, på en mer oversiktlig og helhetlig måte fanger opp aspekter jeg er interessert i å belyse. Plantingas kategorier favner noe bredere enn Nichols' moduser, og sånn som jeg ser det egner de seg bedre for å studere hvordan narrativ struktur fungerer sammen med retoriske strategier.

Formell stemme

Plantingas typologi deler stemmebegrepet opp i tre hovedkategorier: Den *formelle* stemmen, den *åpne* stemmen, og den *poetiske* stemmen. Disse kategoriene refererer til en films brede epistemiske og estetiske kvaliteter. De er ikke dekkende for alle nivåer av funksjoner og kvaliteter ved en film, og er ikke ment å uthule hva som vanligvis menes med «stemme» i dokumentarfilmer (Plantinga, 1997: s. 106). De er heller ikke gjensidig utelukkende motpoler, men «samlepakker» av virkemidler og fremstillingspotensialer (Plantinga, 1997: s. 110).

For denne oppgavens formål er *formell* stemme viktigst, og jeg vil derfor konsentrere meg å gi en beskrivelse av denne.

Den formelle stemmen søker primært å forklare aspekter ved den historiske verden, og hensikten er å overføre kunnskap fra filmskaper til mottaker. Innholdselementene som utgjør verdensmodellen gis en tydelig form, og som jeg tidligere har vært inne på har disse filmene ofte «klassiske» filmatiske trekk når det gjelder audiovisuelle harmonier og helhetlig stil (Plantinga, 1997: s. 107).

Klassiske filmer gjør ofte bruk av hva filmforskeren og filosofen Noël Carrol har kalt *erotetisk narrativ*. Dette er en metode for å skape fremdrift i filmer gjennom bruken av en resonnerende spørsmål-svar-struktur. Det dreier seg altså om et fortellerteknisk aspekt av fremstillingen av verdensmodellen (Plantinga, 1997: s. 107). I formelle filmer er hensikten å overføre kunnskap mellom avsender og mottaker, og eventuell tilbakeholding av informasjon er først og fremst et verktøy for å skape spenning (Plantinga, 1997: s. 112).

I formelle dokumentarfilmer finner vi ofte slike spørsmål-svar-strukturer. Dette henger sammen med at formelle filmers primære funksjon er å forklare og redegjøre. Formelle filmer taler med *epistemisk autoritet*. De representerer et optimistisk kunnskapssyn hvor det finnes klare svar på bestemte spørsmål. Erotetisk narrativ harmonerer derfor godt med den formelle stemmens forklarende og pedagogiske funksjon, ettersom det stiller klare spørsmål og gir klare svar (Plantinga, 1997: s. 110-111).

Dette har konsekvenser for den narrative organiseringen av filmen. I formelle dokumentarfilmer er spørsmålene som skal besvares en viktig narrativ drivkraft; den narrative utformingen bunnar i retoriske hensyn. Den narrative strukturen utfolder seg gjerne ved at spørsmål stilles og besvares gjennom en ordnet og tydelig diskurs. Den epistemologiske funksjonen er derfor det overordnede organiserende prinsippet for den narrative struktureringen (Plantinga, 1997: s. 135).

Dette gjør formelle filmer «naturlig disponert» for argumenterende strukturer som fremsetter premisser og presenterer bevis (Plantinga, 1997: s. 105). Plantinga trekker frem filmen *Harvest of Shame* som et eksempel på en film med en lett håndgripelig argumenterende struktur: Filmen 1) legger frem beviser for en sak, 2) appellerer emosjonelt for saken, og 3) sier hva som bør gjøres (Plantinga, 1997: s. 123-124).

Dokumentarfilm som verktøy for sosial handling

Som retorisk sjanger er det ikke tvil om at dokumentarfilm er i besittelse av en rekke ressurser som gjør det til et potensielt både hensiktsmessig og virkningsfullt medium. I dette avsnittet fokuserer jeg derfor på dokumentarfilmens muligheter for retoriske appeller. Dette har allerede blitt delvis gjort rede for i de foregående avsnittene. Derfor vil jeg nå trekke frem noen bredere betraktninger fra Kjeldsen, Nichols og Plantinga. Jeg vil også knytte disse betraktningene til temaer og begreper jeg tidligere har vært inne på, og gjøre meg noen refleksjoner rundt dokumentarfilmens overbevisningskraft og som verktøy for å skape handling.

Sjanger, intensjoner og motiver

Kjeldsen skriver at når en retorisk sjanger har etablert seg, blir sjangeren i seg selv et viktig retorisk vilkår som bidrar til å forme de konkrete ytringene (Kjeldsen, 2006: s. 96). Sjangere kan betraktes som kulturelle reguleringer av menneskers handlinger. De individuelle retoriske ytringene er i prinsippet unike, men som manifesteringer av sjangeren er de også uttrykk for sosiale motiver. Sjangere blir dermed verktøy for kollektiv handling (Kjeldsen, 2006: 98-100).

Vår oppfatning av avsenders *intensjoner* er en viktig del av avsenders etos. En mulig innfallsvinkel til dette er å tenke på intensjoner som individuelle, og *motiver* som sosiale. En statsminister som viser til skapte arbeidsplasser, har for eksempel en individuell intensjon om å få oppslutning. Men det er også uttrykk for et sosialt motiv i form av det samfunnsmessige behovet for å holde arbeidsledigheten lav (Kjeldsen, 2006: s. 100-101).

At dokumentarfilmer kan uttrykke sosiale motiver og dermed være verktøy for kollektiv handling, gjenspeiles idet Nichols fremhever følgende: I motsetning til andre typer ikke-fiksjonelle filmer, som for eksempel treningsvideoer eller instruksjonsvideoer, innehar dokumentarfilm en sosial dimensjon og appellerer til vår sosiale bevissthet.

Dokumentarfilmer forsøker å overbevise, overtale eller å gjøre oss mottakelige for filmskaperens perspektiver. De kan være underholdende og estetisk appellerende, men dette

er underlagt, eller skjer i det minste i sammenheng med, deres retoriske prosjekt (Nichols, 2010: s. 104).

Nichols poengterer videre at som publikum er vi både fysisk adskilt fra det han kaller representasjonshandlingen, og det representerte innholdet. Vi oppholder oss i en annen sosial situasjon på et annet sted i tid og rom. Like fullt er vi knyttet sammen med filmskaper og filmens subjekter i en retorisk situasjon. Inn i rollen som publikum tar vi med oss våre individuelle antakelser og forventninger, men vi er der også som innbyggere i et samfunn og dermed medlemmer av en kollektiv størrelse. Filmskaperen må nå ut til oss på begge disse nivåene: Hun må kunne aktivisere oss som «den som blir kommunisert til», samtidig som hun kommuniserer et tema som har betydning for oss på gruppenivå. Nichols peker på at dette vanligvis gjøres gjennom retoriske teknikker (Nichols, 2010: s. 62).

I avsnittet om appellformer skrev jeg at etos er et samspill mellom avsender, budskap og mottaker. Dette triangulære samspillet reflekteres i Nichols' refleksjoner over dynamikken i forholdet mellom filmskaper, subjekter og publikum (Nichols, 2010: s. 59).

Nichols skriver at dokumentarfilmskaperne ofte inntar ofte rollen som offentlige representanter. De snakker på vegne av andre, men også på vegne av produksjonsselskaper og institusjoner som støtter prosjektene deres (Nichols, 2010: s. 43). Subjekter (mennesker) som fremstilles i dokumentarfilmer opptrer som kulturelle aktører. De er interessante i kraft av hvem de er i den virkelige verden, og hva de representerer (Nichols, 2010: s. 46).

Vårt inntrykk av filmskaperen vil blant annet dannes ut fra hvordan hun forholder seg til menneskene i filmen. Filmskaperen har kameraet og innehar dermed en makt subjektene ikke har. Filmskapers moralske karakter handler ikke bare om holdningen filmskaper selv inntar til synspunktene eller verdiene subjektene representerer, men også om hvorvidt subjektene representeres på en måte som oppleves rettferdig og troverdig. Troverdigheten kan svekkes om publikum opplever at de blir forledet (Nichols, 2010: s. 58-59).

Disse refleksjonene knytter også an til den narrative troverdigheten. Om filmskaper behandler subjekter dårlig eller scener virker overdrevent iscenesatt, kan publikum begynne å spørre seg om filmskaper har en agenda som ikke kommer tydelig nok frem, og om verdensmodellen utgjør en sannsynlig representasjon av de faktiske hendelser.

Indeksikalitet og ikonisitet

Dokumentarfilmer beror på teknologiske kapasiteter som gjør at vi kan lagre «avtrykk av virkeligheten» i form av audiovisuelle opptak. Avtrykkene står i et kausalt forhold mellom opptaksutstyret og de prosesser, objekter og hendelser som representeres. Dette gir dokumentarfilm en sterk troverdighetsdimensjon (Nichols, 2010: s. 34).

Plantinga fremhever de ikoniske egenskapene: Det audiovisuelle materialet står i et likhetsforhold til det representerte innholdet (Plantinga, 1997: s. 41). I forbindelse med indeksikalske egenskaper peker Plantinga på at avtrykkene ikke kan betraktes som eksakte kopier av hva vi ville sett om vi var til stede på opptakslokasjonen: Synet vårt ser ikke det samme som hva kameraer «ser». Kvaliteten og informasjonen i et fotografi avhenger av en rekke faktorer; som kvaliteten på utstyret som brukes, lysforhold, eksponeringstid, fotografens erfaringsnivå, og så videre (Plantinga, 1997: s. 53).

Plantinga peker på at opptak og annet materiale som benyttes fungerer retorisk ved at det underbygger påstandene dokumentaren fremsetter, noe som gjør at dokumentarfilm *primært er et retorisk medium*. Dokumentarfilmer «fanger» ikke virkeligheten, de uttrykker og impliserer holdninger og standpunkter om temaet som undersøkes (Plantinga, 1997: s. 37-38).

Dokumentarer kan anvende fotografisk materiale for å dokumentere påstander, men den retoriske kompleksiteten gjør at «dokumentasjon» blir et forenklende og reduserende begrep på dokumentaren som helhet. Dokumentarfilm bør heller betraktes som en metode for å formidle perspektiver og utsagn. I skapelsesprosessen veves bilder, lyder, musikk og verbale utsagn sammen til en stilistisk og strukturert fremstilling som kan fremsette antydninger og argumenter på flere nivåer. Innholdet får derfor betydning utover de rent verifiserende aspektene (Plantinga, 2000: s. 137).

Som vi allerede har vært inne på, er dokumentarfilmer konstruerte representasjoner, ikke imitasjoner eller «repriser». Den tilbyr en direkte forbindelse til virkelige prosesser gjennom representerte objekter og hendelser, men disse inngår også i en større retorisk struktur (Plantinga, 1997: s. 46).

Nichols fremhever også at bevis og dokumentasjon alltid står i en kontekst. De blir brukt i bestemte situasjoner til bestemte formål, og inngår i fortolkningsprosesser. Vi må derfor skille mellom verdien av de indeksikalske og ikoniske egenskapene på den ene siden og de perspektiver, teorier og argumenter som bildet understøtter på den andre siden.

Dokumentarfilmmateriale brukes for å oppnå målet eller formålet med filmen (Nichols, 2010:

s. 35), noe som gir gjenklang til vekselvirkningene mellom narrativ og diskurs som vi har vært inne på tidligere.

I avsnittet om visuell argumentasjon pekte jeg på bilders evner til å vekke følelser. Nichols kobler dette til dokumentarfilmens overbevisende kraft. Han skriver at ved å tilby sanselige opplevelser satt sammen av lyder og bilder, innretter dokumentarfilmer seg mot vårt følelsesliv, våre verdier og våre overbevisninger. Dette gir dem en uttrykksmessig kraft som er jevnbyrdig med eller overstiger det skrevne ord (Nichols, 2010: s. 100).

Vi husker at enthymemisk argumentasjon kan være spesielt effektivt for å forsterke allerede eksisterende holdninger. Her mener Nichols dokumentarfilmen har et stort potensial. Han skriver at dersom en film treffer våre fordommer eller forhåndsmeninger ved å aktivere følelser vi allerede har omkring bestemte verdier og overbevisninger, kan dette styrke dens gjennomslagskraft (Nichols, 2010: s. 97-98).

Intervjuet

Plantinga skriver at intervjuer er en uvurderlig ressurs for en dokumentarfilmskaper, og at bruken og presentasjonen av intervjuer utgjør en av dokumentarfilmmediets store retoriske styrker. Informasjonsverdien i intervjuer ligger ikke bare i *hva* som sies, men også *hvordan* det sies. I produksjonen av formelle filmer må filmskaperen gjøre seg noen avveininger om hvordan intervjuene kan plasseres inn på en måte som gjør at de samsvarer med filmens retoriske prosjekt (Plantinga, 1997: s. 162).

Til en viss grad er alle dokumentarfilmer retoriske, men noen har et tydeligere retorisk prosjekt enn andre (Plantinga, 1997: s. 123). Det retoriske prosjektet til filmskaperen vil ha innvirkning på hva slags intervju som er mest formålstjenlig.

I *Representing Reality* skiller Nichols mellom fire typer intervjuer: *Samtale*, *maskert intervju*, *pseudodialog* og *allment intervju*. Det allmene intervjuet er det mest relevante for denne oppgaven. Dette er en svært strukturert form for intervju, som bidrar med en bestemt type faktainformasjon eller affektiv overtone som inngår i en større referanseramme. Filmskapers filmskapers overordnede agenda er bestemmende for intervjuets tekstuelle innramming (Nichols, 1991: s. 52-53).

Metafor

Jeg vil avslutte teoridelen med en kort utlegning om dokumentarfilmens forhold til metaforisk representasjon.

En metafor er en form for sammenlikning og utskiftning basert på likhet, som skjer ved at en overfører visse egenskaper ved ting og fenomener til noe annet. Når vi bruker metaforer, gjør vi ikke sammenlikningen eksplisitt, men erstatter det bokstavelige uttrykket vi henviser til med et annet uttrykk (Kjeldsen, 2006: s. 198). Dersom noen for eksempel spør meg hvordan det går med masteroppgaven, og jeg svarer «tur i parken», overfører jeg aspekter fra sistnevnte aktivitet for å beskrive førstnevnte – som i dette tilfellet ville være å uttrykke at det å skrive masteroppgave er en behagelig og enkel prosess.

Om metaforbruk og dokumentarfilm skriver Nichols:

«The selection and arrangement of sounds and images are sensuous and real; they provide an immediate form of audible and visual experience, but they also become, through their organization into a larger whole, a metaphorical representation of what something in the historical world is like. (...) We hunger for metaphorical representations to help us understand what values to attach to social practices. Documentaries help us understand how others experience situations and events that fall into familiar categories (family life, health care, sexual orientation, social justice, war, death, and so on). Documentaries offer an orientation to the experience of others and, by extension, to the social practices we share with them»
(Nichols, 2010: 109-110)

Ut fra dette kan vi slutte at Nichols mener dokumentarfilm som medium har en unik evne til å tilby oss forståelse gjennom metaforisk representasjon. Ved å tilby oss sanselige opplevelser, kan metaforbruk i dokumentarfilm fungere som en inngangsportale til innsikter og forståelse av andres situasjon.

3. Metode

Om tekstanalyse som metode

I innledningen sa jeg at oppgaven baserer seg på en analyse av dokumentarfilmen *What the Health*. Som jeg har redegjort for, er dokumentarfilmer å betrakte som tekster innenfor medievitenskapen. Problemstillingen min knytter seg opp mot en bestemt tekst, *What the Health*. For å kunne belyse den, vil jeg gjøre en kvalitativ tekstanalyse av *What the Health*. Derfor vil jeg nå gjøre rede for noen aspekter knyttet til tekstanalyse som metode, med utgangspunkt i Østbye mfl. (2013).

Tekstanalyse er en fellesbetegnelse på kvalitative tilnærminger til studier av tekster. Analyse av tekster innebærer å stille spørsmål til ulike typer tekster, og forsøke å finne svar.

Tekstanalyse er ideografisk og fortolkende. At den er ideografisk innebærer at den forholder

seg til tekster som unike og helhetlige verk, og analysen innretter seg ofte mot det unike ved verket som skal undersøkes. Dette omfatter å studere både tekstens innhold og uttrykk, altså *hva* den sier, og *hvordan* den sier det. At tekstanalysen er fortolkende innebærer at den forsøker å belyse tekstens latente nivå, det vil si meningsinnhold og betydninger som vanligvis ikke er synlige ved første øyekast (Østbye mfl., 2013: s. 61-63).

Som jeg redegjorde for i teoridelen forsøker argumenterende tekster å overbevise mottakeren om noe. Av metodiske årsaker velger jeg å bruke begrepet «retorisk diskurs» fremfor «argumenterende diskurs», fordi dette gir meg tilgang til et bredere spekter av begreper for analyse. Men slik som jeg har definert «retorisk diskurs» handler det fremdeles om å overbevise. Begrepet «overbevise» er sentralt for oppgaven, siden det også inngår i problemstillingen min. Ved å forankre tekstanalysen min i retorisk teori, vil jeg ha et godt utgangspunkt for å studere hvordan teksten forsøker å overbevise.

Presentasjon av analysemateriale

What the Health er en amerikanskprodusert film laget av Kip Andersen og Keegan Kuhn. Filmen distribueres av non-profit-produksjonsselskapet A.U.M Films & Media, og produksjonen ble finansiert via en crowdfunding-kampanje gjennom nettsiden www.indiegogo.com. Den ble utgitt i 2017 og er på tidspunktet hvor denne oppgaven skrives tilgjengelig på NetFlix. Den kan også strømmes mot betaling på en egen hjemmeside, www.whatthehealthfilm.com.

What the Health retter fokuset mot de angivelig helseskadelige aspektene ved å spise animalske produkter, det vil si kjøtt, fisk, egg og meieriprodukter. Ifølge filmen bør vi ta avstand fra disse produktene på grunn av de negative konsekvensene de har for både mennesker og dyrs helse. I stedet bør en omfavne et vegansk (plantebasert) kosthold. På hjemmesiden blir filmen beskrevet som «The health film that health organizations don't want you to see», og en kan kjøpe kokebøker, «meal planner» og T-skjorter. Fra før er Andersen og Kuhn kjent for deres forrige film, *Cowspiracy* (2014), som også promoterer veganisme. Mens fokuset i *Cowspiracy* var klima og miljø, handler *What the Health* hovedsakelig om helse.

Refleksjoner rundt valg av analysemateriale

Innledningsvis sa jeg hvorfor jeg mente det er relevant å studere dokumentarfilm og kommunisering av veganisme som tema. Det finnes mange filmer som omhandler dette temaet, så hvorfor akkurat *What the Health*? Det som gjør nettopp denne filmen spesielt interessant er hvordan den gjør strategisk bruk av fortellerteknikk og narrativ konstruksjon

som formidlingsform. Som del av dette er også andre retoriske strategier i spill. Etter å ha sett filmen er det ingen tvil om at den har et tydelig budskap og en klar hensikt: Filmskaperne promoterer veganisme og ønsker at flest mulig skal bli veganere. Hvorvidt de faktisk lykkes med dette, er ikke temaet for denne oppgaven. Fokuset mitt ligger på selve teksten. Dette reflekteres også i problemstillingen. Det jeg ønsker å studere er hvordan filmskaperne *forsøker* å overbevise.

Analytisk fremgangsmåte

Jeg vil nå gjøre rede for hvordan jeg vil gå frem for å belyse problemstillingen. Den lyder fremdeles: *Hvilke strategier tar skaperne av What the Health i bruk for å overbevise seeren?*

I denne formuleringen ligger det implisitt at *What the Health* faktisk forsøker å overbevise om noe, og at dette er å bli veganer. På et tidlig tidspunkt i analysen vil jeg derfor redegjøre for hvorfor vi kan anta at dette er tilfellet. Etersom dette er noe som kommer svært tydelig frem i filmen, har jeg ikke ansett det som nødvendig å gjøre dette til egne forskningsspørsmål i oppgaven. Det som er mer interessant, er *hvordan* filmen prøver å overbevise.

I teoridelen fremhevet jeg at dokumentarfilmer kan organiseres etter narrative, retoriske eller kategoriske strukturer. Jeg pekte også på at det vanligste er at ulike typer strukturer kombineres. Derfor har jeg bygget opp et analyseapparat i to deler. Den første analysedelen har som formål å gi innsikt i hvordan filmen er strukturert. Dette innebærer at jeg gir en kort oppsummering av handlingen, for så å ta for meg retorisk og narrativ struktur. Som jeg viser i strukturanalysen er filmens retoriske prosjekt et overordnet organiserende prinsipp. I strukturanalysen vil jeg derfor først identifisere hva dette retoriske prosjektet er. Dette vil begrense seg til en relativt kort redegjørelse, fordi jeg vil komme nærmere inn på retoriske strategier i andre analysesteg.

Etter at jeg har redegjort for filmens overordnede retoriske struktur, vil jeg gi en oversikt over narrative strukturer. Dette innebærer å se nærmere på fortellertekniske aspekter, og hvordan dette henger sammen med filmens retoriske prosjekt. Her vil jeg få bruk for begreper jeg redegjorde for i teoridelen. For det første gjelder dette Plantingas begreper om verdensmodell og diskurs, samt hans begreper om begynnelse, dramatisk struktur, avslutning og epilog. Jeg vil også dra stor nytte av Kristin Thompsons begreper; etablering, komplikasjon, vendepunkt, fordypning og klimaks. Jeg anser det som uproblematisk å benytte Plantingas og Thompsons begreper om hverandre, ettersom Plantingas narrative begrepsapparat i stor grad baserer seg

på teori om klassisk fiksjonsfilm. Og *What the Health* har, som vi skal se, mye til felles med klassisk fiksjonsfilm.

Det første analysesteget legger grunnlaget for det andre, som er en retorisk dybdeanalyse på et mer detaljert plan. Dette er også den største delen av analysen. Hovedvekten vil ligge på å undersøke hvordan ulike retoriske strategier kommer til uttrykk, hvordan det argumenteres (både eksplisitt og enthymemisk), og hvordan ulike strategier relaterer til logos, etos og patos. I dette arbeidet vil jeg få bruk for Nichols' liste over aspekter som knytter seg til filmens distinkte stemme - eksempelvis billedbruk, farger, musikk og kronologisk organisering.

I det andre analysesteget vil også multimodale begreper bli nyttige for å studere hvordan mening skapes i et multimodalt ensemble, og hvordan kohesjonsmekanismer som informasjonskopling benyttes for å skape flyt og sammenheng. Multimodalitetens fokus på funksjonalitet harmonerer godt med retorikkens fokus på virkning og handling. Jeg mener derfor denne kombinasjonen gir meg et godt teoretisk grunnlag for å belyse problemstillingen.

Særlig Theo van Leeuwens begreper om informasjonskopling være nyttige for å studere multimodale retoriske strategier. Begrepene «utdyping» og «utvidelse» vil ha en sentral rolle i å forstå samspillet mellom ulike modaliteter. I anvendelsen av begrepene kommer jeg til å knytte an til Kjeldsens begreper fra avsnittet om visuell retorikk, for å kunne redegjøre for utdypinger og utvidelser på et mer spesifikt nivå. Dette involverer å se på hvordan bilder og videosnutter skaper nærvær, realisme, umiddelbarhet og fortetning – og hvordan de argumenterer gjennom rasjonell appell (etos og logos), og hvordan de formidler emosjonell appell (patos).

For det andre vil den narrative teorien også hjelpe meg i den retoriske dybdeanalysen, ettersom narrativ har retoriske aspekter ved seg. Dette involverer å studere bruken av eksempelfortellinger, og hvordan disse argumenterer på tvers av appellformer. Jeg vil også ta for meg hvordan ulike modaliteter bidrar i den narrative utviklingen, og hvordan de multimodale samspillet fremhever de narrative handlingsblokkene i konkrete scener.

En mulig svakhet ved mitt valg av analysemateriale, er at filmen er relativt lang: Den varer i 1 ½ time. Jeg har derfor sett meg nødt til å være selektiv med tanke på hvilke deler av filmen jeg vil studere i dybden. Jeg har forsøkt å velge ut de scenene jeg oppfatter som de mest retorisk interessante, og som har størst betydning i å formidle filmens hovedbudskap.

Andre analysedel er altså satt sammen av en rekke utvalgte avsnitt fra filmen. I de aller fleste tilfellene utgjør et avsnitt en sammenhengende diskursiv enhet, som finner sted innenfor en bestemt sekvens (se sekvensliste for oversikt). Jeg analyserer filmen «fra begynnelse til slutt», så avsnittene er kronologisk organisert. Men siden ikke hele filmen er gjenstand for retorisk dybdeanalyse, innebærer overgangene mellom avsnittene at jeg av og til må gjøre diskursive «hopp». Tidspunkt og sekvens for avsnittet markeres i begynnelsen av hvert avsnitt.

Noen presiseringer...

I den retoriske dybdeanalysen gjør jeg utstrakt bruk av skjermdumper fra filmen. En ting jeg har måttet ta stilling til er hvorvidt jeg skulle inkludere undertekster. Jeg valgte å inkludere dem fordi de kan fungere som illustrasjoner på hvilken verbal informasjon som blir gitt i sammenheng med den visuelle.

I andre analysedel vil jeg også gjøre bruk av følgende begreper: *Sekvens*, *montasje*, *videosnutt*, *scene*, *takning*, *klipp*, *kamerabilde* og *fortellerstemme*. Derfor vil jeg kort gjøre rede for hva jeg legger i dem.

Sekvens

En sekvens blir gjerne beskrevet som en større samling av scener og takninger som forteller en mer eller mindre sammenhengende historie (Bernard, 2016: s. 60). I denne oppgaven viser sekvens til en mer generell tematisk diskursivt sammenhengende enhet. Jeg har sortert hele filmen inn i sekvenser og laget en oversikt, som ligger vedlagt.

Montasje

Med montasje mener jeg en liten gruppe sammensatte scener som utgjør en tematisk sammenhengende meningsbærende enhet, men de er kortere enn sekvenser. De utgjøres ofte av en blanding av intervjuer, animasjoner og andre typer bilder som står i relasjon til det gjeldende temaet. Selv om montasjene inngår i narrativer og kan utgjøre mikro-narrativer i seg selv, er de, som vi skal se, strukturert som tematiske informasjonsbolker snarere enn fortellinger.

Videosnutt

Jeg vil bruke begrepet «videosnutt» eller bare «snutt» om korte takninger som viser levende bilder. De skiller seg fra takninger ved at innholdselementene i snuttene tilhører et univers utenfor handlingen, og ser ut til å være innspilt på forhånd. De er like fullt en del av verdensmodellen og narrativene filmen bygger opp.

Scene

En scene beskrives ofte som en sammenhengende gruppe takninger som finner sted innen samme sted/lokasjon (Bernard, 2016: s. 59), men dette vil passe dårlig for mine formål.

Diskursen i *What the Health* i liten grad organisert etter de fysiske stedene filmingen har foregått på. Den er snarere tematisk organisert, og gjør stadige «hopp» til takninger og bilder som koples sammen med temaet. Jeg vil derfor bruke begrepet «scene» om en liten gruppe takninger (vanligvis bare 2-3) som utgjør en kortere tematisk eller handlingsdrevet meningsenhet.

Takning

En takning er ganske enkelt et enkelt «take», det vil si bildene som vises mellom hver gang det klippes.

Klipp

Et klipp er når bildet «kuttet», det viser til øyeblikket hvor kamerabildet skifter til en ny takning.

Kamerabilde

Det som vises.

Fortellerstemme

Kip Andersens stemme som voice-over.

Voice-over

Stemme som høres uten at personen er synlig.

4. Analyse

4.1. Første analysesteg: Helhet og struktur

Jeg vil begynne denne delen med å stille et helt grunnleggende spørsmål: Hvordan vet vi at *What the Health* skal forstås som en dokumentarfilm?

På filmens hjemmeside, <http://www.whatthehealthfilm.com/>, kan vi lese følgende:

«*What the Health* is the groundbreaking follow-up film from the creators of the award winning documentary *Cowspiracy*. The film follows intrepid filmmaker Kip Andersen as he uncovers the secret to preventing and even reversing chronic diseases – and investigates why the nation’s leading health organizations don’t want us to know about it».

Filmskaperne betegner den altså som en oppfølger til en annen dokumentarfilm, *Cowspiracy*. På hjemmesiden finner vi også en seksjon som heter «Facts», som inneholder henvisninger til kildematerialet som ligger til grunn for påstandene som fremkommer i filmen. Med utgangspunkt i dette kan vi si at den markedsføres som dokumentarfilm. I tillegg er den kategorisert under dokumentar-seksjonen på Netflix.

Den direkte forbindelsen til den virkelige verden gjøres også eksplisitt i selve filmen. Dette skjer i sekvens 2, hvor vi møter Andersen. Det første han sier er: «My name's Kip. I'm a filmmaker from San Francisco, and I have a confession to make». Skjermdumpen under viser hvordan han henvender seg direkte til seeren ved å se rett inn i kamera, noe som er typisk for den formelle stemmen.



Med utgangspunkt i dette kan vi trygt si at *What the Health* er ment å oppfattes som en dokumentarfilm. Jeg skal nå gi en kort gjennomgang av handlingen.

Parafrase

Det aller første som skjer etter at vi har trykket «play», er fremvisninger av logoene til de involverte produksjonsselskapene; First Spark Media og A.U.M. Films. Det vises så et sitat fra Hippokrates. Så følger et frempek mot et intervju med Robert Ratner, som vises i sin helhet senere i filmen.

Vi introduseres så for Kip Andersen. Han forteller om en familiehistorie preget av sykdom, og at han selv har en historie som hypokonder. For å unngå å bli syk, har han opp gjennom oppveksten fulgt rådene fra de store amerikanske helseorganisasjonene. Animalske produkter har inngått i kostholdet hans – et kosthold han trodde var sunt og riktig.

Men så får vi vite at IARC, avdelingen for kreftsykdom i Verdens Helseorganisasjon, nettopp har gitt ut en rapport som viser at prosessert kjøtt har en nær sammenheng med kreft.

Andersen er skuffet over at de store amerikanske helseorganisasjonene ikke har informert ham om dette før. Etter å ha mislyktes i å komme i kontakt med dem, legger han ut på en reise for å finne ut mer om sammenhengene mellom animalske produkter og helse.

Vi introduseres for en rekke leger og forskere som diskuterer disse sammenhengene. Det samlede bildet vi blir gitt, er at animalske produkter er skadelig og er en medvirkende årsak til utviklingen av en rekke sykdommer. Vi introduseres også for mennesker som sliter med sykdommene som blir omtalt. Til å begynne med fokuseres det mest på kjøtt og fisk, men etter hvert rettes oppmerksomheten også mot egg og meieriprodukter. Søkelyset rettes videre mot miljøgifter, produksjonsrelaterte avfallsstoffer og antibiotikabruk. Det pekes også på hvordan forskjellige selskaper jobber for å holde informasjon om dette skjult.

Andersen drar så til North Carolina, som er en stor jordbruksstat. Her møter han mennesker som påvirkes av negative miljøeffekter knyttet til industrielt landbruk og husdyrhold. Etterpå gjør han et intervju med Robert Ratner fra American Diabetes Association. Ratner ønsker ikke å diskutere forholdet mellom kosthold og diabetes, og Andersen blir mistenksom.

Filmens søkelys rettes nå for alvor mot forbindelsene mellom helseorganisasjoner, matvareindustri, legemiddelindustri og politikere. Andersen finner ut at helseorganisasjonene tar penger fra både matvareindustrien og legemiddelindustrien. Industrien bruker enorme summer på lobbyisme, og har stor innflytelse på politikere og lovverk som regulerer virksomheten deres. Det gjøres intervjuer med journalister, aktivister og interne varslere.

Filmen beveger seg over til å fokusere på de positive aspektene knyttet til et plantebasert kosthold. Gjennom intervjuer med eksperter blir vi opplyst om de mange helsebringende effektene dette fører med seg. Det tas et oppgjør med forestillingen om at vi trenger kjøtt for å få nok protein, og det hevdes at mennesker anatomisk sett er tilpasset plantekost. Vi presenteres for studier som viser at en plantebasert diett virker forebyggende på en rekke sykdommer. Vi får også presentert historier fra mennesker som har reversert sykdommer etter å ha gått over til plantebasert kost.

Når filmen nærmer seg slutten, presenteres vi for en rekke atleter som forteller om økt prestasjon og livskvalitet etter at de ble veganere. Til slutt oppsummerer Andersen hva han har lært og hvordan det har påvirket ham. Vi får høre en rekke avsluttende utsagn fra noen av filmens mange intervjuobjekter. Filmen avsluttes.

Retorisk struktur

Vi har nå fått et overblikk over handlingen i *What the Health*. Jeg vil nå gi en beskrivelse av filmens retoriske struktur.

Et gjennomgående trekk ved *What the Health* er dens retoriske diskurs. «Retorisk diskurs» forstås her i tråd med Plantinga, det vil si at den gjør strategisk bruk av ulike virkemidler for å argumentere og overbevise. I andre analysesteg vil jeg komme nærmere inn på *hvordan* dette skjer helt konkret. Men for å kunne gjøre det, bør vi først vite noe om *hva* filmen prøver å overbevise om. Det er dette jeg fokuserer på i denne delen.

Vi kan koke ned parafrasen til *tre retoriske hovedpoeng*:

1. Amerikanere konsumerer animalske produkter i stor skala. Dette har en rekke skadevirkninger.
2. Industri, helseorganisasjoner og politikere står i ledtog med hverandre. De opprettholder et system som holder vanlige amerikanere syke.
3. Amerikanere, og verdens befolkning for øvrig, bør legge om til et plantebasert kosthold. Da vil vi leve sunnere og bedre liv, samtidig som vi tar vare på dyr, miljøet og planeten.

Disse hovedpoengene utgjør de overordnede organiserende elementene i filmen. Med et begrep fra klassisk filmteori kan vi si at den er organisert inn i tre «akter», som forbindes med hvert sitt hovedpunkt. Første akt formidler punkt 1, andre akt formidler punkt 2, og tredje akt formidler punkt 3. Overgangene mellom aktene markeres diskursivt. Inndelingen i akter går ikke på bekostning av at vi også kan identifisere handlingsblokker i Kristin Thompsons forstand.

Ved hjelp av den vedlagte sekvenslisten kan vi sette opp en skjematisk oversikt over akter, sekvenser og hovedpoeng. De fordeler seg da omtrent slik:

Akt nr.	Sekvens nr.	Tidspunkt	Retorisk hovedpoeng
1	1-10	00:00 - 42:40	Amerikanere konsumerer animalske produkter i stor skala. Dette har en rekke skadevirkninger.
2	11-15	42:40 - 1:05:01	Industri, helseorganisasjoner og politikere står i ledtog med hverandre. De opprettholder et system som holder vanlige amerikanere syke.

3	16-21	1:05:01 – 1.31.56	Amerikanere, og verdens befolkning for øvrig, bør legge om til et plantebasert kosthold. Da vil vi leve sunnere og bedre liv, samtidig som vi tar vare på dyr, miljøet og planeten.
---	-------	----------------------	---

Skjemaet gir en nokså nøyaktig gjengivelse av hvor i filmen de ulike poengene formidles. Men det finnes også eksempler på overlapping mellom poeng og akter. Et eksempel på det er sekvens nr. 8, hvor temaet er legemidler i dyrefor. Dette knyttes til hovedpoeng 1 (skadevirkninger av dyreprodukter). Men sekvensen inneholder også intervjuer hvor det rettes beskyldninger mot selskaper som driver en uetisk praksis, som går på hovedpoeng 2 (de undertrykkende makthaverne) Et annet eksempel er sekvens 5, som i stor grad handler om hvordan kjøtt, egg og mettet fett fører til hjerte- og karsykdommer, altså hovedpoeng 1. Men vi finner også en kritikk mot meieriindustrien, som et av intervjuobjektene anklager for å ha ført en kampanje for å «renvaske» mettet fett. Dette går på hovedpoeng 2.

Det er med andre ord ikke vanntette skott mellom aktene med tanke på hvilket poeng som formidles.

Narrativ struktur

Andersens reise

Diskursen i *What the Health* argumenterer, men den er også narrativ. Filmen er organisert som en fortelling om hvordan Kip Andersen blir konfrontert med en problemstilling, som han så setter ut for å finne ut mest mulig om. Reisen til Andersen er derfor den sentrale drivkraften i filmen. Han reiser forskjellige steder, møter forskjellige mennesker og undersøker forskjellige temaer. Dermed er alle de narrative komponentene på plass: Menneskelig interesse, begivenhetsforløp, og en opplevd sammenheng mellom begivenhetene. Andersen er av og til synlig og iscenesetter aktivt situasjoner. Andre ganger hører vi ham kun som fortellerstemme, hvor han gir bakgrunnsinformasjon, kommenterer på situasjoner, og foretar temaskifter. Han er både protagonist og forteller, og kombinerer dermed en utøvende funksjon med en kommenterende funksjon (Tønnessen, 2015: 142).

Støttenarrativer

Siden vi forstår filmens tematikk gjennom Andersens reise, er dette hovednarrativet. Gjennom reisen får vi informasjon om skadelige dyreprodukter, kynisk industri, hemmelighetsfulle helseorganisasjoner og plantekostens helbredende effekter. Innenfor hvert av disse temaene

finner vi også mindre handlingsforløp og karakterer med interesser. Disse handlingsforløpene og karakterene hefter seg på Andersens reise og blir del av den. Selv om handlingsforløpene og karakterene innenfor hvert tema glir over i andre temaer, fungerer de som brede tematiske støttefortellinger. De har ulike narrative funksjoner, og sammen bygger de opp under den helhetlige narrative diskursen. Derfor vil jeg kalle dem støttenarrativer. De har naturligvis også retoriske funksjoner, og inkorporerer retoriske strategier på ulikt vis. Det er dette analysedel 2 handler om, så i det påfølgende vil jeg holde meg til narrative funksjoner og innholdselementer.

Den vedlagte sekvenslisten gir en oversikt over hovednarrativ og støttenarrativ, og på hvilket tidspunkt de gjør seg gjeldende. På lokalt nivå finnes det også mikro-narrativer i form av eksempelfortellinger. Dette vil jeg komme tilbake til i analysedel 2. Jeg vil nå gi en kort beskrivelse av innholdselementene i de forskjellige støttenarrativene.

De skadelige dyreproduktene

Dette narrativet dominerer første akt, og vi støter først på det gjennom presentasjonen av WHO-rapporten i sekvens 2. I sekvens 2 etableres sentrale elementer i Andersens reise: For det første Andersen selv, ved at han forteller sin historie som hypokonder. Øyeblikkelig etterpå inntreffer komplikasjonen: WHO-rapporten. Videre gjøres det i løpet av sekvens 4-10 klart at hovedårsaken til innbyggernes helseproblemer er det høye inntaket av animalske produkter. Her ligger narrativets retoriske funksjon: Å etablere problemet (hovedpoeng 1). Narrativet konstrueres gjennom en rekke forskningsreferanser, samt intervjuer med leger, forskere, eksperter og skribenter, samt møter med pasienter.

De hemmelighetsfulle helseorganisasjonene

Dette er det andre narrativet vi presenteres for, i form av et frempek mot et intervju med Robert Ratner fra American Diabetes Association. Narrativet dukker opp med jevne mellomrom i løpet av filmen, som regel i form av at Andersen blir avvist i sine forsøk på å komme i kontakt med helseorganisasjonene. Av alle narrativene er dette det viktigste når det gjelder å skape dramatisk struktur, og spiller en sentral rolle i å drive Andersens reise fremover. Narrativet inneholder filmens vendepunkt, intervjuet med Robert Ratner, som finner sted i sekvens 11. Her får Ratner rollen som en tydelig antagonist. Narrativets retoriske bidrag er hovedsaklig å ansvarliggjøre de som er skyld i problemet (hovedpoeng 2).

De kyniske makthaverne

Dette narrativet dukker første gang opp i sekvens 6, hvor Michael Greger beskylder

meieriindustrien for å bevisst skape tvil rundt helseeffektene av produktene deres. Narrativet utløses for alvor i sekvens 13, etter at helseorganisasjonene har blitt avslørt i sekvens 12. Både kjøttindustri, meieriindustri og eggindustri får gjennomgå. De beskyldes blant annet for å kjøpe seg makt hos politikere, drive reklamekampanjer rettet mot barn, og for å ikke sky noen midler i kampen mot kritikere. Industri og politikere blir dermed også antagonister. Også dette narrativet har sterke dramatiske funksjoner. Retorisk bidrar narrativet til å tydeliggjøre problemets omfang og peke på flere skyldige (hovedpoeng 2).

De helbredende plantene

Dette narrativet er nesten utelukkende tilstedeværende i siste akt. Men det er også det første narrativet vi møter, nemlig gjennom Hippokrates-sitatet i sekvens 1: «Let food be thy medicine and medicine thy food». Etter dette er narrativet nesten helt fraværende, før det i sekvens 16 tar over som det dominerende narrativet frem til filmens slutt. Dermed er det dette narrativet som sørger for avslutning og epilog. Dets retoriske funksjon er å gi oss løsningen på problemet (hovedpoeng 3).

Vi kan sette det opp skjematisk:

Retorisk hovedpoeng	Narrativ/støttenarrativ	Narrative/retoriske funksjoner
Amerikanere konsumerer animalske produkter i stor skala. Dette har en rekke skadevirkninger.	Andersens reise De skadelige dyreproduktene	Etablering av karakterer, setting og komplikasjon/problem
Industri, helseorganisasjoner og politikere står i ledtog med hverandre. De opprettholder et system som holder vanlige amerikanere syke.	Andersens reise De hemmelighetsfulle helseorganisasjonene De kyniske makthaverne	Dramatisk struktur og dybde. Peker på antagonister/ansvarlige for problem
Amerikanere, og verdens befolkning for øvrig, bør legge om til et plantebasert kosthold. Da vil vi leve sunnere og bedre liv, samtidig som vi tar vare på dyr, miljøet og planeten.	Andersens reise De helbredende plantene	Avslutning og epilog. Peker på løsning.

Som vi ser, er retoriske og narrative strukturer tett sammenvevd. Vi husker definisjonen av narrativ som en fortelling i fremstillende form, og at narrative diskurser også kan være argumenterende. Det er tilfellet her. På et vis kan vi si at narrative fremstiller de retoriske hovedpoengene. Dette skjer igjen gjennom retoriske strategier på lokalt nivå, som er tema for andre analysesteg.

Erotetisk narrativ

Et bindeledd mellom diskursens retoriske og narrative aspekter er det erotetiske narrative. Dette gjør seg noen ganger gjeldende gjennom eksplisitte spørsmål og svar, men også gjennom mer generelle utsagn som markerer temaskifter, som også implisitt kan stille spørsmål.

Det erotetiske narrative fungerer retorisk ved at det i noen tilfeller knytter seg direkte opp mot de retoriske hovedpoengene, og andre ganger sørger for progresjon i ett eller flere narrative. Et eksempel på hvordan det erotetiske narrative driver handlingen fremover, er overgangen mellom sekvens 2 og 3, hvor Andersens fortellerstemme sier: «Why would an American Cancer Society rep not want to talk about this?» Svaret får vi først i sekvens 11, hvor helseorganisasjonene avsløres. Svaret behøver altså ikke å følge rett etter spørsmålet. Ved å utsette svaret bygges spenningen opp, for så å skape forløsning når svaret endelig kommer. Det erotetiske narrative har dermed også dramatiske funksjoner.

Et eksempel på det første kommer i sekvens 4, hvor Andersen spør diabetes-ekspert Neil Barnard: «What role does sugar play in causing diabetes?» Barnard svarer: «Diabetes is not and never was caused by eating a high carbohydrate diet, and it's not caused by eating sugar. The cause of diabetes is a diet that builds up the amount of fat into the blood. I'm talking about a typical meat-based, animal-based diet.» På denne måten gir scenen med Barnard et bidrag til argumentasjonen for retorisk hovedpoeng 1 (animalske produkter gjør oss syke).

Et eksempel på et mer generelt utsagn som markerer temaskifte samtidig som det oppsummerer informasjon som har fremkommet i de foregående scenene, kommer i overgangen mellom sekvens 6, som omhandler giftstoffer og bioakkumulasjon, og sekvens 7, som omhandler meieriprodukter: Som i overgangen mellom sekvens 6, som omhandler giftstoffer og bioakkumulasjon, til sekvens 7, som omhandler meieriprodukter: «This fact, with everything I learned about bioaccumulation, made dairy terrifying».

Det erotetiske narrativet gjør at vår fortolkning av det audiovisuelle innholdet blir veiledet og styrt av fortellerstemmen. Verbalspråket forankrer det audiovisuelle, samtidig som det audiovisuelle avløser det verbalspråklige. I den retoriske næranalysen skal jeg dykke dypere inn i bestemte scener og vise eksempler på hvordan dette foregår gjennom multimodalt samspill.

Oppsummering

What the Health gjør mer enn å bare innta en hevdende holdning. Den har en narrativ og retorisk diskurs, som gjør at verdensmodellen uttrykker påstander om eksplisitte forhold ved den virkelige verden. Men dette betyr ikke nødvendigvis at argumentasjonen i alle tilfeller er eksplisitt. En bedre måte å si det på er at diskursen er utformet for å tydeliggjøre filmens retoriske prosjekt. Dette retoriske prosjektet kan oppsummeres i tre retoriske hovedpoeng, som har hver sin akt. Disse aktene bindes sammen gjennom Andersens reise, som er hovednarrativet. Hovednarrativet binder også sammen flere mindre støttenarrativ. Forskjellige støttenarrativ bygger opp under forskjellige hovedpoeng, og tilfører retorikken en dramaturgisk dimensjon. Det erotetiske narrativet gir *What the Healths* stemme epistemisk autoritet ved å besvare alle spørsmålene som stilles. Teknikken skaper også struktur og sammenheng ved å introdusere, oppsummere og knytte sammen temaer. Dette skjer gjennom et samspill mellom verbalspråk og audiovisuelt språk.

4.2. Andre analysesteg: Retorisk dybdeanalyse

Første akt: Etablering og komplikasjon

To leger, to tidsperioder

(*Sekvens 1: 00:25 – 01.13*)

De aller første bildene vi får se etter å ha trykket «play», er logoene til selskapene som er involvert i produksjonen av filmen. Så blir vi vist et sitat fra den greske antikke legen, Hippokrates: «Let food be thy medicine and medicine thy food».

"Let food be thy medicine and medicine be thy food."
-Hippocrates

Sitatet kaster et slør av «tidløs visdom» over filmen, før filmens første ordentlige scene følger. Det er et intervju med Robert Ratner fra ADA (American Diabetes Association). Skjermen er først helt svart, og vi hører stemmen til Ratner. Kamerabildet fader så langsomt over til å vise et nærbilde av Ratner, som gir en beskrivelse av dagens globale diabetes-situasjon: 315 millioner mennesker antas å ha diabetes, og en tiendedel av det totale amerikanske helsebudsjettet blir brukt på behandling av diabetes. Det er ingen tvil om at vi befinner oss midt i en diabetes-epidemi, ifølge Ratner. Vi hører så stemmen til Kip Andersen. Dialogen går som følger:

1. What in particular is the correlation for diet and diabetes?
2. (Ratner): I'm... I'm not gonna to get into that.
3. (Andersen): Into diet?
4. (Ratner): No.



Scenen avsluttes brått. Scenens funksjon fremfor alt å pirre vår nysgjerrighet, samtidig som den er første glimt av narrativet om de hemmelighetsfulle helseorganisasjonene. Hvorfor vil ikke Ratner snakke om sammenhengen mellom kosthold og diabetes? Har han noe å skjule? Scenen hintet om at noe skal avsløres i løpet av filmen, og skaper spenning.

Spennings-effekten forsterkes av en subtil bakgrunnsmusikk, som stoppes idet Ratner sier «I'm not gonna get into that». Dermed fremheves verbalspråket, og vi forstår at Ratners respons er av stor narrativ betydning. Musikken har dermed to funksjoner: Den skaper spenning og atmosfære, men fungerer også som en veileder inn i verdensmodellen.

Utsnittet og lysbruken gjør også at Ratner får fullt fokus. Ansiktet er opplyst og kontrasteres av det er mørkt rundt, og nærbildet gir oss en følelse av å være tett på.

Scenens betydning markeres også av dens brå overgang til neste scene, som starter med lyse, fine, oversiktsbilder over en storby, og munter banjomusikk som spiller i bakgrunnen.

Rulletekst vises.



Hypokonder Andersen

(Sekvens 2, tidspunkt: 00:01:32 - 00:02:29)

Etter rulleteksten introduseres vi for Kip Andersen, som dukker brått opp og oppretter kontakt ved å se rett inn i kamera. Gjennom fortellerstemme sier han: «My name's Kip. I'm a filmmaker from San Fransisco, and I have a confession to make: I'm a recovering hypochondriac. Like so many of us, I have a family history of diabetes, heart disease and cancer».

Det spilles lett gitarmusikk i bakgrunnen mens han snakker. Han akkompagneres av videosnutter:



Videosnuttene har en støttefunksjon for verbalspråket: De illustrerer og skaper nærvær, og fungerer som utvidelser i form av likhet med verbalspråket. «Like so many of us» inviterer til identifikasjon. Den hurtige klipperytmen fanger oppmerksomheten og drar oss inn i verdensmodellen.

Videre forteller Andersen om familiemedlemmer som har gått bort som resultat av sykdom, og om sin egen historie som hypokonder. For å unngå å bli syk, har han vært nøye på å trene, sjekke symptomer, tatt kosttilskudd, og unngått alkohol og sigaretter.



Igjen fungerer snuttene som likhetsutvidelser av verbalspråket. I det siste tilfellet sier for eksempel fortellerstemmen «reduce stress» samtidig som snuttene viser en mediterende Andersen. På denne måten bistår snuttene i å etablere Andersen som hovedkarakter, og hans innfallsvinkel til helsetemaet (han er hypokonder).

Fortellerstemmen avbrytes så av lyden av et skrensende bildekk, og det klippes til en montasje av sammenklippede nyhetsinnslag.

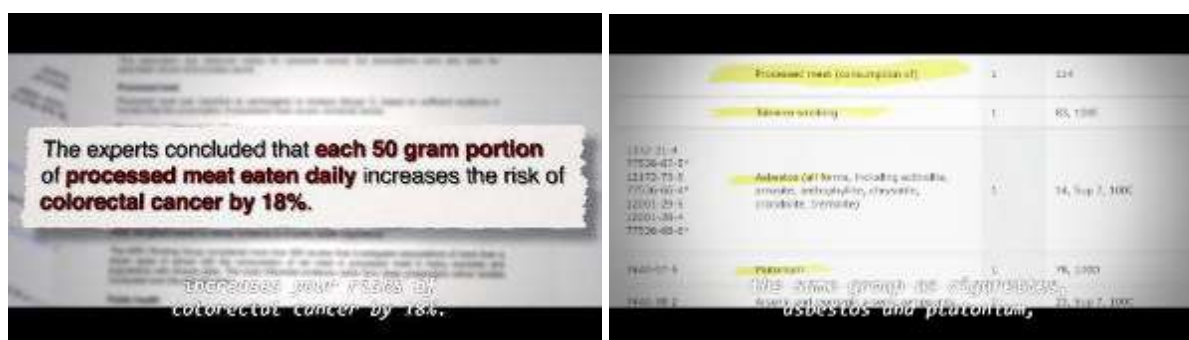
Breaking News

(sekvens 2, tid: 02:30 – 04:18)

Nyhetsinnslaget representerer filmens komplikasjon. Den første nyhetsoppleseren sier: «The World Health Organization this morning has classified processed meat such as bacon and sausage as carcinogenic, directly involved in causing cancer in humans». Et liknende innslag fra ABC News følger, og til slutt Fox News, som avrunder: «Hotdogs or bacon could just be just as dangerous as smoking cigarettes».

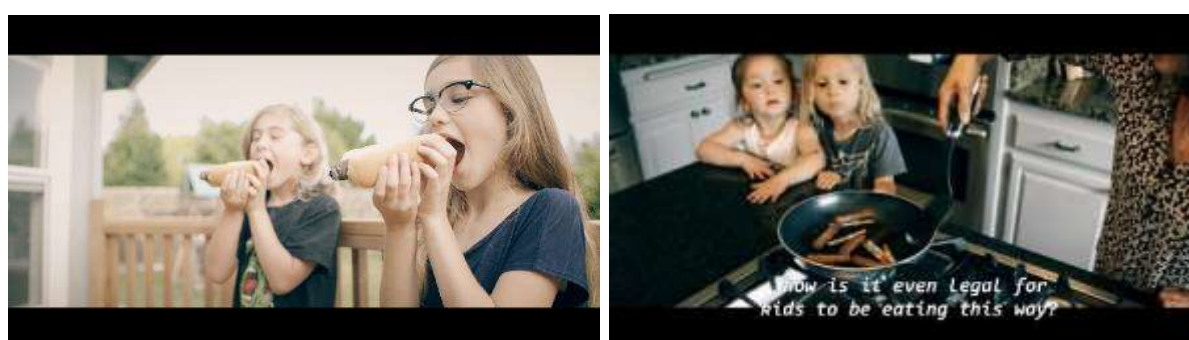


Andersens fortellerstemme tar over, og forteller at WHO har klassifisert prosessert kjøtt som «Gruppe 1 kreftfremkallende stoffer» – samme kategori som blant annet tobakk, asbest og plutonium. Det vises bilder av rapporten som har blitt omtalt, og utvalgte deler fremheves.



Ved å ta utgangspunkt i en forskningsrapport, appellerer filmskaperne til utbredte forestillinger om sant og usant. WHO er en troverdig institusjon og kilde. Som lokalt grep har dette globale effekter ved at det legger en positiv ramme rundt filmens kunnskapsgrunnlag, og ved å fremheve utvalgte deler skapes en pseudodokumentarisk effekt.

«Was this like I had essentially been smoking my entire childhood», spør fortellerstemmen. Det vises videosnutter av barn som spiser sigarer i pølsebrød og får servert sigaretter:



Videosnuttene utvider den verbale informasjonen på to måter: For det første har de *likhet* med den verbale informasjonen («smoking», «childhood»). Men de behagelige, lyse fargetonene og de tilsynelatende forsvarsløse, forventningsfulle barna utgjør også en *kontrast* til det sjokkerende budskapet. Snuttene er også dobbelt retorisk fortettet ved at de representerer et

analogt argument (sammenlikning av kjøtt og tobakk), og emosjonell appell (frykt). I bakgrunnen høres en subtil musikk som legger et ubehagelig slør over scenen.

Den «stødige tilstanden» som har blitt tiltet er Andersens forestillinger om sunnhet og hans tillit til helseorganisasjoner. Avsnittet etablerer dermed narrativet om de skadelige dyreproduktene og de hemmelighetsfulle helseorganisasjonene ved hjelp av en sjokk-effekt, som forsterkes av Andersens opprømte toneleie: «Why hadn't I been hearing about it from the American Cancer Society, the largest cancer group in the nation?»

Avvisning ved første forsøk

(Sekvens 2, 00:03:57 – 00:06:02)

Andersen er sjokkert over at hjemmesiden til American Cancer Society (ACS) inneholder kostholdsanbefalinger som involverer prosessert kalkun og hermetikk-kjøtt. Kameraet viser så Andersen som ringer ACS. «Sam», spesialist på kreftinformasjon, svarer.

Andersen sier: «Hi, I was calling because I was wondering why you all recommend people to eat processed meat on your website, which the World Health Organization has classified as a Group One carcinogen? Which is in the same class as tobacco smoking, asbestos and plutonium? This would be like a lung association having a 'How to Roll Your Own Cigarette' section on their website. It's kind of the same thing».

Andersens monolog akkompagneres av en animasjon som illustrerer hvordan en «rull-din-egen-sigarett»-bruksanvisning kunne ha sett ut.

Sam svarer: «Well, let me just place you on a brief hold, because...» Fortellerstemmen overtar: «He wasn't able to answer my questions and said someone would get back with me».

Bildet fader ut i svart, og sekvensen avsluttes.



Scenen underbygger analogien mellom kjøtt og røyking, men den viktigste funksjonen er etableringen av narrativet om de hemmelighetsfulle helseorganisasjonene – som igjen har som

sin viktigste funksjon å bygge opp under retorisk hovedpoeng 2: Organisasjoner, politikere og industri står i ledtog med hverandre.

Andersen forteller videre om besteforeldrene, som døde av kreft, og han lurer på om ting kunne ha vært annerledes om de hadde hatt bedre informasjon. Fortellerstemmen akkompagneres av videosnutter:



Snuttene viser ikke Andersens ekte besteforeldre, men utvider verbalspråket gjennom likhet, og tilfører en emosjonell appell – som henger sammen med den rasjonelle appellen fra den allerede presenterte WHO-rapporten. En trist bakgrunnsmusikk bidrar også. Scenen skaper mentale koplinger mellom kreft med kjøttkonsum, og bygger opp under narrativet om de helseskadelige dyreproduktene.

Fortellerstemmen opplyser om at 1 av 4 amerikanere dør av kreft. Statistikk-referansen styrker relevansen av hans personlige historie. Ved å ta utgangspunkt i seg selv, gjør han seg til representant for andre med erfaringer med kreft. Det personlige gjøres til noe allmenngyldig, og Andersen forsøke dermed å gjøre seg til en offentlig representant for fellesskapet av mennesker med kreftrelaterte problemer.

Det klippes til en scene hvor Andersen sjekker mobilen og utbryter: «Oh, sweet! American Cancer Society rep confirmed an interview this week».

Kameraet viser så Andersen på vei til intervjuet.



De humpete bevegelsene i kamerabruken er med på å skape et action-preg over situasjonen.

Det klippes til et nærbilde av Andersen. Blikket veksler mellom kamera og omgivelser. Han forteller til kamera at sikkerhetsvakten sa at det ikke sto noe intervju på timeplanen, og fortsetter: «So I went into my phone, and it turns out last night, after I told her that the interview's gonna be about the correlation between diet and cancer, she said she could no longer do the interview».



Kamerabildet skifter, og fortellerstemmen tar over: «Why would an ACS rep not want to talk about this?»

Spørsmålet bygger opp under spenningen som åpningsscenen med Robert Ratner la grunnlaget for. Det blir hengende i luften, og blir først besvart i sekvens 12. Informasjon holdes tilbake for å holde på spenningen. Som vi husker er dette typisk for formelle filmer. Bildene komplementerer verbalspråket: De høye gjerdene, sammen med den verbale henvisningen til sikkerhetsvakten, avløser følelsen av hemmelighold.

Som helhet utgjør avsnittet en fundamental brikke i narrativet om de hemmelighetsfulle helseorganisasjonene. Det har blitt etablert at prosessert kjøtt er farlig, og nå virker det som at helseorganisasjonene har noe å skjule. Avsnittet fremhever Andersen som protagonist, som blir motarbeidet av antagonistene, i dette tilfellet ACS.

Avsnittet avsluttes med at Andersen sier: «I was, however, able to connect with a growing movement of doctors who are willing to talk about the link between the standard American diet and disease. (...) I took my old trusty van Super Blue once again out on the road. Og dermed er reisen i gang.



Amerikanske tilstander

(Sekvens 3, 00:06:07 – 00:07:28)

Vi blir så introdusert for denne bevegelsen av leger gjennom en montasje bestående av intervjuer og videosnutter. I oppsummerende form vil jeg nå gjengi informasjonen vi får ved hjelp av skjermdumper og sitater fra karakterene.



Dr. Alan Goldhamer: «We have an epidemic cascade of debilitating disease overcoming the country».



Dr. Joel Kahn: «The diabetes, the arthritis, the heart disease, the dementia, the obesity, the cancers are affecting about 70% of deaths.»



Dr. Michael Greger: «Most kids by age ten in the US already have fatty streaks in their arteries».



Dr. Milton Mills: «We are in the business of treating sick people, we are not in the business of trying to prevent people from becoming sick».



Dr. Michelle McMacken: «Actually, dietary choices trump smoking when it comes to those risks»



Dr. Michael Klaper: «It's the food!»

Oppsummert: Den amerikanske helsesituasjonen er kritisk. Det fokuseres på behandling, ikke forebygging. Kostholdet er problemet.

Montasjen etablerer relevansen av filmens tema: Kosthold. Den legger dermed grunnlaget for den mer spesifikke informasjonen vi får utover i filmen. Samtidig etablerer den noen av støttekarakterene i Andersens prosjekt.

Bare hjertesorgen

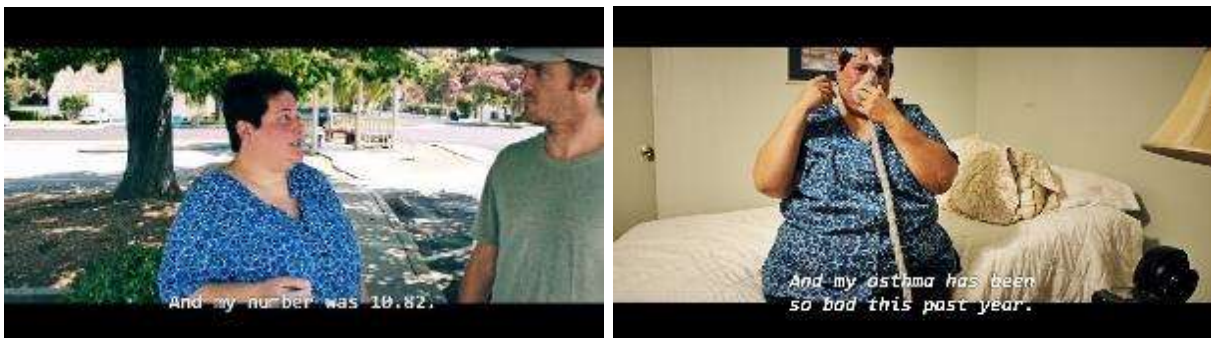
(Sekvens 5, 00:11:50 – 00:15:19)

Med dette avsnittet gjør jeg et hopp til sekvens 5, og hjertesykdom er tema. Det spilles av en animasjon som forestiller mennesker som entrer "Cardiac Café". Taket på kafeen går av, og vi skjønner at kafékundene nå sitter i et fly. Det letter, og krasjer. Flere krasjende fly vises. Fortellerstemmen gir statistiske opplysninger om hjertesykdom underveis.



Fortellerstemmen gjør ikke budskapet eksplisitt, men begrenser seg til statistiske opplysninger, som har rasjonell appell. Animasjonen har fryktappell og fungerer som komplementerende utvidelse av verbalinformasjonen. Til sammen utgjør verbalstemme og animasjon budskapet: Junk-food gir hjertesykdom.

Det klippes til et intervju med Amy Resnic. Kameraet viser henne og Andersen som går nedover et fortau. Med lett skjelvende stemme forteller hun at hun er i akutt fare for å få hjertestans. I tillegg har hun astma. Videosnutter viser de forskjellige medisinerne må ta, og hun demonstrerer en maskin hun bruker for å få puset bedre.



Vi får ikke informasjon om kostholdet hennes, men hun avslutter: «And I know I have to make a change for my health, otherwise I'm not gonna be here for my family"».

Scenen med Resnic har emosjonell appell: Hun gir hjertesykdom et menneskelig ansikt, og inviterer til identifikasjon. Ved å fremheve ønsket om å være tilstede for familien fremstår hun som empatisk, og blir dermed kontrastert med filmens kyniske antagonister. Hun inkorporeres dermed som en støttekarakter i Andersens reise. Den skjelvende stemmen, den

overvektige kroppen samt snuttene av medisiner og utstyr bidrar til en autentisk fremstilling med en dokumentarisk bevisfunksjon som også inngir narrativ troverdighet.

Scenen med Resnic følges opp med flere intervju-scener med leger, som akkompagneres av videosnutter.

Først ut er Dr. Neal Barnard, som forteller at konsum av dyreprodukter er en viktigere årsak til hjerte- og karsykdommer enn både alkohol og røyking – ettersom dyreprodukter er så utbredt.



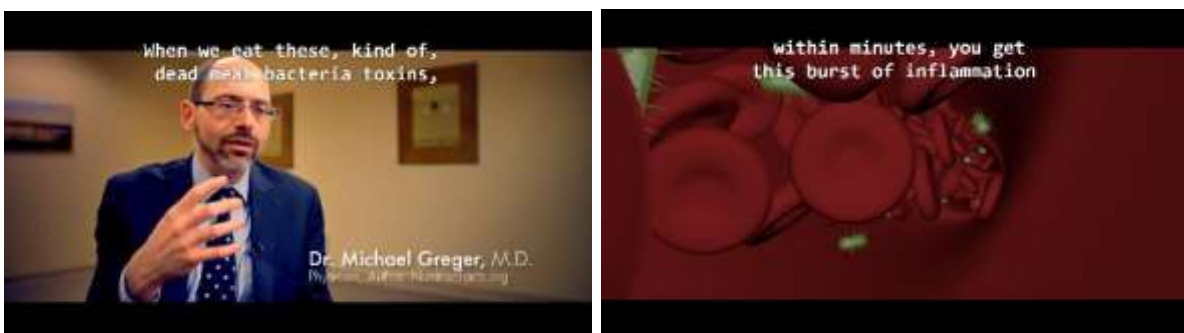
Dr. Neal Barnard.

Så følger Dr. Caldwell Esselstyn, som fokuserer på alle ressursene som går med til behandling. Mennesker dør av kostholdsrelaterte sykdommer som i utgangspunktet kunne vært unngått, mener han.



Dr. Caldwell Esselstyn.

Videre følger Dr. Greger, som forteller at det han kaller «dead meat bacteria toxins» forårsaker inflammasjon.



Dr. Michael Greger.

Videre følger Dr. Klaper, som forteller at mange mennesker feildiagnostiseres med alzheimers sykdom, når de egentlig er de demente fordi et høyt kolesterolinntak gjør at de små blodårene i hjernen blokkeres.



Dr. Michael Klaper.

I gjennomsnitt varer de korte intervjuene omtrent 20 sekunder hver. Alle er leger, og har dermed en viss autoritet. Den samme bakgrunnsmusikken spilles gjennom alle scenene. Klipperytmen mellom visning av intervjuobjekt og akkompagnerende videosnutt er også lik fra scene til scene. Både musikk og klipperytmer utgjør dermed koheksjonsmekanismer som binder intervjuene sammen til en sammenhengende montasje. Intervjuobjektene fremstår dermed som et «samlet korpus» av leger som advarer mot animalske produkter.

Animasjonene som akkompagnerer Dr. Greger er likhetsutvidelser i form av illustrerende fremvisninger: Innholdet likner på verbalspråket, og gir et inntrykk av hvordan prosessen med inflammasjon foregår. Røntgenbildene og laboratoriums bildene som akkompagnerer Dr. Esselstyn og Dr. Klaper har pseudodokumentariske effekter, som henger sammen med at de er utvidelser av verbalspråket. Operasjonsbildene vekker en viss avsky og gir montasjen et snev av emosjonell appell. Men den retoriske diskursen er hovedsaklig etos- og logos-drevet: Troverdige leger fremfører vitenskaplige argumenter.

Montasjen bidrar med spesifikk kunnskap som bygger opp under narrativet om de skadelige dyreproduktene. Blikket til intervjuobjektene retter seg mot et punkt i nærheten av kameralinsen, og måten de snakker på gir inntrykk av at informasjonen er del av en samtale. Samtalepartneren er ikke synlig i bildet, men det er rimelig å anta at det er Andersen, siden Andersens reise er det bærende narrativet i filmen. Men han hverken høres eller syns. Vi får ikke vite hvilke spørsmål som har blitt stilt, eller hvordan de har blitt stilt.

Intervjuene er allmenne intervjuer med en «pseudomonologisk» form: Ved at samtalepartneren «glimrer med sitt fravær», settes intervjuobjektene i en mer direkte forbindelse med seeren, og representerer et forsøk på en form for direkteoverføring av informasjon fra intervjuobjekt til seer (Nichols, 1991: s. 54).

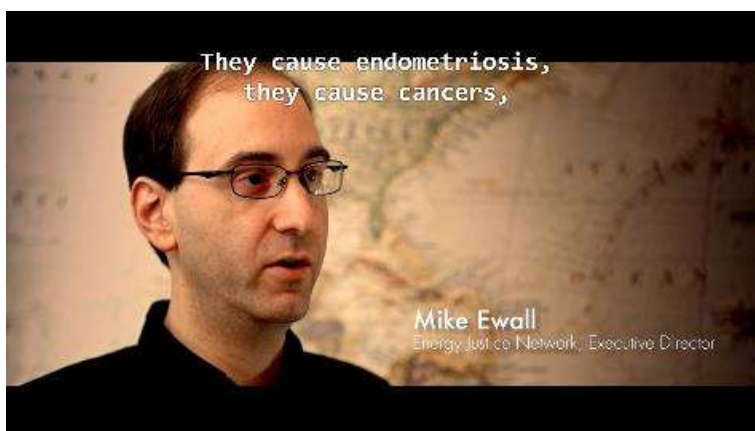
En usynlig fare

(Sekvens 7: 00:23:04 – 00:25:18)

23 minutter ut i filmen har temaet skiftet til giftstoffer i mat. Det vises snutter av forurensende fabrikkpiper, før det klippes til et intervju med Mike Ewall fra Energy Justice Network.

Ewall forklarer hvordan folk som spiser kjøtt- og meieriprodukter utsettes for dioksiner. Det er et giftstoff som blant annet forårsaker endometriose, kreft og hormonforstyrrelser.

Dioksinene spres gjennom forurensning, og tas opp i foret som husdyr spiser. Dermed hoper de seg opp i husdyrene – en prosess som kalles bioakkumulasjon. Til slutt overføres de til menneskene som spiser dem, sier han.



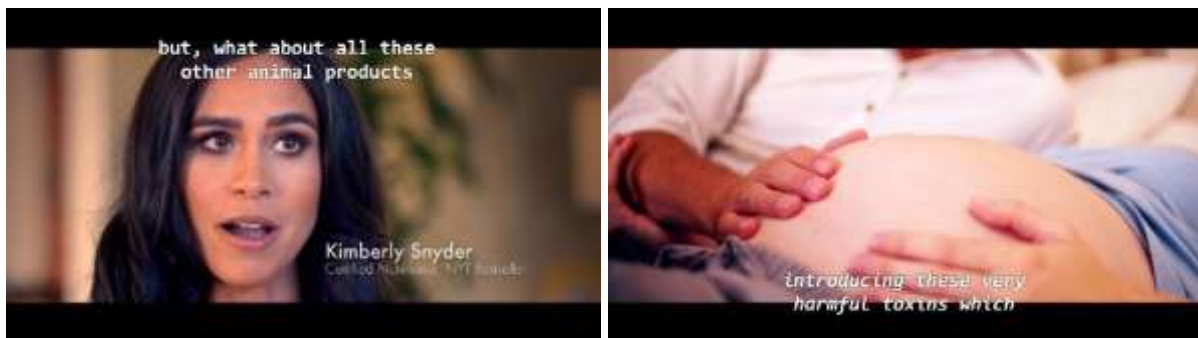
Menn har ingen måter å bli kvitt dioksiner på, fortsetter han. Kvinner har derimot to måter, dersom de blir gravide: Dioksinene kan gå fra morkaken og inn i fosteret, eller kan overføres til babyen gjennom brystmelk, opplyser han. Opplysningene akkompagneres av videosnutter:



Ewall er titulert som "Executive Director" for Energy Justice Network, noe som gjør ham til en autoritativ stemme. Animasjonene med kua og fosteret er illustrerende fremvisninger i form av likhetsutvidelser. Den siste snutten, som viser en ammende mor, er en likhetsutvidelse som også skaper kontraster: Med lyse fargetoner fremstilles en mor som mater sitt nyfødte barn i vakre, frie omgivelser. Det behagelige visuelle uttrykket kontrasterer dermed det ubehagelige verbale budskapet. Det det er også en svakt tilstedeværende bakgrunnsmusikk som kaster et slør av ubehag over scenen. Dermed kombineres rasjonell

appell (saklig informasjon fra fagperson) med fryktappell (uvitende mor som nærmest forgifter sitt barn).

Scenen følges opp med et intervju med Kimberly Snyder, titulert som «Certified Nutritionist, NYT Bestseller». Hun utbroderer om konsekvensene ved å bruke animalske produkter under graviditet. Produktene inneholder giftstoffer som fører til reproduktive misdannelser, psykiske problemer og hormonelle problemer hos barnet, forteller hun. Utsagnene akkompagneres av snutter av en gravid kvinne.



Snyder-intervjuet følges opp med Dr. Barnard, som uttrykker bekymring for at gravide oppfordres til å drikke melk og spise fisk. Hvor tror du kjemikalierne fra produktet ender opp? spør han retorisk.



Det klippes tilbake til Snyder, som sier følgende: Fôret som blir gitt til dyr, inneholder antibiotika, hormoner og steroider. Stoffene overføres både til den gravide moren som konsumerer produktene, og til barnet hennes. De fleste kommersielle dyr gis GMO-basert dyrefôr, som inneholder pesticider. Selv om PCB har vært forbudt siden 70-tallet, finnes det fremdeles i miljøet. Alle disse sammensetningene kan forårsake hormonelle, reproduktive og utviklingsmessige skader, avslutter hun. Intervjuet akkompagneres av videosnutter.



Det klippes tilbake til Mike Ewall, som forteller at det ikke nytter å spise økologisk: Kvikksølv, dioksiner og strontium-90 forurenses de økologiske gårdene like mye som de konvensjonelle, mener han.

Rask klipperytme er et generelt kjennetegn ved diskursen i *What the Health*, og intervju-montasjen med Ewall, Snyder og Barnard er intet unntak. Ved å klippe sammen fragmenter av intervjuer oppstår det en slags kumulativ retorisk effekt, hvor de ulike argumentene som fremføres fungerer som belegg for hverandre, og intervjuobjektene styrker hverandres kredibilitet. På samme måte som legene i utdrag nr. 5 fremstår intervjuobjektene som en ekspertgruppe hvor det råder konsensus om de skadelige effektene dyreprodukter har.

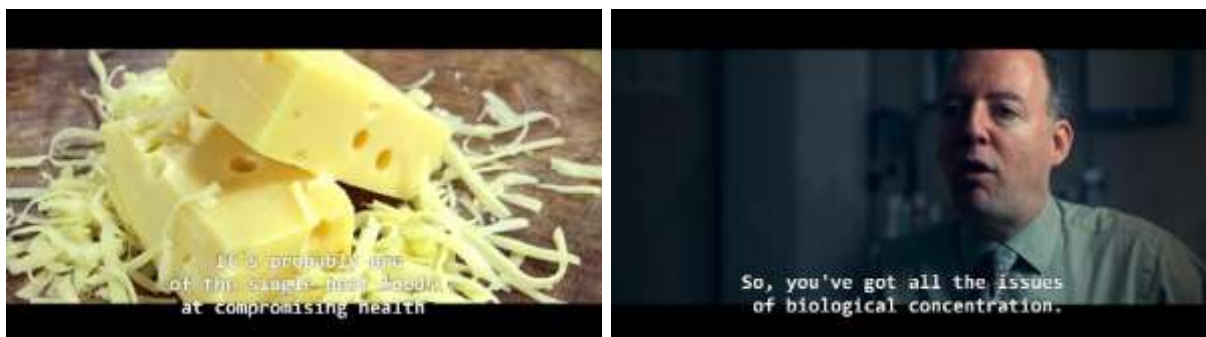
Videosnuttene av dyr i fangenskap og gravide kvinner fungerer som emosjonelt ladete likhetsutvidelser som understøtter den rasjonelle appellen i den verbale argumentasjonen.

Got milk?

(Sekvens 8, 00:25:45 – 00:30:06)

Fortellerstemmen til Andersen over. Mengden GMO-basert fôr som gis til landbruksdyr har gjort ham bekymret, særlig med tanke på all osten han har spist i løpet av livet.

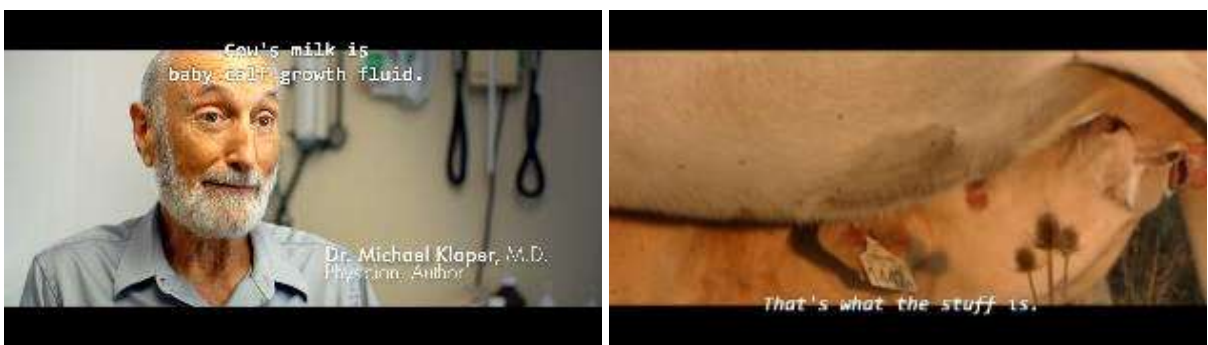
Bekymringen følges opp med en montasje som inneholder eksperter og akkompagnerende videosnutter. Jeg gjengir her innholdet i oppsummert form.



Dr. Goldhamer: Ost er kanskje det mest effektive produktet når det gjelder å ødelegge helsen vår. Det er animalsk, noe som innebærer biologisk akkumulasjon. I tillegg er det gjennomprosessert, har et høyt naturlig fettinnhold, og tilsettes store mengder salt.



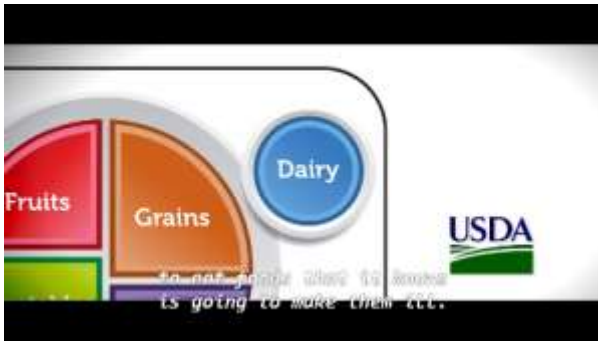
Dr. Mills: Meieriprodukter kan forsterke astma, og spiller en rolle for utvikling av multipel sklerose og diabetes type 1.



Dr. Klaper: Ku-melk er designet for kalver. Vi trenger ikke ku-melk mer en vi trenger giraffmelk eller muse-melk.



Dr. Greger: De fleste mennesker i verden er laktoseintolerante.



Dr. Mills: De fleste fargede amerikanere er laktoseintolerante. Myndighetene vet om dette, men for at bøndene skal tjene penger, oppfordres vi likevel til å kjøpe meieriprodukter. Dette er en form for institusjonell rasisme.



Dr. Paul Porras, barnelege: Ser daglig barn med tilstander relatert til meieriprodukter – eksem, akne, forstoppelse, sure oppstøt, jernmangel og anemi.



Dr. Greger: Kumelk er en hormonelt ladet væske med et naturlig høyt innhold av østrogen og progesteron. Det nytter ikke å kjøpe økologisk melk, fordi det har et like høyt innhold av mettet fett, kolesterol og galaktose.



Dr. Goldhamer: Melk inneholder puss fra spenene til kua. Det finnes lover som regulerer hvor mye puss melken kan inneholde og fremdeles selges. En kan tenke på ost som en form for koagulert ku-puss (humoristisk sagt).

Denne anti-melk-montasjen er et nytt eksempel på hvordan det skapes inntrykk av «konsensus blant fagfolkene». Dr. Goldhamer suppleres av en likhetsutvidelse i form av ostesnuten. Scenen med Dr. Mills kombinerer rasjonell appell (verbalspråk) med emosjonell appell: Snutten av jenta med oksygenmaske utvider verbalinformasjonen ved å skape en umiddelbar følelse av nærvær.

Kartet som akkompagnerer Dr. Greger viser utbredelsen av laktoseintoleranse, og fungerer pseudodokumentarisk. Dette inntrykket befestes idet Dr. Porras lister opp en rekke sykdommer knyttet til melkekonsumpsjon. Snutten med de melkedrikkende barna er en likhetsutvidelse. Appellen i Goldhamers puss-opplysning til slutt er primært emosjonell: Den skaper først og fremst avsky. Rasjonelt sett er puss kanskje ikke så helseskadelig, men tanken på å drikke det er ganske frastøtende. Montasjen bygger opp under narrativet om de helseskadelige dyreproduktene.

Ut i felten

(Sekvens 10, 00:37:20 – 00:42:18)

I dette avsnittet reiser Andersen til Duplin County i North Carolina for å undersøke hvordan kjøttproduksjon virker inn på lokalsamfunn.

Avsnittet begynner med at det filmes ut av en bil. Vi hører stemmen til Larry Baldwin fra nonprofit-organisasjonen Waterkeeper Alliance. Han forteller at North Carolina, sosialt og miljømessig, er «in a state of emergency».



Kameraet viser så Andersen som går gjennom et lite skogholt. Over voice-over hører vi fremdeles Baldwin, som forteller at svineinfluensa-viruset, H1N1, oppsto på en gård i North Carolina. Idet Andersen kommer ut på andre siden, ser vi et anlegg for griseoppdrett.



Den hurtige klipperytmen gir et action-preg over situasjonen, og bildene gir en følelse av at noe skal avsløres. Sammen med informasjonen fra Baldwin skapes en følelse av spenning.

Baldwin fortsetter: Det finnes like mange griser som mennesker i North Carolina. Men én gris produserer avføring tilsvarende 10 mennesker.

Andersens fortellerstemme tar over, og setter opp et regnestykke: De 10 millioner grisene i North Carolina produserer avføring tilsvarende 100 millioner mennesker. Det blir som om hele den amerikanske østkysten skulle ha skylt avføringen sin ned til North Carolina, konkluderer Andersen. Men i grisenes tilfelle er det ikke noe kloakksystem, avføringen deres glir gjennom et hull i gulvet, og blir pumpet ut i gigantiske avfallsanlegg som lekker ut i elver og bekker. Den blir brukt som gjødsel og sprayes ufiltrert utover åkrene, noe som har store konsekvenser for miljøet og helsen til de lokale, avslutter fortellerstemmen.

Fortellerstemmen akkompagneres av animasjoner som illustrerer regnestykket, det vises snutter fra en grisebinge, og en rørledning som pumper ut avfall.



Animasjonen er en likhetsutvidelse av den rasjonelle appellen i den verbale informasjonen. Appellen forsterkes av de påfølgende snuttene som fremstiller grisenes levekår og avfallet de produserer. Vi får inntrykk av grisene i snutten er de som produserer avfallet i rørledning-snutten. Men ettersom vi aldri ser Andersen i samtale med grisebønder, og det senere i filmen refereres til de strenge straffene for å filme inne i slike anlegg, er det lite trolig at det faktisk er de samme grisene. Snutten med grisene er et forsøk på å dokumentere de verbale påstandene ved hjelp av fotografisk materiale. Men ettersom det ikke avklares om det faktisk er de samme grisene, vil jeg betegne dem som pseudodokumentariske, og ikke dokumentariske. Rørledningen er sannsynligvis den faktiske rørledningen på lokasjonen. Kausalforbindelsen mellom objekt og videomateriale gjør denne snutten dokumentarisk.

Andersen besøker så René Miller, en lokal kvinne. Hun har et lite barn på armen, og forteller om alle helseplagene hun selv, familien og naboene sliter med på grunn av miljøproblemene grisebøndene forårsaker. Videre forteller hun om hvordan griser som dør under produksjonen, kastes i en kasse hvor de blir liggende og svulle opp i varmen. En lastebil kommer og plukker dem opp og kjører dem tilbake til anlegget, hvor de blir kvernet opp og foret til nye griser, forteller hun. Det vises bilder av råtnende grisekadavre.



Grisebøndene sprayer til og med på søndager, og under begravelser, forteller Miller videre. «Do you think he does it on purpose?» spør Andersen. «I think so. 'Cause he just sprays Sunday. He always sprays Sunday», svarer hun.

Hun tar Andersen med til en familiegravplass. Alle gravene i området tilhører enten svarte eller latinamerikanske familier. «Do you think it's also a civil rights issue?» spør Andersen. «I think so», svarer Miller.

Scenen med Miller avsluttes med en takning hvor en stor, bråkete lastebil kjører forbi i stor hastighet.



Historien til Miller inviterer til identifikasjon. Den emosjonelle appellen forsterkes av barnet hun har på armen og scenene fra gravplassen. I likhet med Amy Resnic blir Miller et ansikt på kjøttproduksjonens konsekvenser. Historien og bildene av de døde grisene som kvernes opp til dyrefôr vekker en viss avsky. De råtnende grisekroppene utgjør en metaforisk utvidelse av scenens budskap: Råtne grisekropper gjenspeiler råttenheten i systemet som undertrykker lokalsamfunnet. Scenens siste takning er også en metaforisk utvidelse: I overført betydning representerer lastebilen den store, hensynsløse industrien som turer frem som den vil. Størrelsesforholdet mellom lastebil og menneskene gjenspeiler maktforholdet mellom de undertrykte og de undertrykkende. Narrativet om de kyniske makthaverne begynner å utfolde seg.

De metaforiske utvidelsene knytter også an til de eksplisitte referansene som har blitt gjort til menneskerettigheter og borgerrettigheter. Verdensmodellen inkorporerer en historisk dimensjon ved å trekke på fortellingen om den svarte amerikanske befolkningens kamp mot undertrykkelse, diskriminering og vold. Ved at Andersen er synlig og deltakende i samtalene (til forskjell fra de fleste ekspert-intervjuene), styrker han sin egen rolle som protagonist. Han representerer fellesskapet, og kjemper de undertryktes sak.

Andersen møter flere lokale. Isaac Ward forteller om dager hvor han har kledd seg pent for å dra i kirken, men har måttet snu og dra hjem igjen fordi klærne har begynt å stinke gris underveis. «I don't think the government cares. They care more about corporations than they do peoples, individuals», sier mannen.



Det klippes til en samtale mellom Andersen og en annen lokal innbygger, Don Webb.



Med engasjement og temperament forteller Webb:

«This is the feces and urine capital of the world right here in North Carolina, my state! (...) I've seen that blue-line stream now filled with feces and urine from that hog pen. And they can say: 'Well, we feed the world!' They're not interested in feeding the world, they're interested

in making money. (...) When we are doing things that hurt other people, we are wrong. But a lot of good people will sit there and eat bacon, knowing that it is causing someone else to be very unhappy».

Intervjuene med Miller, Ward og Webb fungerer som personlige vitnesbyrd om industriens overtramp, og har dermed rasjonell appell. De har også emosjonell appell: Ved å få et innblikk i deres hverdag kan vi identifisere oss med dem. Selv om vi ikke selv er i samme situasjon eller opplever noe tilsvarende, kan vi trekke på egne erfaringer og forestille oss hvordan situasjonen kan oppleves.

Enkelte av utsagnene fungerer også som oppsummeringer av filmens retoriske hovedpoeng. Et eksempel på dette er Wards utsagn: «I don't think the government cares. They care more about corporations than they do peoples, individuals». Dette oppsummerer hovedpoeng nummer 2: «Industri, helseorganisasjoner og politikere står i ledtog med hverandre. De opprettholder et system som holder vanlige amerikanere syke».

Et annet eksempel er Webbs utsagn: «When we are doing things that hurt other people, we are wrong. But a lot of good people will sit there and eat bacon, knowing that it is causing someone else to be very unhappy». Dette utsagnet blir nærmest en direkte oppfordring til seeren om å slutte å spise bacon, som knytter an til hovedpoeng nr. 3: «Amerikanere, og verdens befolkning for øvrig, bør legge om til et plantebasert kosthold».

Ved å la filmens budskap uttrykkes av lokalbefolkningen og ikke dem selv, unngår filmskaperne å fremstå som moralister som forteller folk hva de bør gjøre. Dette grepet kan gi økt troverdighet og sympati for filmens hovedbudskap, fordi vi som mottakere ser at sakene er noe vanlige folk ute på landsbygda også bryr seg om, og ikke bare urbane filmskaperne fra San Fransisco.

Etter intervjuet med Webb fader kamerabildet ut. Det vises så en takning med bilder av død fisk, og vi hører fortellerstemmen si:

«woke up the next morning to find the Burnt River had experienced another massive fish kill from the pollution running off hog farms. (...) I realized that I was only focused on personal health. But health started to mean so much more to me. It was about the health of my family and my communities.»

Stemmen ledsages av mykt pianospill, som gradvis fader ut og blir erstattet med en subtil, mystikk-preget musikk. Andersen trekker frem globale problemstillinger knyttet til industrielt

husdyrhold generelt, som utslipp av drivhusgasser, drikkevannsforurensning og regnskoghogst. Det vises snutter som utvider verbalspråket gjennom likhet:



Det audiovisuelle språket legger en estetisk ramme rundt historiene vi har fått presentert fra lokalsamfunnet, og bidrar til å gjøre Andersens oppsummering emosjonelt appellerende. På samme måte som Andersen i begynnelsen av filmen tok utgangspunkt i seg selv for å synliggjøre sykdom som et samfunnsproblem, bruker han North Carolina til å belyse globale problemer. At han selv drar ut og snakker med mennesker er i seg selv troverdighetsskapende. North Carolina-sekvensen legger til rette for avsløringene som starter i neste sekvens: Vi har møtt ofrene, og nå skal skurkene, antagonistene, tas. Oppsummeringen markerer at første akt er ferdig. Når den er over, fader kamerabildet ut, før det fader inn igjen, og viser Andersen foran en datamaskin. Andre akt begynner.

Andre akt: Klimaks og fordypning

Hemmeligholdets ansikter

Sekvens 11: (42:40 – 47:20)

I dette avsnittet vises filmens lengste sammenhengende intervju, som blir gjort med Robert Ratner fra American Diabetes Association (ADA). Opptakten til intervjuet begynner med en scene hvor Andersen forbereder seg. Han går inn på hjemmesiden til ADA, og blir opprørt over de dårlige kostholdsanbefalingene.

Han finner også studier som viser at en vegansk diett er dobbelt så effektiv i å motvirke diabetes som kostholdet på hjemmesiden til ADA. Andersen drar så til intervjuet. Han går gjennom resepsjonen, og ansiktet til resepsjonisten er sladdet.



Scenene legger føringer på vår tolkning av det kommende intervjuet. Hvorfor anbefaler organisasjonen mat som skaper diabetes? At animalske produkter skaper diabetes, har allerede blitt etablert gjennom henvisninger til eksperter og forskningsartikler – en forutsetning for den narrative spenningen som nå bygges opp. Det skapes dermed en forventning om at ADAs feilaktige anbefalinger er noe som bør avklares i løpet av intervjuet. Gjennom multimodalt samspill bygges det opp under narrativet om de hemmelighetsfulle organisasjonene: For det første har vi stemmen til Andersen, som komplementerer bildene av hjemmesidene til ADA ved å sette et eksplisitt kritisk søkelyst på dem: «How could they expect people not to get diabetes if this was the food they were recommending?» For det andre brukes det en subtil bakgrunnsmusikk med et mystisk preg. For det tredje bidrar visuelle grep, som det sladdete ansiktet til resepsjonisten, til å forsterke inntrykket av organisasjonens manglende åpenhet.

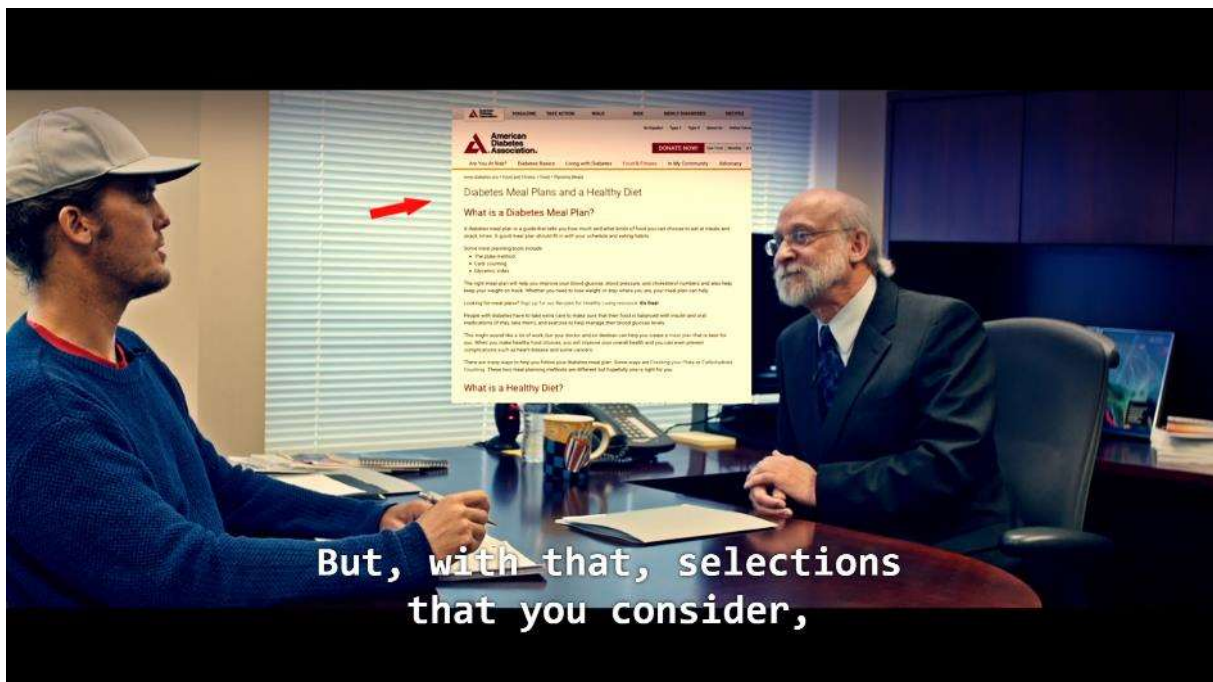
Så følger selve intervju-scenen. Utsnittet er først et nærbilde av Ratner, før bildet skifter til å vise situasjonen fra siden.



Ratner forteller at samfunnsoppdraget til ADA er å forhindre og på sikt kurere diabetes, og i mellomtiden arbeide for økt livskvalitet for mennesker som har diabetes. Andersen spør hva som er den beste måten å forhindre diabetes på. Ratner svarer at det er uklart.

Andersen forteller så Ratner om forskningen som viser at plantebasert kosthold kan forebygge og kurere diabetes. «I don't believe there's sufficient evidence to demonstrate that», er svaret Ratner gir. Andersen spør hvordan et plantebasert kosthold står seg mot anbefalingene på hjemmesiden til ADA. Ratner svarer at ADA anbefaler et utvalg matvarer, og ikke en spesifikk diett, og at det ikke finnes studier som sammenlikner ADA-anbefalingene med vegansk kosthold.

Mens denne interaksjonen finner sted, vises det skjermdumper fra hjemmesiden til ADA. De viser at hjemmesiden har en seksjon som inneholder en «One-Day Meal Plan», og overskrifter som «Recipes for Healthy Living» og «Diabetes Meal Plan and a Healthy Diet». Etter hvert dukker det også opp en rød pil som peker på skjermdumpene.



Skjermdumpene fungerer narrativt ved at de komplementerer (gir tilleggsinformasjon) den verbale interaksjonen mellom Andersen og Ratner. På denne måten styrer de vår tolkning av interaksjonen, ved å påpeke at Ratner gir en uriktig fremstilling av sin egen organisasjons hjemmeside.

«We found, actually, some studies», sier Andersen og fortsetter å fortelle om studiene han har funnet, før Ratner avbryter: «I think we're done here. I'm not gonna get into an argument about...»



Andersen blir paff, og forsøker å puse samtalen inn på sporet igjen. Den verbale interaksjonen går som følger (Andersen starter):

- Oh, no, I just wanted the studies of the... If this is true, or, if it shows that...
- Any diet works. Any diet works if people follow it.
- But if it's a diet that's not the proper diet, like, if anyone follows a diet they eat at McDonalds...
- I can't tell you what a proper diet is. I can tell you what an improper diet is.
- So, then we can talk about the good diets. I'm not sure why—
- I'm... I'm not gonna get into that.
- Into diet?
- No.
- Why not?
- If that's where you want to go with this, I'm sorry, I'm not the person you should be talking to.
- And why is that, though?
- If that's where you want to go with this, I'm not the person you need to be talking to.
- Into diet? Who do we talk to about diet?
- You can talk to anybody you want.
- But, that's interesting, though, why not recommend a diet—
- Because the data don't exist to support it.
- But, if we see data that we've looked up, that supports it with the NIH in Europe, the European Association of—
- We're done. We're done. I'm sorry, I'm not gonna get into that argument with you.

Ratner reiser seg og tar av seg mikrofonen. Interaksjonen fortsetter frem og tilbake litt til, før Ratner går ut av rommet. Det klippes til en scene som viser Andersen på vei ut av lokalene. Han himler med øynene mens han sier: «That was interesting».



Ratner-sekvensen avsluttes med en scene hvor Andersen sitter i bilen og oppsummerer: «(...) once you mention eliminating diabetes or, prevention, 'oh, whoa, now you crossed the line'». Kameraet viser så Andersen som kjører, mens det kommer flere refleksjoner over fortellerstemme: «(...) the fact he had such an emotional reaction to my question made it feel I was digging into something he didn't want uncovered?».



I utgangspunktet kan en si at Ratner bare er én av mange eksperter som intervjues i filmen, men intervjuet har en spesiell narrativ funksjon. Bortsett fra frempeket helt i begynnelsen av filmen er dette Ratners eneste opptreden i filmen. Intervjuet utgjør et vendepunkt for støttenarrativet om de hemmelighetsfulle helseorganisasjonene, og dermed også hovednarrativet. Intervjuet legger til rette for at avsløringen for alvor kan begynne. Den

emosjonelle og mildt aggressive fremtoningen til Ratner bygger opp under hans rolle som antagonist. De audiovisuelle grepene bidrar til fremstillingen: Kameraet veksler mellom å vise situasjonen sett fra siden, og mellom nærbilder som viser ansiktsuttrykkene til Ratner.

I tillegg til fortellermessige narrative funksjoner som vendepunkt og klimaks, styrker intervjuet også narrativene ved å dokumentere dårlig oppførsel fra helseorganisasjonene. Som publikum blir vi «vitner» til at Ratner avviser Andersen, tar av seg mikrofonen og går ut av rommet, tydelig irritert. Andersens oppsummering i bilen etterpå bekrefter inntrykket vi har fått og befester Ratners rolle som antagonist. Refleksjonene som fremkommer i bilturen etterpå tilrettelegger for neste steg i avsløringen, og dermed neste steg i den retoriske strukturen: Vi har fått vite hvem (helseorganisasjonene) og hva (animalske produkter) som er problemet. Nå skal problemet utdypes, før løsningen kommer.

Brikkene faller på plass

(Sekvens 12, 00:47:54 – 00:49:58)

Ikke lenge etter oppsummeringsscenen i bilen uttrykker Andersen undring over den generelle oppførselen til helseorganisasjonene: «It seemed all of the large health organizations were encouraging people to eat the very foods linked to the diseases they're supposed to be fighting against. (...) And then, it all came together. What if...»

Dette er inngangen til scenen hvor Andersen avslører helseorganisasjonene, som er filmens klimaks. Kameraet viser ham sittende foran en datamaskin. Han søker på navnene på helseorganisasjonene, etterfulgt av «sponsors». «And there it was», sier fortellerstemmen. Andersen finner ut at alle de store helseorganisasjonene mottar store summer fra en rekke matvarekonsern og selskaper som er involvert i produksjon og omsetning av forskjellige typer animalske produkter.



De audiovisuelle grepene bidrar til å legge en thriller-aktig preg over scenen. Andersen har rollen som en detektiv på jakt etter sannheten. Bildet nederst til høyre utdyper verbalspråket ved å spesifisere hvem som har forbindelser til hvem. Det spilles bakgrunnsmusikk som begynner forsiktig og mystisk, og etter hvert blir mer dramatisk.

Scenens stilistiske utforming gjør det rimelig å anta at den er nøye planlagt, og Andersen «spiller seg selv». Den blander fiktive virkemidler med dokumentariske effekter. Likevel svekkes ikke nødvendigvis den narrative troverdigheten, fordi scenen ikke er ment som et opptak av en autentisk situasjon. Forholdene som avsløres er det derimot meningen at vi skal forstå som virkelige. Scenen i sin helhet blir en pseudodokumentasjon på narrativet om de hemmelighetsfulle helseorganisasjonene.

Fortellerstemmen sier: «I was sick of not getting answers. So I went to the headquarters of these associations myself». Det vises scener hvor kameraet viser Andersen som forsøker å komme i kontakt med organisasjonene, mens fortellerstemmen sier: «But, every one of these organizations declined to be interviewed». Den dramatiske musikken fra tidligere er fremdeles tilstedeværende.



I motsetning til avslørings-scenen, er disse scenene ment å oppfattes som autentiske optak fra innsiden av hovedkvarterene til organisasjonene. Klippertymen er rask, og kamerabruken er utstødig og hastverkspreget. Jeg oppfatter dette som troverdig, ettersom vi ser Andersen i samtale med resepsjonister, og ser skilt hvor det står «Susan G. Komen». Avvisningen blir en bekreftelse på informasjonen Andersen googlet seg frem til. Sammen med den dramatiske musikken skapes får scenene et action-preg, og utgjør en avsluttende del av klimakset.

Helseorganisasjonenes fallitt

(Sekvens 12, 00:50:03 – 00:51:39)

Andersens oppdagelse og gjentatte avvisning i forsøket på å komme i kontakt blir fulgt opp med en liten intervju-montasje på omtrent et minutt. Michele Simon, titulert som «Public Health Lawyer», bekrefter relevansen av oppdagelsen: Siden helseorganisasjonene mottar penger fra industrien, kan vi ikke stole på dem, forteller hun.

Så følger et gjensyn med Dr. Klaper, som mener at vi aldri vil få vite sannheten om ernæring fra disse organisasjonene. Da ville de mistet inntektsgrunnlaget sitt, blitt saksøkt, og rett og slett opphøre å eksistere som organisasjoner, mener han.

Montasjen avsluttes med et lite intervju med Steve-O, titulert som «Comedian, Film & TV show Jackass», som forteller en anekdote om hvordan han en gang stormet ut i protest fra et diabetes-arrangement hvor det ble servert animalske produkter.



Michele Simon, Michael Klaper og Steve-O.

Ved å følge avsløringen opp med en intervjumontasje med eksperter som bekrefter relevansen av oppdagelsen, styrkes troverdigheten i narrativet om de hemmelighetsfulle helseorganisasjonene. Simon og Dr. Klapers utsagn gir faglig tyngde til Andersens undersøkelser, og gir en forklaring på hvorfor helseorganisasjonene ikke vil la seg intervju. De er allmenne intervjuer, hvor informasjonen står i sentrum, og interaksjon mellom filmskaper og subjekt er fraværende. Andersen er synlig i intervjuet med Steve-O, men sier ingenting. Inkluderingen av Steve-O kan tolkes som et forsøk på å bruke hans kjendisstatus til å nå et bredere publikum. Filmskaperne utvider dermed mulighetene for identifikasjon med budskapet.

Fortellerstemmen tar over: «We had scheduled to film an interview with a prominent surgeon, but before we could get inside the building, the hospital's media relations manager stopped us». Vi får se opptak fra denne situasjonen, hvor mediekontakten filmes nedenfra med et ekstra kamera. Vi hører mediekontakten si at kirurgen anbefaler folk å endre kostholdet sitt, men sykehuset tjener penger på operasjoner, og kan derfor ikke tillate et intervju som kan ha negativ innvirkning på sykehuset. Hun holder opp hånden for å skjerme ansiktet sitt fra å bli filmet. Scenen avsluttes, og fortellerstemmen sier: «I was sickened by how open she was about the hospital being more interested in profits than people's health».



Scenene skaper realisme og blir indeksikalske bevis på overtrampene som begås. En subtil bakgrunnsmusikk bidrar til å skape en ubehagelig atmosfære, som forsterkes av mediekontaktens sladdede ansikt og forvrengete stemme. Sammen med den verbale

informasjonen vi får, fremstår mediekontakten som en forsvarer av kynismen, og blir en antagonist på linje med Robert Ratner.

En omfattende sammensvergelse

(Sekvens 13, 00:51:33 - 00:56:05)

Videre får vi opplyst at amerikanske styresmakter også er involvert i promoteringen av de skadelige produktene. De nasjonale kostholdsradene kommer fra et utvalg som er satt sammen av individer som tar imot penger fra industrien, sier fortellerstemmen.

Det klippes til en intervjusituasjon med Dr. Esselstyn, som mener kostholdsradene koster millioner av amerikanere livet. Han følges opp med Dr. Garth Davis, som sier at det amerikanske landbruksdepartementet (USDA) vanligvis velger produsentenes side når deres interesser er på kollisjonskurs med forbrukernes.

Myndighetene finansierer markedsføringskampanjer gjennom såkalte «checkoff programs», fortsetter fortellerstemmen. Påstanden følges opp med intervjuer med advokatene David Simon og Mark Kennedy. De forklarer hvordan slike kampanjer fungerer, og gir eksempler. Matvareprodusentene gir penger til myndighetene, som så deler ut disse pengene til ferdigmatkjeder som Dominos og McDonalds, som bruker dem på markedsføring.



Simon og Kennedy presenteres som autoriteter på områdene de uttaler seg om. Bildene fra reklamekampanjene er likhetsutvidelser av påstandene deres. De fungerer også som analytisk redegjørende illustrasjoner ved at de på en svært konkret måte viser hvordan reklamekampanjene ser ut.

Kennedy fortsetter: McDonalds har seks faste ansatte som får lønningene betalt av myndighetene. Jobben deres er å finne på ideer som kan øke mengden ingredienser fra produsentene i produktene deres.

Det vises en scene med skuespillere som forestiller dette. En person som spiller ansatt hos McDonalds kommer med et overdrevent langt navneforslag på et nytt produkt, før en annen legger til: «With extra cheese?» De andre slutter seg entusiastisk til forslaget.



Scenen forutsetter at vi som publikum har den tekstlige kompetansen til å forstå at dette er skuespill, og ikke en autentisk situasjon. At den er fiksjonell markeres blant annet ved hjelp av lyd: Idet mannen til venstre i kamerabildet (skjermdumpen til høyre) sier «With extra cheese?», spilles det av en plingelyd som gjør det til en punch-line. Fiksjon til tross, scenen inngår i narrativet om de kyniske makthaverne. Scenen er en handlingsorientert illustrerende redegjørelse fordi den gir et inntrykk av hvordan noe *kan* ha skjedd, om enn med en humoristisk innfallsvinkel.

Det klippes tilbake til intervjuet med David Simon. Produsentene bruker store summer på markedsføring rettet mot barn, og jobber hardt for at varene deres skal inngå i retter som blir servert på offentlige skoler, forteller han. «Kids are impressionable, they're gonna be consumers for their entire lives, and you might as well get'em while they're young». Det vises snutter av lekende barn i en park, og eksempler på reklameplakater industrien bruker.



I lys av informasjonen vi tidligere har fått om meieriprodukter fremstår reklameplakatene som ren og skjær løgn fra industriens side. Snuttene av de lekende barna er likhetsutvidelser som skaper umiddelbar nærvær, og reklameplakatene fungerer som illustrerende analytiske redegjørelser. Narrativet om de kyniske makthaverne forsterkes.

Det klippes tilbake til Michell Simon, som følger opp: «Targeting young people, like the tobacco industry had to replace their customers who were dying with new customers». Det klippes tilbake til Kennedy, som beskriver hvordan maten som serveres på offentlige skoler er noe av det mest usunne en kan spise, og Andersens fortellerstemme følger opp: «If the surgeon general puts warning labels on tobacco because of their cancer risks, why aren't the same warning labels on meat?» Det vises en animasjon.



Utsagnene fra Simon og Andersen trekker analogier mellom tobakksindustrien og kjøttindustrien, som har fryktappell. Animasjonen er en likhetsutvidelse og en illustrerende redegjørelse for hvordan det kunne sett ut med advarsler på kjøttprodukter.

Det klippes tilbake til David Simon, som peker på at kjøtt- og meieriindustrien bruker 557 millioner dollar på markedsføring gjennom checkoff-programmer, og minst 138 millioner dollar på lobbyvirksomhet i kongressen. Utsagnet akkompagneres med et søylediagram.



Figuren er enkel å forstå og har en umiddelbar dokumentarisk funksjon.

Gjennom hele dette avsnittet, med unntak av scenen hvor skuespillere benyttes, spilles det en subtilt tilstedeværende musikk som legger et krim-aktig preg over avsnittet.

Kjøttinspektøren

(Sekvens 15, 1.02.46 – 1:04:59)

I dette avsnittet møter Andersen en person titulert som «Former Chief USDA Meat Inspector», med undertittel «Mad Cow Disease Whistleblower». Personen har altså tidligere jobbet som kjøttinspektør for det amerikanske landbruksdepartementet, og på et tidspunkt varslet om kugalskap i amerikansk kjøttproduksjon.

Avsnittet begynner med at Andersen over fortellerstemme sier at han ble enda mer bekymret etter å ha gjennomført møtet som vi skal til å få se. Dette grepet bygger opp forventning og spenning. Det vises bilder fra kjøreturen på vei til møtestedet.



De mørke bildene skaper thriller-stemming, sammen med den samme subtile musikken som ble spilt i forrige avsnitt. Bildene av Andersens ansikt skaper nærvær.

Fra noen meters avstand viser kameraet Andersen og en annen skikkelse som møtes i en svakt opplyst gang. Det klippes så til intervjusituasjonen. Varsleren, som har fått anonymisert både navn, utseende og stemme, forteller at USDA opererer som om de var militæret når det gjelder hemmelighold om forholdene i amerikansk kjøttproduksjon. Og han tror det allerede kan være utbrudd av kugalskap i mennesker.



At han er anonymisert, gir troverdighet til utsagnene om hemmelighold og militær-aktig oppførsel: Hvorfor skulle han ellers trenge beskyttelse? Den verbale informasjonen får dermed etos-drevet rasjonell appell, som er grunnlaget for frykt-appellen som også er sterkt tilstedeværende. De mørke bildene lager thriller-stemming og bygger opp under fryktappellen.

Andersen spør varsleren: «Do you think it's safe to eat meat?» Varsleren svarer: «I personally don't think it's safe because of the fact of how the line speeds are increasing, and also our inspectors are not well trained enough». Samtidig vises det bilder av hvordan kjøttproduksjonen foregår.



Snuttene fra slaktehusene er likhetsutvidelser av verbalspråket som umiddelbart tilfører nærvær og realisme.

Omtrent halveis ut i bildeserien fra slaktehusene overtar fortellerstemmen: «These dangerous slaughter speeds means that animal waste ends up everywhere». Videre informerer fortellerstemmen om at det har blitt funnet avføringsbakterier i det meste av kjøttet som selges i butikker.

Det vises bilder av butikkvarer og dyr med lekkende infeksjoner, samtidig som fortellerstemmen fortsetter: «But it just isn't waste, it's also pus-filled infections?».



I snutten over til venstre utdyper skriften bildene gjennom spesifikasjon. Snuttene med de infeksjonsrammede dyrene er likhetsutvidelser av fortellerstemmen. Som indeksikalsk fotomateriale har de et sterkt preg av realisme og nærvær, og tilfører scenen emosjonell appell i form av frykt og avsky. Narrativet om de kyniske makthaverne styrkes.

Tredje akt: Avslutning, epilog og løsning

Plantene helbreder

(Sekvens 18, 1:13:29:36 – 1:16:28)

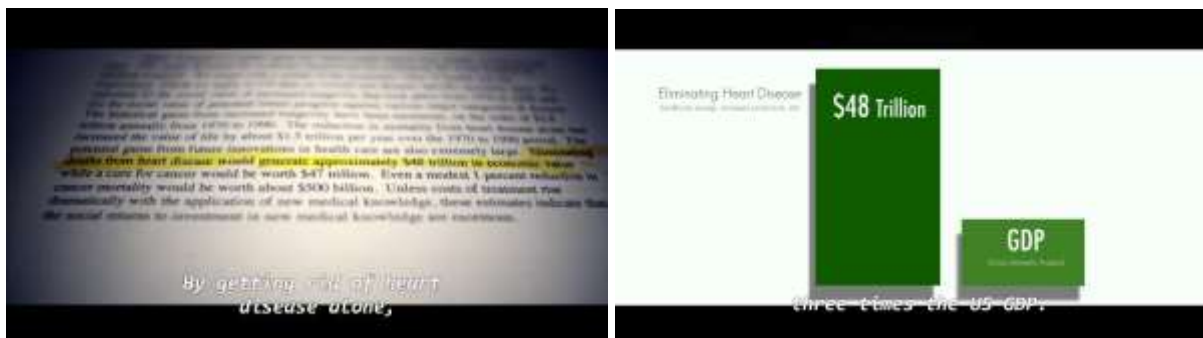
I dette avsnittet gjør jeg et hopp til en intervju-montasje i sekvens 18, hvor temaet er plantekostens helbredende effekt.

Vi begynner i en intervjusituasjon med Dr. Greger. Han forteller at når en behandler sykdommer ved hjelp av medisiner, trengs det én type medisin for høyt blodtrykk, en annen for diabetes, en annen for kolesterol, og så videre. Men en plantebasert kostholdstilnærming motvirker alle disse sykdommene, sier han.



Dr. Greger: «One diet to kinda rule them all».

Fortellerstemmen tar over: «By getting rid of heart disease alone, we would save up to 48 trillion dollars in the USA, three times the US GDP». Det vises en snutt av det som ser ut til å være en forskningsartikkel, og en bit av skriften er markert med gult. Så vises det en figur.



I snutten med forskningsartikkelen er det fortellerstemmen som er utdypningen i form av forklaring, ved at den parafraserer innholdet i artikkelen. Figuren i skjermdumpen til høyre er en likhetsutvidelse i form av illustrerende redegjørelse, som i sin enkelhet har en umiddelbar pseudodokumentarisk funksjon. Samtidig inneholder figuren også detaljer ved regnestykket som ikke nevnes av fortellerstemmen. Dermed foretar fortellerstemmen en parafrasering også av figuren, og fungerer som utdypende forklaring av figuren.

Ved å plassere et samfunnsøkonomisk argument midt inni «klyngen» av utsagn om plantenes helbredende effekter, argumenteres det implisitt for at det er *overgangen til et plantebasert kosthold* som vil spare 48 trillioner dollar. Det er kun selve fjerningen av hjerte- og karsykdom som gjøres til eksplisitt årsak. Dette samfunnsøkonomiske argumentet utgjør derfor en entymemeisk form for kausalargumentasjon for en overgang til et plantebasert kosthold. Troverdigheten i argumentet er dessuten avhengig av holdbarheten i de behandlingsrelaterte påstandene til ekspertene som fremsettes før og etter argumentet.

Det klippes til et intervju med Dr. Goldhamer, som forteller om et behandlingsopplegg han har tatt del i.



Dr. Goldhamer: «We took 174 consecutive patients with high blood pressure. And 174 people were able to lower their blood pressure enough to eliminate the need for medication».

Ut fra den tekstuelle konteksten og hva Goldhamer har sagt tidligere i filmen, kan vi anta at det er en plantebasert diett han snakker om. Ved å bruke nærbilde skapes det større nærvær.

Det klippes tilbake til Dr. Greger, som forteller at plantebaserte kostholdstilnæringer har gitt de beste resultatene noensinne oppnådd i behandlingen av sykdommer som Crohns sykdom og multippel sklerose.

Dette følges opp med et gjensyn med Dr. McMacken. Hun forteller at jo mindre animalske produkter folk spiser, jo friskere holder de seg.



Dr. McMacken: «They have less heart disease, they have less cancer, they have less diabetes».

Det klippes tilbake til Dr. Greger, som forteller at en kan dryppe blodet til veganere i en petriskål full av kreftceller, og se hvordan blodet hemmer veksten. En animasjon spilles av:



Tidligere i filmen har Greger og McMacken blitt brukt til å bygge opp under narrativet om de helseskadelige dyreproduktene. Her brukes de til å bygge narrativet om de helbredende plantene. Animasjonen som akkompagnerer Dr. Greger fungerer som likhetsutvidelse i form av illustrerende analytisk redegjørelse: Den gir et inntrykk av hvordan fortreningsprosessen av kreftceller skjer.

Vi får så møte Ruby Lathon, titulert som «Certified Holistic Nutritionist».



Lathon forteller at hun fikk kreft i skjoldbruskkjertelen, men etter å ha spist plantebasert i et år, forsvant kreften.

Fortellerstemmen tar over: «This was tough to believe. Couldn't this all just be from eating healthier though, like no sugar?»

Det klippes så til et arkivopptak i svart-hvitt av en pasient som får behandling, mens fortellerstemmen fortsetter: «Turns out Dr. Walter Kempner from Duke University back in the 1940s was reversing some of our worse killer diseases with diet alone. And the diet he was using was not only strictly plant-based, but, it was made up of white rice, fruit and table sugar».

Dr. Greger overtar, og forteller entusiastisk om alle sykdommene Dr. Kempner reverserte.



Under avspillingen av arkivmaterialet fungerer bilder og fortellerstemme som gjensidig komplementerende utvidelser av hverandre, og arkivmaterialets indeksikalitet gir det dokumenterende egenskaper. Til sammen utgjør verbalspråk og arkivmateriale et rasjonelt argument for plantekostens helsebringende effekter. I tillegg til at argumentet belegges av Dr. Greger kort tid etterpå, har argumentet en ekstra etos-funksjon: Ved at filmskaperne inkluderer opptak som de ikke selv har produsert, kan argumentet få større troverdighet. Scenen kommuniserer at «dette er det ikke bare vi som sier, dette ble dokumentert allerede på 40-tallet».

Arkivklippet blir et svar på Andersens retoriske spørsmål i forkant, som igjen ble stilt med henblikk på Lathons kreft-historie. Til tross for dette blir kreft aldri nevnt blant sykdommene som Kempner reverserte, hverken av Andersen eller Greger. Diskursivt gir arkivmaterialet likevel inntrykk av å belegge eksempelfortellingen Lathon utgjør, ved at fortellerstemmen besvarer sitt eget spørsmål. Arkivklippet inngår dermed i et enthymemisk argument for at plantebasert kosthold kan reversere kreft.

Om det skulle være noen tvil...

(Sekvens 18-19, 1:18:21 – 1:23:26)

I dette avsnittet får vi et gjensyn med hjertepasienten Amy Resnic, og ekspertene kommer med flere belegg for effektene av plantebasert kosthold.

Gjensynsscenen begynner med at vi hører Resnics stemme som voice-over mens det vises bilder av hvordan hun så ut forrige gang. I samtale med Andersen, som er synlig mye av tiden, forteller hun hvordan alt har endret seg. Etter å ha spist plantebasert i to uker har hun ikke lenger behov for medisiner. Astmaen er blitt bedre, hun kan gå, og føler seg generelt sett bra.



Amy Resnic: «Everyone's gonna do it in their own time. But thank God my time is now».

Historien til Resnic utgjør en eksempelfortelling som begynner innenfor narrativet om de skadelige dyreproduktene, og avsluttes innenfor narrativet om plantenes helbredende effekt. Hun dukker også opp i narrativet om de kyniske makthaverne i en scene jeg ikke har tatt med i analysen. Amy Resnic er et «narrativ i narrativene», som inngår i en retorisk diskurs, og bruker alle tre appellformer: Resnic innbyr til identifikasjon, og gir Andersen en tårevåt klem på slutten (patos). Hun fremstår som autentisk og ekte (etos), og hun forteller om hvordan et plantebasert kosthold har hjulpet henne (etos og logos). Resnic blir et «levende bevis» på mange av filmens påstander, og fungerer som argument for alle tre retoriske hovedpoeng: Animalske produkter er skadelige, industrien undertrykker, og plantene helbreder.

Etter scenene med Resnic sier fortellerstemmen: «I knew for some, eating 100% plant-based would still seem extreme». Dette leder oss inn i en intervjumontasje hvor mulige innvendinger besvares av fem av filmens mange eksperter.

Dr. McMacken er først ut, og peker på at mange tror «alt er greit med måte». Men det har ikke blitt bevist at måtehold kan reversere sykdommer, fremhever hun.

I neste scene, med Dr. Goldhamer, innvender Andersen: «But, I know people who have given up meat, and they felt sick.» Goldhamer svarer at det er usannsynlig at årsaken skyldes en mangel på prosessert, dødt, råtnende kjøtt.

I neste scene forteller Dr. Davis om pasienter med hypotyreose (lavt stoffskifte) som har fått beskjed av en annen lege at det skyldes deres veganske kosthold. «I'm like, so what does your doctor tell all his meat eaters that are hypothyroid?» er svaret til Davis.

I neste scene, med Dr. Barnard, spør Andersen: “What’s in animal flesh or dairy that you can’t get in plant-based?” Barnard svarer at det er ingenting i en animalbasert diett som en ikke kan få i sunnere form et annet sted.

Montasjen avsluttes med Dr. Greger, som gjør oppmerksom på at veganere bør ta tilskudd av B12. Men han fremhever også at ingen behøver å spise kjøtt. «What about people who say they have to eat meat for their blood type or, their genes?» spør Andersen. “It’s just like, I need meat because I’m a Capricorn, or I need meat ‘cause I have an A-plus blood, it’s like what do you say?” svarer Greger.

Et generelt trekk ved ekspertintervjuene i *What the Health* er at de er pseudomonologiske. I den grad Andersen stiller spørsmål er det for å skifte tema eller drive handlingen fremover. Denne montasjen representerer et unntak: Andersen foreslår mulige innvendinger. Med et begrep fra den britiske filosofen Stephen Toulmin kan vi beskrive intervjuscenene i montasjen som *gjendrivelser*. De er forsøk på å komme eventuelle motargumenter i forkjøpet (Kjeldsen, 2006: s. 181). Ved å uttrykke innvendinger søker Andersen å styrke sin egen, og dermed også filmens, troverdighet.

Gjendrivelser-montasjen følges opp med et gjensyn med Lathon. Hun forteller om sin avdøde bestemor, som hadde diabetes: «I didn’t know what I know now about healing the body. And If I did, I feel like she could’ve lived at least a few years longer». Det er derfor jeg er så dedikert til dette, avslutter hun, tydelig rørt.



Lathon er en annen av *What the Healths* eksempelfortellinger, men til forskjell fra Resnic, bygger Lathon utelukkende opp under ett av narrativene; de helbredende plantene. Ved å

fortelle sin personlige historie inviterer hun til identifikasjon, og ved å inkludere den tårevåte fortellingen om bestemoren får eksempelfortellingen en ekstra emosjonell appell.

No grain, no gain

(Sekvens 20, 1:24:03 - 1:27:07)

I dette avsnittet møter Andersen en rekke atleter som forteller om økte prestasjoner etter de ble veganere. Jeg gir her en forkortet versjon av det som blir sagt.

Den første vi møter, er David Carter. Han forteller at han gradvis løftet mer og mer i benkpress etter overgangen til veganisme, og ble frisk av plagsomme sykdommer. «You can't be strong, and be dying on the inside, that's not strong», sier han.



Den neste atleten heter Timothy Shieff. Det veganske kostholdet har hjulpet ham med å få en kropp som er bedre tilpasset parkour og Ninja Warrior, som han driver med på profesjonell basis. Vitenskapen og veganske atleter beviser at en ikke trenger å spise døde dyr for å være sunn og sterk, avslutter han.



Så møter vi Mu Jun Han. Alle musklene du ser, fikk jeg som veganer, kan han fortelle. Gorillaer, neshorn og elefanter får styrken sin fra planter, akkurat som meg, avslutter han.



Neste atlet er den profesjonelle surferen Tia Blanco. Hun reiser hele verden rundt og surfer, og har hele tiden vært veganer. Jeg ville aldri sluttet å være veganer, nå som jeg vet om alle fordelene, forteller hun.



Til slutt møter vi Rich Roll, titulert som «Ultra-Endurance Athlete». Engasjert lister han opp alle fordelene ved å være veganer: "Every aspect of my life has been improved by adopting this lifestyle. I feel better, I perform better athletically, I sleep better, my energy with the kids is better, my focus at work is better – everything is better, my skin cleared up..."



Andersen er tidvis synlig i alle intervjuene. Stemmen hans høres aldri, bortsett fra i intervjuet med Rich Roll, som avsluttes ved at Andersen spør: «Where'd you get your protein, man?» Roll ler, og svarer: «From plants!»

Likevel er det bare en liten del av intervjuene hvor atletene er synlige. Visuelt domineres scenene av snutter som viser dem i aksjon, mens vi hører stemmen deres som voice-over, og det spilles lystig gitarspill i bakgrunnen. Atletene blir eksempelfortellinger som bygger opp under narrativet om de helbredende plantene, og snuttene som viser dem i aksjon er pseudodokumentarisk bevis. Lyssettingen og bakgrunnsmusikken gir scenene estetisk preg,

og mange av aksjon-snuttene er i slow-motion. Dette tilfører en sterk estetisk dimensjon som entymemisk argumenterer for at en vil prestere enda bedre som veganer.

En ny start

(Sekvens 21, 1:27:11 – 1:29:42)

Dette avsnittet omfatter filmens avslutning, som er utformet som en epilog i to deler. Den første delen består av en monolog fremført gjennom Andersens fortellerstemme. Den andre delen er en intervju-montasje som inneholder flere korte sluttreplikker.

Andersens monolog lyder, i noe forkortet form, slik:

«Like so many people, I was looking for excuses not to change my diet. But once I finally did, I felt liberated. Within days, I could feel the blood running through my veins with a new vitality. Within weeks, I felt a transformation throughout my entire body and mind. Not only could I survive on a purely plant-based vegan diet, I could thrive. I felt amazing. I competed in my first marathon in six years, training half the amount and beat my personal record by 23 minutes... (...) I could no longer willingly support an industry I knew was causing so much suffering to communities, families and all life on the planet. I felt whole again, connected to a greater sense of what true health is. And where true health doesn't end with me, but begins with us».

Monologen akkompagneres av en rekke videosnutter:



Begge videosnuttene er metaforiske likhetsutvidelser av verbalspråket. I den første filmer kameraet ut av bakenden av et tog som kjører ut av en tunnell. I stedet for å bruke bokstavelige uttrykk, overføres betydningen «det er lys i enden av tunnellen» gjennom snutten. Dette har likheter med verbalspråket: «I felt liberated». I den siste snutten overfører

soloppgangen betydningen «ny start». Også her er det sammenheng mellom snutt og verbalspråk: «True health doesn't end with me, but begins with us.»

Her begynner andre del av epilogen, som er en intervju-montasje. Visuelt veksles det mellom å vise intervjuobjektene og andre levende bilder, men intervjuobjektene stemme høres hele tiden over voice-over. Den eneste lyden som i tillegg høres er den samme musikken som benyttes helt i begynnelsen av filmen.

Jeg gir her en forkortet oppsummering av montasjen, bestående av skjermdumper og forkortede sitater.



Dr. Klaper: «If people adopted a plant-based diet... The changes we would see would be so profound».



Dr. John MacDougall: «Today, you – you – can say: ‘I’m not gonna eat that stuff anymore’»



Dr. Mills: «It will give you a greater sense of well-being when you know that you're not destroying your health, you're not promoting cruelty, and you're not damaging the earth»



Timothy Shieff: «When you're altruistic, it benefits me as well, it benefits us all».



Dr. McMacken: «We can not only survive, but we can thrive».



Mu Jin Han: «I just feel this is a great way to live, not harming other beings, when you can be healthy and happier».



Rich Roll: «I just want everybody to feel this way. I feel like a 20-year-old, I'm almost 50!»



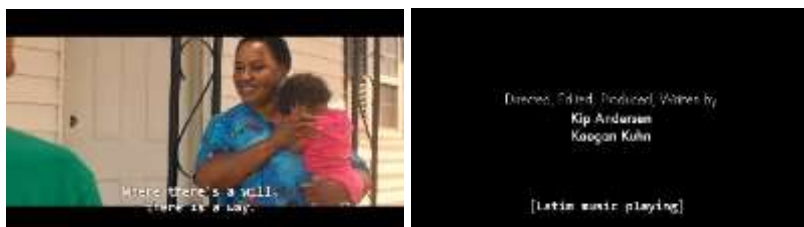
Dr. Greger: «Nothing tastes as good as healthy feels».



Dr. McMacken: «The choices we make has the capacity to bring us true health and optimum wellness».



Dr. Barnard: «We're not gonna live forever. But while we are alive, we can live well.»



René Miller: “Where there's a will, there is a way. And I believe that.»

Hensikten med montasjen er ikke å gi ny informasjon, men å forbinde filmens budskap til allmenne synspunkter. Sitatene fra intervjuobjektene fungerer som *sentenser*: De er korte erklæringer av generell karakter, som uttrykker aksepterte sannheter i form av fortattede entymemer (Kjeldsen, 2006: 175).

Alle kan for eksempel være enige i at vi bør leve godt mens vi er i live, som Barnard sier. Siden utsagnene er allmenngyldige, behøver de ikke å gjøre rede for premisser, og argumentet er implisitt. Her setter de filmens argumentasjonsrekke inn i en større sammenheng og understreker hvilken handling filmen som retorisk utsagn ønsker å utløse: Bli veganer! Dette gjøres for så vidt også ganske eksplisitt i Dr. MacDougalls utsagn.

Fra teorikapittelet husker vi at epiloger ofte feirer mål som har blitt oppnådd. Det er også tilfelle her. Den ustabile tilstanden i livet til Andersen og flere av støttekarakterene har blitt stabilisert ved at de har blitt veganere. Samspillet mellom musikk, verbalspråk og levende bilder legger en estetisk ramme rundt epilogen. Bakgrunnsmusikken fungerer som en kohesjonsmekanisme som binder sammen scenene til en sammenhengende montasje. Den binder også sammen hele filmen til en sammenhengende tekst, fordi det er nøyaktig den

samme musikken som spilles helt i begynnelsen av filmen – før WHO-rapporten destabiliserte den stabile tilstanden.

Visuelt gir montasjen oss gjensyn med mange av filmens karakterer, og minner oss på eksempelfortellingene. Sunne, friske, veltrente og smilende mennesker tegner et positivt bilde av veganertilværelsen og gir filmen en lykkelig slutt. Det generelle problemet knyttet til animalske produkter har ikke blitt løst for hele verden, men løsningen *pekes* på: Den ustabile tilstanden i *What the Healths* verdensmodell kan gjenopprettes for oss alle om vi blir veganere.

Å la filmens siste setning komme fra Miller, er også en måte å la de undertrykte få «siste ord» i saken. På denne måten ledsager epilogen seerens forståelse av filmen som helhet, og danner en håpefull fortolkningsramme med solidaritet og fellesskap som sentrale elementer.

Konklusjon

I denne delen oppsummerer jeg funnene mine og vender tilbake til problemstillingen: Hvilke strategier bruker skaperne av dokumentarfilmen *What the Health* for å overbevise seeren?

I første analysesteg etablerte jeg at *What the Health* har en formell stemme. Den «taler» med epistemisk autoritet gjennom erotetisk narrativ og gir lite rom for ulike tolkninger. Den stiller klare spørsmål og gir klare svar. Den har også en argumenterende struktur, som er organisert omtrent slik:

1. Akt: Argumenterer for at det finnes et problem (Problem: Dårlig folkehelse)
2. Akt: Argumenterer for årsakene til problemet (Årsak: Inntak av animalske produkter)
3. Akt: Argumenterer for løsningen til problemet (Løsning: Bli veganer)

Jeg etablerte også at *What the Health* kommuniserer gjennom fem ulike narrativer: Ett hovednarrativ, som er Andersens reise, og fire støttenarrativer: De skadelige dyreproduktene, de hemmelighetsfulle helseorganisasjonene, de kyniske makthaverne, og de helbredende plantene.

I den retoriske dybdeanalysen viste jeg hvordan disse narrative konstrueres gjennom retoriske strategier.

Fra teorikapittelet husker vi Plantingas beskrivelse av retorisk diskurs, hvor han fremhever at retorisk diskurs gjør eksplisitt bruk av argumentasjonsstrategier og overtalelsesstrategier. Vi husker også Nichols' utsagn om at dokumentarfilmer forsøker å overbevise oss gjennom

styrken i sitt perspektiv og kraften i stemmen. I den retoriske dybdeanalysen identifiserte jeg en rekke overbevisningsmetoder som tas i bruk i de ulike avsnittene. Disse overbevisningsmetodene kan i hovedsak summeres opp i fem hovedstrategier. Vi kan si at den formelle stemmen i *What the Health* «taler» til oss og forsøker å overbevise oss gjennom disse fem strategiene. De er: *Narrativ, intervjuer, frykt og avsky, eksempelfortellinger, og informasjonskopling*. Under følger en oppsummerende gjennomgang av hvordan strategiene fungerer, med eksempler fra analysen.

Narrativ

I første analysedel viste jeg at *What the Health* kommuniserer tre retoriske hovedpoeng, og at disse løftes frem gjennom narrativ konstruksjon. Det finnes ett hovednarrativ, Andersens reise, og fire støttenarrativer: De skadelige dyreproduktene, de hemmelighetsfulle helseorganisasjonene, de kyniske makthaverne, og de helbredende plantene.

Vi kan derfor si at narrativ er en retorisk strategi i seg selv. I teoridelen pekte jeg på at historiefortelling ikke bare er underholdning, men et nødvendig verktøy for menneskelig kommunikasjon. Ved å bruke narrative teknikker i den utstrekningen filmen gjør, holdes interessen oppe, og informasjonen struktureres på en måte som gjør den lett tilgjengelig og forståelig.

Som jeg har gjort rede for har narrative teknikker i formelle filmer mye til felles med klassisk fiksjonsfilm. Som formell film er *What the Health* på ingen måte noe unntak i denne sammenhengen. Den har en tydelig protagonist og støttekarakterer, antagonister, tydelige vendepunkt, klimaks og epilog, samt en rekke narrative grep som skaper spenning, forventning og forløsning.

I strukturanalysen ga jeg en beskrivelse av innholdet i hovednarrativ og støttenarrativ, og hvordan de forbindes med de ulike retoriske hovedpoengene. For oppsummeringens skyld vil jeg nå gi noen korte tilbakeblikk på narrative teknikker jeg belyste i den retoriske dybdeanalysen.

Første akt, sekvens 2: «Avvisning ved første forsøk». Andersen å komme i kontakt med helseorganisasjonene, men avvises. Dette skjer ved at Andersen selv forteller om avvisningen, men det audiovisuelle språket bidrar også, blant annet ved å vise de høye gjerdene som holder ham ute. Dette skaper spenning og forventning om hvorfor helseorganisasjonene ikke vil møte ham, og bidrar til å holde på seerens interesse.

Andre akt, sekvens 11: «Hemmeligholdets ansikter». Andersen møter Robert Ratner, verdensmodellens tydeligste antagonist i form av en enkelt person. Intervjuet danner et vendepunkt, som utløser fordypingen som utgjør resten av akten.

Andre akt, sekvens 15: «Kjøttinspektøren». Andersen møter den anonymiserte varsleren. Billedbruken og bakgrunnsmusikken, samt tidspunkt for møtet (det er kvelden, og mørkt) gjør at avsnittet minner om en spion-thriller. Videosnuttene fra slakteriet og opptakene av dyr med infeksjoner bidrar til en ubehagelig stemning.

Tredje akt, sekvens 21: «En ny start». En epilog i to deler feirer at karakterene har nådd målene sine, avslørt antagonistene og funnet løsningen på problemet. Den rammer inn filmen og formidler en følelse av en lykkelig slutt.

Intervjuer

What the Health inneholder intervjuer med en lang rekke eksperter, samt varslere, aktivister, journalister og advokater. Intervjuene er vanligvis klippet opp og satt sammen i montasjer, slik at ulike personer uttaler seg om temaet i montasjen. Fellesnevneren for intervjuobjektene er at de er kritiske til animalske produkter, og positive til plantebasert kost. Montasjene gir dermed inntrykk av at personer som virkelig undersøker faglig kunnskap om ernæring vil komme til de samme konklusjonene som de som foreligger i *What the Health*.

De fleste intervjuene har som retorisk hovedfunksjon å formidle kunnskap om ernæring på en pedagogisk, interessant og underholdende måte. Andre gir kunnskap om industriens og helseorganisasjonenes kynisme og fallitt. Andre inngår i eksempelfortellinger, og atter andre har utelukkende narrative retoriske funksjoner, som intervjuet med Robert Ratner. Filmmediets multimodale ressurser utnyttes ved at intervjumontasjene inkorporerer videosnutter, verbalspråk og musikk.

Særlig videosnutter tilfører intervjumontasjene mye informasjon – som vi husker fra teoridelen fordeles vanligvis ikke meningsinnholdet i multimodale ensembler seg jevnt over alle modalitetene. Intervjuenes argumentasjon er primært etos- og logos-drevet, men inneholder også avsky- og fryktappell. Et annet generelt kjennetegn ved intervjuene er at de fleste er hva Nichols' kaller allmenne intervjuer; de inneholder minimalt med interaksjon mellom intervjuer og intervjuobjekt, og intervjuer er vanligvis ikke synlig. De fleste unntakene fra denne regelen er møtene med karakterene som utgjør filmens eksempelfortellinger.

Frykt og avsky

Denne strategien viser seg kanskje aller tydeligst gjennom filmens mange analogier mellom animalske produkter og røyking. Disse er så mange at det bare er noen som har fått plass i den retoriske dybdeanalysen, men de er jevnt fordelt over hele filmen. Dette skjer på flere nivåer: For det første blir animalske produkter fremstilt som like farlig eller farligere enn røyking, for det andre blir kjøttindustrien fremstilt som like kynisk som tobakksindustrien. Barn og svangerskap blir gjentatte ganger brukt for å skape frykt, for eksempel i «Breaking News», og «En usynlig fare».

En interessant observasjon er hvor avhengig fryktappellen er av rasjonell appell for å ha sin tilsiktede effekt. Uten et solid fundament av logos og rasjonalitet i bunn vil fryktappellen ikke kunne aktiveres. De mange referansene til sammenhengene mellom animalske produkter og kreft er et eksempel på dette. Vi frykter ikke å få kreft av animalske produkter med mindre det finnes gode grunner for hvorfor vi bør frykte det – og det er her ekspertisen og forskningsreferansene kommer inn.

Operasjonsbilder, råtnende grisekadavre og referanser til puss og infeksjoner er eksempler på avskyskappende elementer. Samtidig er det interessant å bemerke seg at avskytaktikken kommer i små nok drypp til at vi ikke blir helt frastøtt. På denne måten minimeres sjansen for at vi slår av på grunn av ekle scener.

Eksempelfortellinger

What the Health inneholder flere eksempelfortellinger enn de jeg har fått plass til i analysen, og utgjør en sentral strategi fordi de gir oss «levende bevis» på at plantekosten fungerer. Fortellingene om Amy Resnic og Ruby Lathon innehar derfor en rasjonell appell, og avsluttes med emosjonell appell (klemming, gråting, identifikasjon).

Eksempelfortellingen om Lathon er en «mirakelfortelling», som kommuniserer at det nesten ikke finnes grenser for hva plantekosten kan utrette. Lathon begrunner sitt engasjement for saken med sin avdøde bestemor, noe som signaliserer at hun gjør det av de rette grunnene. På denne måten havner hun på «de godes side» i verdensmodellen.

Fortellingen om Resnic har sitt eget handlingsforløp: I scenen hvor vi først møter henne fremstår hun som stresset, kraftig overvektig, skjelver i stemmen og er i generelt dårlig forfatning. I gjensynsscenen i avsnittet «Om det skulle være noen tvil...» har hun gått ned i vekt, ler og smiler, og situasjonen er totalt endret. Hun bekrefter dermed den faglige

ernæringskunnskapen vi har fått, og blir en av Andersens «medvandrere» på veien mot det endelige målet, som er at flest mulig skal bli veganere.

Informasjonskopling

Den retoriske dybdeanalysen har vist hvordan diskursen i *What the Health* utnytter mulighetsrommet som finnes i multimodal meningsproduksjon. Vi har sett mange eksempler på hvordan musikk og fargetoner brukes som kohesjonsmekanismer for å binde sammen scener, sekvenser og akter, og har også narrative funksjoner ved at de markerer overganger og hjelper oss å forstå hvilken type handlingsblokk vi befinner oss i (etablering, fordykning, klimaks, epilog). Vi har også sett hvordan bilder, skrift, fortellerstemme og voice-over kombineres og har ulike meningsfunksjoner på ulike tidspunkt.

Et gjentakende mønster er hvordan filmen bruker informasjonskoplingsmekanismer som utdyping og utviding.

Den suverent hyppigste formen for informasjonskopling er videosnutter og bilder som utvider verbalspråket gjennom likhet mellom innhold i verbalspråk og videosnutt. Et eksempel på dette kommer allerede i «Hypokonder Andersen», hvor fortellerstemmen («I have a family history of diabetes, heart disease and cancer») utvides av videosnutter som viser gravstøtter og hendene til en person som tar insulin. Her skaper utvidelsene nærvær og ikonisk realisme.

Et nytt eksempel kommer allerede i «Breaking News», hvor bilder av tobakksspisende barn utvider verbalspråket både gjennom likhet, men også gjennom kontrast. Her skaper utvidelsene analogier mellom kjøtt og tobakk, og skaper frykt.

Et eksempel på utdyping finner vi i avsnittet «Kjøttinspektøren», hvor det på et tidspunkt spilles av en videosnutt med som viser kjøttvarer fra en butikk. Her brukes fortellerstemme og skrift for å angi relevansen av bildene, ved at disse modalitetene betegner mengden avføringsbakterier som har blitt funnet i kjøttvarene. Snutten er et sjeldent eksempel på at avsky skapes gjennom verbalspråk, da denne strategien som oftest manifesterer seg gjennom billedbruk.

Inn mot slutten, i «En ny start», finner vi flere eksempler på det jeg kaller metaforiske utvidelser, hvor det billedlige innholdet i videosnuttene overfører betydning til snutten som helhet, på tvers av alle modaliteter. Videre inngår disse i den større handlingsblokken «epilog», og har dermed betydning utover sin egen lokale plassering i diskursen – og bidrar til å ramme inn verdensmodellen og setter et estetisk preg på avslutningen.

Litteraturliste

Analysemateriale

Andersen, K., & Kuhn, K. (2017). *What the Health*. [Film]. New York: A.U.M. Films & Media.

IndieGo. [Nettside]. https://www.indiegogo.com/projects/what-the-health-movie-film#

Teori

Andersen, Ø. (1995). *I retorikkens hage*. Oslo: Universitetsforlaget.

Andrews, R. (2014). *A Theory of Contemporary Rhetoric*. New York: Routledge.

Barthes, R. (1994) [1964]. Bildets retorikk. *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays*. Oslo: Pax. Oversatt av Knut Stene-Johansen.

Berkaak, O. A., & Frønes, I. (2005) *Tegn, tekst og samfunn*. Oslo: Abstrakt.

Bernard, S. C. (2016). *Documentary Storytelling. Creative Nonfiction on Screen*. 4. utg. Burlington, Massachusetts: Focal Press.

Björkvall, A. (2009). *Den visuella texten. Multimodal analys i praktiken*. Stockholm: Hallgren & Fallgren.

Chatman, S. (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.

Engebreetsen, M. (Red.) (2010). *Skrift/Bilde/Lyd. Analyse av sammensatte tekster*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.

Engelstad, A. (2015). *Film og fortelling*. Bergen: Fagbokforlaget.

Grodal, T. (1999). Emotion, Cognition and Narrative Patterns in Film. I Plantinga, C. & Smith, G. M. (Red.). *Passionate Views. Film, Cognition and Emotion*. (s. 127-145).

Baltimore, MD: John Hopkins University Press.

- Hausken, L. (2008). Dokumentarfilm. I P. Larsen (Red.). *Medievitenskap: Bd. 2. Medier – tekstteori og tekstanalyse*. 2. utg. (s. 172-182). Bergen: Fagbokforlaget.
- Høisæter, S. (2012). *Eksempelet og kunnskapens orden. Ein analyse av eksempel i munnlege og skriftlege didaktiske tekstar* (Doktorgradsavhandling). Universitetet i Bergen: Bergen.
- Jewitt, C. (Red.). (2009). *The Routledge handbook of multimodal analysis*. London: Routledge.
- Kjeldsen, J. E. (2006). *Retorikk i vår tid. En innføring i moderne retorisk teori*. Oslo: Spartacus.
- Kress, G. & van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Hodder Education.
- Larsen, P. (2008). Genrer og formater. I Larsen, P. (Red.). *Medievitenskap: Bd. 2. Medier – tekstteori og tekstanalyse*. 2. utg. (s. 29-46). Bergen: Fagbokforlaget.
- Lindøe, S. H. (2010). En verdig fremstilling? Bruken av stemme og dokumentariske bilder i tv-fortellinger om menneskers lidelse. I Engebretsen, M. (Red.). *Skrift/Bilde/Lyd. Analyse av sammensatte tekster*. (s. 185-204). Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington, Ind: Indiana University Press.
- Nichols, B. (2010). *Introduction to Documentary, Second Edition*. Bloomington, Ind: Indiana University Press.
- Plantinga, C. R. (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. USA: Cambridge University Press.
- Plantinga, C. R. (2000). The Limits of Appropriation. Subjectivist Accounts of the Fiction/Nonfiction Film Distinction. I Bondebjerg, I. (Red.). *Moving Images, Culture and the Mind*. (s. 133-141). Luton: University of Luton Press.
- Skei, H. H. (2009, 22. november). Epilog. I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/epilog>.
- Szepessy, A. (2003). *Dokumentarfilm: Idé, struktur og klassiske eksempler* (Oversatt av Tommy Løvheim). Oslo: Vett & Viten AS.

Svennevig, J. (2009). *Språklig samhandling. Innføring i kommunikasjonsteori og diskursanalyse*. Oslo: Cappelen akademisk forlag.

Thompson, K. (1999). *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Tønnessen, E. S. (2015). Fakta i levende bilder. I Maagerø, E. & Tønnessen, E. S. (Red). *Å lese i alle fag*. 2. utg. (s. 138-156). Oslo: Universitetsforlaget.

Tønnesson, J. L. (2008). *Hva er sakprosa*. Oslo: Universitetsforlaget.

Østbye, H., Helland, K., Knapkog, K., Larsen, L. O., & Moe, H. (2013). *Metodebok for mediefag*. Bergen: Fagbokforlaget.

Vedlegg

Sekvensliste

Nr.	Tid	Tema/innhold	Deltakere i rekkefølge	Narrativ
1.	00.00 – 01.17	Logofremvisning, Hippokrates-sitat og intervju med Robert Ratner (frempek)	Robert Ratner Kip Andersen	De helbredende plantene De hemmelighetsfulle helseorganisasjonene
2.	01.17 – 06.02	Presentasjon av Andersen og IARC-rapport	Kip Andersen Sam	Andersens reise De skadelige dyreproduktene De hemmelighetsfulle helseorganisasjonene
3.	06.02 – 07.30	Beskrivelse av den amerikanske helsesituasjonen	Alan Goldhamer Joel Kahn Michael Greger Milton Hills Michelle McMacken Michael Klaper Kip Andersen	Andersens reise De skadelige dyreproduktene
4.	07.30 – 11.49	Diabetes	Michael Abdalla Kip Andersen Neal Barnard Garth Davis Michael Greger	Andersens reise De skadelige dyreproduktene
5.	11.49 – 17.26	Helseproblemer relatert til inntak av kjøtt, egg og mettet fett	Kip Andersen Amy Resnic Neal Barnard Caldwell Esselstyn Michael Greger Michael Klaper Joel Kahn	Andersens reise De skadelige dyreproduktene
6.	17.26 – 21.10	Livsstil, markedsføring og manipulasjon	Kip Andersen Michael Greger Michell McMacken Garth Davis Susan Levin Adam Goldhamer	Andersens reise De kyniske makthaverne De helbredende plantene De hemmelighetsfulle helseorganisasjonene

7.	21.10 – 25.45	Giftstoffer i dyreprodukter	Kip Andersen Kim A. Williams Alan Goldhamer Michael Klaper Mike Ewall Kimberly Snyder Neal Barnard	Andersens reise De kyniske makthaverne De skadelige dyreproduktene
8.	25.45 – 33.49	Skadevirkninger av meieriprodukter	Kip Andersen Alan Goldhamer Milton Hills Michael Greger Paul Porras Jane Chapman Neal Barnard Susan Levin Jocelyn	Andersens reise De kyniske makthaverne De skadelige dyreproduktene De hemmelighetsfulle helseorganisasjonene
9.	33.49 – 37.15	Legemidler i dyrefor	Cristina Sella Jaydee Hanson Paige Tomaselli Robert Martin	Andersens reise De skadelige dyreproduktene De kyniske makthaverne
10.	37.15 - 42.40	Besøk i Duplin County	Larry Baldwin Kip Anderson René Miller Isaac Ward Don Webb	Andersens reise De skadelige dyreproduktene De kyniske makthaverne
11.	42.40 – 47.17	Intervju med Robert Ratner (American Diabetes Association)	Kip Andersen Robert Ratner	Andersens reise De hemmelighetsfulle helseorganisasjonene
12.	47.17 – 51.38	Helseorganisasjonene avsløres	Kip Anderson John McDougall Michel Simon Michael Klaper Steve-O Kommunikasjons- ansvarlig ved sykehus (ikke navngitt)	Andersens reise De hemmelighetsfulle helseorganisasjonene
13.	51.38 – 58.30	Industriens innflytelse og metoder	Kip Anderson Caldwell Esselstyn Garth Davis David Simon	Andersens reise De kyniske makthaverne

			Mark Kennedy Michel Simon Robert Martin Ryan Shapiro	
14.	58.30 – 1.02.00	Det farmasøytiske aspektet	Michel Simon Milton Hills Kip Andersen Michael Greger Caldwell Esselstyn Neal Barnard Susan Levin Jane Chapman Michael Abdalla Alan Goldhamer Michael Klaper	Andersens reise De kyniske makthaverne
15.	1.02.00 – 1.05.00	Intervju med aktivist og varsler	Kip Andersen Jake Conroy Varsler fra landbruks- departementet (ikke navngitt)	Andersens reise De kyniske makthaverne
16.	1.05.01 – 1.08.25	Oppgjør med protein-myten	Milton Hills Alan Goldhamer Susan Levin Garth Davis	Andersens reise De helseskadelige dyreproduktene De helbredende plantene
17.	1.08.25 – 1.11.10	Mennesket som planteeter	Michael Klaper Kip Anderson Milton Hills	Andersens reise De helseskadelige dyreproduktene De helbredende plantene
18.	1.11.10 – 1.20.20	Plantenes helbredende kraft	Joel Kahn Susan Levin Michelle McMacken Michael Greger Kip Andersen Caldwell Esselstyn Jane Chapman Alan Goldhamer Ruby Lathon Neil Barnard Amy Resnic	Andersens reise De helbredende plantene

19.	1.20.20 – 1.23.28	Ernæringsmessige fordeler og praktiske tips	Kip Andersen Michelle McMacken Alan Goldhamer Garth Davis Neal Barnard Michael Greger Michael Abdalla Toni Okamoto	Andersens reise De helbredende plantene
20.	1.23.28 – 1.27.28	Intervju med veganske toppidrettsutøvere	David Carter Timothy Shieff Mu Jin Han Tia Blanco Rich Roll	Andersens reise De helbredende plantene
21.	1.27.08 – 1.31.56	Avslutning	Kip Andersen Michael Klaper John McDougall Milton Hills Timothy Shieff Michelle McMacken Mu Jin Han Rich Roll Michael Greger Neal Barnard René Miller	Andersens reise De helbredende plantene