

Når hjelperne ikke klarer å hjelpe

En tekstanalyse av "Fagereng-tragedien" fra dokumentarserien "113"

KAREN RØSØVÅG EIKREM

VEILEDER

Siri Hempel Lindøe

Universitetet i Agder, 2022

Fakultet for humaniora og pedagogikk

Forord

Tiden som masterstudent har gått veldig fort. Fra vi startet opp høsten 2020 med digitale forelesninger, til vi endelig kunne møtes til fysiske samlinger både faglig og sosialt mot slutten av studieløpet. Etter disse to årene sitter jeg igjen med et bredt kunnskapsgrunnlag, samt nye bekjentskap og mange opplevelser som jeg kommer til å ta med meg videre inn i arbeidslivet.

Å arbeide med denne oppgaven har av og til vært veldig krevende. Det har til tider slitt på både motivasjon og glede, men jeg anser meg likevel som heldig som har fått skrive om noe jeg personlig er interessert i og som er dagsaktuelt.

Takk til Siri Hempel Lindøe som har veiledet meg med konstruktiv kritikk, oppmuntrende ord og grundige tilbakemeldinger. En takk også til venner og familie som har støttet meg gjennom denne perioden med sin tilstedeværelse og oppløftende ord. Dere har gitt meg mye glede – selv når hverdagen av og til har opplevdes som grå og trist.

Karen Røsøvåg Eikrem

Kristiansand, 2022

Sammendrag

I denne oppgaven har jeg sett på tematikken rundt fremstilling av lidelse, og har sett nærmere på dette i lys av episoden «Fagereng-tragedien» fra NRKs dokumentarserie «113». I oppgaven har jeg først redegjort for relevante teoretiske tilnærminger som senere har blitt anvendt i analysekapittelet. Tilnærminger som belyses i diskusjonskapittelet er det også redegjort for i teorikapittelet. Tekstanalyse er valgt som forskningsmetode og fremgangsmåte for å besvare problemstillingen, og det er grunnet oppgavens omfang, gjort et bestemt utvalg av virkemidler som analysen dreier seg rundt. I metodekapittelet har jeg redegjort for viktige perspektiver rundt min rolle som forsker i forhold til oppgaven, samt sett på begrensninger og alternative metodiske tilnærminger som kunne vært brukt for denne oppgaven. Analysekapittelet har inneholdt deskriptive beskrivelser av episoden fra start til slutt, og har belyst ulike retoriske og narratologiske funn. Kapittelet ble avsluttet med en mer detaljert oppsummering av de enkelte virkemidlene, før jeg i diskusjonskapittelet løftet frem funnene og drøftet dem i lys av teoriene om lidelsens topos.

Abstract

TV-productions where other people's suffering is visually shown for the viewer, is the theme for this thesis. The thesis investigates how the TV-episode called "Fagereng-tragedien" from NRK's documentary series "113" establishes the viewer for other people's suffering, from a perspective of narratology and rhetoric. With a text analytical approach this thesis studies which and how some narratological and rhetorical tools are used to present other people's suffering in a way that convince the viewer that it in some ways, can be meaningful to watch other people's sufferings. The thesis' chapter of discussion studies ethical difficulties that can be established if the viewer finds the presentation of other people's suffering meaningless.

Innholdsfortegnelse

FORORD	I
SAMMENDRAG	II
ABSTRACT	III
INNHALDSFORTEGNELSE	IV
1 INNLEDNING	1
1.1 EMPIRI	3
1.2 PROBLEMSTILLING	4
2 TEORI	6
2.1 DOKUMENTAREN	6
2.2 NARRATOLOGI	7
2.2.1 <i>Narratologiens historie og diskurs</i>	8
2.2.2 <i>Meningsressurser</i>	9
2.2.3 <i>Fokalisering og fortellerstemmen</i>	9
2.2.4 <i>Musikk i film</i>	10
2.3 RETORIKK.....	10
2.3.1 <i>Retorisk strategi</i>	12
2.3.2 <i>Retoriske bevismidler</i>	13
2.4 LIDELSENS TOPOS – FREMSTILLING AV LIDELSE.....	15
2.5 KRITISKE ASPEKTER VED FREMSTILLING AV LIDELSE	17
2.5.1 <i>Voyeurkritikken</i>	17
2.5.2 <i>Narsissismekritikken</i>	18
3 FORSKNINGSMETODE	20
3.1 TEKSTANALYSE	20
3.1.1 <i>Begrensninger ved metode og alternative tilnærminger</i>	21

3.2	FORSKERENS ROLLE OG ETISKE REFLEKSJONER.....	22
3.3	VALG OG AVGRENSNING AV MATERIALE	23
3.4	FREMANGSMÅTEN FOR ANALYSEN	23
4	ANALYSE	26
4.1	SAMMENDRAG AV «113»	26
4.1.1	<i>Første sesong</i>	27
4.1.2	<i>Andre sesong</i>	27
4.2	FAGERENG-TRAGEDIEN – ANALYSE AV SEKVENSENE.....	28
4.3	OPPSUMMERING AV FUNN.....	51
4.3.1	<i>Bakgrunnsmusikkens effekt</i>	51
4.3.2	<i>Fortellerstemmen</i>	52
4.3.3	<i>Fokaliseringen</i>	53
4.3.4	<i>De retoriske bevismidlene – Et samspill</i>	55
5	DISKUSJON.....	57
5.1	FORDØMMELSENS TOPOS	58
5.2	MEDFØLESENS TOPOS.....	59
5.3	ERKJENNELSENS TOPOS.....	61
5.4	NARSISISTEN.....	62
5.5	VOYEUREREN.....	63
6	KONKLUSJON.....	66
6.1	AVSLUTTENDE REFLEKSJONER.....	68
7	LITTERATURLISTE.....	69
7.1	KILDER	69
7.2	FIGURER.....	72

1 Innledning

At menneskers lidelse fremstilles i ulike digitale formater, sjangre og medier er ikke noe nytt fenomen. Som tilskuere blir vi gjennom levende og fotografiske bilder hver dag vitne til hvordan krigen mellom Ukraina og Russland har påført sivile og militære mennesker smerte og lidelse via nyhetssendinger, nyhetsartikler og mer. Gjennom lyttemediet «podkast» kan vi lytte til Pernille Tuft Radeid i Truecrimepodden i det hun gjenforteller historien om hvordan «Jack the ripper» drepte sine mange ofre, og beskrivelsene av hvordan ti år gamle Bobby ble drept av jevnaldrende gutter (Radeid). På Discovery pluss får vi servert episoder på løpende bånd av «Baneheia – kampen om sannheten», en serie som gjennom rekonstruksjon, intervjuer og virkelige bilder stiller spørsmål ved hva som egentlig skjedde da Stine Sofie Sørstrønen og Lena Sløgedal Paulsen ble funnet voldtatt og drept i Baneheia i Kristiansand i 2001 (Lillesund, 2021).

Det er som nevnt ikke et nytt fenomen at menneskers lidelse fremstilles i mediene, men det som tilsynelatende oppstår i etterkant av publisert materiale der menneskers lidelse er tydelig fremstilt, er diskusjoner og debatter rundt eventuelle etiske utfordringer og problemer som kan oppstå ved fremstilling av lidelse. Hvordan kan man vurdere de moralske og etiske sidene ved å fremstille lidelse? og hvordan er fremstilling av lidelse brukt i henhold til tilskueren og tilskuerengasjementet der man både kan se og høre på andre menneskers lidelse? Diskusjonene og debattene viser til at fremstilling av lidelse nettopp skaper et engasjement hos tilskuere og mottakere, og at temaet av den grunn fortsatt kan sies å være svært aktuelt å diskutere videre.

Bare ved å se til flere av de publiseringene, som gjennom de siste årene kommer frem i mediene som handler om menneskers lidelse, viser til hvor stort omfanget er av antall nyhetssaker. Mediesakene har spesielt utpekt seg blant annet fordi diskusjoner og debatter også her har kommet til uttrykk i etterkant av publiseringene. Høsten 2015 ble bilder av den avdøde Alan Kurdi, en tre år gammel gutt, et symbol på den store flykningskrisen som rammet Europa i 2015. Bilder av at han lå på stranden med ansiktet ned i sanden, ikledd t-skjorte, shorts og sko skapte et stort tilskuer- og samfunnsengasjement som førte til at store diskusjoner og debatter ble skapt ut ifra disse bildene av den døde gutten på stranden (Lindøe, 2017).

29. januar 2022 publiserte NRK artikkelen «Drept på åpen gate». Dette er en multimodal tekst bestående av levende bilder, illustrasjoner, animasjoner og tekstinnhold som tar leseren med på en visuell reise i NRKs granskning av alle drap i Oslo de siste ti årene (Lorentzen, 2022). I

etterspillet ble det skapt frustrasjon og spørsmål om hvor trygt det egentlig er å bo og leve som borger i hovedstaden, og diskusjonene skjedde ofte i det offentlige rom.

Som nevnt innledningsvis er eksponeringstrykket fra krigen mellom Ukraina og Russland nesten uunngåelig. Store nyhetsoverskrifter, brutale virkelighetsbilder og videoer er det første vi som tilskuer møter i hver nettavis, og tidlig i april ble vi vitne til urovekkende bilder fra Butsjja i Ukraina der sivile mennesker var fastbundet, drept og lå liggende ute i gatene etter tre uker med russisk krigføring. Dette skapte et stort ubehag hos de aller fleste som fulgte sakene om Butsjja. Bildene opplevdes som sterke og trengte seg inn i hverdagen hos folk gjennom tv-skjermen, mobilen og papiravisen.

Det disse publikasjonen har som fellesnevner er at de blant annet velger å fremstille lidelse ved bruk av fotografiske still-bilder. Spesielt nyhetsjournalistikken er avhengig av å kunne dokumentere kritikkverdige forhold, men har også et etisk rammeverk som skal følges gjennom Vær Varsom Plakaten som blant annet trekker frem personvern som journalistene må ta hensyn til (Pressens Faglige Utvalg, 1936). TV-seriedokumentarer som «Brennpunkt – Guds utvalgte» og «Baneheia – kampen om sannheten» virker å ha noen andre rammevilkår og spilleregler enn nyhetsjournalistikken blant annet fordi underholdningsverdi er en viktig faktor i tv-serie formatet. Bruun og Frandsen (2010) skriver i boken *Underholdende TV* at tv-mediene leverer underholdning fra noen ny-teknologiske vilkår fordi medielandskapet de befinner seg i er sterkt preget av konkurransen om publikums oppmerksomhet.

Dette er fra et forskningsperspektiv et svært interessant tema å studere og undersøke. Temaet om fremstilling av lidelse kan fra flere perspektiver være nyttig å undersøke som for eksempel fra en sosiologisk tilnærming eller filosofisk tilnærming. Hvordan vi som publikum kan bli påvirket i møte med andres smerte og lidelse, eller hva smerte og lidelse *er* kan for eksempel studeres ut fra disse tilnærmingene. I dette tilfellet er det likevel fra et mediefaglig perspektiv, mest interessant å se nærmere på *hvordan* mediene velger å gå frem i sin fremstilling av lidelse. Ved en slik tilnærming kan man også se nærmere på for eksempel *hvilke* virkemidler som velges for å fremstille lidelse og *hvordan* disse virkemidlene brukes. Tilnærmingen kan også åpne opp for å undersøke de eventuelle etiske utfordringene som kan oppstå ved fremstilling av lidelse. I tillegg er TV-seriedokumentaren preget av flere dokumentariske karakteristikker og underholdnings aspekter. Å se på hvordan lidelse kan fremstilles i TV-dokumentaren på en meningsbærende og samtidig underholdende måte ut ifra slike kriterier gjør det om mulig, enda mer interessant å forske videre på.

I denne masteroppgaven skal jeg ta for meg noen av de sistnevnte perspektivene, og videre skal jeg redegjøre for valg av empiri og hvorfor den valgte empirien egner seg for å belyse nettopp slike perspektiver.

1.1 Empiri

Da jeg skulle velge empiri til min oppgave stod valget mellom flere ulike produksjoner. Selv om min oppfattelse av at de fleste publikasjoner som har med fremstilling av lidelse å gjøre ofte befinner seg i nyhetslandskapet, ønsket jeg å velge et format jeg selv er glad og interessert i, og som har flere elementer i seg enn «bare» tekst og bilde. Derfor falt valget til slutt på TV-formatet, og nærmere bestemt TV-dokumentarer. Samtidig hadde jeg blant annet merket meg at flere og flere gjennom den siste tiden så på TV, og under korona-pandemien kunne flere strømmetjenester også melde om både høyere seertall og medlemstall. Spennende forelesninger fra emnet *KOM 400: Retorikk i kommunikasjonssamfunnet* på det nåværende mastergrad-løpet i samfunnskommunikasjon påvirket også mitt valg av empiri og jeg endte raskt på avgjørelsen om å gjøre en kvalitativ undersøkelse av fremstilling av lidelse i en episode fra en dokumentarserie.

I denne oppgaven har jeg derfor valgt å gjøre en kvalitativ tekstanalyse av den syvende episoden i sesong to av NRK sin dokumentarserie «113». Kort forklart handler serien om den akuttmedisinske beredskapen i Nord-Norge, med hovedfokus på yrkesutøvelsen til ambulansetjenesten i Tromsø og på Skjervøy. Som tilskuer følger vi nødetaten på mange oppdrag og får et innblikk i andre menneskers lidelser, og ikke minst den hjelpen nødetaten prøver å gi de lidende. Serien fanget min interesse fra første episode, men det var først da jeg så den syvende episoden i sesong to at jeg ble sittende og tenke over hvorfor jeg selv syntes dette var spennende å både se og høre på. I episoden følger vi ambulansefagarbeidere på arbeid i møtet med det som senere skal bli omtalt som en straffesak. Jeg merket raskt at episoden skilte seg ut fra de andre episodene og sesongene, og det ble for meg tydelig at episoden brøt med seriens etablerte former, noe jeg synes er interessant i seg selv. Derfor ønsket jeg å bruke denne oppgaven som mulighet til å utforske dette videre.

Valget av serien og episoden er ikke bare tatt fordi den skapte et brudd med seriens etablerte former for historiefortelling. NRK sin serie kan nemlig også sees på som svært dagsaktuell blant annet fordi den handler om en av de tre største nødetatene vi har, og som vi plutselig på et eller annet tidspunkt trolig kommer til, eller ønsker å få hjelp fra. Valget av den bestemte

episoden ble også tatt på bakgrunn av at tilskueren i episoden blir stilt overfor en situasjon der ambulansefagarbeiderne som er ment å hjelpe ikke klarer å hjelpe de involverte, som også viser seg å være unge mennesker og små barn. Episoden egner seg med andre ord i dette tilfellet spesielt godt til å undersøke nærmere hvordan lidelse blir fremstilt når hjelperne ikke klarer å hjelpe.

Det er på bakgrunn av oppgavens omfang at jeg har valgt å ta utgangspunkt i kun denne ene utvalgte episoden fremfor hele serien som fenomen. Å velge ut én episode vil føre til at jeg kan gi mer rom og plass i oppgaven til å undersøke mer i dybden med den kvalitative tilnærmingen. Videre i oppgaven kommer jeg til å omtale episode syv fra sesong to som «Fagereng-tragedien» for å forenkle lestoffet i oppgaven.

1.2 Problemstilling

Formålet med denne oppgaven er å bidra til en større forståelse av hvordan ulike virkemidler kan brukes for å etablere en mening med fremstillingen av lidelse, spesielt i situasjoner der tilskueren i utgangspunktet blir stilt overfor meningsløse situasjoner. *Mening* må i denne sammenhengen forstås som at fremstillingen av lidelsen skal få tilskueren til å handle på en bestemt måte etter å ha vært vitne til andres smerte og lidelse. Det ligger dermed til grunn at virkemidlene også må overbevise tilskueren om at det nettopp finnes en mening med fremstilling av lidelse. Dette er oppgavens problemstilling formulert som dette:

Hvordan brukes retoriske og narratologiske virkemidler for å overbevise og skape mening i tilskuerens møte med fremstilling av lidelse i "Fagereng-tragedien"?

Problemstillingen kan i utgangspunktet oppleves som svært åpen, og det er derfor relevant å presisere hvordan problemstillingen er tenkt å besvares i oppgaven.

For å kunne besvare problemstillingens *hvordan*, må leseren først vite noe om *hvilke* virkemidler som brukes, for så å kunne si noe mer om hvordan de virkemidlene brukes for å fremstille lidelse på en overbevisende og meningsfull måte overfor tilskueren. Det er mange virkemidler som kan være relevante å trekke inn for å belyse dette, men i denne oppgaven er de virkemidlene som prioriteres er de jeg anser som mest fremtredende i episoden prioriterte. Derfor er retoriske og narratologiske virkemidler trukket frem i oppgavens problemstilling. I teorikapittelet skal jeg utrede videre om dette, for så å snevre valg av virkemidler enda mer inn mot analysekapittelet.

Videre kan det i analysekapittelet gjennom de deskriptive beskrivelsene belyse både hvilke retoriske og narratologiske virkemidler som brukes og hvordan de brukes for å skape mening med fremstillingen av lidelse i episoden. Ved å vise til hvordan virkemidler kan brukes, vil det også være relevant å se på hva som kan være konsekvenser eller utfordringer hvis virkemidlene ikke klarer å overbevise tilskueren om at det er en mening med den fremstillingen av lidelsen som fremtrer. Dette legger premisser for det som er blitt oppgavens diskusjonskapittel, som jeg skal komme tilbake til.

Som jeg var inne på tidligere i innlendingen, viste flere eksempler av tidligere publiseringer av saker og hendelser der fremstilling av lidelse var sentralt på at eventuelle etiske utfordringer med fremstilling av lidelse kan gi grobunn for flere diskusjoner og debatter rundt temaet. Derfor er det naturlig å tenke seg at det også i denne oppgaven skal belyses noen mulige etiske utfordringer. I oppgavens diskusjonskapittel skal det både belyses og drøftes rundt etiske utfordringer som kan oppstå i tilskuerens møte med andres smerte og lidelse. Dette er et kapittel som har sammenheng med oppgavens og problemstillingens aspekter rundt spesielt betydningen av «mening» i fremstilling av lidelse. Å kunne si noe om hva som kan skje hvis det ikke etableres en mening med fremstillingen av lidelsen i episoden, kan forklare for tilskueren hvordan de narratologiske og retoriske virkemidlene *burde* brukes for å skape mening, og kan igjen si noe om *hvorfor* de narratologiske og retoriske virkemidlene er brukt på den måten de er brukt i «Fagereng-tragedien».

For å kunne foreta analyser og diskusjoner er det viktig å videre ha et sett av ulike teoretiske rammeverk å gå videre fra. Oppgavens teorikapittel vil derfor innholdsmessig bestå av redegjørelser av flere relevante teoretiske tilnærminger og begreper som igjen vil være relevant å anvende i analysekapittelet og diskusjonskapittelet.

2 Teori

Teorikapittelet er utformet etter fire hovedlinjer jeg velger å kalle *dokumentaren, narratologi, retorikk og lidelsens topos – fremstilling av lidelse*. Selv om hovedlinjene i dette kapittelet presenteres hver for seg, har de teoretiske innvendingene fra de ulike fagområdene mye til felles og henger ofte sammen med hverandre når man tar dem i bruk i en analyseform, og dette kommer jeg tilbake til i analysekapittelet. Narratologi og retorikk kan ofte sees i sammenheng i flere former for medieproduksjoner, som film, tv-serier, game-shows med mer. I tillegg er det viktig å forstå hva dokumentaren er og hva som kjennetegner denne sjangeren for at analysen og de resterende kapitlene av oppgaven kan bli forstått mest mulig av leseren.

Kunnskap om fremstilling av lidelse er også viktig for å kunne si noe om hvordan de narratologiske og retoriske virkemidlene fremstiller lidelse ut fra dokumentariske kriterier og karakteristikk. Det er desto viktigere å ha kunnskap om perspektiver rundt lidelsens topos, og kanskje spesielt kunnskap om kritikk av fremstilling av lidelse for å få verktøy som kan belyses og diskuteres i diskusjonskapittelet. Dette kan igjen si noe om noe om de virkemidlene som brukes i episoden er brukt på en overbevisende og meningsfull måte eller ikke.

2.1 Dokumentaren

Dokumentarfilmen som sjanger er de fleste enige om at er vanskelig å gi én god definisjon på hva er og hvilke kriterier som må til for at en film skal regnes for dokumentar å være. I boken *Introduction to documentary* definerer Nichols (2017) dokumentarfilmer som:

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

I sin definisjon vektlegger altså Nichols det som ikke karakterisere fiksjonsfilmen. John Grierson definerte dokumentarfilmen som «filmskaperens kreative behandling av virkeligheten» (Bastiansen, 2011, s. 26). Brian Winston la i sin definisjon av dokumentarfilmen vekt på dokumentasjonens betydning for dokumentaren: «Documentary's scientific connection is the most potent legitimation for its evidential pretensions ...» (1995, s. 127). Kjernen i hans definisjon handler om at dokumentarfilmen skal dokumentere sin fortelling med belegg i

faktiske opplysninger (Bastiansen, 2011, s. 27). Videre gikk Grierson over fra dokumentarfilmer til dokumentarfjernsyn, som kan forstås som TV-dokumentaren.

I NRK ble fjernsynsdokumentaren etablert av Carsten E. Munch og i perioden mellom 1959 og 1969 lagde han cirka sytti dokumentarer for NRK som skulle preges av «saklighet, balanse, grundighet og objektivitet» (Bastiansen, 2011, s. 46). Da gravejournalisten Alf R. Jacobsen ledet Brennpunkt-redaksjonen i NRK fra 1996. Beskrev han at Brennpunkt måtte gripe seerne «både følelsemessig og intellektuelt» (Bastiansen, 2011, s. 150):

For meg er den gode dokumentarfilmen en kombinasjon av disse, både de som gir den sterke følelsemessige opplevelsen, men også den som stimulerer intellektet til å skjønne sammenhenger (...) vi er ute etter å forklare hvorfor ting skjer, ikke bare det at ting skjer ... (Øverby, 2000, s. 76).

TV2 fikk i 1999 dokumentarprogrammet «Rikets tilstand» som følge av gjenopprettelsen av det undersøkende «Dokument 2» programmet. Nå skulle de skifte fokuset til «observerende» dokumentarer som tok for seg mennesker eller oppsiktsvekkende miljøer (Bastiansen, 2011, s. 167). Programmet skulle belyse viktige og spennende samtidstema ved å møte involverte og engasjerte mennesker. Skaperne ønsket å bevege seg vekk fra den tradisjonelle aktualitetsreportasjen og heller nå tett på mennesker og gjøre historier personlige og tilgjengelige for tilskuerne. Imens NRK var ledene i undersøkende journalistikk, ble TV2s satsingspunkt det de kalte «samtidsdokumentaren» (Bastiansen, 2011).

Dokumentar som sjanger kan ut av dette forstås som et svært bredt begrep, men samtidig med noen fellesforståelser. Dokumentaren skal fortelle noe om den «virkelige» verdenen og den skal engasjere tilskueren.

2.2 Narratologi

Narratologi er i denne delen av teorigapittelet presentert for å si noe om hvordan historien i episoden fortelles og hvordan meningsressurser som fokalisering, fortellerstemme, klipping og musikk brukes, som er med på å forme tilskuerens inntrykk etter gjennomsett episode.

Vi blir daglig fortalt fortellinger, av kollegaer og medstudenter i lunsjpauser og av tv-seriene vi ser på om kvelden. Fortellinger er en naturlig del av våre liv uttrykker Engelstad i sin bok *film og fortelling* (Engelstad, 2015, s. 14).

Marie-Laure Ryan (2003) definerer *fortellinger* som mentale bilder som uttrykkes gjennom ulike tegn, og det mentale bildet består av:

A world (setting) populated by intelligent agents (characters). These agents participate in actions and happenings (events, plot), which cause global changes in the narrative world. Narrative is thus a mental representation of causally connected states and events which captures a segment in the history of a world and of its members.

Huisman (2005) hevder at vi strukturerer opplevelser og hendelser gjennom fortellinger: “Just as we can describe experience only through the language we have available to us, so we make use of existing narrative patterns to structure and make sense of new experiences” (s. 27).

Av dette kan vi forstå at *fortellinger* finnes rundt oss, at vi blir påvirket av dem og at det er ulike elementer som skaper disse fortellingene.

Læren om hvordan fortellinger er bygget opp kalles *narratologi*. Fortellingenes rammevilkår og strukturer analyseres i ulike medier og former innenfor dette fagfeltet. De siste femti årene har det tradisjonelle narrative perspektivet anvendt seg til også gjelde nyere områder innenfor mediefeltet (Rasmussen et al., 2015, s. 71). Begreper rundt narratologi er relevant for oppgavens analyse fordi serien og episoden har en tydelig narrativ struktur bestående av blant annet bestemte meningsressurser.

2.2.1 Narratologiens historie og diskurs

Fortellingen vurderes i narratologien etter nivåene «historie» og «diskurs». Historie-nivået kobles til handlingen: det som skjer, hvem det skjer med og settingen det skjer i. Der det *historiske narrativ* handler om en strukturert handlingsrekke slik at seeren forstår utviklingsløpet og blir kjent med karakterene og de ulike forhold og årsaker som utspiller seg i fortellingen, dreier *diskursen* seg om hvordan fortellingen er fortalt og hvilke virkemidler som brukes. «Diskurs er historiens hendelser omskapt til en fortelling. Det er først når hendelsen er satt sammen til en helhet, med en begynnelse og slutt, at det blir en fortelling» (Engelstad, 2015, s. 18-19). Fortellingen vil i dette tilfelle, av tilskueren kunne bli oppfattet som meningsbærende da «en fortellings holdninger, synspunkt og budskap (...) tilskrives nivået tilhørende diskursen, da gjerne noe som oppfattes basert på en bestemt fremstillingsmåte» (Engelstad, 2015, s. 209). Sagt på en annen måte, historie er seriens og episodens *hva*, imens diskurs er dens *hvordan*. Og disse nivåene står i korrelasjon til hverandre og knyttes sammen via fremstillingen.

Engelstad og Lothe (2008) hevder at «... filmen er trolig det mest effektive og virkningsfulle fortellersystemet vi har. Filmen kan spille på, aktivere og utnytte et større spekter av virkemidler, enn noen annen kunstform» (s. 23) i deres beskrivelse av *fremstillingens* betydning

for filmens formidlingskraft, og som vil få videre konsekvenser for hvordan tilskuerens forståelse og opplevelse av filmen påvirkes. «Som tilskuere styres vi til å gjøre oss opp bestemte meninger eller til å hengi oss til enkelte følelser» (Engelstad, 2015, s. 165).

2.2.2 Meningsressurser

Blant flere kjennetegn ved dagens mange tekster, er *multimodalitet* ofte blant dem. Multimodalitet viser bl.a. til at «...tekststyringer oftest er satt sammen av flere typer semiotiske ressurser, også kalt *meningsressurser*» (Engebretsen, 2010, s. 19). Ifølge (Hoffmann, 2010) kan flere meningsressurser som brukes for å formidle en historie gi muligheter for et rikere meningsuttrykk. Det *multimodale samspillet* er med andre ord viktig for å skape sammenheng i teksten ved at meningsressursene i episoden enten underbygger eller supplerer hverandre. «Fagereng-tragedien» består av flere modaliteter – verbaltekst, lyd og musikk, grafiske elementer og levende bilder. I oppgavens analysedel vil jeg blant annet gjøre rede for det multimodale samspillet mellom lyd og bilde - det vi hører, og det vi ser.

2.2.3 Fokalisering og fortellerstemmen

Engelstad (2015) kobler begrepet *fokalisering* til filmfortelling. Elementer som kameraplassering, kamerabevegelse og klipperytme er innen filmfortellingen det som styrer hva vi ser og hvordan vi ser det. Ifølge Aaslestad (1999, s. 83) har fokalisering med synsvinkel å gjøre, og at man må skille mellom hvem det narrative perspektivet går ut fra (fokalisering) og hvem som er fortelleren (fortellerstemmen). Videre skiller Engelstad (2015) mellom intern- og ekstern fokalisering. Intern fokalisering er når vi som tilskuere blir karakterbundet (s. 173). Det vil med andre ord si når vi som tilskuere opplever de samme syn- og sanseintrykkene til figurene samtidig og sammen med dem. Ekstern fokalisering handler derimot om når figurene selv er objekt for fokaliseringen, da fortellingen også kan være like meningsbærende ut fra dette ståstedet.

I analysen av episoden skal jeg blant annet se på hvordan fokalisering og fortellerstemme brukes for å overbevise tilskuerne. En forteller kan ifølge Engelstad (2015, s. 193) være intern eller ekstern, da en forteller enten kan befinne seg utenfor (ekstern forteller) det universet handlingen utspiller seg i, eller som del i det samme handlingsuniverset (intern forteller), som regel i form av en av figurene. I tillegg kan man skille mellom åpen og skjult fortellerposisjon – enten bemerker fortelleren sin tilstedeværelse eller ikke.

Engelstad (2015, s. 194) skiller åpne fortellerposisjoner mellom synlige, tilbaketrukne eller tilstedeværende eksterne. Den synlige fortellerposisjonen er når figurene er gjennomgående fortellere, imens den tilbaketrukne bemerker seg i starten av fortellingen, men vil ikke fremtre som forteller igjen før slutten. Den tilstedeværende eksterne fortellerposisjonen er når fortelleren merkbart er tilstedeværende i fortellingen, uten at fortelleren er figur i handlingsuniverset. Bruk av voice-over, når fortellerstemmen legges over handlingen som ikke-diegetisk-lyd, er den vanligste formen for denne typen åpen fortellerposisjon, som også er tilfellet for den valgte episoden som jeg vil se nærmere på i analysekapittelet.

2.2.4 Musikk i film

«Lyd brukes (...) til å skape helhet, orientere oss i fortellingens tid og rom, for å etablere, understreke og illustrere stemninger og til å peke på elementer som er viktige for en fortelling» (Iversen & Tiller, 2014, s. 47).

Samtidig som at når man snakker om det diegetiske nivå for å forklare handlingsuniverset i en fortelling, kan man også i musikk skille mellom diegetisk og ikke-diegetisk lyd. Nergard (2009) forklarer dette ved at diegetisk lyd er den lyden som er en naturlig del av lydbildet. Dette kan for eksempel være en radio eller musiker som opptrer i handlingen. Musikk og annet auditivt innhold som ikke skjer innenfor det diegetiske nivået, voiceoveren er blant annet et eksempel på ikke-diegetisk lyd. Den ikke-diegetiske lyden er som oftest musikk, og den legges på i post-produksjonen for å skape en bestemt stemning slik at tilskueren skal få den stemningen produksjonen har som mål å sette tilskueren i, for eksempel en alvorlig eller melankolsk stemning.

For at produksjonen skal skape spenning med musikken er det ifølge Egeland og Jacoby (1998) viktig å ha et dynamisk forløp. Dynamikk handler i dette tilfellet om å variere intensiteten på lyden å foreta endringer i volum, tonehøyde og rytme (Lund et al., 2006). På denne måten kan vi ikke bare forstå musikk som et narratologisk virkemiddel, men også som et retorisk virkemiddel, da «spenning» også er en følelse (patos) som gjerne skal vekkes hos tilskueren.

2.3 Retorikk

For å kunne svare på hvordan retoriske virkemidler brukes for å fremstille lidelse i «Fagereng-tragedien» er det helt nødvendig og først redegjøre for hva som i denne sammenhengen menes med retorikk. Dette kapittelet baserer seg i hovedsak på teorier fra Jens Kjeldsen som trekker

frem et modernisert perspektiv på retorikk. Samtidig er det viktig å forstå den antikkeforståelsen av retorikk blant annet fordi de moderniserte anvendelsene stammer fra antikkens forståelse av retorikk. Det er i oppgaven derfor viet plass også til en mer tradisjonell forståelse rundt retorikken, spesielt i lys av de retoriske bevismidlene. Videre er Boltanski og Lindøe svært gjeldende for de teoretiske tilnærmingene rundt begreper om fremstilling av lidelse.

Jens Kjeldsen (2015) sitt retoriske perspektiv innebærer å forstå retorikk som hensiktsbestemt og virkningsfull kommunikasjon. Dette er en bred forståelse av retorikk og vil derfor inkludere mangfoldige og flertydige perspektiver om måter å ytre seg på. Definisjonen til Kjeldsen tar utgangspunktet i at kommunikasjon er bevisst og intensjonell fra avsenderen, men også at man kan bruke retorisk lære til å studere kommunikasjon som også er mindre intensjonell og retorisk bevisst. På så måte handler ikke retorikken bare om spekulasjonene rundt motivasjonen til avsender, men også om hvordan ulike strategier fungerer og brukes for å overbevise mottakeren, som er et relevant perspektiv for oppgavens analysedel. Kjeldsen viser til en rekke amerikanske forskere når han argumenterer for at det 20. århundrets teknologi bragte med seg nye kanaler og teknikker for kommunikasjon, og at man som følge av dette måtte utvide forståelsen av retorikkens definisjon (Kjeldsen, 2015, s. 18). I og med at episoden «Fagerengtragedien» er en multimodal tekst bestående av blant annet bilder, musikk og lyd vil det være relevant å forstå retorikk som et utvidet begrep. Der den tradisjonelle retorikken ønsker å få mottageren til å tenke og handle på helt bestemte måter slik politiske taler gjerne har som formål, vil man i episoden og TV-serien ifølge Kjeldsen kunne kategorisere retorikken under det han kaller for *bred persuasio*. Denne forståelsen av retorikken er preget av at det er kommunikasjon som fremstiller emner for tilskuere slik at de kan akseptere, forstå eller medoppleve det de ser og hører (Kjeldsen, 2015, s. 18-20). Sagt på en annen måte er *bred persuasio* med på å etablere mening for mottakeren.

Det at retorikk fra den gresk-antikke arven har fått en utvidet forståelse ved å anvende den tradisjonelle tilnærmingen, har videre gitt større rom for nyere perspektiver som kanskje er mer aktuelle for det moderne samfunnet vi befinner oss i nå. “The medium is the message” uttalte medieteoretikeren Herbert Marshall McLuhan i 1964, da han hevdet at mediet vil påvirke budskapet det formidler og at mediene er som en forlengelse av menneskets sanser (Kjeldsen, 2015, s. 59). De fleste medieteoretikere er enige om at når et nytt medium fremtrer og utgjør en dominerende plass i den menneskelige kommunikasjonen, vil forutsetningene for retorikk og den praktiserende retorikken i en kultur endre seg. TV-skjermens begrensede størrelse og den begrensede avstanden mellom TV-seere og det som ses på skjermen fører for eksempel til at

den visuelle presentasjonen blir ekstra viktig. Når personer portretteres i nærbilde, kan vi som seere fysisk betrakte ansiktsuttrykket til personen i nærbildet, noe som ifølge Kjeldsen fører til at vi kan se hvem som helst som alminnelige mennesker vi selv kan gjenkjenne oss igjen i, (Kjeldsen, 2015, s. 62). Personer vi ofte ser på nært hold må snakke til oss på en annen måte enn personer vi ser sjeldent og som vi ikke kommer nært på. Denne intime nærheten får konsekvenser for den offentlige retorikken som formidles gjennom dagens medier.

Av dette kan vi forstå *retorikk* som et forandringens begrep, som fra tidlig av har hatt ulike definisjoner ved seg, og som trolig vil få nye perspektiver og definisjoner ved seg. Samtidig er det et begrep som bygger på kommunikasjon mellom taler til tilskuer, avsender til mottaker, fra A til B.

2.3.1 Retorisk strategi

Begrepet *strategi* stammer fra greske *strategos* og dreide seg opprinnelig om planlegging av militæroperasjoner. I dag er begrepet anvendt til å gjelde for alle former for planlegging for å nå bestemte mål og formål. Høiback (2009) forklarer at «strategi» brukes om de fremgangsmåter som praktiseres for å nå et mål. På lik linje med retorikkbegrepet forutsetter dette i utgangspunktet en bestemmelse om formål der strategiarbeid dermed vil handle om hvordan man går frem får å oppnå ønsket utfall. På bakgrunn av dette kan man i en retorisk sammenheng, slik Kristina Hoel legger frem i sin masteravhandling *Når merkevarer melder seg på samfunnsdebatten : En casestudie av Gillettes kampanje «The Best Men Can Be»* (2020), definere retoriske strategier som planlegging og utførelsen av virkningsfull kommunikasjon med et overbevisningsformål.

Når jeg skal undersøke hvilke retoriske strategier som anvendes i episoden bygger jeg videre på det teoretiske perspektivet til Kjeldsen. Begrepet *retorisk strategi* er på lik linje med retorikk preget av flertydige og mangfoldige definisjoner. Følgende skal jeg redegjøre for hva jeg legger i dette begrepet slik jeg anvender det i denne oppgaven.

I Store norske leksikon skriver Jan Gure (2011) at bevismidler i retorikken er virkemidler som brukes for å overbevise, og han mener det kan være lurt å anse bevismidlene som retoriske strategier. Videre skriver han at de aristoteliske bevismidlene *logos*, *etos*, *patos* legger premissene for de moderne bevismidlene *avsender*, *budskap* og *mottager* da de beskriver hvilke faktorer man må ta i betraktning når man skal analysere en kommunikativ situasjon. Kjeldsen (2015) hevder at retoriske analyser dreier seg om å studere hvordan mennesker bruker tekster

for å overbevise. Det innebærer også multimodale tekster, da bilder og musikk brukes som argumentasjon i for eksempel reklamer, uten å bruke verbalspråket. I dette tilfellet er det snakk om å overbevise mottakeren om at det er en mening ved den lidelsen hen blir fremstilt for i serie-episoden.

Vi kan med dette forstå at bevismidlene kan være mange og flere av dem kan brukes som retoriske strategier for å overbevise, og hvis man bruker begrepet «retorisk strategi» i snever betydning vil man i dette tilfellet forstå det som de tekstlige virkemidlene som finnes i selve episoden «Fagereng-tragedien».

2.3.2 Retoriske bevismidler

Når vi mennesker uttaler oss om noe tar vi i bruk ulike verktøy for å overbevise med blant annet argumenter, og de retoriske bevismidlene eller tre appellformene som de også kalles for, er blant disse verktøyene en retor kan ta i bruk. De retoriske bevismidlene er henholdsvis kjent som Ethos, logos og pathos og de kan virke både i samspill med hverandre, men også ett av dem kan fungere som det sterkeste argument i en bestemt hensikt (Hellum, 2013, s. 85).

Ethos

Ethos handler for retoren om å appellere til mottakeren ved å vise til avsenderens troverdighet. Ethos «... representerer oppfatningen av en persons karakter (dyd), kompetanse (forstandighet) og velvilje overfor tilhøreren» (Kjeldsen, 2015, s. 118). En avsender kan både være et menneske og en virksomhet eller bedrift. Ifølge den greske filosofen Aristoteles var ethos en avgjørende appellform for overbevisning og for å få mennesker til å lytte da tilskuerne ikke bare vurderer budskapet som blir sendt, men også hvem avsenderen er. Ethos etableres gjennom de retoriske valgene retoren tar; gjennom synspunkter og argumentene som tas i bruk, måten kommunikasjonen disponeres på, gjennom valg av ord og uttrykk og gjennom hvordan budskapet fremføres (Kjeldsen, 2015, s.177; Hellum, 2013, s.87).

I boken *Online Rhetoric* (2007) skriver Barbara Warnick om hvordan utvikling av digitale medier endrer måten vi kommuniserer på, og dermed også hvordan retorikk uttrykkes. Tilskueren vil ved bruk av digitale medier ikke bare vurdere hvem avsender er, men også elementer som design, layout, struktur, informasjonsfokus og avsenders hensikter. Det visuelle designet trakk Warnick frem som en viktig faktor for å kunne vurdere troverdighet til noen (s. 34).

Ethos er også et dynamisk begrep, da troverdighet stadig må etableres og opparbeides i nye situasjoner i møte med nye mottakere. En organisasjons eller persons ethos vil hver gang det kommuniseres, settes på spill. Ethos deles videre inn i tre former; innledende, avledet og endelig ethos. Innledende ethos er oppfatningen mottakeren har av personen eller virksomheten *før* budskapet skal uttrykkes og ytres. «Mens vi (...) kommuniserer, skaper vi for tilhørerne et bilde av hvilken person vi er. Selve kommunikasjonshandlingen avleder en ethos» (Kjeldsen, 2015, s. 127-128). Etter personens eller virksomhetens ytring, vil mottakeren sitte igjen med et inntrykk av det som er blitt kommunisert, dette er det endelige ethos.

Logos

Logos handler om å overbevise «gjennom å vise til fornuft, det vil si gjennom de argumenter som legges frem for (og mot) standpunkt» (Karlsen, 2009, s. 197). Retoren må med andre ord strukturere argumentasjonen slik at mottakeren blir overbevist om at det som ytres er sant eller sannsynlig. Ved bruk av *logos* som bevismiddel vil retoren henvise til fakta; som tall, statistikk, undersøkelser, forskningsresultater og andre argumenter som er etterprøvbare (Kjeldsen, 2015, s. 33; Hellum, 2013, s.88).

Dagens samfunn er komplekst, spesialisert og teknologisert, og mennesker er tvunget til å forholde seg til spesialister (som for eksempel leger) og deres rasjonelle argumenter. Vår tilgang til informasjon er i de fleste situasjoner indirekte, og derfor er vi avhengige av vi kan stole på de som formidler informasjonen til oss: som andre mennesker, virksomheter og medier. Vi må forholde oss til deres ethos, og ethos og *logos* skapes i samspill med hverandre (Kjeldsen, 2015, s. 136-137).

Patos

Patos er den siste instansen i de retoriske bevismidlene og handler om å fremkalle bestemte følelser, verdier og eller oppfatninger hos mottakeren. «*Patos* er nært forbundet med bruken av verdiladete ord, altså ord som betegner noe negativt eller positivt. Bilder og andre ikke-språklige modaliteter – som stemmebruk og musikk – kan også fungere som *patos*argumenter og bevege følelsene» (Hellum, 2013, s. 90).

Aristoteles hevdet at det er følelser som fører til at mennesker endrer meninger og tar avgjørelser. Han påpekte at avsender må ha kunnskap om menneskelige følelser og karakteregenskaper for å være i stand til å overbevise. Når et budskap skal presenteres, vil

avsenderes kunnskap rundt mottakeres forventningshorisont, alder og sosiale status har innvirkning på hvordan budskapet blir oppfattet (Kjeldsen, 2015).

I boken *Tekstens autoritet* påpekte forfatterne at «Aristoteles kunne gå ut fra at alle delte de samme verdiene, noe som gjør patosappellen enklere enn den er i dagens samfunn, men vi har ikke ett sett av normer eller verdier som deles av alle» (Brodersen, 2007, s. 52). Dette er viktige poeng å ha med videre inn i analysekapittelet.

2.4 Lidelsens topos – fremstilling av lidelse

Topos (*topoi* i flertall) er også et begrep som stammer fra gresk og betyr «sted». Kjeldsen (2015, s. 151) skriver at man ikke kan overbevise noen om noe hvis man ikke tar utgangspunkt i de felles og allmenne synspunkter med de man skal henvende seg til. *Topoi* står ofte sammen med ordet *koinoi* som sammen får betydningen «felles steder». Luc Boltanski (1999) legger i *Distant Suffering: Morality, Media and Politics* vekt på at antikkens topos begrep også kan anvendes til å beskrive fremstillingsformer som kan vekke både et emosjonelt og et politisk engasjement hos mottakeren.

Det er former for lidelsens topos Boltanski arbeider med, og han kaller dem henholdsvis for *medfølelsens topos*, *fordømmelsens topos* og *estetikkens topos*. Boltanski trekker frem scenarioer fra Adam Smiths moralfilosofiske verk *Theory of Moral Sentiment* (Smith, 2002) når han skal utdype hva han legger i medfølelsens- og fordømmelsens topos. Smith skildrer to forskjellige situasjoner hvor den utenforstående tilskueren ikke har noen personlig relasjon til den lidende, men blir vitne til en tredje person. I det ene scenarioet fremstår denne tredje personen som en overgriper som påfører den lidende smerte, imens i det andre tilfellet fremstår personen som en «hjelper» - en som nettopp prøver å hjelpe den lidende. Videre skriver Boltanski (1999) at tilskuerengasjement vil ha ulik karakter ut ifra de scenarioene som er nevnt her. Bli tilskueren vitne til en overgriper som påfører lidelse, vil tilskueren kjenne på et sinne på vegne av den lidende og følelsen av fordømmelse mot overgriperen vil fremtre i tilskueren. Dette tilskuerengasjementet er drevet av et menneskelig behov for å straffe og dømme for på den måten å bringe rettferdighet overfor den lidende. Det at Russlands president Vladimir Putin innvandrete Ukraina tidlig våren 2022, ble møtt med stor fordømmelse fra resten av de vestlige landene i verden. Både blant toppledere og blant folk flest. Et sterkt sinne på vegne av den ukrainske befolkningen rettet mot Putin og Russlands krigføringer førte kjapt til at ulike

sanksjoner fra flere land ble utredet for å utrette straff mot Putin og Russland. Dette scenarioet er et eksempel på *fordømmelsens topos*.

I Smiths andre scenario, vil tilskueren i møte med hjelperen opprette en ømhetsfølelse overfor den lidende og en takknemlighet overfor hjelperen (Smith, 2002). I NRK-serien «Redningshundene» hvor vi møter en rekke redningshunder og deres hundeførere, både på treninger og oppdrag, får vi som tilskuere en følelse av takknemlighet over den innsatsen og hjelpen de frivillige legger ned i det nøden oppstår (Bash, 2021). Ømhetsfølelsen får vi overfor de som mister sine kjære i snøskred eller som aldri ble funnet igjen på sjøen. I dette programmet er tilskuerengasjementet i tråd med medfølelsens topos, i og med at det er basert på prinsippet om å hjelpe mennesker som lider nød.

Boltanskis tredje og siste topos av lidelsens topoi er «estetikkens topos». Det dreier seg verken om sinne eller ømhetsfølelse, da tilskueren ikke kan knyttes direkte til handlingen. I stedet for en overgriper eller hjelper erstatter Smith i sitt scenario de med «kunstneren» altså en «der er i stand til at vise, hvordan der er noget sublimt over offerets lidelse» (Boltanski, 1999). Estetikkens topos tar altså for seg det kunstneriske uttrykket for den lidelsen tilskueren stilles overfor, som gir tilskueren mulighet til å føle sympati med den lidende, og gir tilskueren mulighet til å reflektere over sårbarhet. Estetikkens topos forekommer dog sjeldent i TV-sammenheng.

I tillegg til Boltanskis fremlegg om fordømmelsens, medfølelsens og erkjennelsens topos, supplerer Siri Hempel Lindøe hans tre former for lidelsens topoi, når hun i sin avhandling *Lidelse på TV. En undersøkelse av fortellergrep og narrative strukturer i NRK TV-aksjonen* (Lindøe, 2016) legger frem sitt argument for det hun kaller for *erkjennelsens topos*. Lindøe beskriver denne fjerde formen for lidelsens topos med at tilskueren får «innsikt i lidelsen gjennom erfaringene den eller de som opplever eller har opplevd lidelsen» (Lindøe, 2017, s. 189). I denne tilnærmingen trengs ikke et kunstnerisk blikk (estetikkens topos), da den lidende selv kan vise og fortelle tilskueren hvilken plass lidelsen har i deres eget liv, og hvordan hen har erfart dette. Tilskueren gis altså muligheten til å *lære* eller *erkjenne* noe, derav navnet erkjennelsens topos. I «Jeg mot meg» nok en NRK-serie, møter vi ungdommer med ulike psykiske plager og vansker. Gjennom tv-skjermen følger vi de i gruppesamtaler sammen med psykolog Peder Kjøs, men også via deres «egne» kameraer i hjemmet. Håndholdt på badet, på soverommet, på vei til bussen, forteller de hvordan lidelsene påvirker livet og hverdagen deres og hvordan det er å leve med det (Faldbakken, 2018).

De fire lidelsens topoi har ifølge Lindøe (2017) tilfelles at: «de legger opp til et tilskuerengasjement hvor tilskueren kan knytte en form for mening til det å stilles overfor lidelsen» (s. 190). Medfølelsens topos er ofte brukt i sammenheng med humanitære innsamlingsaksjoner, da tilskuerens moralske engasjement på vegne av den lidende er det som gir mening for tilskueren. Fordømmelsens topos er mest brukt i undersøkende og gravejournalistikken, hvor et ansvar skal rettes mot en person eller virksomhet som har begått eller utført en urettferdig lidelse. Erkjennelsens topos er typisk brukt innenfor portrettsjangeren der enkeltpersoner gir innblikk i erfaringen hen har med lidelse. Estetikens topos har ingen klare sjangertilørigheter, men brukes gjerne i «sammenhenger der kunstneriske uttrykk for humanitært engasjement formidles i mediene» (Lindøe, 2017, s. 190).

Ut av dette kan man både forstå lidelsens topoi som etablerte former for fremstillinger av lidelse og som i sammenheng med retorisk strategi, nettopp fordi fremstilling av ulike former for lidelse kan bidra til å overbevise tilskueren om det er en mening i det hen opplever og at det derfor også er en mening med fremstillingen av lidelse(n).

2.5 Kritiske aspekter ved fremstilling av lidelse

Som nevnt i innledningen av oppgaven er fremstilling av lidelse også et kritisert og omdiskutert tema. For å kunne diskutere hvordan «Fagereng-tragedien» er gjeldende i forhold til temaet og kritikken, skal jeg derfor i denne delen av teorikapittelet redegjøre for noen av de kritikkverdige forholdene som kan oppstå, og som senere vil anvendes videre i analysekapittelet og diskusjonskapittelet.

2.5.1 Voyeurkritikken

Susan Sontag viser til et potensielt problem ved å fremstille lidelse i mediene, og i boken *Å betrakte lidelse* (2004) tar hun opp denne problematikken. Hovedtanken bak «voyeurkritikken» ligger i at tilskueren i møte med andres lidelse alltid vil kunne oppleve en fascinasjon ved å være i denne posisjonen. Tilskueren kan med andre ord bli en «kikker» eller «voyeur» som ønsker å betrakte lidelsen, og dette er en tilskuerposisjon som Sontag entydig ser på som negativ. Voyeurkritikken har likevel i senere tid blitt belyst fra andre og nye perspektiver innen visuell kultur. Lindøe (2017) trekker frem terrorangrepet mot tvillingtårnene 11. september 2001 og Abu Ghraib-saken fra 2004 som eksempel på flertydige perspektiver på voyeurkritikken. Begge disse hendelsene skapte et økt fokus på etiske og estetiske

problemstillinger knyttet til representasjon av lidelse og refleksjoner rundt tilskuerens rolle og posisjon (s. 193). Terrorhandlingen 11. september 2001 skapte en enorm fascinasjonsverdi, samtidig som det vekket et stort protest-behov. Samtidig ble torturbilder fra Abu Ghraib-fengselet i Irak fremvist fra torturens perspektiv. Denne formen for fremstilling av smerte og lidelse kan gjennom «voyeur»-posisjonen skape et tilskuerengasjement som lar det ubehagelige komme nært nok slik at tilskueren blir beveget i en retning som oppleves forstyrrende. Dette igjen lar tilskueren føle på en etisk forpliktelse overfor det som hen har sett.

Med andre ord kan vi altså si at ved enkelte tilfeller vil «voyeuren» kunne bli oppfattet som en slags medskyldig fordi hen inntar terroristens posisjon og bevisst ønsker å bevitne onde handlinger. I andre tilfeller kan «voyeuren» føre til at tilskueren føler et etisk ansvar for å foreta en moralsk handling samtidig som at hen blir utfordret på å stå i det ubehaget som tilskueren blir vitne til.

2.5.2 Narsissismekritikken

Et annet kritisk aspekt som kan dukke opp ved fremstilling av lidelse, er *narsissismekritikken*. Kjentegnet ved denne kritikken er at tilskueren i møte med lidelsen føler på en selvkjærlighet i den forstand at hen blir opptatt av sin egen medfølelse som igjen fører til at tilskueren snur seg bort fra lidelsens realitet (Lindøe, 2017, s. 194). Denne kritikken tar for seg tilskuerens evne til å kjenne på gode følelser i møte med smerte og lidelse, som for eksempel en omsorgsfølelse. Ellen Krefting viser i artikkelen *Forestillinger om lidelse. Medmenneskelighet og sympati på 1700-tallet* (2003) til blant andre filosofen Jean-Jacques Rousseau for å forklare denne kritikken. Rousseau pekte på at det som gjerne er tilskuerens naturlige og normale reaksjon i møte med lidelse, også bærer en viss risiko for å bare blir en oppmerksomhet på seg selv og likesinnede.

Ofte er det i møte med for eksempel humanitære kampanjer (som gjennom sin fremstilling av lidelse ofte prøver å oppfordre til handling hos tilskueren) denne kritikken har oppstått i nyere tid, da denne sjangeren ofte opererer med medfølelsens og/eller fordømmelsens topos (Lindøe, 2017, s. 194). Det som kan skje i møte med slike humanitære kampanjer er at tilskueren kan få en tanke om at «huff, så fælt, men heldigvis er det ikke meg dette skjer med» og dermed føre til at tilskueren ikke handler eller gjør noe ut av den lidelsen som blir presentert. I en humanitær kampanje ønskes det gjerne et bidrag fra tilskueren, noe som ut fra denne kritikken vil bli gitt.

Både voyeur- og narsissismekritikken bringer altså frem etiske utfordringer ved fremstilling av lidelse i mediene. Voyeurkritikken viser til menneskers iboene fascinasjonsverdier i møte med smerte og lidelse, imens narsissismekritikken handler om når medfølelsens topos minster sine etablerte vilkår for meningsskapende fremstilling av lidelse. Dette er viktige perspektiver å ta med seg videre, spesielt i diskusjonskapittelet i oppgaven.

3 Forskningsmetode

Et av flere valg man som forsker tar, er hvilken forskningsmetode som kan benyttes for å besvare vitenskapelige problemer. «Begreppet metod kan syfta på alla de tekniker som används inom vetenskapen för att lösa vetenskapliga problem» (Ekström & Johansson, 2019, s. 11), og ulike metoder kan benyttes for å studere det samme fenomenet. «Metode er fremgangsmåter som skal gi svar på spørsmål og sikre kvaliteten i den kunnskapen vi får. Slik binder metode sammen problemstillingen og analysen» (Østbye et al., 2013, s. 14).

I dette metodekapittelet skal jeg gå inn på valgene jeg har tatt når det kommer til valg av metode og materiale. Jeg skal også gå nærmere inn på hvilke begrensninger den valgte metoden kan ha og presentere kort noen alternative tilnærminger som kunne blitt brukt for å besvare oppgavens problemstilling. Videre skal jeg reflektere rundt min rolle som forsker, og gå inn på noen etiske utfordringer knyttet til arbeidet med utvalgt empiri og materiale. Til slutt skal det i dette kapittelet argumenteres for valg og avgrensninger av materiale, før fremgangsmåten for analysekapittelet blir presentert.

3.1 Tekstanalyse

For å besvare problemstillingen som blir repetert her; *Hvordan brukes retoriske og narratologiske virkemidler for å overbevise og skape mening i tilskuerens møte med fremstilling av lidelse i "Fagereng-tragedien"?* har jeg valgt kvalitativ tekstanalyse som metode, med to teoretiske perspektiver som rammeverk: narratologi og retorikk. Tekstanalyse er en den generelle betegnelsen på kvalitative studier av tekster. Det finnes ulike tekstanalytiske tradisjoner, som igjen byr på ulike teoretiske perspektiver for å svare på spørsmål ved teksten (Østbye et al., 2013, s. 62). Det dreier seg om å velge en teoretisk tilnærming som best egner seg for å belyse de aspektene i teksten som man tenker er interessant.

Fordi analysematerialet i oppgaven er en tv-serie episode, henvender jeg meg til det som i medievitenskapen kalles for *det utvidede tekstbegrep*. Å forstå tekst som sammensatt av alle mulige uttrykk ligger til grunn for dette begrepet (Østbye et al., 2013, s. 62). I tekstanalysen er man ikke bare opptatt av tekstens innhold, altså hva som skaper teksten, men også *hvordan* teksten gir uttrykk for noe. Tekstens innhold formidles av språklige, visuelle og auditive virkemidler, og burde derfor tre fram i analysen. Målet med en tekstanalyse er «... å løfte fram

og synliggjøre innholdsmessige og uttrykksmessige forhold ved tekster som vi i det daglige ikke legger merke til eller reflekterer over» (Østbye et al., 2013, s. 62).

Ifølge Engebretsen (2010) må man i møte med tekster «... alltid gjøre noen valg med henblikk på hva det er ved teksten man vil konsentrere seg om» (s. 41). Som nevnt skal jeg i analysen trekke veksler mellom ulike perspektiver for å besvare problemstillingen, og dette betegnes som *teoritriangulering* (Østbye et al., 2013, s. 126). Hensikten med teoritriangulering er at man blant annet kan oppnå enda mer nøyaktigere observasjoner og avdekke svakheter ved perspektivene hver for seg.

3.1.1 Begrensninger ved metode og alternative tilnæringer

Som nevnt finnes det i forskningssammenheng flere forskningsmetoder som kan brukes for å besvare problemstillinger. Den kvalitative tekstanalysen åpner opp for å undersøke materialet nært, med utgangspunkt i problemstillingen og det teoretiske grunnlaget. Likevel er det andre forskningsmetoder og tilnæringer jeg kunne valgt for å besvare problemstillingen.

Et annet alternativ som meldte seg, var bruk av fokusgruppeintervju. I en kombinasjon med tekstanalyse kunne jeg ut fra et fokusgruppeintervju gjort rede for hvilken effekt episoden har på enkelte mennesker, og på den måten få andre tolkninger av episoden enn bare mine egne. Metoden jeg har valgt har enkelte begrensninger ved seg på så måte at tekstanalysen gjør det vanskelig å generalisere. Metoden gjør det også vanskelig for å se om funnene i analysen har verdi i andre lignende oppgaver og prosjekter. Likevel kan episoden og funnene fra analysen vises som et eksempel på hvordan fremstilling av lidelse uttrykkes.

Et andre aktuelt alternativ for oppgaven kunne vært multimodal analyse. Metoden spiller på mange av de samme premissens som tekstanalyse, men har sitt opphav fra kritisk multimodal diskursanalyse som tar utgangspunkt i diskurser. I og med at forskjellene på tekstanalyse og multimodal analyse er så få at det nesten ikke kan sies å være noen forskjell mellom dem, sett utenom den historiske bakgrunnen, valgte jeg tekstanalyse som metode, nettopp fordi jeg opplever at multimodal analyse ikke kommer med særlig nye tilnæringer som kunne vært mer relevant for denne oppgaven.

Et tredje metodisk alternativ som kunne blitt brukt er sammenlikning av to tekster. Hvis jeg hadde sammenliknet Fagereng-tragedien med en annen episode fra serien kunne dette vist til hvordan førstnevnte episode hadde brudd med serie-malen. Dette kunne også belyst

forskjellene i bruken av virkemidler i fremstilling av lidelse, samt vist til ulike måter å rettferdiggjøre fremstilling av lidelse på.

I og med at jeg i oppgaven ønsker å studere de teoretiske perspektivene nærmere, og dermed komme tettere inn på episodens flere elementer, ble det likevel tekstanalyse som forskningsmetode. Underveis i skriveprosessen har jeg fått vist episoden for noen venner og kollegaer som har gitt meg innsikt jeg ikke nødvendigvis ikke var klar over selv, eller som har bekreftet noen av forestillingene jeg allerede hadde. Dette har beriket og løftet spesielt oppgavens analysekapittel og diskusjonskapittel.

3.2 Forskerens rolle og etiske refleksjoner

Som forsker må man i tillegg til valg av forskningsmetode, også være klar over sin egen rolle i forskningen. Det er viktig at forskeren er klar over eventuelle forutinntatte perspektiver, forventninger og interesser forskeren kan ha i forhånd av forskningsprosjektet, da dette kan være faktorer som setter premisser for hvordan forskninger til slutt blir.

Da jeg ikke arbeider innenfor verken ambulansetjenesten eller NRK, kan det være vanskelig å argumentere for at noe av dette vil påvirke min rolle som forsker. Det som likevel kan trekkes frem er at jeg under arbeidet med oppgaven selv opplevde å stå i en nær-pårørende-situasjon tilknyttet et dødsfall i nær familie, der jeg også i etterkant periodevis syns det var vanskelig å arbeide med materialet i oppgaven. Dette kan ha hatt innvirkning på egen vurdering av hva jeg har kategorisert som «mindre» tragiske hendelser i episoden. Samtidig har de narratologiske og retoriske virkemidlene blitt trukket frem for å på så måte argumentere for mine påstander. Egeninteresser og hvor forskeren «er i livet» er det viktig å være klar over at kan ha innvirkning på oppgavens struktur, valg av materiale, diskusjon og konklusjon.

Å arbeide med et materiale der mennesker fremstilles i kanskje deres mest sårbare situasjoner er viktig å reflektere rundt. Episodens gjengivelse av pasienter og pårørende som får nødhjelp, har NRK i ettertid fått samtykke til å bruke i serien. Det betyr likevel ikke at å arbeide med bilder og video som allerede er publisert, ikke kan være kritisk å arbeide med i andre situasjoner. I et forskningsprosjekt som dette, er det viktig at forskeren er nøye og detaljert i arbeidet for å kunne gi så gjennomtenkte og solide besvarelser som mulig. Det gjør at materiale av andre menneskers lidelse må gjennomgås på detaljnivå, som i noen tilfeller kan oppleves som påtrengende og overbelastende for de medvirkende i episoden. Hadde intervju av pasienter og pårørende fra «Fagereng-tragedien» blitt aktuelt for oppgaven, kunne det hendt at et samtykke

ikke nødvendigvis hadde blitt gitt. Det er med andre ord viktig å være klar over at selv om noen har sagt «ja» til at fremstillingene av dem selv kan komme frem i episoden, er det ikke sikkert at de hadde sagt ja til å «blitt forsket på».

3.3 Valg og avgrensning av materiale

Jeg valgte episoden «Fagereng-tragedien» som materiale for masteravhandlingen blant annet fordi den fanget oppmerksomheten min gjennom måten den skilte seg ut fra resten av «113» serien, både på bakgrunn av selve hendelsen som blir belyst i episoden, men også i måten episoden ble uttrykt på. Temaet om fremstilling av lidelse på TV er også samfunnsaktuelt da produksjonen av tv-serier der etablerte og uetablerte former for lidelse stadig dukker opp i mediene. Episoden og serien fikk både etter første og andre sesong også mye oppmerksomhet i mediene, blant annet ved at noen av ambulansarbeiderne fra serien deltok på talk-show programmet «Lindmo» på NRK og naturprogrammet «Med Monsen på villspor».

Jeg ser det også som viktig å redegjøre for at det i teorikapittelet kunne det også vært relevant å si noe om underholdningsverdi i TV-produksjoner, som ved dokumentarserier som «113». Dette kunne bidratt til en større forståelse av at sammenhengene mellom de narratologiske og retoriske virkemidlene også kan ha noe å si for underholdningsverdien i episoden, som igjen påvirker tilskuerengasjementet. Likevel valgte jeg dette ut både på bakgrunn av oppgavens omfang, men også fordi det ikke er underholdningsverdi som det i utgangpunktet skal forskes på i denne oppgaven.

Fordi problemstillingen er relativt åpen og de narratologiske og retoriske virkemidlene er mange, vil analysen være konsentrert rundt et bestemt utvalg av de virkemidlene som er mest interessante å se på i forhold til funnene som kommer frem i analysen. De virkemidlene jeg ønsker å trekke frem i oppgaven er de virkemidlene som fremtrer oftest, og er; «fortellerstemmen» med fokus på voice-overen, «fokalisering» med fokus på klipperytme, bildeutsnitt og kameravinkling, «musikk» med fokus på ikke-diegetisk bakgrunnsmusikk, «de retoriske bevismidlene» og «lidelsens topos».

3.4 Fremgangsmåten for analysen

Analysekapittelet vil først bestå av et sammendrag av seriefenomenet “113” med den hensikt å gi leseren et visst innblikk i seriens kjennetegn. Deretter deles analysekapittelet inn etter sekvenser der hver delsekvens først beskrives, for så å trekke frem virkemidler som er brukt i

de gjeldene sekvensene. Sekvensene nummereres etter det kronologiske handlingsforløpet i episodens oppsett, i tillegg får hver sekvens en undertittel som er det samme navnet som på episode-inndelingen NRK selv har valgt å gjøre i nettleseren. Dette er gjort for å at leseren enklere kan forstå hvilken del av episoden som analyseres. Analysen vil i tillegg til de skriftlige beskrivelsene, også inneholde flere skjermdumper fra episoden for å dokumentere og påpeke funn. Til slutt vil jeg i analysen oppsummere og trekke ut hvert virkemiddel i sin helhet og påpeke viktigheten ved denne bruken av virkemiddelet for episoden, før jeg i diskusjonskapittelet skal løfte fram funnene fra analysen og diskutere dem i lys av de teoretiske tilnærmingene om kritikk ved fremstilling av lidelse.

Fagtermer som er hentet fra Eriksen (1989) sin bok *Fortellerteknikk og dramaturgi for film og fjernsyn* vil fremtre i analysekapittelet. Dette er for å skape et språk som blir gjenkjennelig for leseren gjennom hele analysekapittelet. Spesielt kommer jeg til å ta i bruk noen av disse begrepene med følgende ordforkortelse i parentes når jeg skal vise til bildeutsnitt i de videre kapitlene:

Bilde 1 – STORTOTAL (STOT): vesentlig mer enn hele personen vises.

Bilde 2 – TOTAL (TOT): hele personen vises.

Bilde 3 - HALVTOTAL (HTOT): personen vises ned til livet, evt. med hendene.

Bilde 4 - HALVNÆRT (HNÆ): personen vises ned til armhulene eller slipsknuten.

Bilde 5 - NÆRBILDE (NÆ): bare hodet og evt. Halsen vises, ikke skuldre.

Bilde 6 - ULTRANÆRT/DETALJ (UNÆ): et enda mindre utsnitt.



Figur 1 Egenillustrert figur av bildeutsnittene som er hentet fra (Eriksen, 1989)

Ord som «klipp», «scene» og «sekvens» vil også bli mye brukt i analysen. Det finnes flere forklaringer på disse begrepene og deres sammenheng, men for å forenkle det har jeg valgt å sammenligne begrepene med hvordan en bok normalt er bygget opp. Der et «klipp» kan forstås

som ord eller én setning i en bok, kan «scene» forstås som et avsnitt av boken. En «scene» består altså av flere klipp. En «sekvens» kan sammenlignes med bokens kapitler. På samme måte som kapitler gjerne beskriver eller forklarer en bestemt hendelse eller fortelling i boken, fungere «sekvenser» som bestemte hendelser og fortellinger i episoden. I sin helhet vil alle sekvensene skape hele episoden.

4 Analyse

Analysekapittelet er til for å anvende den teorien som det er redegjort for i teorikapittelet. Å kunne anvende begreper er viktig for å kunne se om teoriene også er gjeldene for «Fagereng-tragedien». Det er i analysen funnene og manglene skal trekkes frem og belyses, slik at dette videre kan drøftes i et diskusjonskapittel. For å kunne analysere episoden er det også viktig å vite litt om serien som fenomen, dens handling, struktur og kjennetegn. Derfor starter analysekapittelet med et sammendrag av seriens to sesonger.

4.1 Sammendrag av «113»

Tilskuerens første mulige møte med serien «113» var våren 2019, da dokumentarserien for første gang ble vist gjennom skjermene til den norske befolkningen, på NRK1. I serien møter tilskueren den akuttmedisinske beredskapen ved Universitetssykehuset i Nord-Norge (UNN). Dette er Nord-Norge sitt største akuttmedisinske beredskap og befinner seg i Tromsø. Bare bilambulansen i seg selv, har opptil titusen oppdrag i året, og oppdragene er fordelt på cirka førti ambulasefagarbeidere og fire til fem lærlinger. Gjennom serien får tilskueren lov til å følge et utvalg av de ansatte i deres jobbhverdag. Vi blir med andre ord som TV-seere, publikum for beredskapens arbeid med å lindre og minske andre menneskers lidelse på tvers av store geografiske avstander, og i alt salgs vær. I serien blir tilskueren også vitne til flere som er involvert i forskjellige ulykker, samt de pårørende til de som er berørt, og kommer tett på «alminnelige» mennesker som plutselig får hverdagen sin snudd på hodet. Tilskueren får av og til også se hvordan den akuttmedisinske beredskapen samarbeider med andre nødetater.

Seriens etablerte form preges av et dramaturgisk oppsett som brukes i stort sett alle episodene. Virkemidler som diegetisk lyd og ikke-diegetisk lyd fremtrer i alle episodene, og det er både et kamerateam og fastmonterte kameraer som formidler de synlige bildene i serien. Hver episode starter som regel med en innledningssekvens som viser korte klipp og scener som tilskueren skal se mer fra i de gjeldende episodene. Innledningssekvensene består med andre ord av klipp og scener som viser noe av episodens innhold. Seriens logo dukker også opp i innledningen av hver episode. I episodene blir tilskueren presentert for flere handlingsforløp og følger ambulansetjenesten på flere oppdrag i samme episode. Avslutningsvis viser hver episode et frempek på hva tilskueren kan vente seg å se i den kommende episoden.

4.1.1 Første sesong

I dokumentarseriens første sesong blir vi vitne til nødetatens flere utrykninger i både ambulanserbiler og ambulanshelikopter. I løpet av de ti episodene som har en avspillingslengde på cirka førti minutter hver, får vi gjennom et kamerateam og fastmonterte kameraer se «alminnelige» folk stå overfor akutte og mindre dramatiske hendelser imens nødapparatet prøver å bistå med akuttmedisinsk hjelp. Tidlig i sesongen blir vi etablert for et utvalg av ambulansefagarbeidere som vi følger gjennom hele sesongen, samt et litt mer tilfeldig utvalg av arbeidere på akuttmedisinsk kommunikasjonsentral (AMK). Vi kommer tett inn på både pasienter, pårørende og «hjelperne våre» i deres møter med yrkesskader, trafikkulykker, hjerteslag, snøskred og mer. Tilskueren kan både se og høre hvordan AMK jobber for å veilede pårørende, og vi kan se hva som skjer fra det sekundet vi ringer inn til AMK til ambulansefagarbeiderne kommer frem til både involverte og pårørende. Vi får med andre ord et innblikk i hvilket apparat som settes i gang i det noen kontakter og trenger hjelp fra nødetaten. Som oftest blir vi tilskuere til de hendelsene som ender godt, men allerede i sesongens andre episode møter vi også på en hendelse hvor 83 år gamle Maivor Hansen ender opp med å dø på vei til sykehuset som følge av sepsis, også kjent som blodforgiftning (Bones, 2018). I sesongen blir tilskueren som sagt også med på utrykninger i helikopter, og det er ofte tilskueren følger blant annet Mads Gilbert på oppdrag, en helikopterlege som også er kjent for mange som politiker og humanitær hjelpearbeider.

Den første sesongen fikk mye oppmerksomhet, og allerede samme år bare noen dager etter sesongens premiere, møtte ambulansefagarbeider Maja Lauritzen og Mads Gilbert opp på Lindmo for å fortelle om det arbeidet de gjør, og hvordan det er å jobbe i ambulansetjenesten.

4.1.2 Andre sesong

Seriens andre sesong ble for første gang vist på TV i 2020. I denne sesongen blir vi presentert for noen ambulansefagarbeidere fra første sesong, men en del nye ansikter dukker også opp og blir etablert for tilskueren. Denne sesongen har på lik linje med seriens første sesong også ti episoder med tilsvarende spillelengde på førti minutter, men i motsetning til første sesong, følger ikke tilskueren helikopteroppdragene. Tilskueren følger gjennom kamerateamet og de fastmonterte kameraene, oppdragene bilambulansen får, samt AMK sin innsats. Sesongen er bygd opp ut fra omtrentlig samme «mal» som den første sesongen, med det samme fokuset på

den akuttmedisinske beredskapens utførelse av yrket sitt. Samtidig som at det oppstår noen unntak fra seriens etablerte form.

Også denne sesongen hadde mange seertall, og noen måneder etter premieredatoen møtte det også to ny ambulansefagarbeidere opp på Lindmo for å fortelle om jobben sin. Trine Lynghaug og Christina Rebekka Eriksen fortalte blant annet om hvorfor arbeidet er givende, og Lynghaug er også en av ambulansefagarbeiderne som tilskueren får følge tett i «Fagereng-tragedien». Hun fortalte på Lindmo litt om hvilke inntrykk den hendelsen gjorde på henne.

4.2 Fagereng-tragedien – analyse av sekvensene

«Fagereng-tragedien» som er episoden som skal analyseres i dette kapittelet, tilhører seriens andre sesong og kommer som sesongens episode syv av ti. Episoden har den tilsvarende spillelengden på cirka førti minutter som de andre episodene i serien, og er i NRK sin nettleser delt inn i flere «kapitler» eller «sekvenser». Ut fra seriens etablerte form skiller episoden seg likevel ut på enkelte områder, noe jeg følgende skal vise mer til i analysekapittelet. Videre skal jeg analysere episoden sekvens for sekvens i kronologisk rekkefølge, og med undertitler som samsvarer med tituleringen som NRK også bruker for å dele inn episoden i kapitler.

Sekvens 1: Mystisk melding fra politiet

Episodens åpningssekvens starter med en enkel tekst over en nøytral sort bakgrunn: «Denne episoden inneholder sterke inntrykk. Barn og personer som er i sårbare livssituasjoner anbefales å se episoden sammen med en voksen de stoler på». Denne teksten fremtrer ikke i noen av de andre episodene av serien. Allerede her skiller altså episoden seg ut fra resten av serien, og den kan gi tilskueren et hint om at noe «utenom det vanlige» vil fremtre, spesielt om tilskueren har fulgt seriens tidligere episoder og sesonger. Generelt i serien kommer tilskueren tett på både pasienter og pårørende, så det at teksten dukker opp i starten av akkurat denne episoden, forsterker enda mer overfor tilskueren at noe «utenom det vanlige» skal skje. Etter cirka seks sekunder forsvinner teksten, og lydeffekten av hjerteslag og noe som kan forestille et puls-måleapparat fremtrer. Så blir vi presentert for det første levende bilde. Det som fremtrer er et mørkt landskapsbilde med fjellandskap i bakgrunnen, by-belysning i det fjerne og sjøen nærmere på kamerapersonen. Samtidig om dette bildet vises fremtrer bakgrunnsmusikken som også spilles av i starten av de andre episodene i sesongen. Tilskueren blir dermed etablert for et sted, men uten å vite nøyaktig sted og posisjon.

Videre blir tilskueren presentert for en politimelding i form av lydopptak. Politimeldingen som høres lyder som følger: «Tromsø kommune, ambulanse 652, lege og legevakt. Melding om akuttur til Fagereng, der har vi fått melding om en barnevogn som er forlatt med tre pass oppi. Det er funnet spor som går ned i fjæra, og det skal visst nok være støvler som står igjen i fjæra. Over». Politimeldingen setter det innledende landskapsbildet i kontekst, og tilskueren blir etablerert for nøyaktig sted (Tromsø kommune) og posisjon (Fagereng) for handlingsforløpet. Det at funn av pass og støvler også kommer frem i politimeldingen kan også oppleves som noe utenom det vanlige. Når tilskueren mot slutten av lydopptaket av politimeldingen kan se glimt av blålys som reflekterer i snøen, kan det forsterke en mistanke om dette. Åpningssekvensen avsluttes med at seriens logo fremtrer og dekker store deler av skjermen.

Til tross for at det i denne sekvensen kommer frem mye uvisst, er det likevel tydelig at tilskueren trolig skal bli vitne til noe mystisk. Bakgrunnsmusikken underbygger setter og underbygger stemning, samtidig som den også er med på å etablere det «kjente» for de som har sett seriens andre episoder. At tilskueren ikke får vite så mye er med på å vekke en nysgjerrighet hos tilskueren. Kameraføringen som er preget av mye bevegelse, skaper også en større form for tilstedeværelse for tilskueren, følelsen av at tilskueren er til stede i handlingen (Engelstad, 2015).

Sekvens 2: Den verste dagen

I denne sekvensen blir tilskueren for første gang etablert for voice-overen som etablerer den tilstedeværende eksterne fortellerposisjonen (Engelstad, 2015). I denne serien oppleves voice-overen som en “kvinnelig” stemme med nordnorsk dialekt og er en form for fortellerstemme. I episoden er voice-overen gjennomgående og fungerer som en informant, som supplerer til de bildene vi både ser, men mest av alt ikke ser. Fortellerstemmen handler som nevnt i teorikapittelet om *hvem* det er som formidler fortellingen (Aaslestad, 1999, s. 83) I episoden er det veksling mellom voice-overen og den synlige fortellerposisjonen, som brukes når handlingen blir formidlet gjennom ambulansefagarbeiderne selv. Fordi voice-overen blir lagt på i etterkant av innspillingene, er valg av ord og uttrykk og hvordan det uttrykkes (patos) viktig for å overbevise tilskueren. Gjennom blant annet voice-overen skal tilskueren oppleve en troverdighet (ethos) overfor ambulansefagarbeidernes profesjonalitet (logos), og det voice-overen formidler skal også oppleves som troverdig og meningsbærende (Kjeldsen, 2015). Voice-overens ethos uttrykkes blant annet gjennom dialekten. At dialekten er nordnorsk samsvarer med at handlingen finner sted i Nord-Norge og skaper en form for autenticitet for

tilskueren. Det hadde for eksempel gitt mindre mening og vært mindre troverdig om voice-overen var engelsk-talende eller en med sørlandskdialekt fordi det ikke står i stil med at handlingen foregår i Tromsø. Generelt sett kan vi også si at det innledende ethos er sterkt, da serien og episoden fremstår som faglig sterk, nettopp fordi vi følger en yrkesgruppe som er godt lært opp til å utføre den jobben de skal gjøre. Som et resultat av dette blir avsenderen i episoden det akuttmedisinske nødapparatet.

Levende bilder av akutt-turen blir i sekvensen vist i samsvar med det voice-overen forteller. Jeg viser til det audio-visuelle samspillet ved de ni punktene under:

1. Levende oversiktsbilde av en mørklagt Tromsø by vises, med en stødig kameraføring fra høyre mot venstre i fugleperspektiv (ovenfra og ned), samtidig som bakgrunnsmusikken spilles.
2. Deretter sier voice-overen: “Noen ganger er det kanskje greit at man ikke vet hva vakta vil bringe ...”, og bildet skifter til innsiden av ambulansen på uttrykning, og tilskueren blir “seende” ut gjennom frontruta på ambulansen. Voice-overen fortsetter “... Noen ganger krever oppdraget mer enn én ambulanse.” Bildet skifter så til innsiden av ambulansen på utrykning, men med vinkling mot to ambulansefagarbeidere. Dette er det første møtet tilskueren får med Trine og Therese i episoden, som er de to tilskueren som blir med på oppdraget. Vinklingen og kameraplasseringen tyder på at opptaksbildet er tatt via fastmonterte kameraer i bilen, som for eksempel ved bruk av GoPro kamera. Bildeutsnittet av Trine og Therese er halvnært (HNÆ) og tilskueren kan tydelig se ansiktsuttrykkene til ambulansefagarbeiderne. Samtidig som HNÆ bildet vises av Trine og Therese kan man også gjennom diegetisk lydopptak høre dem prate og diskutere alvorlighetsgraden angående utrykningen.
3. Samtalen dem imellom avsluttes ved at Trine sier “... men vi må ha kontakt med politiet”.
4. Bildet skifter igjen, og denne gangen er vi tilbake i frontruten på ambulansen, og tilskueren blir vitne til flere politi- og brannbiler stående inntil veikanten med blålysene på, og man kan skimte barnevognen som står på andre siden av veien, imens ambulansen rygger. Voice-overen sier samtidig: “I ekstreme tilfeller må man ta i bruk alle nødetater. Brann. Politi ...».
5. Bildet skifter slik av vi ser et skipsfartøy på havet, samtidig som voice-overen fortsetter: “... kystvakt ...».

6. Bildet skifter til redningsskøyte som lyser ut i havet, samtidig forteller voice-overen: “... redningsskøyte ...”.
7. Et ambulanshelikopter fremtrer fra froskeperspektiv (nedenfra og opp). “... helikopter ...”.
8. Tilbake gjennom frontruten på ambulansen, som denne gangen står parkert, kan tilskueren se flere uniformerte og ikke-uniformerte mennesker. Voice-over: “frivillige redningsmannskaper”.
9. Til slutt et mørkt, levende oversiktsbilde av sykehuset i Tromsø. Voice-overen avslutter: “... og et helt sykehus må gjøre sitt ytterste for å prøve og berge”.



Figur 2 Skjermdump. Viser hvordan bildet og voice-overen samhandler. Teksting er satt på fordi leseren ikke kan høre voice-overen (Bones, 2018)

Det audio-visuelle samspillet som jeg viser til her, etablerer mening, da alle elementene blir satt i kontekst, noe som igjen gjør at det for tilskueren er enklere å følge handlingsforløpet.

Sekvensen avsluttes med et slow-motion-bilde av Trine. Her er Trine i nærbilde (NÆ) og vi kan se hun fra siden imens hun kjører og kikker ut på veien. Samtidig hører tilskueren et innspilt opptak av Trine som beskriver sin egen opplevelse av hendelsen: “Jeg er sikker på at det her er det verste jeg har vært med på noen gang på jobb. Og jeg er helt sikker på at jeg ikke kommer til å oppleve noe lignende igjen i min karriere i helsevesenet”. Ut fra dette får tilskueren et frempek på alvorlighetsgraden i det som skal skje. Trines sterke uttrykk viser også til at hun som «profesjonell» ambulansefagarbeider også bare er et helt «alminnelig» menneske som alle andre, som kan oppleve dårlige dager på jobb.

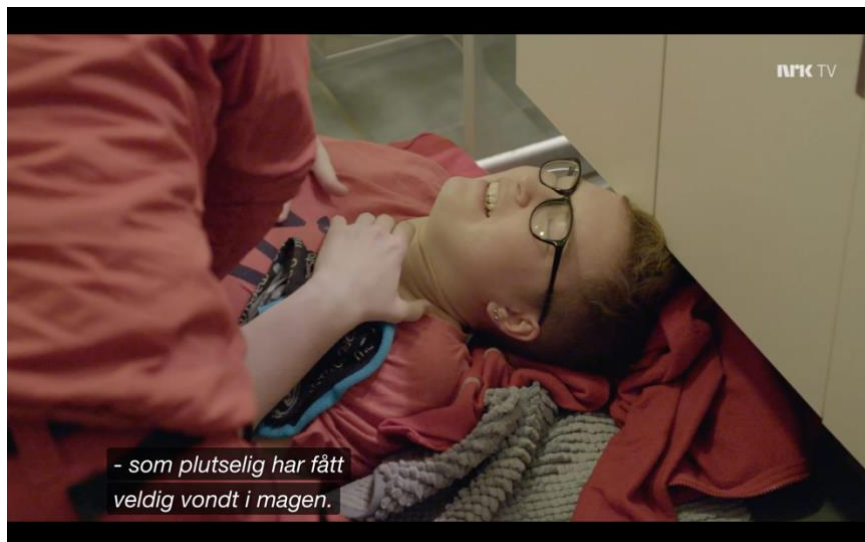
Oppsummert kan man forstå denne sekvensen som et større frempek på hva tilskueren kan forvente seg å se videre i episoden. Voice-overen har fortsatt et informativt preg, men er også i

større grad preget av retoriske bevismiddel som patos. Vektlegging på større “pusterom” mellom hver nødetat som listes opp som vist i de ni punktene over, er et eksempel på dette. “Pusterommet” gjør at lyd og bilde henger sammen, men gir samtidig tilskueren god tid til å få med seg og “føle” på den dramatiske stemningen, i stedet for at alle bildene skal vises hurtig. I tillegg kan tilskueren oppleve bakgrunnsmusikken som svært fremtredende i denne sekvensen, også fordi “pusterommet” gir mulighet for et utstrakt lydbilde som gir større plass til bakgrunnsmusikken. Musikken underbygger og er med på å illustrere den dramatiske stemningen (Iversen & Tiller, 2014), sammen med de henholdsvis dramatiske bildene fra sekvensen.

I utgangspunktet kan det være vanskelig å argumentere for at scenene og musikken er dramatiske fordi det man i de aller fleste vil kunne påstå at det er tilskuerens subjektive oppfattelse som bestemmer hva som oppleves som dramatisk eller ikke, og det vil variere fra person til person. Likevel gir endringer i bruk av bakgrunnsmusikken også endringer i uttrykket i denne sekvensen. I tillegg fremtrer det større og flere bevegelser i de scenene som blir presentert for tilskueren. Valg av hvilke klipp som skal være med i sekvensene er også bevisste valg produksjonen står bak for å uttrykke et bestemt budskap.

Sekvens 3: Det starter som en vanlig dag

I sekvens 3 endrer dramatikken seg. Dramatikken og spenningen er lav i forhold til beskrivelsen av de tidligere sekvensene. Som tilskuerer blir vi gjennom voice-overen redegjort for oppdrag som ambulansefagarbeiderne starter vekten sin med. Tilskueren møter Therese og Tom Andreas som er hos en pasient med mageproblemer. HNÆ bildeutsnitt av Ragne (pasienten) viser at hun reagerer på smerter, samtidig som at vi kan høre Therese undersøke Ragne. I denne situasjonen settes tilskueren i en posisjon i form av medfølelsens topos. Tilskueren kan både ut fra smerteuttrykkene til Ragne, beskrivelsene til voice-overen og hjelpen Therese kjenner på en takknemlighet overfor den hjelpen Ragne får, og føle på sympati på vegne av Ragnes smerter (Boltanski, 1999). Denne og de andre scenene i denne sekvensen er også preget av ekstern fokalisering, da tilskueren ikke har tilgang på personenes (ambulansefagarbeidernes og pasientenes) indre tanker eller følelser, men kan likevel oppleve handlingen og fortellingen gjennom kamerapersonen som “en flue på veggen” (Engelstad, 2015).



Figur 3 Skjermdump. Vi ser Ragne har tydelige smerter. Tilskueren er "flue på veggen" (Bones, 2018)

Bildene skifter og voice-overen presenterer et nytt makkerpar. Merete og Aksel er på tur ut til en gutt som trolig har brukket armen sin. Bildene skifter i samsvar på det voice-overen forteller, og diegetisk lyd fra Merete høres også. Kornelius (gutten) er det første barnet tilskueren blir presentert for i episoden, og bildet som vises er av han, imens Merete undersøker armen hans. Dette skaper på nytt en tilskuerposisjon preget av medfølelsens topos, da tilskueren kan få medfølelse for Kornelius sine smerter, samt takknemlighet overfor Meretes håndtering av skadene på et ungt barn. Det avledede ethos styrkes også ved at Merete utfører undersøkelsen på en profesjonell og skånsom måte.



Figur 4 Skjermdump. Tilskueren får se hvordan ambulansesagarbeiderne håndterer pasientene (Bones, 2018)

Videre møter vi makkerparet på Skjervøy-ambulansen som skal frakte Ragnvald til sykehuset. Klipp av Ragnvald som blir hentet og sitter i ambulansen vises, samtidig som voice-overen

forklarer til tilskueren at Ragnvald tidligere har hatt hjerteinfarkt, og at han på nytt har fått brystmerter. Største delen av denne sekvensen fremstilles som rolig og informativ. Dette er fordi tilskueren får et generelt innblikk i ambulanséfagarbeidernes arbeidshverdag. Videre ser vi et klipp av ambulanséfagarbeiderne som reagerer på en oter som løper over veien. Dette er med på å forsterke fremstillingen av den rolige dagen. Voice-overen oppsummerer ved å fortelle hvordan det gikk med de ulike pasientene i sekvensen, og at det gikk greit med alle sammen. Scenene og sekvensen er relativt kort, sammenlignet med scener fra sekvensen i åpningen, og sekvensene som kommer senere i episoden.

Mot slutten av sekvensen ser tilskueren Trine gjøre seg klar for arbeidsvakt sin sammen med Therese, samtidig som at voice-overen etablerer relasjonen Trine og Therese har til hverandre. Tilskueren får vite at de har kjent hverandre helt siden de var lærlinger samtidig og hadde samme veileder. Bilder av at de forbereder til vakt sin sammen, at de klemmer og ler viser tilskueren at de har en god relasjon til hverandre. Videre ser vi at Therese og Trine henter en pasient som skal kjøres inn til sykehuset. Tonen de og pasienten har mellom hverandre er lett og lystig, og Trine slår av en prat med en annen kollega når de har avlevert pasienten på sykehuset. De snakker smått og lett om juletiden som nærmer seg. Dette gir igjen et inntrykk av at det går rolig for seg på jobb, og at stemningen er munter og lett. Bakgrunnsmusikken kan gjennom denne sekvensen også kategoriseres som mer lystig og rolig, sammenliknet med innledningsmusikken. Alt dette blir en stor kontrast i det frempeket til neste sekvens presenteres i form av at bakgrunnsmusikken skifter til en ny spennings-musikk helt i slutten av sekvensen.

Som jeg var inne på, blir den generelle oppfatningen av ambulansesyret presentert i denne sekvensen. Ambulanséfagarbeiderne får et opprettholdt eller styrket ethos gjennom de bildene vi ser av ambulanséfagarbeidernes håndtering av pasientene. Tilskueren får også inntrykk av at det å jobbe innen ambulansesyret kan være meningsfylt, da gode og nære kollegaer jobber sammen, og tonen av og til kan være lystig og lett under en vakt. Mot slutten av sekvensen vekkes dog tilskuerens nysgjerrighet da hen blir presentert for et nytt frempek mot neste sekvens.

Sekvens 4: Utrykning til en tragedie

Denne delen av episoden velger jeg å kategorisere som hovedsekvensen fordi denne sekvensen er den lengste i episoden, og frempekene i innledningen leder til det som skjer i denne sekvensen. Helt frem til dette punktet har klippene i episoden fremstått som relativt “myke”, da

mange scener og sekvenser samsvarer med det som for eksempel voice-overen forklarer eller den diegetiske lyden presenterer, og fordi den “myke” klippingen har ført til at tilskueren nesten ikke legger merke til overgangene mellom hvert klipp, scene eller sekvens. De oppfattes med andre ord som sammenhengende og har en hensiktsmessig rekkefølge (Eriksen, 1989).

Noe som skiller seg ut og er veldig merkbart i starten av denne sekvensen er denne kameraføringen og klippingen. Kameraføring handler om hvordan bildet vi ser blir presentert, både ut fra vinkel synsvinkel (høyde, bildeutsnitt osv...), men også fra hvordan bildet føres (derav navnet kameraføring). Det visuelle uttrykket oppleves som ulikt fra bilder som er filmet med stativ og bilder som er filmet med håndholdt kamera. Og det er sistnevnte som utpeker seg her. Tilskueren ser Trine ta på seg ytterjakken samtidig som kameraføringen er ustødig. Det er mye bevegelse som sammen med andre elementer kan gi en følelse av stress. Tilskueren blir også bevisst på denne kameraføringen og hen kan oppleve en form for tilstedeværelse i handlingen ut fra denne ustødige kameraføringen. Bakgrunnsmusikken og deler av politimeldingen fra innledningen leses opp, samtidig som at voice-overen understreker at det er en uvanlig oppkalling. Klipperytmen er preget av korte klipp som kun varer i få sekunder. Det klippes fra Therese som kler på seg, til at både Therese og Trines bein vises idet de er på vei ned trappen. Dette er “harde” klipp som er med på å skape en tilstedeværelse for tilskueren, som gjør seg bevisst at det klippes (Eriksen, 1989). Dette skjer blant annet ved at klippet av Therese som kler på seg har ustødig kameraføring, imens klippet av at de går ned trappen har stødigere kameraføring. Videre i neste klipp skifter i tillegg synsvinkelen til første-persons vinkel. Nå følger tilskueren handlingen gjennom kamerapersonen, som er på vei ned trappen i et hurtig tempo. Tilskueren opplever dermed handlingen gjennom en intern fortellerposisjon, men uten at karakterene fremtrer. Dette øker tilskuerens tilstedeværelse betraktelig og følelsen av at tilskueren selv er med på uttrykkningen forsterkes. Her er kameraføringen ustødig igjen. Skiftet mellom både harde og myke klipp og synsvinkel er med på å få tilskuerens oppmerksomhet, og det er et virkemiddel som kan brukes for å skape en beregnet effekt og få tilskueren til å bli bevisst over at det klippes (Eriksen, 1989, s. 25). Kamerapersonen følger vi hele veien ned trappen og ut i garasjen for så å gå inn i ambulansen. Samtidig kan vi høre gjennom mikrofonene som er festet til Trine og Therese at de reagerer på politimeldingen. Når de ankommer ambulansen i garasjen skifter bildet og vi kan se Trine og Therese fra fastmonterte kameraer i bilen, som er vinklet mot fører- og passasjersiden. Trine og Therese leser opp politimeldingen på nytt, og når de oppfatter det som står kan vi både se og høre at de reagerer på meldingen. Som tilskuer blir vi gjennom kameravinklingen og den diegetiske lyden fra deres

mikrofoner, samt diegetisk lyd fra omgivelsene fortalt handlingen fra den synlige fortellerposisjonen og med intern fokalisering.



Figur 5 Skjermdump. Rekasjonene kommer tydlige frem hos ambulansefagarbeideren Therese (Bones, 2018)

At Trine og spesielt Therese reagerer sterk på politimeldingen, viser tilskueren at dette er dramatisk og alvorlig. Det kan blant annet forklares med hvordan ambulansefagarbeiderne opptrådte i forrige sekvens der deres profesjonalitet og ro i utføring av arbeidet var satt i fokus. Det blir derfor unaturlig for oss å se de “profesjonelle” reagere så sterkt fordi vi som tilskuere ble etablert for noe annet tidligere. Det kan i noen tilfeller påvirke ethosen til ambulansefagarbeiderne, da vi nettopp forventer at de skal opptre profesjonelt (ved enhver anledning). De sterke reaksjonene kan oppfattes som deres personlige reaksjoner, noe som kan stå i konflikt med arbeidsmetoden vi så i forrige sekvens. Det kan for eksempel tenkes at vi hadde stilt spørsmål ved tannlegenes troverdighet hvis de viste kraftige reaksjoner rundt pasientene sine. På en annen side viser de sterke reaksjonene i dette tilfellet alvorlet rundt politimeldingen. Det kan igjen være med på å vekke tilskuerengasjementet, nettopp fordi det bryter med tidligere etablerte forventninger og fordi tilskueren forstår at det er noe alvorlig og noe “utenom det vanlige” som skal skje.

Videre ser og hører vi i de neste scenene at Therese og Trine blir mer fagtekniske i språket ved bruk av ord som for eksempel “BAPS” og “SAR” og tilskueren kan gjennom kamera se at de er konsentrerte på oppdraget de er på vei til, noe som står i stil til forventningene om at de skal opptre faglig og “profesjonelt” på oppdrag som ambulansefagarbeider. På kjøreturen på vei til ulykkesstedet, følger vi Trine og Therese gjennom de fastmonterte kameraene i bilen, både de som er vinklet mot fører- og passasjersiden, og det som vinkles ut gjennom frontruten.

Bildeutsnittene av Trine og Therese er HNÆ, så tilskueren kan enkelt se og tolke deres kroppsspråk og uttrykk. På veien til ulykkesstedet hører og ser vi dem forberede seg i bilen. Den interne fokaliseringen er dermed fortsatt tilstedeværende fordi vi som tilskuere fortsatt kan både se og høre deres reaksjoner i sanntid.

Den samme bakgrunnsmusikken fra starten av sekvensen er fortsatt til stede, men er nå dempet til fordel for den diegetiske lyden av både Trine og Therese, og av meldingene de får inn på radioen fra andre nødetater. Etter hvert får de også mer oppdatert informasjon om oppdraget, og under uttrykningen får de vite at det er to barn som er involvert i ulykken, og de hører: "... Akuttur til Fagereng. Der er det funnet to barn som skal være bevisstløse". I det meldingen er opplest, kan man se Trine lukke øynene sine samtidig som hun har et alvorlig uttrykk i ansiktet, før hun så deler med Therese mistanken hun har om at det kan handle om en kriminell handling. Denne påstanden underbygger og forsterker dramatikken ytterligere, og tilskueren kan virkelig forstå alvorret i det som skal møte Trine og Therese.

Samtidig deler tilskueren sammen med ambulansefagarbeiderne, fortsatt en viss grad av uvisshet om hva som egentlig venter dem og hva som egentlig har skjedd. Videre uttrykker Therese i større grad enn Trine en form for frustrasjon. Hun blir påvirket av omgivelsene rundt seg, både når det ser ut som at hun skal trykke på en knapp på dashbordet, og når hun bestemmer seg for å kjøre i motsatt kjørefelt for å komme raskest mulig frem. I begge tilfellene kan vi høre Therese ta i bruk banneord for å uttrykkes seg.



Figur 6 Skjermdump. Tilskueren opplever de sterke reaksjonene til Trine og Therese, blant annet gjennom deres språkbruk (Bones, 2018)

Trine oppleves derfor som mer rolig og mer “fattet” i forhold til Therese, både fordi hun blant annet beroliger og betrygger Therese fra passasjerstet, og fordi hun opptrer mer faglig og “profesjonelt” gitt de forventningene tilskueren har. Med andre ord er formidlingen til Therese i større grad påvirket av hennes emosjoner, samtidig er Trine sin måte å formidle på preget av det faglige arbeidet de skal konsentrere seg om. Tilskueren blir dermed påvirket både gjennom patos og logos.



Figur 7 Skjermdump. Trine opptrer rolig og konsentrert under uttrykningen (Bones, 2018)

Trine forsterker og opprettholder deres ethos gjennom den faglige kunnskapen hun viser til (logos), imens Therese sin ordbruk og tydelige reaksjoner appellerer til tilskuerens følelser (patos) i større grad enn det Trine gjør. Trine kommer også inn på tanken om at det kan dreie seg om et handlingsforløp der en voksen har prøvd å ta livet av de to ungene. Samtidig som Trine formidler dette, er bakgrunnsmusikken helt fraværende. På den måten har tilskueren mulighet til å konsentrere seg fullt og helt om dialogen mellom Trine og Therese, fordi den blir løftet fram i fraværet av bakgrunnsmusikken.

I neste scene fremtrer bakgrunnsmusikken igjen, og kan med det hinte om at noe nytt skal skje. På politiradioen kommer en tydelig og alvorlig beskjed: “Viktig melding til alle enheter. Vi jobber med tre bevistløse personer. To små barn, én voksen. Vi har kun én hjertestarter. Trenger å få flere til stedet». I det meldingen høres ser vi nok et eksempel på Thereses reaksjon, da hun tar seg til ansiktet med den ene hånden sin for så å riste litt på hodet.



Figur 8 Skjermdump. Et nytt eksempel på sterke reaksjoner fra Therese (Bones, 2018)

Therese tar så på seg medisinske hansker noe som kan antyde at de snart er ankommet ulykkesstedet, og det bekreftes i neste klipp, da kan vi se ambulansen kjøre inntil veikanten og stoppe bak en politibil som har blålysene på. Så vender voice-overen tilbake i det øyeblikket Therese går ut av ambulansen, og får en informativ funksjon. Voice-overen informerer tilskueren om hva som har hendt inntil Trine og Therese ankom stedet. Videre fungerer voice-overen som en “stedfortreder” for Trine og Therese. Tilskueren kan bare se bilder fra de fastmonterte kameraene som er på innsiden og framme i ambulansen, og vi følger ikke Trine og Therese ned til ulykkesstedet. Dette er første gangen i serien der tilskueren ikke får se de(n) aktuelle pasienten(e). Tilskueren stilles likevel overfor en tragisk hendelse, og det får vi vite både gjennom den diegetiske lyden fra mikrofonene til Therese og Trine, blant annet fra når de etter å ha løpt ned til fjæra ved Fagereng høre: “... Vi vet ikke hvor lenge de har ligget i sjøen. Ingen responderer. Hvitt skum fra munnen på alle”. Det at inntrykkene formidles på avstand ved at tilskueren ikke får se hva som skjer nede ved sjøen, kan uten å spekulere for mye i det tenkes å være av etiske årsaker. Tilskueren får dermed det største informasjonsbehovet gjennom voice-overen, diegetisk lydopptak fra mikrofonene og gjennom innspilt lydopptak av Trine.

Videre informerer voice-overen tilskueren videre om at alle nødetatene arbeider med denne hendelsen og at det blir funnet et tredje barn som er livløst. Deretter kommer et par scener hvor kun bakgrunnsmusikk og diegetisk lyd fra omgivelsen sees og høres. Noen av bildene vi blir presentert for er fra en kameraperson som filmer de ulike nødetatene i aksjon, på likhet med bildene tilskueren ble introdusert for i åpningssekvensen. Deretter kan vi igjen høre Therese gjennom mikrofonen sin, og kameraet som viser passasjeret i ambulansen som Trine og Therese kjørte, viser aktivitet av nødetatene som går i snøen og er på vei tilbake til bilene.

Bilder av ambulansen som står plassert foran Therese og Trines bil, antyder at den er på vei vekk fra ulykkesstedet, før vi igjen ser bilder fra innsiden av ambulansen til Trine og Therese. Ved dette bildeskiftet endrer bakgrunnsmusikken seg og fremtrer som mer dystert. Så tas det et nytt utsnitt av bildet fra det samme kameraet, slik at vi tydelig kan se en politibetjent utføre hjertekompresjoner.



Figur 9 Skjermdump. Bildeutsnittet gjør at tilskueren tydelig kan se politibetjenten utføre hjertekompresjoner (Bones, 2018)

Imens dette pågår forteller voice-overen at de tre barna og deres mor må kjøres raskest mulig til sykehuset. Det er første gangen tilskueren blir informert om at det er en familiær relasjon mellom den unge voksne (moren) og de tre barna (morens barn). Therese setter seg i bilen, og vi kan se både henne og det som foregår bak i ambulansen ut fra kameraets vinkel. Selv om tilskueren allerede nå kan føle på en meningsløshet ved at det er fire personer som er utsatt for en drukningsulykke, skapes det likevel et spenningsmoment gjennom det audiovisuelle, og spørsmål om de klarer å berge livene til de står sentralt i denne delen av sekvensen.

I det Therese holder på å rygge vekk fra ulykkesstedet, hører vi kjenningsmelodien til NRK Dagsrevyen, som blir etterfulgt av levende bilder fra nyhetssendingen. At innslag fra Dagsrevyen vises, forteller oss at hendelsen har stor nyhetsverdi. Alle som har sett Dagsrevyen vet at alle hendelsene som har skjedd i løpet av en dag ikke får plass i den førtifem minutter lange sendingen. Det er kun de mest aktuelle hendelsene som gjerne blir prioritert inn i sendingen.

Bildet skifter raskt tilbake til Therese, som fortsatt kjører på vei mot sykehuset og stadfester en trolig alder på barnet de frakter til sykehuset. Barnet anslås å være ni år, og tilskueren får for første gang vite cirka hvor små et av barnene er. Dette kan føre til en større følelse av

meningsløshet hos tilskueren, fordi ofte tenker mange at jo mindre barna er, jo mer uskyldige oppfatter vi dem, blant annet fordi barn ofte ikke er kognitivt utviklet som mennesker, og fordi vi selv er i stand til å reflektere over vår egen uskyldige barndom. Barn er ment å leke og utforske, ikke havne i en drukningsulykke.

Når Therese har parkert ved sykehuset, kan vi se hun og kollegaene hennes trille inn båren med det ene barnet i. Kun diegetisk lyd høres, som etablerer en tilstedeværelse for tilskueren fordi vi kan ta til oss alle de “virkelige” bildene og lydene. Like etterpå ser vi en annen ambulanse komme kjørende inn, og voice-overen forteller at de kommer med det yngste barnet på ett og et halvt år. Utsnittet endres og zoomer inn på ambulansen som har det yngste barnet. Det er et utsnitt som gjør at tilskueren kan se deler av en kjeledress og noe som kan se ut som en lue i det de triller inn barnet.



Figur 10 Skjermdump. Bildeutsnittet gjør at tilskueren kan skimte barnet som ligger i båren (Bones, 2018)

Sekvensen avsluttes med innslaget fra Dagsrevyen-sendingen som tilskueren ble presentert for tidligere. Igjen blir tilskueren informert om hendelsen, før lydsporet av sendingen dempes og til slutt erstattes med bakgrunnsmusikk igjen.

Det som kanskje er mest bemerkelsesverdig med denne sekvensen og som gjør at «Fagereng-tragedien» skiller seg ut fra andre episoder i serien, er både det at tilskueren får følge nesten hele oppdraget fra starten av politimeldingen og helt frem til de har ankommet sykehuset med noen av involverte. Det gjør denne sekvensen lengre enn de andre sekvensene, og tyder på at formidlingsbehovet er stort. Samtidig er det viktig å legge spesielt merke til hvordan enkelte scener er klippet. For eksempel vil klippet av politibetjenten som utfører hjertekompresjoner, og klipp som viser deler av det ene barnet idet det fraktes inn på sykehuset, vekke et stort

tilskuerengasjement. Dette er scener som tilskueren ikke har fått fremstilt tidligere i episoden. Tilskueren kan gjennom spesielt disse bildene kunne oppleve en form for fascinasjon for lidelsen, dette blir enkelt forstått som voyeurkritikken (Lindøe, 2017). Tilskueren kan ut av dette få et ønske om å betrakte den lidenes smerte ved å bli fascinert av hvordan politibetjenten utfører hjertekompresjonene, eller ved at tilskueren studerer bildene nærmere kun for å klare og tyde mer av barnet i lilla kjeledress som blir trillet inn på sykehuset. Tilskueren blir altså en “kikker”.

Tilskueren blir med nødetatene på en dramatisk hendelse, og tilskuerengasjementet drives også av at mye fortsatt kommer frem som uklart for tilskueren. Hva som faktisk har skjedd er fortsatt uvisst og om de klarer å redde de moren og de små barna, er spørsmål som bidrar til å drive handlingen fremover. Bakgrunnsmusikken spiller også en stor rolle i denne sekvensen, og er bevisst og tydelig plassert både for å drive handlingen fremover, men også for å skape spenning. Denne spenningen kan også påvirke tilskuerens nysgjerrighet og få tilskueren til å bli ende opp som “kikker”.

Sekvens 5: Ung kvinne med slagsymptomer

Denne sekvensen bryter i stor grad med forrige hendelse, og likner mer på sekvens 3 i oppbygging og stil. Den starter med oversiktsbilde av Tromsø, før det skifter til et kai-område som tilskueren får opplyst gjennom grafisk tekst at er Skjervøy. Dermed blir tilskueren etablert for et nytt geografisk område, men som samtidig er kjent fra sekvens 3 der tilskueren møtte på Ragnvald som skulle hentes med Skjervøy-ambulansen. Denne gangen er det Stig og Inger som får en akuttmelding om en dame som har fått symptomer på hjerneslag. Gjennom kamerapersonens kamera følger vi Stig og Inger ned trappen på Skjervøy-stasjonen, hvor de forbereder seg på utrykningen. Voice-overen forteller: “På Skjervøy er det ikke fullt så dramatisk, men alvorlig nok til at Stig og Inger må ta med seg kommunelegen på utrykning”.

På denne utrykningen følger vi hendelsen både fremme i førersetet, men også gjennom kamerapersonen som sitter bak i ambulansen, samt ved hjelp av fastmonterte kameraer i bakrommet. I ambulansen mistenker også kommunelegen og ambulansefagarbeiderne at pasienten er utsatt for hjerneslag, ut fra den informasjonen de får fra AMK. I motsetning til forrige sekvens, følger vi ikke denne hendelsen gjennom hele kjøreturen ut til hendelsesstedet, bare deler av den.

Etter at ambulanseteamet har ankommet hjemmet til pasienten, informerer voice-overen tilskueren om hvem pasienten er, samtidig som at bilder av at ambulansefagarbeiderne undersøker Siv (pasienten) vises. Også dattera Julie, blir tilskueren presentert for. Hun var den som mistenkte at noe var alvorlig galt med moren, og hun blir også med når de kjører Siv til sykehuset. Bilder av at Julie prater med kommunelegen, viser at Julie håndterer situasjonen rolig, og at hun kan oppleves som voksen. Videre vises det bilder av Stig og Inger som undersøker Siv, og voice-overen supplerer til bildene. Tilskueren blir så vist bilder av at Siv blir båret ut og lagt inn i ambulansen uten dramatikk.

I det de starter å kjøre, forklarer tilskueren hva hjerneslag er, og sier at “... det er ekstremt viktig å komme seg raskt til sykehus. Om man ikke får hjelp tidnok, kan det medføre en varig skade”. Denne forklaringen viser tilskueren alvorlighetsgraden av hjerneslag, og at det kan få et dramatisk utfall. Det at voice-overen innledningsvis i denne sekvensen da forklarer at oppdraget til Stig og Inger ikke var så dramatisk, kan forstås som en dikotomi – en selvmotsigelse, og opplevelsen av at hjerneslag-turen til Stig og Inger blir bagatellisert i forhold til drukningsulykken tidligere i episoden. Det kommer også frem i klippingen som består av myke klipp, samt at både Stig, Inger, kommunelegen og Julie opptrer rolig og fattet. Tilskueren kan likevel se at Siv har tydelige former for rykninger i kroppen, gjennom kamera som er fastmontert bak i ambulansen. Her er ikke bakgrunnsmusikken like fremtredende og skaper derfor ikke en like spennende eller dramatisk stemning som i forrige sekvens. I denne sekvensen fremtrer medfølelsens topos fordi tilskueren kan se hvor dårlig Siv er, den hjelpen hun får av ambulanseteamet, samt omsorgen hun får fra datteren Julie.



Figur 11 Skjermdump. Den røde, markerte sirkelen viser det ene fastmonterte kameraet som filmer mot pasienten (Bones, 2018)

Ambulanseteamet diskuterer så hvilke muligheter de har til å få fraktet Siv til sykehuset, da Skjervøy ligger noen timer unna Tromsø. Voice-overen forklarer etter hvert at verken fly eller helikopter er mulig, og at Inger og Stig da må kjøre tre-fire timer med ambulansen. På innspilt lydopptak kan man høre Stig fortelle om hvor fortvilende det er å måtte kjøre de mange timene til sykehuset. At sykehuset er langt unna er fortvilende både for ambulansesfagarbeiderne og de pårørende. I tillegg kan sykdomsforløpet på en så lang strekning raskt forverre seg. Stig forteller også at det er hyppigere tilfeller av at yngre folk kan få slag.

Så vises det bilde av veien som de kjører på via kamera som viser ut av frontruten på ambulansen. Det bildet er satt opp i tempo, slik at man opplever at klippet “spoles fremover” i hurtig tempo, også kalt for “time lapse”. Tilskueren får derfor uten å måtte sitte mange minutter foran skjermen, et innblikk i hvor lang strekningen faktisk er og hvor mye tid det oppleves at det tar. Tilskueren kan dermed lettere forstå frustrasjonen som Stig nevner. Videre legges det inn en overgang til at de er kommet frem til sykehuset, og tilskueren kan se at Siv er omgitt av et stort helsepersonell og at det tas undersøkelser av henne. Samtidig bekrefter voice-overen at Siv hadde fått et hjerneslag, at hun fikk behandling og at hun ble tilsynelatende frisk etter behandlingen. Sekvensen avsluttes så med at Stig og Inger tar farvel med Julie som uttrykker en stor takknemlighet overfor den jobben de gjør. Før de drar fra sykehuset diskuterer Inger og Stig lett mellom seg hva de skal spise av mat på turen tilbake til Skjervøy. Tonen er lett, og latteren sitter løst mellom dem. Lydklipp av Dagsrevyens kjenningsmelodi fremtrer, og bildet skifter.

Det første man legger merke til med denne sekvensen (sekvens 5), er hvordan den bryter med handlingsforløpet til forrige sekvens (sekvens 4). Bruddet kan oppleves som stort, da tilskueren mest sannsynlig forventer å få svar på hva som skjedde ved Fagereng, og om de involverte overlevde eller ikke. Et slikt brudd kan oppleves som forvirrende, og skape en forvirring i episodens dramaturgi. Tilskueren kan miste sitt engasjement og oppleve denne sekvensen som “kjedelig” og uinteressant i forhold. På en annen side kan denne sekvensen oppfattes som et “pusterom” i hovedsekvensen sitt handlingsforløp. Tilskueren ble i forrige sekvens etablert og vitne for mye som fremtrådte som uvanlig og dramatisk. At det legges inn en “roligere” sekvens kan gi tilskueren et nødvendig “pusterom” slik at ikke tilskueren bare sitter igjen med følelsen av en meningsløshet. Denne sekvensen viser igjen, i likhet med sekvens 3, en ro og faglig sterk side av ambulansearbeidet som utføres. Mot slutten av sekvensen tas også tilskueren tilbake til den lune humoren og lette stemningen som også viser seg å være en del av arbeidsdagen.

Sekvens 6: Etter den store tragedien

I denne sekvensen blir tilskueren tatt tilbake til “Fagereng-tragedien”, og blir introdusert for bilder og lyd fra en Dagsrevyen sending der nyhetsankerene formidler at ulykken på Fagereng nå etterforskes av politiet som en kriminalsak. Videre får tilskueren innblikk i politiets pressekonferanse der de oppdaterer videre om hendelsen. Tilskueren får gjennom nyhetssendingen og pressekonferansen bekreftet at det er moren til de tre barnene som er siktet for henholdsvis drap og forsøk på drap. Tilskueren blir for første gang etablert for fordømmelsens topos (Boltanski, 1999), og kan kjenne på et sinne overfor moren som mest sannsynlig har valgt å ta livet av sine egne barn, for så å ta sitt eget liv. Samtidig som lydopptak fra pressekonferanser fortsetter, endrer bildene seg og tilskueren får se Therese og Tom Andreas sitte i bakrommet på en åpen ambulansabil i garasjen, imens de følger den samme pressekonferansen via mobiltelefonen. Under pressekonferansen fremtrer dyster bakgrunnsmusikk, med lignende karakter som tilskueren tidligere er blitt etablert for.

Politiet forteller videre at moren som er i tjuårene og det eldste barnet hadde omkommet. De to yngste barna er fraktet videre til Rikshospitalet. Samtidig ser vi bilde av Therese og Tom Andreas i HNÆ utsnitt. Som et resultat får tilskueren tilgang til å se ansiktsuttrykkene til de begge. Da kan man også se Tom Andreas som kikker bort på Therese, imens hun har blikket godt festet på pressekonferansen. Det kan virke som at Tom Andreas kikker bort på Therese for å se på reaksjonen hennes. Det raske scenskiftet fra pressekonferansen til Therese og Tom Andreas, gjør at tilskueren kanskje ikke opplever et sinne over overgriperen (moren), men kan raskt bli erstattet med følelsen av håpløshet overfor hele den tragiske hendelsen. Ut fra uttrykket til Therese kan tilskueren også kjenne på en takknemlighet overfor Therese og det arbeidet både hun og Trine gjorde under hendelsen.



Figur 12 Skjermdump. Tom Andreas kikker bort på en konsentrert Therese (Bones, 2018)

Igjen oppstår et nytt bildeskifte og vi ser Therese i NÆ utsnitt, altså bare hodet hennes. På den måten kommer tilskueren enda nærere, og vi kan se selv de minste bevegelsene i ansiktet hennes. Hun konsentrerer seg fortsatt om pressekonferansen. Bildet skifter igjen og viser at hun holder mobilen mellom fingrene, før bildet av Therese i NÆ nok engang vises. Så høres innspilt lydopptak av Therese som skildrer fjæra ved Fagereng, og bakgrunnsmusikken er blitt helt fraværende. Idylliske beskrivelser av et rødmalt naust og fine steiner etablerer stedet som i utgangspunktet fremstilles som et nydelig sted å være, og gjennom beskrivelsene tillates tilskueren å drømme seg vekk til hvordan det vanligvis ser ut der.

Samtidig som Therese skildrer ser vi henne nå fra siden av i NÆ bildeutsnitt, sittende i førersiden av ambulansen som fortsatt står i garasjen. Imens hun forteller veksler blikket hennes mellom å kikke ut i luften fremfor seg og mellom det som trolig er en person som sitter i passasjer sete, som tilskueren ikke ser. Hun kikker mest fremfor seg, og kan oppfattes som preget av hendelsen underveis imens hun forteller. Videre beskriver hun det som møtte hun og Trine på Fagereng. Hun forteller rolig, med flere pauser mellom setningene, og ved at hun har et alvorlig uttrykk i ansiktet, forstår tilskueren at Therese er berørt. Hun tar en lang pause, og tilskueren blir sittende i stillhet sammen med Therese som kikker ut av frontruten på ambulansen. Så henvender hun seg til personen i passasjer setet, og sier: “Det er så vanskelig å forklare den følelsen man sitter med. Man føler seg så maktesløs. Samtidig som man prøver å tenke fag. Hva kan vi gjøre for å hjelpe disse menneskene?”.



Figur 13 Skjermdump. Bildeutsnittet av Therese som gjør at tilskueren lett kan tyde ansiktsuttrykk i det hun forteller om ulykkeshendelsen (Bones, 2018)

Videre kan tilskueren høre innspilt lydopptak av Trine som forteller. Hun blir filmet fra passasjeretset i ambulansen også fra siden, og det kan ut fra dette, tenkes at det de forteller, skjer i en dialog Trine og Therese har med hverandre. Trine forteller kort om hvilke følelser hun satt igjen med etter debrifing de hadde og hun forteller at “det er skikkelig dritt”, før bildet skifter tilbake til Therese som beskriver: “Og jeg husker jeg sitter der med knærne i snøen. Jeg husker jeg tenker over at hvorfor fryser jeg ikke mer. Jeg er så varm i kroppen”. Trine starter med å si “og” rett etter Trines utspill om at “det er skikkelig dritt” som kan tolkes på en slik måte at de kanskje ikke har en dialog mellom seg likevel, men at opptakene av dem er gjort hver for seg. Dette er fordi det i klippingen ikke alltid føles som naturlige overganger mellom det Trine og Therese forteller.

Når Therese beskriver arbeidet som hun var med på å gjøre med det ene barnet, fremtrer bakgrunnsmusikken igjen. Denne gangen er bakgrunnsmusikken i form av myke piano-toner. Hun forteller “Jeg løfter blikket og ser at denne her ungen ligger med føttene uti vannet enda. Jeg tenker: Vi må få ungen lenger opp. Så vi gjør det, da. Ungen hadde ikke sko på seg. Svart boblebukse og jakke. Jeg husker hun hadde hetta på seg. Den dro jeg skikkelig opp over hodet når jeg hadde mulighet, for jeg tenkte at vi må prøve å holde ungen varm. Men hvordan er det mulig? Hun var jo gjennomvåt”. Igjen kan tilskueren gjennom Therese sine skildringer prøve å forestille seg hvordan det var å jobbe med denne hendelsen. Tilskueren får også for første gang enkelte beskrivelser av den ene ungen som Therese prøvde å redde.

Bildet skifter tilbake til Trine, som tilskueren nå kan både se og høre, at hun er sterkt preget idet hun forteller om sin opplevelse. Hun brister i stemmen og har tårer i øynene imens hun

beskriver: “Den første ungen man går på, er den som er minst. Atten måneder. Og du ser at det jobbes med HLR [...] og du tenker bare at det går ikke an. Det er ikke mulig at dette skjer, men du blir jo innstilt på å gjøre en jobb ...». I det Trine avslutter, skapes en myk overgang og tilskueren ser levende bilder av sjøen, noe man kan tenkes er fjæra ved Fagereng der hendelsen skjedde. Samtidig runder Trine av sekvensen med å fortelle via innspilt lydopptak om at hun aldri har hatt det så vanskelig etter et oppdrag før, og at viktigheten med å møte Therese og arbeide med henne dagene etter hendelsen var viktig.

Oppsummert kan vi si at denne sekvensen (sekvens 6) er sterkt preget av medfølelsens topos og retoriske bevismidler som patos. Gjennom Trine og Therese sine skildringer skapes erkjennelsens topos, og tilskueren kan gjennom deres beskrivelser erkjenne og “oppleve” deres lidelse som kan kategoriseres som en form for traume-lidelse. Det at de er tydelig berørte, og at tilskueren både kan se og høre dette, gjør det vanskelig å ikke bli berørt selv. De viser ved å vise sine følelser at de som alle andre, opplevde det hele som tragisk og i ettertid vondt. Piano-musikken i bakgrunnen er også med på å forsterke den sentimentale stemningen. Det er også kanskje i denne sekvensen at tilskueren for første gang kan føle på en total meningsløshet og håpløshet. Dette er fordi det er i denne sekvensen at tilskueren får vite at hendelsen fikk et dødelig utfall for noen av de involverte og et kritisk utfall for de andre, og at det høyst sannsynlig var en mor som prøvde å ta livet av sine egne barn. En kriminell handling er det som førte til denne tragiske hendelsen, og hjelperne klarte ikke å hjelpe.

Sekvens 7: Trine og Therese tilbake i fjæra

Denne sekvensen starter med at vi ser Trine og Therese kjøre sammen i ambulans bilen dagen etter hendelsen. Denne gangen er det Trine som kjører, og vi kan gjennom de fastmonterte kameraene se og høre at de snakker om å kjøre ned til Fagereng for å se på alle lyktene som er blitt tent der. På veien til Fagereng snakker de om ubehagelige følelser som kommer tilbake ved å kjøre den samme strekningen. Når de kommer frem, følger vi dem gjennom kamerapersonens kamera i det de går ned og ser på alle lyktene som er tent i snøen. Vi kan gjennom diegetisk-lyd fra mikrofonene til Trine og Therese høre de uttrykke begeistring overfor hvor fint det er blitt, samtidig som de har en nedstemthet ved seg. Det vises klipp av enkelte lykter og blomster, som knytter lydene og bildene sammen i en kontekst.

På vei tilbake til ambulansen høres innspilt lydopptak av Trine som forteller videre om opplevelsen av hendelsen, og hun understreker at det er vanskelig å snakke om “... nettopp fordi det er så små barn involvert. Og det er en grusom hendelse”. Videre vektlegger hun at hun har

lært mye av oppdraget, og viktigheten av å dele opplevelsene sin med andre. Rolig og nedstemt bakgrunnsmusikk spilles imens hun forteller. Tilbake i ambulansen, kjørende på veien fortsetter Trine å fortelle om et endret perspektiv, om hvor viktig det er og ikke overreagere på små bagateller, men heller sette pris på det livet man har og de ressursene man har tilgang på. Bakgrunnsmusikken fremtrer sterkere i volum og bilder av flere lykter og blomster ved Fagereng vises. Denne gangen er det blitt lysere ute, slik at tilskueren kan se mer av hvordan det ser ut i fjæra. Sekvensen avsluttes ved at flere bilder av lykter, blomster og også bamses denne gangen vises, samtidig som voice-overen runder av med å fortelle: “Mora og de to eldste jentene omkom, imens den minste jenta på atten måneder overlevde tragedien på Fagereng”.

Denne sekvensen (sekvens 7) er igjen preget av å vekke følelser hos tilskueren. Dette kommer tydeligst frem gjennom bildene av lys-markeringen som var blitt gjort ved Fagereng. Bildene av mange lys, blomster og ikke minst bamses forsterker en følelse av sympati, empati og medfølelse. Samtidig får tilskueren for første gang høre et slags budskap gjennom Trines lærdom som hun formidler til tilskueren. På den måten skapes et håp om at noe godt også kan komme ut av en håpløs situasjon.

Sekvens 8: Hele byen samles

Denne sekvensen er den jeg har valgt å kalle avslutningssekvensen og starter med et oversiktsbilde av Tromsø. Bakgrunnsmusikken fra forrige sekvens glir over i denne sekvensen, og oversiktsbildet skiftes og vi kan se tre ambulanserbiler uten blålys, kjøre etter hverandre inn til sentrum av byen. Trine kommer frem bak den ene bilen samtidig som hun holder en fakkel. Hun og flere andre ambulansesfagarbeidere tenner faklene sine og møter også tjenestefolk fra de andre nødetatene. Voice-overen forteller: “Det var mange som var involvert i hendelsen på Fagereng. Ambulansen møter de andre nødetatene for å markere sin solidaritet til ofrene [...] men ikke bare dem ...». Så skifter bilde fra nødetatene, over til en folkemasse som står med sine fakler. Voice-overen fortsetter: “Torget i Tromsø er fullt av tromsøborgere som har stilt opp for å vise sin medfølelse». Etter flere bilder av Tromsø sine innbyggere, skifter bildet tilbake på Trine og hun forteller gjennom innspilt lydopptak det som kan oppfattes som nok et budskap: “Jeg tenker at denne hendelsen her er et bevis på at vi må se oss om. Vi må være våkne og følge med på hva som skjer rundt oss. Og hvis det er noe som gjør at du tenker: “Hva er det som skjer her?” så ikke tenk at det er du som tenker feil. Da må du heller ringe 113 ...”. Til slutt ser vi bildet av Trine i HNÆ utsnitt som kjører ambulansen. Imens hører vi at hun fortsetter å formidle budskapet om å prøve og hjelpe til hvis det skjer noe.

Sekvensen avsluttes med frempek på hva tilskueren kan vente å se i neste episode. Et overblikksbilde av Tromsø vises samtidig som at teksten “Neste episode” vises, og den samme avsluttende musikken fra de andre episodene fremtrer. Liknende bilder som tilskueren har sett i denne episoden, fremtrer i frempeket og peker på at de kanskje står overfor en liknende hendelse. Helt til slutt dukker “113” logoen opp over en svart bakgrunn, før teksten “Er du i en vanskelig situasjon og trenger hjelp til å håndtere den? Få hjelp på: Kirkens-SOS.no og Mental Helse.no” og teksten “Pasienter og pårørende som medvirker i denne serien har gitt samtykke til sin deltakelse”. Den første teksten om dukker opp vises ikke i de andre episodene, og det kan dermed tenkes at det er knyttet spesielt opp til akkurat denne episoden. Tekst nummer to som viser til samtykkene pasientene og pårørende har gitt, kan også forklare hvorfor ikke tilskueren fikk se levende bilder av ofrene fra hendelsen ved Fagereng. Dette er fordi de overnevnte som tidligere nevnt omkom, og kunne da naturligvis ikke gi sitt samtykke. I tilfellet med den yngste jenta som overlevde kan det også tenkes å være vanskelig å få samtykke.



Figur 14 Skjermdump. Liknende klipp fra "Fagereng-tragedien" vises som frempek på hva neste episode vil bringe (Bones, 2018)

Avslutningssekvensen (sekvens 8) kan man oppsummert si at setter søkelys på en solidaritetsfølelse, en “vi”-følelse. Dette kan man tenke er for å skape en mening i det meningsløse. Sekvensen har fokus på å fremkalle gode følelser hos tilskueren. Dette gjøres blant annet ved å vise til at en hel by møter opp for å støtte og vise sin medfølelse overfor den tragiske hendelsen. Budskapet til Trine minner nok en gang tilskueren på at man kan lære mye av slike hendelser, og at det er viktig at man følger med på det som skjer rundt seg. Bakgrunnsmusikken er av lik karakter som i forrige sekvens, med myke piano-toner som underbygger den rolige og “varme” stemningen.

Siste delen av avslutningssekvensen (sekvens 8) består av klipp og lyd fra det som tilskueren vil kunne se i neste episode (episode 8) av serien. Utvalg av disse bestemte klippene som viser til et frempek om innholdet i neste episode, minner mye om noen av de dramatiske klippene tilskueren ble presentert i denne episoden (Fagereng-tragedien). Det vekker tilskuerengasjementet betraktelig, og står i stor kontrast med det som egentlig er avslutningen på episoden. De dramatiske klippene lagt inn på slutten som et frempek, spiller altså på tilskuerens følelser. Dette er brukt for å skape en lyst til å trykke seg videre til neste episode. Solidaritetsfølelsen og det moralske budskapet til Trine kan derfor lett gå i glemmeboken hos en tilskuer som kanskje er mest opptatt av hva som skal skje videre i serien.

4.3 Oppsummering av funn

I følgende del skal jeg oppsummere funnene som er belyst i analysekapittelet, med vekt på de narratologiske og retoriske virkemidlene som fremtredes tydeligst.

4.3.1 Bakgrunnsmusikkens effekt

Det er fra start av knyttet stor spenning rundt hva tilskueren kommer til å få se i episoden, og det bare ved presentasjon av åpningsteksten som tyder på at det er noe uvanlig som kommer til å bli vist. Musikken underbygger i stor grad de levende bildene og politimeldingen som høres. Politimeldingen og de levende bildene fra Fagereng kan forstås som dokumentariske fordi det viser bilder av et faktisk sted, og politimeldingen høres og er autentisk. Musikkens betydning for å skape spenning er derfor stor fordi det skaper en kontekst mellom de andre audiovisuelle elementene og forsterker elementenes betydning.

Fravær av informasjon er også tydelig i sekvensen, da tilskueren ikke får vite noe mer enn politimeldingen og en viss grad av stedsforståelse. Fokuset er med andre ord på å vekke et tilskuerengasjement samt en følelse av nysgjerrighet hos tilskueren. Patos kan altså gjennom bakgrunnsmusikken sies å dominere åpningssekvensen. Selv om patos er det fremtredende bevismiddel i denne sekvensen, er det viktig å påpeke at det er sammenhengen mellom de audiovisuelle elementene som er med på å skape mening for tilskueren. Uten en sammenheng ville tilskueren forstått mye mindre av det hen blir presentert for, og man kan risikere at tilskueren mister tilskuerengasjementet, ikke forstår hva som skal skje og faller dermed av episoden.

Bakgrunnsmusikken er flere steder med på å skape fremdriv i historiefortellingen, samtidig som den skaper og underbygger stemninger i samråd med andre audiovisuelle elementer. Men i flere tilfeller er bakgrunnsmusikken også med på å skape naturlige overganger mellom sekvenser. Bakgrunnsmusikken fremtrer ofte noen sekunder et sekvens-skifte, som er med på både vise til frempek om at en endring kommer, men fungerer også godt for å skape myke overganger der kanskje klippingen ikke klarer det på egen hånd. Man kan si at bakgrunnsmusikken fungerer som et slags lim mellom klipp, scener og sekvenser, samtidig som det underbygger ulike stemninger. På den måten ser vi også her at det audiovisuelle samspillet er viktig for å skape mening.

Til slutt er det viktig å trekke frem de stedene i episoden der musikken er delvis eller helt fraværende. Dette er viktig å bemerke seg da bakgrunnsmusikken er tilstedeværende i de aller fleste scenene og sekvensene i episoden, og oppleves dermed som et naturlig element i episoden. Det er i de scenene der dialogene og diskusjonene mellom Trine og Therese skjer at bakgrunnsmusikken frafaller delvis eller helt. Det skaper en stor kontrast til resten av episoden, og som jeg allerede var inne på i analysekapittelet, fører dette til at tilskueren kan konsentrere seg om det diegetiske lydbildet. Det gir også et inntrykk av at det diegetiske lydbildet er viktig å få med seg.

4.3.2 Fortellerstemmen

Tilskueren sitt tidlige møte med voice-overen er med på vise til en fortellerteknikk som skal være sentral for historiefortellingen. En styrke ved bruk av voice-over i denne episoden er den informative funksjonen, som jeg viste til i analysekapittelet. Der tilskueren ikke har mulighet til å se og oppleve det ambulansefagarbeiderne ser og opplever, kommer voice-overen inn som et godt hjelpemiddel, og fungerer dermed som et bindeledd for å etablere mening. Hvis tilskueren ikke kan "se", er det helt nødvendig at informasjonen og tilskuerengasjementet opprettholdes på en annen måte.

Det er i sekvens 3 og sekvens 5 voice-overens informative funksjonalitet kommer sterkest frem. For å fremme den faglige styrken hos ambulansefagarbeiderne og dermed styrke deres ethos, supplerer voice-overen med meningsfulle og forståelig innvendinger og forklaringer som samsvarer med det arbeidet ambulansefagarbeiderne utfører på oppdragene. Andre ganger brukes voice-overen for å forsterke tilskuerens følelser (patos) ved at tonefall og vektlegging av trykk på bestemte ord høres tydelig. På lik linje som med bakgrunnsmusikken, kan også

fraværet av voice-overen være med å forsterke tilskuerens opplevelse av historiefortellingen. Brukes voice-overen for mye, kan tilskueren i noen sammenhenger oppleve dette som “overkill” i den forstand at noe blir “overforklart” og igjen overflødig. For eksempel trenger ikke tilskueren å få forklart at politimeldingen fra innledningen er uvanlig, slik voice-overen forklarer det i starten av sekvens 2. Dette er fordi politimeldingen i seg selv høres underlig ut og bildene som blir presentert viser til det samme. Det at voice-overen forsvinner under lengre deler av sekvens 4 tyder dog på det motsatte. I fraværet av både bakgrunnsmusikk og voice-over får tilskueren nettopp mulighet til å skildre handlingsforløpet uten disse “føringene”.

Fortellerstemmen kommer også flere steder frem gjennom karakterene, altså at historien blir formidlet gjennom ambulansefagarbeiderne (den synlige fortellerposisjonen), uten supplementet til voice-overen. Dette henger sammen med at når fraværet av voice-overen melder seg, så trengs det andre virkemidler for å formidle handlingen. Oftest skjer dette gjennom den diegetiske-lyden som høres gjennom mikrofonene som er festet til de ulike karakterene, men også av de innspilte lydopptakene av dem, som i ettertid er lagt over scenene. Dette kan på den ene siden tolkes som at en voice-over nummer to dukker opp, fordi det i teorien fungerer ut fra samme prinsippet om en forteller som ikke er tilstedeværende i handlingen. På den andre siden er det likevel noe forskjell fra den opprinnelige voice-overen (nord-norsk dame) ved at tilskueren aldri får se levende bilder av denne voice-over karakteren. Lydopptakene av Trine, Therese og Stig høres i tillegg ofte samtidig som at tilskueren kan se vedkomne, noe som kombinerer voice-over virkemiddelet med den synlige fortellerposisjonen.

4.3.3 Fokaliseringen

Gjennom episoden opplever vi også historien ut fra flere synvinkler, og det er stadig en merkbar intern fokalisering. Den interne fokaliseringen er spesielt tilstedeværende i de klippene der vi kan følge ambulansefagarbeiderne på oppdrag, og tilskueren får se både når de undersøker pasientene, men også se selve pasienten i deres omgivelser, for eksempel i sekvensen om Siv som hadde hjerneslag. Det at tilskueren får være med inn, gjør at tilskueren kan oppleve de samme sanse- og synsinntrykkene som ambulansefagarbeiderne. Da øker også følelsen av at tilskueren er der samtidig som dem i samme rom og tid.

Tilskueren kan også kjenne på en merkbar tilstedeværelse i fortellingen når handlingen vises gjennom ustødig kameraføring fra kamerapersonen, hvis vi ser det i sammenheng med klipperytme. Ustødig kameraføring kan på den ene siden føre til en forvirring hos tilskueren

fordi det kan føre til hard-klipping som igjen kan føre til at tilskueren mister oversikten over tid og sted (Eriksen, 1989). Dette forekommer noe i episoden, som vist i analysekapittelet. På den andre siden er igjen de andre audiovisuelle elementene med på å skape en kontekst, som gjør at tilskueren ikke mister denne oversikten, og da blir hard-klippingen i større grad fremtredende som et virkemiddel for å øke tilskuerens tilstedeværelse i handlingen.

Når det er sagt, er det viktig å diskutere sekvens 3, men også spesielt sekvens 5. Begge sekvensene faller utenfor handlingsforløpet til hovedsekvensen (sekvens 4) og de andre sekvensene som handler om Fagereng-tragedien. Klipperytmen og den kronologiske plasseringen av sekvens 3 gjør at sekvensen ikke oppleves som like meningsfull fordi sekvensen står i stor kontrast til hovedsekvensen. Likevel gjør den tidlige kronologiske plasseringen av sekvens 3 det mulig for tilskueren å bli bedre kjent med ambulansetjenestens yrkesutførelse. Sekvens 3 fungerer altså godt som en etablering fordi tilskueren møter på andre ambulansefagarbeiderne, og blir også presentert for Trine og Therese. Sekvensen kan på den måten oppleves som informativ for tilskueren. Dette er helt nødvendig for at tilskueren skal kunne få en tilknytning til dem, og spesielt i forhold til Trine og Therese som er de ambulansefagarbeiderne som rykker ut og deltar i redningsaksjonen ved Fagereng. Det at vi får vite at de har jobbet sammen i flere år gjør at tilskueren kan kjenne på en trygghet i den forstand at de er rutinerne og har vært på mange oppdrag gjennom sine karrierer, som igjen vi si at de trolig har opplevd mange ulike scenarier på jobb. Det igjen styrker deres ethos.

Sekvens 5 derimot kan sies å ha en mer unaturlig plassering i forhold til kronologien fordi den havner midt mellom to sekvenser der handlingsforløpet dreier seg om Fagereng-tragedien. Den skaper med andre ord et tydelig brudd i handlingsforløpet. Dette kan det være flere forklaringer på. I sekvens 4 er det mange inntrykk tilskueren trolig sitter igjen med, både grunnet sekvensens lengde, men også fordi informasjonen tilskueren får gjennom det audiovisuelle er mye og kan kategoriseres som tragisk. Dette kan føre til at tilskueren sitter igjen med et ubehag av det hen har sett og hørt. Følelsen av meningsløshet kan igjen knyttes opp til dette ubehaget, som igjen kan føre til at tilskueren mister tilskuerengasjementet ved at det rett og slett blir «for mye». På så måte kan sekvens 5 tolkes som et nødvendig brudd for å skape et pusterom slik at tilskueren ikke trenger å kjenne på ubehaget og meningsløsheten lenge, da sekvens 5 fremstår som nettopp mindre dramatisk og tragisk i fremstillingen.

Samtidig kan vi også ut fra et annet ståsted se på sekvens 5 som en mer naturlig del av episoden, enn slik jeg nettopp la det frem. Selv om sekvens 4 er dramatisk og mye av innholdet oppfattes

som tragisk, er starten på handlingsforløpet i sekvensen fra når oppdraget til Trine og Therese faktisk starter. Handlingsforløpet avsluttes i sekvensen ved at de ankommer sykehuset og får levert de involverte. Dette er også slutten av oppdraget for Trine og Therese sin del. I lys av dette perspektivet der sekvens 4 fremstår som helhetlig, med en tydelig start og slutt, kan det virke naturlig å sette inn et annet handlingsforløp i episoden, før vi er tilbake til samme historie i sekvens 6, men med et “etter” blikk. NRK valgte henholdsvis å navngi sekvens 4 som “Utrykning til en tragedie” og sekvens 6 som “Etter den store tragedien”, noe som kan forsterker tanken om at hver sekvens har en helhet ved seg som gjør det mulig å sette inn en helt annen historie i episoden, uten at denne skal oppfattes som meningsløst for tilskueren. Det er likevel viktig å understreke, at dersom tilskueren ikke oppfatter denne helheten og forstår den kronologiske plasseringen av sekvensene, er sannsynlighet stor for at sekvens 5 i større grad oppleves som et brudd og kan oppfattes som forvirrende.

Bildeutsnittene er et av virkemidlene som ikke nødvendigvis skiller seg ut eller fremtrer spesielt i forhold til de andre virkemidlene, fordi valg av bildeutsnitt ikke alltid er tatt med hensikten om å overbevise om noe spesielt. Likevel er valg av bildeutsnitt et viktig element innen narratologien fordi det er med på å avgjøre hva tilskueren kan og ikke kan se. Det er i de klippene som er i HNÆ utsnitt som gjør at tilskueren lettere kan oppfatte og tolke ansiktsuttrykkene til de som vises i HNÆ bildeutsnitt. Det igjen gjør at tilskueren lettere blir påvirket av deres emosjoner og følelser. Andre ganger gjør bildeutsnittet at tilskueren kan se litt, men ikke alt, som vekker en naturlig nysgjerrighet hos tilskueren, som i eksempelet med det forstørrede bildeutsnittet av politibetjenten som holdt på med hjertekompressjoner i sekvens 4. Av dette forstår man også hvordan bildeutsnitt har betydning for hvordan lidelse blir fremstilt, og hva det har å si for historiefortellingen.

4.3.4 De retoriske bevismidlene – Et samspill

Et av de tydelige funnene som gjennomgår i hele episoden er samspillet mellom de retoriske bevismidlene og de narratologiske virkemidlene. Samspillet er enkelte steder så tilstedeværende at det er vanskelig å vite om et element er retorisk eller narratologisk. Som vist i analysen ved bruk av voice-overen.

På et mer generelt grunnlag, uavhengig av det retoriske og narratologiske samspillet, kan vi si at episoden og serien er faglig sterk i forhold til den innsikten vi får av det faglige akuttmedisinske arbeidet. Å følge det akuttmedisinske nødapparatet på oppdrag til virkelige og

sanne hendelser med “virkelige” yrkesutførere, viser nettopp til denne fagligheten. Dette betyr med andre ord at episoden for tilskueren, vil fremtre med et sterkt innledende ethos. Ethosen blir også opprettholdt, om ikke styrket i det tilskueren får se og høre hvordan nødetaten utfører sitt arbeid for å hjelpe andre (avledet ethos). Det er spesielt i sekvens 3 og sekvens 5 at yrkesutførelsen kommer tydelig frem fordi vi får følge dem tett på pasientene. Vi kan derfor si at selv om sekvens 3 og sekvens 5 kanskje bryter med resten av episodens handlingsforløp og dramaturgi, så bekrefter disse sekvensene overfor tilskueren det innledede ethos, og hen overbevises videre om at denne nødetaten er dyktige. Også avslutningssekvensen som trekker frem solidaritet, gjør at det endelige ethos også oppfattes som sterk. Trines budskap i slutten av episoden er troverdig for tilskueren, og siden budskapet kommer fra en ambulansefagarbeider som har opplevd en tragisk hendelse på jobb, så tar tilskueren til seg budskapet. Ethosen kan også sies at styrkes av voice-overen, spesielt i de delene den fungerer som informativ og supplerer scenene med relevant og viktig informasjon. Ethosen er på så måte også preget av logos, altså de argumentene for eksempel voice-overen tar i bruk for å informere og forklare til tilskueren.

For å vise til analysen, kommer de retoriske bevismidlene som påvirker tilskuerens følelser (patos) veldig sterkt frem. Som nevnt og vist har bakgrunnsmusikken stor underbyggende effekt, og er med på å forsterke, endre og påvirke tilskuerens følelser i bestemte retninger. Voice-overens trykk og bruk av adjektiver er også med på å vekke bestemte følelser hos tilskueren, og det samme er Trine og Thereses uttrykk for tragedien. Bruk av følelsesfremkallende virkemidler er med på å opprettholde tilskuerengasjementet, og driver også historien fremover. Likevel er det viktig å understreke at hvis det blir for mye av enten det ene bevismidlet eller det andre, så vil det kunne påvirke tilskuerengasjementet i en retning som kan gjøre det vanskeligere å se meningen bak fremstillingen av lidelsen. Det er med andre ord altså en mulighet for at fremstillingen av lidelsen kan by på etiske utfordringer.

5 Diskusjon

Ambisjonen og målet med denne oppgaven har vært å vise til en større forståelse av hvordan de narratologiske og retoriske virkemidlene har blitt brukt for å skape overbevisning og mening med den fremstillingen av lidelse som tilskueren har blitt presentert for i «Fagereng-tragedien». For å vise tilbake til problemstillingen har målet med oppgaven, helt konkret vært å besvare spørsmålet: *Hvordan brukes retoriske og narratologiske virkemidler for å overbevise og skape mening i tilskuerens møte med fremstilling av lidelse i “Fagereng-tragedien”?*

Det kan spres liten tvil om at bruk av retoriske virkemidler og narratologiske virkemidler kommer frem flere steder i episoden. Det som likevel er mest interessant å se på er hvordan virkemidlene «fortellerstemme», «fokalisering», «musikk» og «retorikk» som jeg valgte å studere, ble brukt i episoden for å skape en overbevisning og mening hos tilskuerens møte med de etablerte formene for fremstilling av lidelse.

Ved å vise til hvordan virkemidlene er blitt brukt, har det også blitt gjeldende å stille noen spørsmål til hva som kan være konsekvenser av slik fremstilling av lidelse. I dette diskusjonskapittelet skal jeg derfor innledningsvis drøfte og diskutere hvordan virkemidlene har skapt mening i lys av de teoretiske tilnærmingene til de etablerte formene for lidelse; *fordømmelsens topos*, *medfølelsens topos* og *erkjennelsens topos*. Dette gjøres for å finne ut av om virkemidlene faktisk har belegg for å kunne frembringe overbevisning og mening hos tilskuerens møte med lidelse.

Samtidig som at de fleste funnene fra analysekapittelet har vist til hvordan virkemidlene er blitt brukt for å skape mening i denne episoden, har det underveis i analysen også kommet frem enkelte funn som det i større grad kan stilles spørsmål rundt, i forhold til fremstillingen av lidelsen. Det kan med andre ord stilles spørsmål ved om de utvalgte virkemidlene klarer å overbevise tilskueren gjennom hele «Fagereng-tragedien» eller om det bare er gjennom deler av episoden mening etableres for tilskueren. Det er derfor også relevant i denne diskusjonsdelen å drøfte nettopp dette opp mot de kritiske innvendingene rundt de etablerte formene for lidelse.

I dette kapittelet skal jeg derfor i tillegg til både å diskutere *hvordan* de narratologiske og retoriske virkemidlene fungerer for å skape de etablerte formene for lidelse, også diskutere *hva* som kan være noe konsekvenser hvis fremstillingen av lidelsen for tilskueren ikke oppleves som overbevisende og meningsfull. Dette skal diskuteres i lys av de kritiske tilnærmingene til

fremstilling av lidelse som er presentert i teorikapittelet, og vil prege siste delen av diskusjonskapittelet.

5.1 Fordømmelsens topos

Det sinnet tilskueren kan sitte igjen med etter at hen har fått vite at det er høyt sannsynlig at det er barnas mor som trolig har påført smerte og død på sine egne barn, er stort. De virkemidlene som er med på å etablere fordømmelse overfor denne moren er som vist i analysen og oppsummeringen av analysen flere. Det kan tenkes at barnas unge alder og den familiære relasjonen mellom dem er det som raskest og sterkest vekker et sinne. Det er likevel viktig at tilskueren er klar over at hen ser og opplever hendelsen i et tidsrom der veldig mye fremstår som uklart. Episoden ble vist året etter opptakene ble gjort, og hvis tilskueren har fulgt med i mediene i årene etter hendelsen kan det endre dette fordømmelsens topos.

I senere tid har det nemlig kommet frem i mediene at moren og familien opprinnelig kom fra Sudan og hadde midlertidig oppholdstillatelse i Norge (Strøm & Aarsæther, 2020). I lys av flere mediesaker den siste tiden som tar opp temaet om oppholdstillatelse i Norge, kan tilskueren få en større forståelse for hvor vanskelig det er å både få opphold i Norge, og hvor vanskelig det kan være å innrette seg i det norske samfunnet. Saken om oppholdstillatelsen til Mustafa Hasan hadde riktig nok bakgrunn i at Utlendingsnemnda (UNE) mente moren til Hasan hadde løyet om sitt opprinnelsesland ved ankomsten til Norge. Likevel sier saken om Hasan noe generelt om hvor vanskelig en prosess rundt oppholdstillatelse kan være (Stoksvik et al., 2021).

Hvis tilskueren av Fagereng-tragedien har sett episoden i nyere tid, og er litt mer vitende om handlingens etterspill, kan det tenkes at fordømmelsen overfor moren kanskje ikke oppleves som like sterk. Tilskueren kan faktisk tenkes å bli etablert for medfølelsens topos, da tilskueren kan få ømhetsfølelse for morens situasjon (midlertidig opphold). Å få midlertidig oppholdstillatelse betyr at moren ved en senere anledning kan få avslag på asylsøknaden sin, og kan dermed bli sendt ut av landet. Det er ikke vanskelig å tenke seg frem til at det å være i en slik situasjon, hvor man ikke er sikker på om en kan bli værende i landet, kan oppleves som komplisert og krevende. Både fordi uforutsigbarheten er stor, og det å måtte tilpasse seg i et annet land hvor et annet språk og kultur er gjeldende vil være krevende for de aller fleste.

For å sammenlikne kan en tenke seg en situasjon der en nordmann skulle søkt opphold i Sudan, hvor både språket og kulturen er ukjent, samtidig som at man ikke vet om en får lov til å bli i landet. På den måten kan man med stor sikkerhet si at for at fordømmelsens topos kan etableres

hos tilskueren, er man avhengig av at tilskueren vet lite om hendelsens etterspill, og at fordømmelsens topos kan minimeres eller frafalle helt hvis tilskueren har mer informasjon om morens situasjon eller på en eller annen måte kan sette seg inn og forstå hennes situasjon som asylsøker.

I sekvens 5 der tilskueren blir vitne til Stig og Inger sin frustrasjon over at det er lange avstander til og fra sykehuset i Tromsø og at man er avhengig av lufttransport for å spare tid, kan også skape et vagt fordømmelsens topos. Sinnet tilskueren kan føle på er dog ikke rettet mot en overgriper i form av en person, men det kan uttrykkes et politisk sinne over at det ikke er bedre tilrettelagt for Skjervøy-ambulansen. I etterkant av seriens første sesong, valgte Mads Gilbert helikopterpilot ved sykehuset, å formidle et politisk budskap på Lindmo som handlet om at velferdstilbudet ikke måtte tas for gitt, og at det stadig må tilrettelegges fra statlig og politisk hold for at tilbudet er tilgjengelig (Grønlund, 2019). Igjen ser man eksempel på at hvis tilskueren har kunnskap om hvordan ambulansetjenesten organiseres og driftes ut fra økonomiske og politiske hold, så kan tilskueren også lettere forstå og også bli etablert for bestemte lidelsens topos, som fordømmelse over at økonomiske valg fører til at det ikke blir lettere og raskere for ambulansen på Skjervøy å komme seg frem til sykehuset. Uten denne kunnskapen kan det likevel tenkes at tilskueren kan dele på den samme frustrasjonen og oppfattelse Stig, Inger og pasientene føler på ved at de narratologiske og retoriske virkemidlene sammen overbeviser tilskueren om dette.

Av dette ser vi at det ikke bare er bruken av de narratologiske og retoriske virkemidlene som kan få innvirkning på tilskuerens etablering av fordømmelsens topos. Forkunnskaper kan være gjeldende i dette tilfellet. Hvis tilskueren i tillegg på noen som helst måte har tilknytning til asylsøkere, enten at hen for eksempel arbeider innenfor feltet, eller selv har opplevd å søke asyl, kan dette også påvirke og tilskuerens oppfattelse av moren til de små barna. Det samme gjelder for de av tilskuerne som selv er bosatt langt unna nærmeste sykehus.

5.2 Medfølelsens topos

I analysekapittelet er det gjort flere funn av at medfølelsens topos kommer frem flere steder gjennom episoden. På lik linje med fremtreden av fordømmelsens topos, er det også her de narratologiske og retoriske virkemidlene med på å etablere denne formen for fremstilling av lidelse. Takknemligheten tilskueren får for det arbeidet den akuttmedisinske nødhjelpen tilbyr er sterkt etablert. Hvis tilskueren har sett tidligere episoder og sesonger, og ikke bare enkelt-

episoden som denne, vil tilskueren kunne forstå at det nettopp er medfølelsens topos som er gjeldende for hele serien. Det er likevel for enkelt å hevde at det er yrkesutøvelsen deres som gjør at medfølelsens topos etableres. For at medfølelsens topos skal kunne knyttes sterkere til tilskueren, er man avhengig av at tilskueren får et forhold til hjelperne. Det er med andre ord helt avgjørende at tilskueren blir etablert for ambulansetjenestens mennesker fordi det er de tilskueren faktisk følger gjennom kameraet, både i det de utfører arbeidet sitt på oppdrag, men også ved at tilskueren får mulighet til å bli kjent med dem også som «vanlige» mennesker.

Etableringen av ømhet og medfølelse overfor de(n) lidende kan likevel diskuteres i lys av funnene i analysen, som viser til de scenene der Trine og Therese drar på uttrykning til drukningsulykken ved Fagereng. Vi må i dette tilfelle stille spørsmål ved om det er Trine og Therese som egentlig er de lidende eller ikke. Funnene fra analysen viser at tilskueren kan etablere ømhet og medfølelse også i møte med en lidende som tilskueren ikke kan se. Likevel tar de teoretiske tilnærmingene fra teorikapittelet om de etablerte formene for lidelse, utgangspunkt i lidelsen tilskueren kan se. Derfor er det interessant å se på at den lengst-varende sekvensen i episoden handler om lidende der tilskueren faktisk ikke kan se gjeldende.

Dette kan på den ene siden vise til at samspillet mellom de narratologiske og retoriske virkemidlene er viktig for å kunne etablere meningsbærende former for fremstilling av lidelse i de situasjonene der tilskueren ikke kan se de(n) lidende. På den andre siden kan nettopp det at tilskueren ikke kan se de lidende (barna og moren) gjøre det vanskeligere for tilskueren å etablere medfølelse overfor dem nettopp fordi de ikke synlig dukker opp på skjermen. Fordi tilskueren kun kan se nødetatene som arbeider med hendelsen kan det på den måten virke som at det er et større ønske om å etablere en takknemlighets-følelse for nødetatens arbeid fremfor ømhet og medfølelse overfor barna og moren. De lidende kan ut fra dette perspektivet tolkes å være barna og moren som ble utsatt for drukningsulykken, selv om de ikke vises på kamera, men at medfølelsens topos kan sies å være sterkt knyttet til takknemlighets-følelsen overfor nødetatenes innsats i redningsaksjonen.

Samtidig kan det også diskuteres om Julie, som var dattera til Siv som ble behandlet for hjerneslag, også kan betegnes som en lidende da hun er en pårørende som tilskueren får se. En kan tenke seg at pårørende også er lidende i den forstand at når de i situasjoner hvor deres nærmeste blir syke, får endret livssituasjon eller dør, får sin egen livssituasjon endret og kan også føle på sin egen form for sorg eller smerte. Hvis tilskueren blir vitne til pårørende i en slik situasjon, kan det med andre ord åpne opp for medfølelsen og i noen tilfeller erkjennelsens

topos. I den aktuelle sekvensen forteller dog ikke Julie noe om hvordan hennes egen opplevelse var i møte med at hennes mor fikk hjerneslag og tilskueren får ikke gjennom de levende bildene noe særlig inntrykk av at hun uttrykker en slik livssituasjon. Tilskueren får derfor ikke erkjenne Julie sin eventuelle smerte eller lidelse. Tilskueren kan likevel ha fått en form for medfølelse overfor Julie som er vitne til at sin egen mor er dårlig, men i og med at det ikke kommer frem at hun var særlig preget, er det på en annen side mer naturlig at tilskuerens største medfølelse i all hovedsak blir etablert i forhold til møte med lidelsen til Siv.

5.3 Erkjennelsens topos

Fremtreden av erkjennelsens topos er mer diskuterbar i den forstand at det kan diskuteres om den i det hele tatt dukker opp. Det som (også nevnt i teorikapittelet) legger premissene for erkjennelsens topos er at tilskueren kan oppleve eller erkjenne «offerets» smerte og lidelse ved at den lidende selv erindrer om lidelsen sin og hvordan det påvirker hverdagen hans. Det som igjen er diskuterbart i denne sammenhengen er hvem den lidende egentlig er.

Episoden viser flere steder der pasienter får hjelp fra ambulansetjenesten, og det kommer tydelig frem at det er pasientene som er de lidende, nettopp fordi det blant annet er de som får den akuttmedisinske nødhjelpen. Likevel får tilskueren aldri høre pasientene selv fortelle om deres opplevelse av å leve med den smerten de er blitt «påført». Vi hører for eksempel ikke at Ragne forteller om den smerten hun hadde i magen. Hvis vi skal forstå det som at det kun er pasientene som er de lidende i episoden, er det sånn at erkjennelsens topos som etablert form uteblir i episoden. Likevel, som jeg nevnte i avsnittet over, kan også pårørende oppfattes som lidende. På den måten kan man altså hevde at Trine og Therese også er lidende, og ikke av den grunn av at de har nære relasjoner til de involverte i drukkingsulykken ved Fagereng, men fordi de var så tett på hendelsen som det var mulig å komme.

Å være først til et ulykkessted, kan skape ulike former og grader av traume hos mennesker som blir stilt overfor andres lidelse på nært hold. Noen får til og med traumer som følger vedkomne resten av livet. Dette kan forstås som en form for smerte eller lidelse. På så måte kan scenen der Trine og Therese beskriver og forteller om det som møtte dem i det de kom frem til Fagereng, oppfattes som deres form smerte eller traume. Gjennom de narratologiske og retoriske virkemidlene og det faktum av at de selv forteller, etablerer dermed en tilskuerposisjon preget av erkjennelsens topos. Tilskueren kan gjennom gjenfortellingen forstå og lære noe om hvilken plass lidelsen har hos Trine og Therese, og de viser tilskueren hvordan man kan

håndtere lidelsen, ved at tilskueren nettopp lytter til de som akkurat har erfart lidelsen. Tilskueren kan, for eksempel gjennom Trine, lære om hvor viktig det er å prate med andre om hva som har skjedd og hvordan man har det etter møter med tragiske og alvorlige hendelser. Gjennom erkjennelsen kan tilskueren også etablere ømhetsfølelser som kan ligne på de samme følelsene som medfølelsens topos gjerne fremprovoserer hos tilskueren.

Av disse etablerte formene for fremstilling av lidelse kan vi forstå hvilke premisser som ligger til grunn for å forsvare bruken av fremstilling av lidelse i episoden, altså de premissene som må være til stede for å skape en mening med lidelsen. Hvis virkemidlene fører til at tilskueren sitter igjen med et sinne overfor moren (fordømmelsens topos), vil det kunne føre at tilskueren ønsker rettferdighet for barna. Dette kan videre føre til et tilskuerengasjement der tilskueren fordømmer morens handlinger og fra et moralsk perspektiv tar avstand fra hennes handlinger. Om tilskueren blir etablert for medfølelsens topos sitter tilskueren igjen med ømhetsfølelse overfor den lidende og takknemlighet overfor ambulansetjenestens arbeid. Tilskueren blir sittende igjen med det moralske prinsippet om at man må hjelpe mennesker i nød. I møte med erkjennelsens topos blir tilskueren tilbudt å lære noe om hvordan lidelsen håndteres av den som har erfart den. Ved at den lidende selv beskriver sin egen situasjon, kan tilskueren selv reflektere over menneskers generelle sårbarhet.

5.4 Narsissisten

Det er i teorikapittelet også nevnt at det gjerne ved representasjon av medfølelsens topos også en mulighet for at tilskueren får narsissistisk selvkjærlighet for seg selv, og samtidig stiller seg fraværende og avvikende fra smerten og lidelsen som blir presentert. For eksempel kan tilskueren flere steder i episoden i utgangspunktet føle en ømhet overfor smerten den lidende har, men tilskueren kan deretter gå videre til å tenke «det ser så vondt ut, jeg er glad det ikke har skjedd med meg». På den måten vil medfølelsens topos først vise, komme på avveie og tilskueren klarer ikke å stå i det ubehaget hen blir stilt over. Hvis dette er tilfellet i enkelte deler av episoden, vil det igjen si at de narratologiske og retoriske virkemidlene ikke klarer å etablere en overbevisning om mening for tilskueren. Samspillet vil derfor kunne sies og ikke være godt i forhold til målet om overbevisning. Tilskueren trenger ikke nødvendigvis å føle på en selvgodhet bare i møte med de mest tragiske fremstillingene av lidelse, men også hendelser som kan karakteriseres som mindre alvorlige. Det som har noe å si for etableringen er *hvordan* tilskueren blir vitne til lidelsen gjennom de narratologiske og retoriske virkemidlene.

Avslutningssekvensen (sekvens 8) som viser til solidariteten blant nødetatene og innbyggerne i Tromsø, kan også vekke kritikk i lys av narsissismekritikken. “Vi-følelsen” som etableres kan føre til at tilskueren oppretter en selvkjærighet og takknemlighet over at det ikke er hens eget liv som er rammet av lidelsen. Med andre ord distanserer tilskueren seg da fra offerets lidelse nettopp ved å skille seg selv fra ofrene. På den andre siden kan det tenkes at denne avslutningssekvensen er en nødvendighet for at tilskueren skal kjenne på en mening med den lidelsen som hen er blitt fremstilt for i episoden. Vi-følelsen som skaper solidariteten kan føles som meningsbærende og betydningsfullt fordi det viser til at mennesker kan komme sammen å vise kjærighet og stå sammen i vanskelige og tragiske situasjoner, og det gjør at fremstillingen av andres lidelse blir “verdt” det.

Trines budskap kan i tillegg også oppfordre og bidra til at tilskueren opplever en mening fordi det oppleves som meningsbærende å hjelpe andre mennesker som trenger det (medfølelsens topos), og samtidig være trygg på at man selv får hjelp, det er bare ett tastetrykk unna. Borgerne som har kjent på ubehaget ved hendelsen, trolig gjennom medietrykket, og nødetatene som arbeidet med hendelsen, kan ha ført til at de har følt på en etisk forpliktelse til å nettopp stille opp og vise sin solidaritet med ofrene, for å vise at dette er noe som aldri burde skje igjen. Det står i stil med voyeurkritikken, og den flertydige forståelsen av tilskueren som kikker. Det betyr med andre ord at borgerne som har betraktet lidelsen på avstand gjennom mediene, har på bakgrunn av det de har lest i mediene, stilt opp på torget i Tromsø.

5.5 Voyeureren

Det er som tidligere nevnt alltid en mulighet for at tilskueren i møte med lidelse, kan havne i en tilskuerposisjon hvor tilskueren ønsker å betrakte lidelsen. Det er spesielt to scener i episoden som kan havne inn under denne voyeurkritikken, som vist til i analysen. Det er en etisk utfordring at tilskueren får, gjennom blant annet de bildeutsnittene som er valgt, mulighet til å kunne betrakte lidelsen. Tilskuerens ønske om å betrakte hvordan politibetjenten utfører hjertekompresjoner, eller hvordan barnene som blir trillet inn på akuten ser ut er kritikkverdig nettopp fordi det gjør at tilskueren glemmer selve lidelsen til de som er blitt påført den. Dette kan også sees i sammenheng med det å betrakte mennesker som er i sårbare situasjoner, også bildeutsnitt av Siv og Ragne som viser tegn til at de er dårlige, kan vekke en slik tilskuerposisjon.

Det som likevel gjør at scenene knyttet til drukningsulykken ved Fagereng skiller seg ut og utpeker seg spesielt i forhold til voyeurkritikken, er at tilskueren ikke møter eller ser tydelig til ofrene for ulykken i det hele tatt. Det er klart at i de tilfellene der man ikke kan se hele hendelsesforløpet, at nysgjerrigheten vekkes hos de fleste, og tilskuerposisjonen som da oppstår hos tilskueren kan karakteriseres som kritikkverdigg. Det kan også tenkes at behovet for å betrakte i disse scenene melder seg, nettopp fordi tilskueren ikke har noe informasjon om hvordan barna eller moren ser ut. Dette kan skape et informasjonsbehov hos tilskueren, igjen også fordi tilskueren får se andre pasienter og pårørende i andre deler av episoden, men ikke i sekvens 4. På så måte handler det altså også om et informasjonsbehov som gjerne skulle blitt dekket.

Som helhet kan det likevel virke som at tilskueren ikke får et like stort behov for å «kikke» og betrakte lidelsen, da konteksten er helhetlig og gir tilskueren mye informasjon som kan dekke informasjonsbehovet. Oppsummert kan vi peke på at de narratologiske og retoriske virkemidlene i sin helhet gjør at de etablerte formene for lidelse kommer frem i bestemte deler av episoden, og har en avgjørende rolle for tilskuerengasjementet. Det er medfølelsen topos, fordømmelsens topos og erkjennelsens topos som fremtrer i episoden. Og det kommer tidlig frem at det er de involverte og berørte partene av spesielt drukningsulykken ved Fagereng som kan forstås som de lidende som blir påført en form for smerte. Pasientene i de andre sekvensene (som Kornelius og Ragne) er også offer for former for lidelse. Dette kommer ikke like godt frem, både i lys av klipperytmen, spesielt lengden på klippene i de gjeldene sekvensene, men også fordi deres lidelse ikke oppfattes som like tragisk og alvorlig som ved drukningsulykken. I episoden vektlegges med andre ord ikke deres situasjon og lidelse like sterkt som ved drukningsulykken ved Fagereng.

På den ene siden kan det føre til at det er vanskelig for tilskueren å bli klar over sin egen tilskuerposisjon i møte med de andre scenene og sekvensene som ikke tar for seg «hovedhandlingen», noe som igjen kan få konsekvenser for hvordan tilskueren forholder seg til lidelsen og den lidende. Det kan med andre ord være vanskeligere å skape tilskuerposisjoner med etablerte former for fremstilling av lidelse. Det er også i diskusjonskapittelet blitt pekt på at tilskueren kan stilles overfor enkelte situasjoner og tilfeller der de selv blir mer opptatt av å "kikke" og betrakte lidelsen til de som er blitt påført den. Tilskueren kan også ved noen tilfeller oppleve en selvkjærlighet i møte med lidelsen(e), som også er trukket frem som en kritisk og etisk utfordring ved tilskuerens møte med fremstilling av lidelse.

Hvis tilskueren blir sittende igjen som en betrakter av de lidende sin smerte, eller kjenner på en form for glede over at det ikke er en selv som har opplevd en liknende smerte som de lidende, så ender tilskueren opp i en meningsløs tilskuerposisjon. Med andre ord kan man si at de narratologiske og retoriske virkemidlene har blitt brukt på en måte som gjør at tilskueren ikke blir klar over sin egen tilskuerposisjon. Det kan igjen føre til at det ikke skapes noen form for mening med den lidelsen tilskueren er blitt presentert for. Tilskueren blir bare sittende å se på smerten, nesten som ren underholdning, uten at det oppfordrer tilskueren til noe annet.

6 Konklusjon

I denne oppgaven har jeg sett på hvordan narratologiske og retoriske virkemidler har blitt brukt for å fremstille lidelse på en overbevisende og meningsfull måte i «Fagereng-tragedien», samt hvordan fremstilling av lidelse også kan ha etiske utfordringer ved seg som vil kunne utfordre overbevisningen om at det finnes en mening med fremstilling av lidelse.

Tekstanalysen med de teoretiske rammevilkårene har belyst at de narratologiske og retoriske virkemidlene som fortellerstemmen, fokalisering og musikk gjennom sitt samspill har klart å overbevise og skape mening med fremstillingen av lidelse i «Fagereng-tragedien». Samtidig har analysen vist til at virkemidlet musikk i form av bakgrunnsmusikk har hatt sterk betydning for påvirkning av tilskuerens følelser (patos) ved at den som vist i analysen for eksempel fremtrer i de scenene der handlingsforløpet er veldig dramatisk og preget av et alvor, som under pressekonferansen politiet hadde i etterkant av hendelsen ved Fagereng. Samtidig har bakgrunnsmusikken også bidratt til å dra handlingen fremover, ved for eksempel å la musikken spille over bildeskiftene samt ved sekvensskifter. Dette har igjen skapt myke overganger mellom sekvensene.

Fortellerstemmen har på sin side bidratt til å styrke og opprettholde ambulansefagarbeidernes troverdighet (ethos) og med den nord-norske dialekten har voice-overen opptrådt som en slags stedfortreder i de scenene og sekvensene der tilskueren ser mindre av handlingsforløpet. Ambulansefagarbeiderne har også gjennom det diegetiske lydbildet vist at de har god kompetanse på fagfeltet sitt, og klarer å være konsentrerte ved uttrykkninger. Dette hører vi blant annet godt i det Trine og Therese starter uttrykkningen til Fagereng, og når Stig og Inger behandler Siv for hjerneslag i hjemmet hennes. At tilskueren kan høre flere fagtermer som «EKG», «SAR» og «BAPS», er argumenter (logos) som forsterker inntrykket om at de vet hva de holder på med. Samtidig er virkemiddelet av de innspilte lydopptakene med på å understreke for tilskueren at ambulansefagarbeiderne også er «vanlige» mennesker som har følelser og kan bli preget av det de opplever. Spesielt når Stig uttrykker sin frustrasjon over den lange kjøreturen fra Arnøya til Tromsø, og når Trine og Therese forteller om hvordan ulykken ved Fagereng har preget dem som mennesker.

På den måten kan man altså konkludere med at de narratologiske og retoriske virkemidlene har hatt betydning for de retoriske bevismidlenes fremtrer, som igjen har vært avgjørende for å overbevise tilskueren om at det er en mening med lidelsen som er fremstilt i episoden.

«Meningen» kom tydeligst frem i avslutningssekvensen der fokuset på solidaritet løftes frem som en moralsk verdi og overbeviser tilskueren om at det i møte med meningsløse og vanskelige situasjoner, alltid er noen som gjør sitt ytterste for å prøve å hjelpe, og viktigst av alt, at man selv alltid kan gjøre noe meningsfullt i møte med meningsløshet, som å stille opp og ikke være redd for å gripe inn og prøve å hjelpe andre som trenger det.

I oppgaven er det også belyst hvorfor det er viktig at de narratologiske og retoriske virkemidlene brukes på en måte som etablerer mening fordi det i analysen også er kommet frem funn som er blitt diskutert som mulig etisk utfordrende ved fremstillingen av lidelse. Bildeutsnittet i spesielt to av klippene fra episoden viser til spesifikke eksempler der fremstillingen av lidelse kan utfordres. Bildeutsnittet av politibetjenten som utfører hjertekompresjoner på det ene barnet fra Fagereng, samt bildeutsnittet av et annet barn som trilles inn på sykehuset, er to gode eksempler som viser til etiske utfordringer. I tilskuerens møte med disse bildeutsnittene åpnes mulighetene for at tilskueren kan ende opp som voyuer. Det igjen fører til at tilskueren glemmer sin egen tilskuerposisjon og ender i stedet opp med å vekke sin egen fascinasjon for lidelsen, og ønsker å betrakte lidelsen.

Tilskueren kan også i møte med pasientenes lidelse kunne kjenne på en «narsissistisk» selvkjærlighet. Et godt eksempel kommer tidlig i episoden, der tilskueren kan se Ragne som ligger på baderomsgulvet imens hun blir undersøkt av Therese. Tilskueren kan gjennom kameraets utsnitt tydelig se at Ragne har vondt, og det kan føre til at tilskueren kan se på seg selv som heldig i forhold til Ragne, og fokusere på sin egen selvkjærlighet. På den måten distanserer tilskueren seg fra Ragnes lidelse og igjen glemmer sin egen tilskuerposisjon. Det samme kan skje idet tilskueren møter Siv hvor tilskueren kan se også henne ha det vondt.

Kritikk av fremstilling av lidelsen i «Fagereng-tragedien» konstaterte ikke bare hvilke generelle etiske utfordringer fremstillingen av lidelse kan gi, men det underbygget også hvorfor det er viktig at de virkemidlene som brukes i episoden brukes på en slik måte at det overbeviser tilskueren om at det er en mening med den fremstilte lidelsen.

Ut fra funnene i analysen og diskusjonen rundt funnene, kan man konkludere med at «Fagereng-tragedien» i sin helhet fungerer godt fordi fokuset på «hjelperne» er det som vedvarer gjennom episoden. Selv om det er noen etiske utfordringer som er trukket frem, kan man si at det ikke påvirker det helhetlige inntrykket så mye at det er avgjørende for episoden. Det at fokuset på ambulansesfagarbeidernes arbeid er så tydelig tilstedeværende i de aller fleste scenene og sekvensene, gjør at den etablerte formen for fremstilling av lidelse; medfølelsen topos,

gjennomsyrrer episoden og fører til at tilskueren i stedet for å sitte igjen som voyeur, sitter igjen med følelsen av takknemlighet over nettopp det arbeidet ambulansetjenesten er i stand til å utføre.

Det som likevel er viktig å tenke på er at kritikken egner seg godt som en påminnelse om at det er vanskelig, og kanskje alltid vil være krevende å skape TV-innhold der fremstilling av lidelse er sentralt. Kritikken viser også til at fremstilling av lidelse har en avgjørende rolle for både tilskuerposisjoner og tilskuerengasjement, og at det er viktig at man i møte med fremstillinger av lidelse blir klar over sin egen tilskuerposisjon.

6.1 Avsluttende refleksjoner

Arbeidet med masteroppgaven har gjort meg oppmerksom på hvordan samspillet mellom narratologiske og retoriske virkemidler både har noe å si for hvordan tilskuerengasjementet blir opprettholdt, men kanskje mest av alt hva det har å si for hvordan fremstilling av lidelse blir gjort. Forhåpentligvis har denne oppgaven bidratt til at leseren også kan ta med seg kunnskap om disse tingene i møte med andre publikasjoner der fremstilling av lidelse fremtrer. Å være seg bevisst over egen tilskuerposisjon i møte med slike publikasjoner, kan hjelpe en til å være både åpensinnet og kritisk. Samtidig håper jeg analyseverktøyet har hjulpet leseren til å vite hvilke elementer man kan bruke og hvordan de kan brukes til å fremstille lidelse på en måte som kan overbevise tilskueren om at det kan være en hensikt med fremstillingen av lidelse.

Så vidt jeg vet er dette også den første undersøkelsen av TV-serien «113» og episoden «Fagereng-tragedien», noe som bidrar til ny forskning innenfor fagfeltet. Etersom hendelsen fikk mye oppmerksomhet i mediene både rundt hendelsestidspunktet, men også i årene etterpå, kunne det vært interessant å forske på denne hendelsen fra et nyhetsjournalistisk ståsted for eksempel ved å studere hvordan hendelsen ble dekket av ulike mediehus. Det kunne også fra et annet fagfelt vært interessant å undersøke litt mer rundt morens opprinnelse og hennes situasjon som midlertidig statsborger i Norge.

7 Litteraturliste

7.1 Kilder

- Bash, M. (regi). (2021). Redningshundene [TV-serie]. NRK. <https://tv.nrk.no/serie/redningshundene>
- Bastiansen, H. G. (2011). *Vaktbikkjefjernsynet : kritisk journalistikk og undersøkende dokumentar i norsk TV*. IJ-forl.
- Boltanski, L. (1999). *Distant suffering : morality, media, and politics*. Cambridge University Press.
- Bones, H. (regissør). (2018). *113* [TV-serie]. I Bones, H. NRK. <https://tv.nrk.no/serie/113>
- Brodersen, R. B. (2007). *Tekstens autoritet : tekstanalyse og skrijving i akademia*. Universitetsforl.
- Bruun, H. & Frandsen, K. (Red.). (2010). *Underholdene TV*. Aarhus Universitetsforlag.
- Egeland, E. & Jacoby, T. (1998). *Reklame og design VK2*. Yrkesopplæring.
- Ekström, M. & Johansson, B. (2019). *Metoder i medie- og kommunikationsvetenskap* (Tredje opplagan. utg.). Studentlitteratur.
- Engebretsen, M. (2010). *Skrift/bilde/lyd : analyse av sammensatte tekster*. Høyskoleforl.
- Engelstad, A. (2015). *Film og fortelling*. Fagbokforl. Landslaget for norskundervisning.
- Engelstad, A. & Lothe, J. (2008). Innledning til narrativ teori og filmanalyse. I (s. 23-29). Universitetsforl.
- Eriksen, G. (1989). *Fortellerteknikk og dramaturgi for film og fjernsyn*. Vett & viten : I samarbeid med NRK Personalopplæringen.
- Faldbakken, S. (regi). (2018). *Jeg mot meg* [TV-serie]. NRK. <https://tv.nrk.no/serie/jeg-mot-meg>
- Grønlund, Ole Jørgen (Producer). (2019). *25. januar 2019* (Sesong 2019, Episode 3) [Episode i TV-serie]. *Lindmo*. NRK. <https://tv.nrk.no/serie/lindmo/2019/MUHU03000319/avspiller>
- Gure, J. (2011, 10. desember 2021). *Bevismiddel (appellformer)*. Store Norske Leksikon. <https://snl.no/bevismiddel - appellformer>
- Hellum, B. (2013). *Analyse av multimodale tekster : en holistisk modell*. Scandinavian Academic Press.
- Hoel, K. (2020). *Når merkevarer melder seg på samfunnsdebatten. En casestudie av Gillettes kampanje «The Best Men Can Be»* [Masteravhandling Universitetet i Agder, Universitetet i Agder].

- Hoffmann, C. R. (2010). *Narrative Revisited: Telling a story in the age of new media*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Huisman, R. (2005). Narrative and media. I H. Fulton (Red.), *Narrative concepts* (s. 11-27). Cambridge University Press.
- Høiback, H. (2009, 8. november 2021). *Strategi*. <https://snl.no/strategi>
- Iversen, G. & Tiller, A. (2014). *Lydbilder : mediene og det akustiske*. Universitetsforl.
- Karlsen, G. (2009). *Språk og argumentasjon for samfunnsvitere* (2. utg. utg.). Fagbokforl.
- Kjeldsen, J. E. (2015). *Retorikk i vår tid : en innføring i moderne retorisk teori* (5. oppl. utg.). Spartacus, Scandinavian Academic Press.
- Krefting, E. (2003). Forestillinger om lidelse. Medmenneskelighet og sympati på 1700-tallet. *ARR*.
- Lillesund, K.C. (Produsent). (2021). *Baneheia - kampen om sannheten* [TV-serie]. Discovery+. <https://www.discoveryplus.com/no/show/baneheia-kampen-om-sannheten?tab=episoder>
- Lindøe, S. H. (2016). Lidelse på TV : En undersøkelse av audiovisuelle fortellergrep og narrative strukturer i NRK TV-aksjonen. I. Universitet i Agder / University of Agder.
- Lindøe, S. H. (2017). Den døde gutten på stranden : etiske og estetiske aspekter ved fremstilling av lidelse i mediene. I (s. 183-199). Alvheim & Eide Akademisk Forlag.
- Lorentzen, T. (2022, 29. januar 2022). Drept på åpen gate. *NRK*. <https://www.nrk.no/drept-pa-åpen-gate-i-oslo-1.15829411>
- Lund, E.-M., Burrows, J., Wiffen, C., Ainsley, R., Bleken, H. & Johnson, A. (2006). *Klassisk musikk*. Damm.
- Nergard, K. (2009, 22. februar 2019). *Filmmusikk*. Store Norske Leksikon. <https://snl.no/filmmusikk>
- Nichols, B. (2017). *Introduction to documentary* (3. utgave. utg.). Indiana University Press.
- Pressens Faglige Utvalg. (1936, 2015). *Vær Varsom-plakaten*. Presse.no. <https://presse.no/pfu/etiske-regler/vaer-varsom-plakaten/>
- Radeid, P. (2018). *Truecrimepodden* [Podcast]. Moderne Media. <https://open.spotify.com/show/5CWuDWqyovQKFxS9bPstNC?si=866f54f21fa046b7>
- Rasmussen, T., Liestøl, G. & Hannemyr, G. (2015). *Digitale medier : teknologi, anvendelser, samfunn* (3. utg. utg.). Universitetsforl.
- Ryan, M.-L. (2003). On Defining Narrative Media. *Image & narrative*, 6.
- Smith, A. (2002). *The theory of moral sentiments*. Cambridge University Press.
- Sontag, S. (2004). *Å betrakte andres lidelse*. Pax.

- Stoksvik, M., Silseth, I., Ali, I., Aasdalen, D., Stensrud, V., Nan Myrseth, M. & Hauge, J. (2021, 29. juli 2021). Mustafa Hasan: – Jeg er målløs. Jeg er så glad. NRK. https://www.nrk.no/osloogviken/dommen-er-klar_-mustafa-hasan-vant-1.15575128
- Strøm, P. & Aarsæther, A. (2020, 11. september 2020). Derfor er politiet sikre på at ingen andre var involvert i Fagereng-tragedien. NRK. <https://www.nrk.no/tromsogfinnmark/derfor-er-politiet-sikre-pa-at-ingen-andre-var-involvert-i-fagereng-tragedien-1.15157141>
- Warnick, B. (2007). *Rhetoric online : persuasion and politics on the World Wide Web* (Bd. vol. 12). Peter Lang.
- Winston, B. (1995). *Claming the Real: The Griersonian Documentary and Its Legitimations*. British Film Institute.
- Østbye, H., Helland, K., Knapskog, K. & Larsen, L. O. (2013). *Metodebok for mediefag* (4. utg. utg.). Fagbokforl.
- Øverby, I. (2000). *Brennpunkt : en studie av NRK Brennpunkt-redaksjonens refleksjoner over fjernsynsdokumentar og etikk*.
- Aaslestad, P. (1999). *Narratologi : en innføring i anvendt fortelle teori* (Bd. nr 121). Landslaget for norskundervisning Cappelen akademisk forl.

7.2 Figurer

Figur 1 Egenillustrert figur av bildeutsnittene som er hentet fra (Eriksen, 1989).....	24
Figur 2 Skjermdump. Viser hvordan bildet og voice-overen samhandler. Teksting er satt på fordi leseren ikke kan høre voice-overen (Bones, 2018).....	31
Figur 3 Skjermdump. Vi ser Ragne har tydelige smerter. Tilskueren er "flue på veggen" (Bones, 2018).....	33
Figur 4 Skjermdump. Tilskueren får se hvordan ambulansefagarbeiderne håndterer pasientene (Bones, 2018)	33
Figur 5 Skjermdump. Rekasjonene kommer tydlige frem hos ambulansefagarbeideren Therese (Bones, 2018)	36
Figur 6 Skjermdump. Tilskueren opplever de sterke reaksjonene til Trine og Therese, blant annet gjennom deres språkbruk (Bones, 2018)	37
Figur 7 Skjermdump. Trine opptrer rolig og konsentrert under uttrykningen (Bones, 2018)..	38
Figur 8 Skjermdump. Et nytt eksempel på sterke reaksjoner fra Therese (Bones, 2018)	39
Figur 9 Skjermdump. Bildeutsnittet gjør at tilskueren tydelig kan se politibetjenten utføre hjertekompresjoner (Bones, 2018)	40
Figur 10 Skjermdump. Bildeutsnittet gjør at tilskueren kan skimte barnet som ligger i båren (Bones, 2018)	41
Figur 11 Skjermdump. Den røde, markerte sirkelen viser det ene fastmonterte kameraet som filmer mot pasienten (Bones, 2018)	43
Figur 12 Skjermdump. Tom Andreas kikker bort på en konsentrert Therese (Bones, 2018) ..	46
Figur 13 Skjermdump. Bildeutsnittet av Therese som gjør at tilskueren lett kan tyde ansiktsuttrykk i det hun forteller om ulykkeshendelsen (Bones, 2018)	47
Figur 14 Skjermdump. Liknende klipp fra "Fagereng-tragedien" vises som frempek på hva neste episode vil bringe (Bones, 2018).....	50