



# **Fra fjernsynsdokumentar til streamingdokumentar.**

En undersøkelse av Brennpunkt i 2000-2004 og 2018-2022.

---

**Maria Myhre Christensen**

Masteroppgave i Journalistikk, master i medieutvikling  
OsloMet – storbyuniversitetet  
Fakultet for samfunnsvitenskap  
Emnekode: MJ5900

Oslo, Vår 2024

## Sammendrag

Denne masteroppgaven undersøker hvordan NRKs dokumentarprogram Brennpunkt har endret seg fra 2000-2004 til 2018-2022, og hvilke innvirkninger dette har på virkelighetsrepresentasjonen i programmene. Gjennom en kombinasjon av kvantitativ innholdsanalyse og kvalitativ tekstanalyse vurderes overgangen fra fjernsynsdokumentar til streamingdokumentar. I den første perioden (2000-2004) produserer Brennpunkt tradisjonelle fjernsynsdokumentarer, der objektivitet og nøytralitet står sentralt. I den andre perioden (2018-2022) ser man en tilpasning til streamingplattformer, da programmene tilrettelegger for mer engasjement og dyptgående fortellinger og strukturelt tilpasses moderne seervaner. Analyser av to spesifikke programmer fra de to periodene illustrerer hvordan filmtekniske teknikker og den journalistiske tilnærmingen har utviklet seg for å møte seere som har uendelige valgmuligheter. Virkelighetsrepresentasjonen engasjerer gjennom personorientering, en tydeligere agenda og synspunkt på tematikken som presenteres, samtidig som den beveger seg vekk fra et tradisjonelt objektivitetsideal. Resultatene indikerer at Brennpunkt har gjennomgått en transformasjon fra den tradisjonelle fjernsynsdokumentaren, mot det som heller kan omtales som en streamingdokumentar.

## Forord

Jeg vil starte med å takke min veileder, Jørgen Alnæs. Takk for gode samtaler og veiledningstimer rundt virkelighetsrepresentasjon, tekstanalyse og journalistikk. Og ikke minst takk for at du har oppfordret og motivert meg til å velge tekstanalyse. I tillegg vil jeg takke Tine Ustad Figenschou for veiledning i forbindelse med den kvantitative innholdsanalysen.

Takk til Vilde, Magnus, Bjørn og fattern for gjennomlesning av oppgaven, nye perspektiver og gode innspill. Takk til Resmije for hjelp til oversetting av albansk tale. Og takk til Stig og Bjørn for tilrettelegging av arbeidsoppgaver og kontorplass. Det har gjort året svært mye enklere.

Jeg vil også takke Merethe for nødvendige avbrekk gjennom arbeidsdagen, diskusjoner og gode samtaler. Til slutt vil jeg takke familien min for støtte og oppløftende samtaler. Og ikke minst Magnus, for gode diskusjoner, motivasjon og alle timene du har brukt på å se på gamle Brennpunkt-programmer med meg.

# Innholdsfortegnelse

<b>SAMMENDRAG</b> .....	<b>2</b>
<b>FORORD</b> .....	<b>3</b>
<b>FIGURTABELL</b> .....	<b>6</b>
<b>1 INNLEDNING</b> .....	<b>7</b>
1.1 BAKGRUNN .....	7
1.2 PROBLEMSTILLING .....	9
1.3 HVORFOR ER DETTE VIKTIG Å UNDERSØKE? .....	9
<b>2 TEORETISK RAMMEVERK</b> .....	<b>12</b>
2.1 DOKUMENTARFILMENS HISTORIE OG DEFINISJONER .....	12
2.2 DOKUMENTARFILMENS FORHOLD TIL VIRKELIGHETEN .....	14
2.3 DOKUMENTAREN BLIR JOURNALISTIKK .....	16
2.4 OM SANNHET OG OBJEKTIVITET I JOURNALISTIKKEN OG DOKUMENTAREN .....	19
2.5 DOKUMENTARFILMENS UTTRYKSMESSIGE MULIGHETER .....	23
2.5.1 <i>Former for representasjon: Nichols moduser</i> .....	23
2.5.2 <i>Videreføring av Nichols moduser</i> .....	26
2.5.3 <i>Bruk av teknikker i dokumentarfilm</i> .....	27
2.6 HVOR GÅR FJERNSYNSDOKUMENTAREN? .....	35
2.6.1 <i>Den norske fjernsynsdokumentarens historie</i> .....	35
2.6.2 <i>Brennpunkt de første årene</i> .....	36
2.6.3 <i>Fjernsynsdokumentaren i utvikling</i> .....	38
2.6.4 <i>Hva skjer i streamingtidsalderen?</i> .....	40
<b>3 METODE</b> .....	<b>44</b>
3.1 VALG AV METODE .....	44
3.2 VALG AV TIDSPERIODER.....	45
3.3 INNSAMLING .....	46
3.4 METODE: KVANTITATIV INNHOLDSANALYSE.....	46
3.4.1 <i>Hva skal den kvantitative innholdsanalysen si noe om?</i> .....	46
3.4.2 <i>Utvalg kvantitativ innholdsanalyse</i> .....	47

3.4.3 Variabelbeskrivelse.....	48
3.5 METODE: KVALITATIV TEKSTANALYSE .....	52
3.5.1 Hva skal den kvalitative analysen si noe om? .....	52
3.5.2 Utvalg kvalitativ tekstanalyse .....	53
3.5.3 Innvandringspolitisk kontekst i 2002 og 2019 .....	55
3.5.4 Hva er det som undersøkes .....	56
3.6 METODISKE REFLEKSJONER OG BEGRENSNINGER.....	56
3.6.1 Kvantitativ innholdsanalyse .....	57
3.6.2 Kvalitativ tekstanalyse.....	57
3.6.3 Begrensninger ved studien.....	58
3.7 ETISKE REFLEKSJONER .....	60
3.8 MIN POSISJON SOM FORTOLKER.....	60
<b>4 ANALYSE OG FUNN .....</b>	<b>62</b>
4.1 KVANTITATIV INNHOLDSANALYSE .....	62
4.1.1 Programmenes struktur .....	62
4.1.2 Produksjonskontekst .....	65
4.1.3 Journalistens tilstedeværelse.....	66
4.1.4 Handlingsdrivere .....	68
4.1.5 Rekonstruksjon .....	68
4.2 KVALITATIV TEKSTANALYSE.....	69
4.2.1 Asyl (2002).....	69
4.2.2 Returnert (2019).....	83
<b>5 DISKUSJON AV FUNN .....</b>	<b>95</b>
5.1 HVA SIER DEN KVANTITATIVE UNDERSØKELSEN? .....	96
5.2. HVA SIER DEN KVALITATIVE UNDERSØKELSEN? .....	101
<b>6 KONKLUSJON .....</b>	<b>106</b>
<b>7 LITTERATURLISTE .....</b>	<b>107</b>
<b>8 VEDLEGG .....</b>	<b>113</b>

## Figurtabell

Figur 1: Programlengde for hver tidsperiode .....	62
Figur 2: Andel av type program i hver tidsperiode (N=82).....	63
Figur 3: Andel av åpningsvignett og type åpningsvignett i hver tidsperiode (N=82).....	64
Figur 4: Andel eksempel- og prosessdokumentarer i hver tidsperiode (N=82).....	64
Figur 5: Andel av type produsenter i hver tidsperiode (N=82).....	65
Figur 6: Andel av redaksjonsintroduksjon og type redaksjonsintroduksjon i hver tidsperiode (N=82) .....	66
Figur 7: Andel av programmer med journalist på handlingsplanet i hver tidsperiode (N=82)	66
Figur 8: Andel programmer med og uten kommentar i hver tidsperiode (N=82) .....	67
Figur 9: Andel programmer med ulike type handlingsdrivere i hver tidsperiode (N=82).....	68
Figur 10: Andel programmer med rekonstruksjon(er) i hver tidsperiode (N=82) .....	68

# 1 Innledning

## 1.1 Bakgrunn

2. desember 2003 sendes Brennpunkt-programmet *Brennpunkt: Det store ranet* (Bæren, 2003). I denne fjernsynsdokumentaren blir seerne dratt 20 år frem i tid: En datamus klikker på en moderne NRK logo, og vi ser en globus. Musen klikker så på Norge, og en meny med navnet «din liste» har valgmulighetene fakta, nyheter, spill, sport og underholdning. Nederst på skjermen ser vi en linje: play, forward, repeat, chat, arkiv, intervjuer, reporter, list og studio. Musen klikker på «folketrygden» under nyheter i menyen, en reporter kommer til syne og forteller oss at «et flertall har i dag gått inn for å nedlegge folketrygden» (Bæren, 2003, 00:46-00:51). Øverst i venstre hjørnet ser vi NRK logoen, med tallet 2023 under seg. Dette kreative grepet er tatt for å varsle om farene folketrygden i Norge kommer til å stå overfor når det i 2023 bare vil være én yrkesaktiv bak hver pensjonist. Men grepet sier også noe interessant om hvordan man så på fremtiden til den norske fjernsynsdokumentaren: Den er styrt av seeren, som velger hva den vil se, og når den vil se det.

Dette er et av 32 Brennpunkt-programmer som sendes i 2003. I 2023 produseres det ingen Brennpunkt-programmer, men tre serier med flere episoder. Selv om ingen av disse seriene gir oss muligheten til å velge når vi vil se en reporter, og når vi vil se intervjuer, klarte Brennpunkt i 2003 å forutse de grunnleggende konsekvensene av det John Ellis omtaler som «The Third Era of Television: Plenty» (2000, s. 162). Fjernsyn preges av et uendelig antall valgmuligheter (Ellis, 2000, s. 169, 171). Men hvordan påvirker dette fjernsynsdokumentaren? Hvordan representerer Brennpunkt virkeligheten i en tid hvor det ikke finnes noen begrensning på tilgjengelig innhold?

Våren 2000 leverer Ingvild Øverby hovedoppgave om Brennpunkt-redaksjonens refleksjoner over fjernsynsdokumentar og etikk. I de avsluttende betraktningene trekker hun inn at redaksjonen «slites mellom ideelle hensyn og hensynet til seeroppslutning» (Øverby, 2000, s. 111), og at dette kan forklares med konkurransen om å sette dagsordenen, som finnes mellom mediene. Dette kan igjen føre til et behov for å ta i bruk «mer slående virkemidler» (Øverby, 2000, s. 111-112) for å skape de historiene som kan vekke interesse og holde på seerne. Spørsmålet om bruken av virkemidler, eller teknikker, vi forbinder med fiksjonen, har

vært et av de mest omdiskuterte i dokumentarteorien (Ellis, 2021, s. 145; Mølster, 2007, s. 205). Hvor går grensen for hva som er tillatt innenfor virkelighetsrepresentasjon? Dette er en balanse mellom å gjøre innholdet interessant og engasjerende for seerne, samtidig som man må være bevisst på at valgene man tar påvirker hva seerne oppfatter som sant eller virkelig. Spesielt når det er snakk om journalistisk materiale.

Ragnhild Mølster er i sin avhandling blant annet bekymret for om bruken av teknikker fra fiksjonen gjør at man velger å ta opp saker som i utgangspunktet har et dramatisk potensial (2007, s. 206-207). Gjennom retoriske analyser av norske fjernsynsdokumentarer finner hun at «mye kan tyde på at programskaperne ofte tenker mer på *effekt* enn på programmenes innhold (...) Virkningen på seerne kan synes viktigere enn å finne frem til og formidle virkelighetsversjoner som ligger så tett opp mot sannheten som mulig» (Mølster, 2007, s. 209). Undersøkelsene viser at programmene er preget av melodramatiske trekk, snarveier og overforenklede saksforhold, og programskaperne er mest opptatt av å skape synlige reaksjoner på det som formidles (Mølster, 2007, s. 209-212).

Attraksjonen til dokumentarsjangeren ligger i at den er forankret i virkeligheten. Men attraksjonen er imidlertid betinget av at programmene er strukturert på en måte som gjør at publikum kan engasjere seg i det som formidles, og at de har en historie som det er interessant å følge. Dette blir et viktig dilemma for den journalistiske fjernsynsdokumentaren: Hva man velger å representere er sterkt påvirket av hvordan det kan bli representert, fordi sjangeren kun er relevant hvis virkelighetsformidlingen er engasjerende nok til å nå ut til et publikum (Mølster, 2007, s. 207).

Allerede i år 2000 er konkurransen mellom mediene en faktor som påvirker representasjonen av virkeligheten i Brennpunkt, da NRK kjemper mot flere kanaler om seernes oppmerksomhet. I dag, når lineær-TV konkurrerer mot internettets mange muligheter, sier vi at NRK har gått fra å konkurrere på et nasjonalt til et internasjonalt marked, fra «a national competition to a world championship» (Sundet, 2021, s. 35). Ved å undersøke Brennpunkt i to tidsperioder, og sette det i sammenheng med streamingteori, er det mulig å undersøke hvordan Brennpunkt, og i forlengelsen NRK, forsøker å tilpasse seg den nye medievirkeligheten, preget av streamingplattformenes dominans.



## **1.2 Problemstilling**

I denne oppgaven skal vi ikke se på hvilken tematikk Brennpunkt tar opp, men heller hvordan tematikk blir presentert, og hvordan denne presentasjonen gjør at virkeligheten kommer til uttrykk i produksjonene. Dette skal undersøkes gjennom dette forskningsspørsmålet:

*Hvordan har NRKs Brennpunkt-programmer endret seg fra 2000 til 2022 i overgangen fra lineær-TV til internettbaserte streamingplattformer, og hvilken innvirkning har disse endringene på programmenes virkelighetsrepresentasjon?*

Virkelighetsrepresentasjon knytter seg til fremstillingen eller portretteringen av faktiske forhold, som blant annet skjer når Brennpunkt gjennom lyd og bilde formidler informasjon i sine fjernsynsdokumentarer. I motsetning til presentasjon, handler representasjon om mer enn den direkte fremstillingen av noe. Det handler om de underliggende betydningene som blir formidlet, og som i dokumentarer sier noe om den virkelige verden. Carl R. Plantinga sammenstiller filmens «formelle presentasjon» med begrepet diskurs. Diskurs for han handler om hvordan filmens elementer er organisert, som igjen viser til hvordan modellen av den virkelige verden er representert i filmen (Plantinga, 2010, s. 83-85).

For Plantinga er derfor dokumentarfilmer, eller «nonfiction», konstruerte representasjoner av virkeligheten. Han mener det er konteksten noe produseres i som gjør det til fiksjon eller ikke-fiksjon. I dette ligger det også en kritikk av de som mener at verden kan «fanges» eller «speiles» i en dokumentarfilm (Plantinga, 2010, s. 38). Journalistikken har også vært gjenstand for diskusjonen om i hvor stor grad virkeligheten kan representeres slik den faktisk er, en diskusjon om et objektivtetsideal. Ved å undersøke hvordan Brennpunkt presenterer sitt journalistiske materiale i to ulike perioder, håper jeg å finne noen endringer som sier noe om hvordan NRK og Brennpunkt forholder seg til disse diskusjonene, samt hvordan endringene i medielandskapet påvirker virkelighetsrepresentasjonen i Brennpunkt-programmer.

## **1.3 Hvorfor er dette viktig å undersøke?**

I en digital tidsalder, hvor konsumenters oppmerksomhet er avgjørende for tilbydere av medieinnhold, vil medieprodusenter måtte tenke nytt om hvordan de presenterer innhold.

Dette gjelder også journalistikken, der nye grep for å tiltrekke seg oppmerksomhet stadig øker i omfang og teknikker. Når man først har fått konsumenter til å velge innholdet sitt, blir det også avgjørende å holde på dem, i form av at de leser en hel artikkel eller ser et helt program (Williams, 2018, s. 33). Her vil måten innholdet blir presentert på være avgjørende, og ikke minst krevende, i en journalistisk kontekst, hvor det man presenterer skal være forankret i virkeligheten.

I boken *Amusing Ourselves to Death* fra 1985 ser Neil Postman på hvordan fjernsynet har bidratt til at alt som blir fremstilt er presentert som underholdning. Dette gjelder også nyheter, selv om det er satt i rammene av informasjonsformidling og refleksjon (Postman, 1985, s. 102). Utgangspunktet til Postman er at TV er «image-centered» mens vi tidligere har vært «word-centered», da vi leste bøker og aviser (Postman, 1985, s. 10). Media er en viktig del av våre epistemologier, i den forstand at det er med på å forme etablerte konsepter om hva som er sant og ikke. Tidligere har man trodd på det man har lest, men TV-ens inntog gjør at man tror på det man ser. Når TV da er grunnleggende underholdende, misforstår vi hva det vil si å være informert. Som et resultat skaper TV en illusjon om kunnskap, som, ifølge Postman, betyr at vi blir mindre informert (1985, s. 18-19, 28, 124-125). Dette kulturskiftet er like, om ikke mer, aktuelt i 2024, når fjernsynet ikke lenger er den eneste teknologien for audiovisuell formidling. Ikke bare blir vi underholdt, men vi kan til og med velge hva vi synes er mest underholdende. Som en konsekvens vil mediene tilpasse seg, og nye epistemologier vil konstrueres. I en verden dominert av sosiale medier har den felles offentligheten forsvunnet, og vi står igjen med den vi selv har valgt å trykke på. Resultatet er et uendelig antall sannheter, forankret i hvert individs algoritmesammensetning (Merrin, 2022, s. 24).

Fjernsynsdokumentaren må håndtere balansegangen mellom å tiltrekke seere, samtidig som formidling av seriøs og kritisk informasjon er grunnpilaren til formatet. Higen etter seere kan føre til feil fremstilling av virkeligheten gjennom en ukritisk bruk av grep fra fiksjonen. I forlengelsen av dette risikerer vi å få presentert saker med lavere nyhetsverdi, fordi de ikke er godt nok egnet for det audiovisuelle formatet, skulle sjangerforventningene endre seg for mye i denne retningen. På samme måte som alle andre allmennkringkastere står NRK, og dermed Brennpunkt, på knivseggen i et nytt medielandskap. Samfunnsansvaret tilsier at de skal styrke demokratiet gjennom tilbud som skal «medvirke til at hele befolkningen får

tilstrekkelig informasjon», og «avdekke kritikkverdige forhold» (*Vedtekter og NRK-plakaten – Hjelp og informasjon*, u.å.). Samtidig har kringkasteren forpliktet seg til å opprettholde relevansen sin og være delaktige i konkurransen med andre medieaktører gjennom NRK-plakaten. Med dette konkurrerer de også i det samme markedet som for eksempel Netflix og HBO.

Ved å undersøke hvordan Brennpunkt har endret seg fra 2000-2004 til 2018-2022, kan det være mulig å si noe om en generell trend i utviklingen av fjernsynsdokumentarsjangeren. Kanskje vi faktisk ikke lenger har å gjøre med en fjernsynsdokumentar, men en streamingdokumentar, som i større grad må ta hensyn til at seere har et uendelig antall muligheter når de skal velge hva de bruker tid på og hva de engasjerer seg i. Spørsmålet blir så om streamingdokumentaren representerer virkeligheten på en annen måte enn det fjernsynsdokumentaren gjør.

## 2 Teoretisk Rammeverk

### 2.1 Dokumentarfilmens historie og definisjoner

For å starte der audiovisuell dokumentasjon ble mulig: I 1892 presenterer amerikaneren Thomas Edison sitt nye apparat, «kinétoscopet». Tittet man inn apparatet, som måtte ha et studio bygget rundt seg, kunne man se de første levende bildene. Tre år senere bruker Auguste og Louis Lumières sitt «cinématographe» til å filme arbeidere som forlater en fabrikk. Den store forskjellen var at Lumière-brødrenes apparat kunne fraktes rundt, samt at apparatet muliggjorde at bildene så kunne bli projisert på et lerret, og dermed ses av flere mennesker samtidig. De to filmkameraenes begrensninger og muligheter kan også metaforisk forklare de to retningene filmen skulle ta: Mens noen gikk inn i studio for å gjengi virkeligheten, gikk andre ut for å fange virkeligheten (Sørenssen, 2021, s. 22-23).

Filmkameraet utnytter øyets treghet til å skape bevegelse i bilder som er tatt fra virkeligheten, og er dermed uløselig knyttet til virkeligheten. Men tidlig etableres et skille med formålet til de bevegelige bildene, et skille mellom fiksjon og fakta, mellom «fiction» og «non-fiction», mellom drama og dokumentar, mellom det som manipulerer virkeligheten og det som observerer virkeligheten (Ellis, 2021, s. 142). Å være bevisst dette skillet er avgjørende for å kunne navigere i et medielanskap, men videre skal oppgaven se hvordan dette skillet kan problematiseres.

Oppgaven skal videre undersøke den retningen som bruker filmkameraet til å si noe om den virkelige verden. Mange har begitt seg ut på den store oppgaven å forsøke å definere dokumentarfilmen, og her skal jeg kun innom noen av dem. Mange vender stadig tilbake til han som omtales som dokumentarfilmens far, John Grierson. Briten definerer dokumentarfilmen som «*the creative treatment of actuality*» (Sørenssen, 2021, s. 13), og setter filmen i konteksten av opplysningsmedium. Siden er det svært få som har turt å gå like hardt ut i form av en presis definisjon (Craft, 2018, s. 418), men de er allikevel ikke redd for å gå hardt ut mot Grierson og hans forsøk.

Mange har kritisert definisjonen, men filmkritiker og -teoretiker Bill Nichols starter med å rose Grierson for å anerkjenne at dokumentarfilmer også har et kreativt aspekt. Samtidig mener han at man i større grad må undersøke den direkte motsetningen som oppstår

mellom «creative treatment» og «actuality» (Nichols, 2017, s. 5). Dette handler om at mange forsøker å lage dokumentarer som fremstår som «factual reproductions», men man må ikke glemme at dokumentarer er en balanse mellom perspektiver og faktaformidling:

«documentary draws on and refers to historical reality while representing it from a distinct perspective» (Nichols, 2017, s. 5). Han går noe grundigere til verks når han skal forsøke å tilføre forståelse til sjangeren i boken *Introduction to Documentary* (2017). Her tar han utgangspunkt i tre generelle oppfatninger alle har om dokumentarfilm, for å prøve å definere den.

For det første handler dokumentarfilmen om virkeligheten, om noe som faktisk har skjedd i den historiske verden. For det andre handler den om ekte mennesker, som «spiller» seg selv, i motsetning til en skuespiller som spiller en rolle. For det tredje forteller dokumentarer fortellinger, og, på samme måte som fiksjonen, bruker den teknikker for å skape engasjerende fortellinger. Forskjellen er at disse fortellingene er forankret i hva som skjer i den virkelige verdenen (Nichols, 2017, s. 5-8). Basert på disse tre oppfatningene foreslår han en noe mer omfattende definisjon enn Grierson:

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

Før man har gått løs på selve definisjonen, har flere teoretikere, inkludert Grierson selv, påpekt at et problem oppstår allerede med ordet man forsøker å definere: «Dokumentar» har en iboende ide om at noe skal dokumenteres. Dette står på mange måter i direkte kontrast til «creative treatment», og ble også mer forvirrende da man fikk retninger som «direct cinema» der man hevdet å kunne dokumentere virkeligheten «slik den egentlig var» (Sørenssen, 2021, s. 14). Denne retningen knytter seg til et spørsmål om et objektivitetsideal, som skal behandles nærmere senere i oppgaven. På grunn av denne tvetydigheten unngår noen dokumentarteoretikere å bruke begrepet, hvor «non-fiction» er det mest brukte alternativet. Ikke-fiksjon kan også brukes som en definisjon i seg selv, da med utgangspunkt i

hva sjangeren ikke er: ikke-fiksjonsfilm. For noen er dette den eneste måten man kan fange virkelighetsbearbeidelse under en paraply (Sørenssen, 2021 s. 10).

Carl R. Plantinga er en av teoretikerne som utelukkende bruker begrepet «non-fiction» når han undersøker den type film som handler om virkeligheten, og utvikler en teori om dokumentarfilm som er forankret i retorikken. Samtidig sier han at å definere dokumentarfilmen, er like vanskelig som å definere kunst, på grunn av deres «elusive essence», eller «flyktige essens» (Plantinga, 2010, s. 14-15). Han er mer opptatt av hvordan ikke-fiksjon virker på seerne, og hvordan påstandene og argumentene som settes opp om den virkelige verden er strukturert for å overbevise. Disse påstandene kommer frem gjennom det han kaller «voice» og teknikker som musikk, klipping, lydeffekter og intervjuer (Plantinga, 2010, s. 11, 25).

## **2.2 Dokumentarfilmens forhold til virkeligheten**

Basert på den tidligere diskusjonen er dokumentaren derfor kanskje tydeligst definert som en motsetning til fiksjonsfilmen. Nichols poengterer at verdien til dokumentaren ligger nettopp i stoffområdene den tar opp, hvor hele poenget er at det som representeres er noe som faktisk har skjedd (Nichols, 2017, s. 5). Våre sjangerforventninger tilsier at vi skal se på noe om den virkelige verdenen vi kan stole på at er sant, og da ser vi også på det fordi vi ønsker å lære noe nytt om virkeligheten (Spence & Navarro, 2011, s. 13).

Dokumentarfilmer skiller seg fra andre medier som også hevder å representere virkeligheten, da foto og filmfoto innehar en grunnleggende fordel: Som forbrukere kan vi faktisk observere at dette har skjedd, fordi vi alle er kjent med teknologien til et kamera. Fotokameraet fanger et øyeblikk av virkeligheten, og filmfotokameraet fanger flere øyeblikk fra virkeligheten, og presenterer dem for oss ved å spille dem av raskt etter hverandre. Bildet er slik direkte relatert til virkeligheten, noe semiotikeren Charles S. Peirce forklarer med «det indeksikalske båndet» (Nichols, 1991, s. 149). I hans kategoriseringssystem for tegn skiller han mellom «icons», «index» og «symbols». «Index» er relatert til referenten gjennom kausalitet, eller nærhet (Plantinga, 2010, s. 41). I dette ligger et fysisk bånd mellom referenten og representasjonen, med andre ord en direkte og fysisk forbindelse til objektet som er fotografert (Nichols, 1991, s. 149-150). Kameraets tekniske evne til å fange ting mens de

skjer, gjør at vi automatisk oppfatter det som autentisk: Bildet er «never distinguished from its referent (from what it represents)» (Barthes, 1981, s. 5, sitert i Spence & Navarro, 2011, s. 11).

Dette kan eksemplifiseres ved å sette fotografiet opp mot maleriet: Fotografier garanterer autenticitet fordi vi opplever det som autentisk, mens vi vil se at et maleri ikke innehar en direkte relasjon til innholdet som presenteres (Nichols, 1991, s. 149-150). I tillegg har filmfoto muligheten til å fange handling som utspiller seg over tid. Dette fungerer som et slags bevis for at kameraet har eksistert på samme tid og sted som handlingen den har fanget: «(...) there seems to be an “existential bond” between the representation and the event, that is, between the image and the sociohistorical world» (Spence & Navarro, 2011, s. 13). Relevansen av det indeksikalske båndet har vært diskutert etter hvert som det har kommet nye teknikker for å manipulere det kameraet fanger, som lyssetting eller digitale teknikker (Nichols, 1991, s. 150). Diskusjonen fremover vil nok også forbli interessant, når vi står på dørstokken til den nyeste filmteknologien, preget av mulighetene som ligger i kunstig intelligens. Denne problemstillingen skal ikke behandles videre i denne oppgaven.

Mange peker på at dokumentaren er en representasjon av virkeligheten, og bruker dette for å skille den fra imitasjonen fiksjonen foretar. Men Plantinga argumenterer heller for at det i ikke-fiksjon er snakk om konstruerte representasjoner. Hvis man kun bruker begrepet representasjon, vil enhver form for manipulasjon av virkelighetsmaterialet dra sjangeren mot fiksjonen. Det er heller konteksten filmen blir produsert, distribuert og tatt imot i, som gjør den til ikke-fiksjon (Plantinga, 2010, s. 16, 34, 37). Plantinga påpeker at diskusjonen om dokumentaren har satt seg fast i motsetningene mellom subjektivitet, objektivitet og realisme. Alle disse problemstillingene vil løses så lenge man ser på sjangeren som fundamentalt retorisk: «Nonfiction film makes no claim to *reproduce* the real, but rather makes claims *about* the “real”, just as any nonfiction communication does» (Plantinga, 2010, s. 38). Dokumentaren fanger ikke virkeligheten, men impliserer holdninger og standpunkter om det den foretar seg for å overbevise publikum. Overbevisningen forgår gjennom teknikkene som brukes for å fremme argumentene i filmen, noe jeg kommer mer tilbake til.

Dokumentarfilmens relasjon til virkeligheten gjør også at den kan relateres til det man omtaler som «discourses of sobriety», eller nøkternhetsdiskurser (Nichols, 1991, s. 3). Dette knytter seg også til Grierson og Plantinga sine poenger om at sjangeren også defineres ut fra konteksten: Dokumentarfilm er et opplysningsmedium (Sørenssen, 2021, s. 13; Plantinga, 2010, s. 38). Nøkternhetsdiskurser er systemer man antar at har en form for makt, i den forstand at de har påvirkningskraft på verden vi lever i. Eksempler er vitenskap, politikk eller religion. Nok en gang brukes motsetningen til det fiksjonelle, da disse systemene preges av en direkte, øyeblikkelig og transparent relasjonen til det virkelige, uten innblanding fra forestilte elementer, karakterer eller verdener. Allikevel påpeker Nichols at dokumentarfilm aldri har vært tatt opp som et fullverdig medlem i denne diskursen, ettersom dens eksistens alltid har vært definert i relasjon til fiksjonsfilmen (Nichols, 1991, s. 3-4). Men det er kanskje annerledes med en journalistisk fjernsynsdokumentar?

### **2.3 Dokumentaren blir journalistikk**

Noe av utgangspunktet til Nichols i *Introduction to documentary* (2017) er dokumentarfilmens uavhengighet, og kontrasten den skaper til massemedienes repetitive og kommersielt orientert nyheter:

In a time when the major media recycle the same stories on the same subject over and over (...) it is the independent documentary film that has brought a fresh eye to the events of the world and has told stories (...). (Nichols, 2017, s. 1).

Oppgaven har så langt sett på hvordan dokumentaren skiller seg fra spillefilmer, men interessant nok har den også tradisjonelt opprettholdt en distanse til massemediene, ved at den har vært en alternativ sjanger (Bastiansen, 2011b, s. 28). Uavhengige filmskapere har snakket til makten, istedenfor å underkaste seg dem (Nichols, 2017, s. 4). Allikevel har de alternative noe til felles med den etablerte journalistikken: Begge har som formål å formidle og skildre den virkelige verdenen til et publikum (Bastiansen, 2011b, s. 28). Så hva skjer så når massemediene omfavner sjangeren og gjør den til sin egen?

I USA flytter dokumentarfilmen inn i stuen til folk i 1951, når man i *See It Now* på CBS får presentert kritisk undersøkende journalistikk i et TV-program. Tradisjonell journalistikk kombineres med fjernsynets virkemidler innenfor lyd og bilde, og «resultatet ble aktuelle



dokumentarprogrammer av journalistisk karakter, utformet som tilbakevendende magasinposter om kontroversielle spørsmål» (Bastiansen, 2011b, s. 29).

I 1968 kommer programmet *60 Minutes* i USA, og blir et av CBS sine mest populære programmer (Bastiansen, 2011b, s. 31). Dette blant annet fordi de tok opp kontroversielle temaer og hadde direkte konfrontasjoner med de som deltok i programmet.

Fjernsynsdokumentaren har kommet for å bli: «In the second half of the twentieth century television has been the single most important formative influence in determining the types of documentaries that are produced and the forms in which they appear» (Kilborn & Izod, 1997, s. 20, sitert i Bastiansen, 2011b, s. 33). Denne undersjangeren av dokumentar blir en felles møteplass for journalister og filmskapere, og produksjonene bærer ofte preg av begge profesjonene. Og ikke minst blir dokumentaren nå tilgjengelig for allmennkringkasternes store publikum (Bastiansen, 2011b, s. 28-32).

Fjernsynsdokumentaren kan derfor ses i et annet lys enn den tradisjonelle kinodokumentarfilmen, fordi den nå også betraktes som journalistikk (Corner, 1995, sitert i Mølster s. 258), noe som skal defineres og diskuteres ytterligere senere i oppgaven. Med dette blir også dokumentaren underlagt journalistikken som institusjon og den offentlige rollen journalistikken har som vaktbikkje overfor styresmaktene. Den blir en del av den fjerde statsmakten (Bastiansen, 2011b, s. 36). Denne nye makten kommer også med et visst ansvar. Ragnhild Mølster mener at makten naturlig henger sammen med fjernsynsdokumentarens offentlige funksjon. Den er nå en del av sfæren som bestemmer hva som anses som viktig, og dermed med på å påvirke holdninger om ulike saker i samfunnet (Mølster, 2001, s. 261). Slik kan man nå også argumentere for at det er en type dokumentar som i større grad passer inn i nøkternhetsdiskursene, nemlig fjernsynsdokumentaren (Mølster, 2001, s. 257).

Mølster påpeker at den nye makten også har betingelser, som blir avgjørende for fjernsynsdokumentaren. For det første må den anses som troverdig, og seeren må har tillitt til både programmets avsender og innhold. For det andre er forholdet til virkeligheten, som også henger sammen med troverdighet, med på å gi sjangeren legitimitet. Igjen er det indeksikalske båndet nøkkelen til sjangerens avstand til fiksjon, og for at makten skal kunne opprettholdes, må dette respekteres (Mølster, 2001, s. 261). Det tredje poenget henter

Mølster fra John Ellis, som i boken *Seeing Things* (2000) påpeker at vi i det 20. århundre, på grunn av fjernsynet og fotografiet, alle blir vitner til grusomhetene i verden (s. 10, sitert i Mølster, 2001, s. 261-262). Når vi vet at det vi ser er virkelig, blir vi tvunget til å ta stilling til det. Derfor må fjernsynsdokumentaren produseres på en måte som aktiviserer et moralsk eller etisk nivå hos seeren (Mølster, 2001, s. 262). Skulle betingelsene være oppfylt, får fjernsynsdokumentaren unik makt: Den er med på å bestemme hva som er viktig og relevant, hva vi som seere skal bry oss om, og setter med dette «samfunnets etiske standard» (Mølster, 2001, s. 257).

Generelt er det uenighet om dokumentarer skal dømmes etter journalistiske standarder. Stephanie Craft knytter dette til at dokumentaren, i motsetning til nyhetsjournalistikken, har et perspektiv på det den formidler (Craft, 2018, s. 421). Men samtidig opererer fjernsynsdokumentaren i et annet landskap enn dokumentaren, nettopp fordi den springer ut av allmennkringkasternes journalistiske tradisjoner. Den har både vært viktig for distribusjon av journalistisk arbeid i langformat, men også for å definere allmennkringkasterne i offentlighetens øyne (Aufderheide, 2019, s. 5; Bastiansen, 2011b, s. 31; Mølster, 2001, s. 258). I tillegg må den nå, på samme måte som alle andre norske journalistiske sjangre, forholde seg til de yrkesetiske målsetningene nedfelt i Vær Varsom-plakaten (Njaastad, 2004, s. 16). I 1999 skriver Olav Njaastad boken *TV-journalistikk – Bildenes fortellerkraft* (2004), der han blant annet utvikler et teoretisk fundament for formidling av fakta på fjernsyn, og forsøker å bringe journalistikkfaget og TV-journalistikken nærmere hverandre. TV-reportasjer skal underlegges samme krav som all annen journalistikk. Njaastad sine teorier er tett knyttet opp mot nyhetsjournalistikken og TV-reportasjen, men han mener at de er relevante for også fjernsynsdokumentaren, da den faller innunder paraplyen faktafortelling (Njaastad, 2004, s. 190).

Men det er flere som er kritiske til å blande fjernsynsjournalistikk med dokumentarfilmen. Bjørn Sørensen mener at den naive tanken om at dokumentarfilmen er et sannhetsvitne blir forsterket når man omtaler det som journalistikk, slik man gjør når man får aktualitetsprogrammer på TV (2021, s. 14). Søren Birkvad argumenterer i 1996 for at virkeligheten er et for omfattende og abstrakt emne for fjernsyn. Som seer har man forskjellige forventninger til TV-programmer og dokumentarfilmer, og dokumentaren

oppfyller ikke de kravene vi har når vi skrur på TV-skjermen. Dokumentarismen spiller en tvetydig rolle i dagens TV-bilde, fordi den skal si noe sannferdig om virkeligheten til et publikum som er livredde for å kjede seg (Birkvad, 1996, ikke sidetall).

Etter å ha sett på noen av diskusjonene dokumentarsjangeren har vært gjennom, vil det også være relevant å stille spørsmål ved fjernsynsdokumentarens forhold til virkeligheten, og hvilke utfordringer som knytter seg til å presentere journalistisk arbeid med hjelp av teknikker vi tenker hører hjemme hos fiksjonen. Også journalistikken må, når presentert i dokumentarisk form, settes i perspektiver og kontekst for å være attraktivt og tilgjengelig for seere. Fjernsynsdokumentaren har retorisk makt, og har med dette mulighet til å styre fremstillingsformer og i forlengelsen holdninger (Mølster, 2001, s. 263). Her er det også en allmennkringkaster som er avsender, og som gjennom fjernsynsdokumentaren skal sette dagsorden og stimulere til politisk debatt. Vil man ikke da sette høyere krav til objektivitet i fremstillingen?

#### **2.4 Om sannhet og objektivitet i journalistikken og dokumentaren**

Det er viktig å ta inn over seg at dokumentarister ikke bare setter opp et kamera og reflekterer verden for tilskuerne. Det samme gjelder for journalister når det kommer til mikrofonstativer, og begge disipliner har vært gjenstand for diskusjon rundt et ideal om objektiv fremstilling av virkeligheten. Alt som skal representere virkeligheten er strukturert opp og presentert med et formål, og for å oppfylle formålet vil man alltid måtte ta valg.

Noe av hovedproblemet med koblingen av dokumentarer og dokumentasjon av virkeligheten, knytter seg til tilliten vi har til det indeksikalske båndet i denne sjangeren: «dokumentarfilmbegrepet konnoterer en så stor vektlegging av bildebeviset at betydningen av de subjektive valgene som er tatt, underkommuniseres» (Oltedal, 2022, s. 2). Selv om dokumentarfilmen er lenket til den virkelige verden gjennom filmen, glemmer man ofte at alle bildene er resultater av omfattende utvalg og redigering. Da bidrar man igjen «til illusjonen om at dokumentarfilm er det samme som dokumentasjon» (Sørenssen, 2021, s. 19).

På lik linje med dokumentarfilmen er journalistikken forankret i virkeligheten. Svein Brurås definerer journalistikk på følgende måte: «Journalistikk er aktuell og sannferdig formidling av fakta og synspunkter, lettfattelig presentert av en uavhengig redaksjon eller journalist» (2020, s. 17). Hovedpoenget i definisjonen ligner dokumentarfilmens: Det er formidling av sannferdige forhold, og i begge må man derfor forholde seg til virkeligheten på en annen måte enn man gjør i fiksjonen. Imidlertid er det viktig å erkjenne at selv om journalistikken og dokumentaren streber etter å presentere fakta og sannheter, er ikke dette ensbetydende med at de representerer virkeligheten objektivt.

Kravet til sannhet knyttes sammen med idealet om objektivitet som, i likhet med dokumentarfilmen, er nøye diskutert i journalistikken. Idealet oppsto på midten av 1800-tallet, med utgangspunkt i at man fikk nyhetsjournalistikk for massene, ikke bare meningsjournalistikk for elitene (Hornmoen & Steensen, 2021, s. 33). Det vi i dag omtaler som tradisjonell objektivitet er forankret i tanken om at nyhetene skal formidle informasjon om hendelser på en upartisk og nøyaktig måte, uten noen former for tolkninger eller synspunkter (Hornmoen & Steensen, 2021, s. 36).

Som nevnt har man også i dokumentarfilmhistorien hatt slike idealer, og begrepet «dokumentar» har blitt kritisert for at det lett kan misforstås med «dokumentasjon». Men det er også gjort forsøk på å fremstille virkeligheten sann og objektiv, «slik den egentlig var» (Sørenssen, 2021, s. 14), først og fremst knyttet til en retning innenfor dokumentarfilmhistorien omtalt som «direct cinema». Denne formen oppsto som et alternativ til den kommentarstyrte dokumentaren, og ble først og fremst muliggjort grunnet den teknologiske utviklingen til fotokameraet. Det ble lettere, og derfor enklere å ta med seg rundt. Formålet til denne retningen var å formidle virkeligheten uten instruksjoner og innblandinger, som en flue på veggen (Sørenssen, 2021, s. 199-204). Men hva gjør du så når du skal sette opptakene sammen til en ferdig film? Selv om en kan hevde at virkeligheten er speilet, eller fanget så objektivt som mulig, så må alt starte med at noen setter opp speilet på et hensiktsmessig sted. Allerede her må det tas valg. Videre skal speilbildet, bestående av timevis med opptak, kuttes ned til et rimelig antall minutter. Oppgavene som følger med produksjon av dokumentarfilmer, består i bunn og grunn av uendelige antall valg.

Både innenfor journalistikken og dokumentarfilmteorien har mange konkludert denne diskusjonen med at objektivitet er et naivt ideal, som er direkte motstridende til mulighetene som ligger i det å formidle noe. All formidling er valg, og subjektive vurderinger vil derfor automatisk spille inn i formidling, uavhengig av hvor objektiv man ideelt sett ønsker å være (Hornmoen & Steensen, 2021, s. 40; Sørensen, 2021, s. 14). Hornmoen og Steensen argumenterer for et pragmatisk objektivitetsideal i journalistikken, der utgangspunktet er at all kunnskap vi innehar om virkeligheten er tolkninger av virkeligheten. Objektivitet blir dermed ikke ensbetydende med sannhet, men heller koblet direkte til menneskers subjektivitet. Det tolkende vesenet konsumerer virkeligheten, før de formidler den videre (Hornmoen & Steensen, 2021, s. 200). På denne måten er det mulig å se subjektivitet som en forutsetning for objektivitet i journalistikken.

Hornmoen og Steensen påpeker også andre problemer med objektivitetsidealet, som blir gjeldende for fjernsynsdokumentaren. For det første kan et forsøk på å balansere påstander på en objektiv måte skape mer forvirring om hva som er realiteten. De bruker eksempelet med klimaforskere og klimaskeptikere, hvor et forsøk på å balansere utsagn fra disse posisjonene vil være en usann representasjon av hvordan ting faktisk foreligger. For det andre vil idealer om objektivitet og nøytralitet bremse all form for samfunnsendring som potensielt kan komme fra disse praksisene. Det er generell enighet om at aktivismejournalistikk, meningsjournalistikk og andre mer subjektive sjangre er sunt for et demokrati i konstant utvikling. For det tredje vil balansen og nøytraliteten som kommer av objektivitet skape en overflatisk nyhetsdekning, uten analyser, kontekster eller fortolkninger av verden og samfunnet vi lever i (Hornmoen & Steensen, 2021, s. 40-41).

Craft diskuterer skillene mellom dokumentar og journalistikk med utgangspunkt i True-Crime, en dokumentarsjanger som de seneste årene har tatt verden med storm. Disse bingevennlige seriene som er masseprodusert av Netflix og HBO har også fått mye kritikk, da de på mange måter bryter med det man har sett på som den grunnleggende forventningen til ikke-fiksjon: man skal ikke ha en agenda, man skal være distansert fra de man forteller om, og man skal sette informasjon over drama. Mange av seriene er bygget opp rundt krimmysterier som ikke er løst, eller tilfeller der man mener at noen er uskyldig dømt, igangsatt av dokumentarfilmskapere som mener at filmen er verdt å produsere nettopp av disse

årsakene. Da er det vanskelig å oppfylle de grunnleggende forventningene, fordi produksjonen vil være motivert av et perspektiv på saken. Motargumentene her vil være at Netflix og HBO ikke er journalistiske institusjoner, og de som produserer dokumentarfilmene er dokumentarfilmskapere, ikke journalister. Her er det derfor mulig å sette opp et skille mellom dokumentarfilm og journalistikk. Allikevel vil dette se annerledes ut når det er en allmennkringkaster som er avsender, nettopp fordi det da kommer fra en journalistisk institusjon. Denne diskusjonen har vi til en viss grad allerede hatt, hvor retninger som nyjournalistikk og litterær journalistikk har blitt kritisert for å være for frakoblet fra objektiv nyhetsjournalistikk (Craft, 2018, s. 419-422). Slike subjektive sjangre i journalistikken er noe vi verdsetter i dag, nettopp fordi spesifikke perspektiver har en egenverdi.

Det er også verdt å utforske spørsmålet om hva som kan anses som sant.

Dokumentarfilmskaperen Paul Rotha mener at sann gjengivelse av virkeligheten ikke vil være mulig, da det fordrer at alle er enige om hva som er sant. På denne måten kan dokumentarer bare være sanne når det kommer til å formidle en sinnstilstand. Han trekker det så langt som å si at dokumentarfilmer i bunn og grunn er propaganda som bruker dramatiseringer, eller narratisering, av virkelighetsmaterialet for å få frem målsettingen sin. Slik blir dokumentaren subjektive beskrivelser av den objektive virkeligheten (Sørenssen, 2021, s. 157-158).

Selv om mange vil avfeie objektivitet som et naivt ideal, er diskusjonen allikevel knyttet til et grunnleggende problem i journalistikken, og i dokumentarfilmen: Man er avhengig av at det er en relasjon mellom det man påstår om virkeligheten, og det som faktisk er virkelighet (Hornmoen & Steensen, 2021, s. 200-201). Det er dette som skiller nøkternhetsdiskursene fra fiksjonen, og ikke minst gjør sjangeren attraktiv. Løsningen vil, ifølge Hornmoen og Steensen, henge sammen med hvordan man tolker de ulike idealene som er forbundet med journalistikken: De journalistiske idealene må baseres «på en mellomposisjon mellom den empiriske positivismen («journalistikken kan gjengi virkeligheten objektivt slik at alle forstår nøyaktig det samme») og konstruktivisme («journalisten konstruerer en virkelighet som alle tolker på sin måte»)» (2021, s. 201). En annen løsning på problemet vil være å se annerledes på hva som menes med objektivitet. Gunnar Andrén et al. mener at vi ikke må sidestille objektivitet med nøytralitet og balanse, samtidig som vi skal ha som mål at journalistikk

formidler et verdensbilde som er så realistisk som mulig. For å få til dette, setter de opp fire betingelser for objektivitet: påstandene må være sanne, det som formidles er ikke misvisende, påstandene er vesentlige og arbeidet er grundig (Andrén et al., 1979, sitert i Eide, 2011, s. 12). En slik forståelse av begrepet objektivitet vil i større grad omfavne mer subjektive sjangre innenfor journalistikken.

## **2.5 Dokumentarfilmens uttrykksmessige muligheter**

Denne oppgaven undersøke hvordan Brennpunkt representerer virkeligheten, gjennom å se på hvordan innholdet er presentert. Plantinga bruker begrepet diskurs for å forklare organiseringen av lyd og bilde i dokumentarfilmen. Diskursen blir virkemiddelet, eller måten, den projiserte verdenen blir kommunisert på. Hans diskursbegrep dekker mer enn Seymour Chatmans diskursbegrep, som innebefatter hvordan «story», det som blir fortalt, fortelles (Plantinga, 2010, s. 84-85). Plantinga sier videre at forholdet mellom diskursen og den virkelige verden er påvirket av fire parametere som alle er med på å manipulere virkeligheten som prosjekteres: For det første velger man materialet som skal representere verdenen, gjennom å kontrollere mengden og opphavet til informasjonen. For det andre organiserer man materialet, før man for det tredje velger hva man skal legge vekt på. Til sist tar man et «point of view», eller synspunkt, på det man presenterer, som han omtaler som filmens «voice». Plantinga poengterer at disse parameterne kun er ment metaforisk, ettersom diskursen er fundamentalt kommunikativ. Med dette mener han at bak alle valg, organisering, vektlegging og «voice» sitter det filmskapere som har konstruert den fysiske teksten som er filmen, og vi har ingen garanti for at det som er presentert er rettferdig, nøyaktig eller korrekt. Dokumentaren er en modell av verdenen, ikke en objektiv representasjon (Plantinga, 2010 s. 84-86). I første omgang skal oppgaven se på hvordan «voice», eller den diskursive manipulasjonen av verden som knytter seg til perspektivet verden er presentert fra, kan uttrykkes (Plantinga, 2010, s. 98).

### **2.5.1 Former for representasjon: Nichols moduser**

Bill Nichols har utviklet en av de mest brukte teoriene om former for representasjon i dokumentarfilm, som jeg her skal redegjøre kort for. Han bruker ikke begrepet «voice», men «argument» (Plantinga, 2010, s. 99-100). Det er argumentet om den virkelige verden som gjør filmen til en dokumentar, og ikke fiksjon: «In fiction, realism serves to make a plausible world real; in documentary, realism serves to make an argument about the historical world

pursuasive» (Nichols, 1991, s. 165). Nichols sine representasjonsmoduser kan beskrives på mange måter: Patricia Aufderheide kaller det fire måter å henvende seg til seerne (2007, s. 132), Sørensen kaller det uttrykksformer (2021, s. 161), Øverby forklarer det som hvordan argumentet i filmen settes frem (2000, s. 86), Njaastad kaller det fortellerformer (2004, s. 190) og Plantinga kaller det stiler av ikke-fiksjon og antakelser om funksjoner ikke-fiksjon har i relasjon til publikum og den historiske verdenen (2010, s. 101). Selv forklarer Nichols modusene som måter å organisere eller strukturere tekstene på (Nichols, 1991, s. 32).

Derfor vil de fire modusene også ha ulike implikasjoner for hvordan dokumentaren hevder sannhet, og kan anvendes for å kategorisere former for representasjon av virkeligheten. Utover i dokumentarfilmhistorien har filmskaperne benyttet seg av nye metoder for å sette frem argumenter, og dermed har det oppstått nye problemstillinger man har måttet ta hensyn til. Modusene er derfor også knyttet til spesifikke retninger innenfor dokumentarfilmhistorien, og Nichols innfører en ny modus for å løse utfordringene ved en tidligere. Modusene kan også kombineres innenfor en film, og de tidligere modusene tas opp igjen etterhvert i historien (Nichols, 1991, s. 32-33). Disse presenteres først i artikkelen *The Voice of Documentary* (1983), før de blir videreutviklet i boken *Representing Reality* (1991). I denne oppgaven skal jeg ikke bruke modusene direkte i analysen, men heller ta utgangspunkt i Alf R. Jacobsen sin videreføring av disse begrepene. Dette blir teorigrunnet for å kunne si noe om strukturen til programmene, hvor jeg også skal undersøke om dette har endret seg fra den ene perioden til den andre.

### Ekspositoriske modus

Den ekspositoriske modusen oppstår som en motsetning til den underholdende fiksjonsfilmen, og de tidligste filmene til Grierson og Robert J. Flaherty kan plasseres under denne. Her er formålet å legge frem et argument for seeren, for å forklare, kartlegge eller belyse det som representeres, noe som kan minne om nyhetsreportasjen. Tittelplakater og bilder er til for å bygge opp under den allvitende fortellerstemmen, ofte omtalt som «Voice of God», og i forlengelsen av dette er målet å overbevise seerne. Her henvender filmskaperen seg direkte til publikum, og virkemidler blir brukt for å overbevise seeren om at argumentet som settes frem er det korrekte. Klipping er brukt for å etablere retorisk



kontinuitet, og hvis det er intervjuer, er disse brukt som bevis for argumentet (Nichols, 1991, s. 32-37).

### Observerende modus

Den observerende modusen til Nichols knytter seg til «direct cinema»-retningen som dominerte på 1960-tallet. Her var man opptatt av å gjengi virkeligheten sant og objektivt, ved å la den tale for seg selv gjennom direkte formidling. Denne retningen ble som nevnt gjort mulig med lettere filmutstyr, samtidig som man ville vekk fra de moraliserende aspektene i den ekspositoriske dokumentaren (Nichols, 1991, s. 33). Den kjennetegnes ved langvarige bilde- og lydopptak fra stedet, som gir seeren en følelse av å være vitne til det som utspiller seg (Sørenssen, 2021, s. 214-215). Klippingen blir brukt for å styrke disse oppfatningene, og på mange måter minner denne modusen om fiksjonsfilmen, i og med at vi ser inn i livene til subjektene på skjermen. Seerne er en flue på veggen og filmen er helt fri for innblanding fra filmskaperen gjennom kommentar, tekstplakater eller rekonstruksjoner (Nichols, 1991, s. 38, 42).

### Interaktiv modus

Den interaktive modusen springer ut av et ønske om å gjøre filmskaperens perspektiv på filmen tydeligere enn det var i den observerende modusen, og man søker transparens rundt prosessen gjennom å ha filmskaperen med som en sosial aktør i filmen. Flere filmteoretikere kategoriserer «direct cinema» og «cinéma vérité» sammen, mens Nichols gjør et skille hvor «cinéma vérité» faller innunder den interaktive modusen (Nichols, 1991, s. 33, 38, 44). Sørenssen knytter den interaktive modusen til fjernsynsreportasjen, eller TV-journalistikken, basert på at denne modusen, i tillegg til å ha en synlig filmskaper, i stor grad er preget av intervjuet (2021, s. 224-225). Den synlige og tilsynelatende likestilte filmskaperen gjør at filmen blir forankret i individuelle perspektiver og personlige fortellinger, ikke i en overordnet kommentar. Klippingen blir brukt for å skape en logisk kontinuitet mellom de forskjellige standpunktene, og det er sjeldent en overordnet forteller, ettersom det er interaksjonen mellom filmskaperen og de medvirkende som fører argumentet (Nichols, 1991, s. 44-56).

## Refleksiv modus

Den refleksive modusen blir en løsning på et dilemma som oppstår ved de tre forrige: filmskaperens meninger og intensjoner er skjult, og vi vet derfor ikke hvilken kontroll som er utøvd på virkelighetsmaterialet vi får presentert (Nichols, 1991, s. 33). Her tar man den interaktive modusen et hakk lenger, ved at filmskaperen utøver metakommentarer på sitt eget verk og sine egne intensjoner. Der man i den interaktive modusen legger vekt på møtet mellom filmskaperen og subjektet, blir det her lagt vekt på møtet mellom filmskaperen og seeren. Vi får ikke bare se filmen, men prosessen rundt produksjonen av den. Denne modusen tar et oppgjør med den naive oppfatningen om at dokumentarfilm er en objektiv fremstilling av virkeligheten, samt med grep og strategier filmer benytter for å sette frem argumenter (Nichols 1991, s. 56-63).

### **2.5.2 Videreføring av Nichols moduser**

Nichols gjør selv en revisjon av disse modusene i 2001, og døper om den interaktive til deltakende, og tilfører en poetisk modus (Sørensen, 2021, s. 283-284). Men før den tid forklarer Alf R. Jacobsen på NRKs montasjeforum i 1998 (Øverby, 2000, s. 85) hvordan han, daværende Brennpunkt-redaktør, skiller mellom ulike former for dokumentar<sup>1</sup>. Her viderefører han Nichols sine opprinnelige moduser til en terminologi om hvordan dokumentarfilmer er bygget opp. I denne oppgaven ønsker jeg å bruke Jacobsen sine begreper i mine analyser, da disse hører til den historiske konteksten til programmene i den tidligste perioden jeg skal analysere. Jacobsen hevder at fjernsynsdokumentaren kan plasseres innenfor to former for dokumentarer, basert på hvordan handlingen er strukturert og hvordan fortelleren henvender seg til seeren: eksempeldokumentar og prosessdokumentar. «Eksempel-dokumentarene har en analytisk karakter og skildrer historier, portretter eller omhandler bestemte saker» (Øverby, 2000 s. 85). En prosessdokumentar vil ta «for seg mennesker i bestemte situasjoner og/eller prosesser, følger en etterforskning, en reise eller er forma som ei videodagbok» (Øverby, 2000, s. 86). Her foregår fortellingen på handlingsplanet.

---

<sup>1</sup> Alf R. Jacobsen, daværende redaktør for Brennpunkt, diskuterte ulike dokumentarsjangre på NRKs montasjeforum den 20. mars 1998. Dette møtet er dokumentert i Øverbys notater og er brukt som en referanse for å forstå Jacobsens perspektiver på dokumentariske fremgangsmåter (Øverby, 2000, s. 85)

De ulike representasjonsmodusene til Nichols kan sammenfattes med Jacobsen sin terminologi. Den ekspositoriske og interaktive modusen vil tilhøre eksempeldokumentaren, som er preget av fortellerens inngripen i historien. Dette skjer ved at argumentet blir presentert eksplisitt gjennom en kommentarer fra fortelleren: «see-it-my-way» eller «see-it-this way» (Nichols, 1991, s. 126-127, sitert i Øverby, s. 86). Her mener jeg det er viktig å påpeke at en forteller ikke kun argumenterer gjennom en eksplisitt kommentar, men også kan gjøre det gjennom andre valg og teknikker. Dette kan for eksempel være hvem de velger å intervju, hvordan kommentaren er organisert eller gjennom teknikker som brukes i presentasjon av ulike mennesker.

Prosesdokumentaren er ikke fri fra valg fra fortelleren, men den bærer i mye større grad preg av at det er menneskene man følger som driver historien fremover, ved at de tar med kameraene på sin reise. Denne kan «sies å ligge nært opp til den klassiske dramatiske fortellerforma» (Øverby, 2000, s. 86), og slik kan prosesdokumentaren knyttes til den observerende modusen. Argumentet fra fortelleren vil være implisitt, fordi man som seer gjør seg opp sin egen mening, eller «see-it-for-yourself» (Nichols, 1991, s. 126, sitert i Øverby, s. 86). Nichols påpeker at det er mulig å kombinere flere moduser innenfor en dokumentarfilm, men én vil alltid være mer fremtredende enn den andre (Nichols, 1991, s. 33). Dette mener jeg også er tilfellet for Jacobsen sitt skille på struktur. En eksempeldokumentar vil kunne inneholde passasjer som foregår på handlingsplanet, for eksempel at man konfronterer en person på kamera, uten at det gjør programmet til en prosesdokumentar. Dette gjelder også andre veien, hvor en prosesdokumentar kan ha en kommentar som for eksempel forklarer noe komplisert som utspiller seg i handlingsforløpet.

### **2.5.3 Bruk av teknikker i dokumentarfilm**

Oppgaven skal nå se på de delene av presentasjon i en fjernsynsdokumentar som knytter seg til de uttrykksmessige aspektene og audiovisuelle teknikker, og hvordan dette virker inn på representasjonen av virkeligheten. Begreper som virkemidler, teknikker, tilnærminger, praksiser, elementer eller mekanismer kan brukes om det filmskaperen gjør med materialet for å formidle det de ønsker. Mange av disse mulighetene er vi som seere vant med å finne i fiksjonen. Men som vi nå har etablert er også det dokumentariske materialet påvirket av bevisste valg fra filmskaperens side: «Since there is nothing natural about the representation

of reality in documentary, documentary filmmakers are acutely aware that all their choices shape the meaning they choose» (Aufderheide, 2007, s. 11). Disse valgene vil være under lupen i min undersøkelse av endring i Brennpunkt sine programmer, da de vil si noe om hvordan virkeligheten er representert, og om det er tatt andre valg nå enn tidligere. Videre kommer jeg til å bruke begrepet teknikker om filmens uttrykksmessige aspekter, som vil vise til filmtekniske valg som anvendes på filmens innhold.

Plantinga går vekk fra Nichols sine historisk forankrede representasjonsmoduser, og gjør heller et skille basert på hvordan dokumentarens formål kommer til uttrykk gjennom «voice». Han skiller mellom formell, åpen og poetisk «voice», som uttrykker i hvor stor grad filmen utøver autoritet. Den poetiske blir en egen sjanger som er helt fri for autoritet, mens de to første benytter seg av karakteristiske strukturer, stiler og teknikker for å representere synspunkter på virkeligheten (Plantinga, 2010, s. 106). Stil og teknikk har både en retorisk funksjon og en informativ funksjon, og sammen skaper de «discursive coherence», eller «diskursiv sammenheng». For det første gir dette klarhet til det som kommuniseres, og som seer føler man at presentasjonen er helhetlig og sammenhengende. For det andre gir det klarhet til diskursens perspektiv, nemlig synspunktet som fremmes. Det er gjennom stil og teknikk man kan identifisere «voice», da de er viktige byggeklosser for å få frem synspunktet i filmen, og videre det retoriske prosjektet. Teknikker kan defineres som lokale metoder eller verktøy som brukes i komposisjonen av filmen, som for eksempel redigering, kamerabevegelser, lyd og lys. Stilen springer ut av teknikker, og mønstre av de samme teknikkene blir til en spesifikk stil (Plantinga, 2010, s. 147-148).

Teknikker vil alltid ha et formål, og de aller tidligste dokumentarfilmskaperne var opptatt av å bruke teknikker som skapte en følelse av realisme. Dette kom til uttrykk gjennom for eksempel usynlig klipp og kameravinkler, der seeren føler at de er en del av en samtale som utspiller seg på skjermen (Aufderheide, 2007, s. 26). Dette idealet, og brukeropplevelsene som følger med, kan imidlertid være problematisk hvis teknikkene som blir brukt gjør at det ikke lenger er en sann gjengivelse av virkeligheten. Bruk av teknikker i dokumentarfilm har vært gjenstand for debatt i lang tid: Man bruker de samme virkemidlene som fiksjonen, men de gjør det for å representere det ikke-fiksjonelle. Hvor mye inngrep og manipulasjon på virkeligheten er lov? Mølster mener det er legitimt å bruke teknikker dersom de er til stede

for «å gi et klart og engasjerende bilde av saken» (2007, s. 206). Faren oppstår hvis de forvrenger virkeligheten (Mølster, 2007, s. 205-207). Denne diskusjonen kan eksemplifiseres ved å se på diskusjonene rundt et av de mest omdiskuterte grepene i dokumentarfilmteorien: rekonstruksjon (Aufderheide, 2007, s. 22-25; Nichols, 2017, s. 9; Plantinga, 2010, s. 36-37; Ellis, 2000, s. 114). Dette innebærer at man gjenskaper en hendelse, enten med skuespillere, eller med de faktiske involverte menneskene, for å demonstrere for seerne hvordan noe foregikk, eller kunne foregått. Aufderheide påpeker at dette grepet ofte blir godtatt så lenge det er åpenbart for seeren at dette er en gjenskapning, og at det blir sett på som en symbolsk representasjon (2007, s. 22-25).

Njaastad skiller mellom det han kaller rekonstruksjon og dramatisering. En rekonstruksjon er en situasjon hvor en person viser oss noe som har skjedd, gjennom demonstrasjon av handlingen. Her er det kilden som gjenforteller og gjenskaper noe, uten involvering fra menneskene bak produksjonen. Formålet er å formidle fakta på en åpen måte, gjennom ekte mennesker, og man tilstreber at det skal være åpenbart for seerne at det som utspiller seg ikke faktisk er den virkelige hendelsen. Effekten av dette vil være at seerne selv kan vurdere det som blir fortalt (Njaastad, 2004, s. 158-159). Dette skiller seg fra det Njaastad omtaler som dramatisering av hendelser. I disse tilfellene forteller man hva som skjedde gjennom å gjenskape hendelsen som fiksjon, på en måte som utelukker at seerne selv kan bedømme hendelsesforløpet. Videre tar han sterkt avstand fra dette som et journalistisk virkemiddel av etiske årsaker, fordi dens «virkemåte er å overbevise ved å rive seerne med» (Njaastad, 2004, s. 139). Problemet er at dramatiseringen blir en påstand om hvordan noe har foregått, og man vil oppleve det som at journalisten var til stede og selv filmet hendelsen, noe som utelukker at seeren kan gjøre seg opp en egen vurdering av hendelsen (Njaastad, 2004, s. 139-141). Mange vil bruke rekonstruksjon om begge disse formene for gjenskapelse av hendelser.

John Ellis gjør en historisk analyse av dokumentaren som sjanger, og argumenterer for at virkelighetsrepresentasjon i dokumentarer tidligere var overveiende observerende, og de hevdet å formidle sannhet direkte. Nå ser vi imidlertid at sannheten som presenteres i en dokumentarfilm ikke kan avgjøres ved kun å se på teksten. Vi må også inkludere perspektiver fra seere og filmskaperne. Dette er et resultat av brukerskepsis som har kommet av økt bruk

av digitale praksiser, og i forlengelsen fiksjonelle teknikker, i dokumentarfilmer. Han bruker naturdokumentarer som eksempel, der observasjon er selve nøkkelen til sjangerens suksess og verdi: Vi får et unikt innblikk i dyrelivet langt bortenfor sivilisasjonen. Men for å kunne lage en engasjerende film om dyrelivet, er man nødt til å strukturere det opp på en måte som gjør det tilgjengelig for et publikum (Ellis, 2021, s. 141-143). Det er ingen som ønsker å se 24 timer fra livet til et dovedyr, og da er det ikke til å unngå å bruke teknikker man forbinder med fiksjonen for å gjøre dovedyrets døgn presentabelt for publikum.

Ellis mener at sjangeren har endret seg fra å være et konsept om observasjon, til et konsept om bevis, i et forsøk på å imøtekomme den nye brukerskepsisen og mistilliten. Dette gjelder på to nivåer: For det første skal man nå bevise hvordan filmen er produsert. For det andre søker man å presentere en «vitenskapelig» tilnærming til dokumentasjon av hendelsene man viser. Påstander som settes opp belyses nå fra flere synspunkter, og blir videre dokumentert ved hjelp av ulike former for teknikker vi kjenner igjen fra fiksjonen, som for eksempel ved bruk av overvåkningsbilder, kilder og rettsdokumenter. Når vi så er blitt vant til disse strukturene i dokumentarfilmen, får vi også større tillit til denne formen for representasjon, og mindre tillit til den rene observasjon. Teknikker vi er vant med i fiksjonen har gjort at sjangerforventningene våre til dokumentaren har endret seg (Ellis, 2021, s. 145-149).

En teknikk som Ellis mener at brukes i større grad for å etterleve bevis om hvordan filmen er produsert, knytter seg til det Njaastad omtaler som fjesing. I dokumentarfilmer kan dette for eksempel forekomme ved at journalisten selv spiller en rolle som etterforsker, her for å drive handlingen fremover. Et resultat av de nye sjangerkonvensjonene Ellis beskriver er at filmskaperen interagerer med subjektene i filmen, og fungerer som en detektiv som søker kunnskap for å belyse en tematikk eller et problem. Man samler inn bevis, og viser seeren hvordan innsamlingen foregår, og dermed hvordan filmen er produsert (Ellis, 2021, s. 145-146). I 2001 påpeker Mølster noe av det samme som Ellis, men knytter synlige journalister til at fjernsynsdokumentaren har blitt mer kommersiell. Historielinjene blir mer og mer melodramatiske, og strukturert opp som en tosidig konflikt det er enkelt for seeren å følge. I forlengelsen av dette vil det være en åpenbar skurk og helt, samt en journalist som fungerer som en hjelper for de gode (Mølster, 2001, s. 265-266). Hyppigere forekomst av synlige journalister kan generelt også knyttes til en ny tendens i journalistikken, der den personlige

stemmen har blitt en viktigere del av tilbudet til aviser. Dette er både fremtredende i økningen av opinionsjangre, som kommentarer og reportasjer, men knyttes også til mulighetene internett innehar (Coward, 2013, s. 6-10), hvor for eksempel sosiale medier muliggjør personlige refleksjoner og meninger fra journalister.

Som nevnt er fjernsynsdokumentaren knyttet til en journalistisk institusjon, noe som også vil påvirke hvilke teknikker vi anser som akseptable. Njaastad går grundig til verks i å forklare hvordan TV-reportasjen burde utformes for å sikre journalistisk kvalitet. *TV-journalistikk – Bildenes fortellerkraft* (2004) fungerer som en håndbok for TV-journalister som arbeider med TV-reportasjer, samtidig som han selv mener at skillet mellom denne sjangeren og dokumentar kun knytter seg til lengden på programmet (Njaastad, s. 190). Men allikevel er det nettopp lengden som på mange måter gir fjernsynsdokumentaren et annet utgangspunkt enn nyhetsreportasjen når det kommer til virkelighetsrepresentasjon. Njaastad er for eksempel kritisk til at fotograf og journalist skal blande seg inn i situasjonene som utspiller seg på skjermen, ettersom bildene mister troverdighet når dette gjennomskues av seeren (2004, s. 150). I en dokumentarfilm vil man ha mulighet til å regissere strukturen i en lengre film eller et lengre program, noe som også er nødvendig for å engasjere seeren over en lengre tidsperiode. Dette vil også gi flere muligheter for generell dramatisering, som for eksempel å sette to kilder opp mot hverandre for å skape en kontrast. Et eksempel på dette er at man velger å filme den ene kilden i dagligdagse settinger for å skape identifikasjon, men bevisst unngår det med en annen kilde. Selv om filmskaperen selv ikke går inn og regisserer hvor mennesker skal gå, kan de sitte bak og regissere fremstillingen av en person, satt opp mot en annen. Dette kan selvsagt også forekomme i en nyhetsreportasje, men vil gi mer mening når man skal sette sammen en times lang sending man har jobbet på over en lengre periode, som har som formål å overbevise en seer om et argument. På denne måten blir Njaastad sine krav interessante for denne oppgaven da de sier noe om en ideell journalistisk formidlingsform innenfor det audiovisuelle formatet. Spørsmålet er om dette fortsatt er aktuelt for lengre fjernsynsdokumentarer produsert i 2022. Nå skal oppgaven se på det som vil være utgangspunktet for disse undersøkelsene.

### Mennesker og journalisters tilstedeværelse i dokumentarer

I denne oppgaven vil presentasjonen av menneskene i programmene være grunnlaget for undersøkelsene av teknikker, og hvordan disse har endret seg. Dette vil analyseres basert på utgangspunktet for analysene, som er hvilket synspunkt eller argument Brennpunkt har på tematikken de formidler. Denne tilnærming vil kunne avdekke hvordan virkeligheten er representert og hvordan dette har endret seg fra en periode til en annen. I tillegg vil dette komme til uttrykk gjennom journalistenes ulike former for tilstedeværelse, som også skal analyseres etter dette formålet.

Mennesker er essensielt for historiefortelling, og ikke minst når man skal formidle virkeligheten: «Documentary film insists on the presence of the body» (Nichols 1991, s. 232). En TV-journalists rolle er å gjøre den abstrakte virkeligheten til noe håndgripelig og forståelig for seerne. Ved å bruke ekte personer, eller personvinkling, skaper man tilgjengelighet, som blir det beste virkemiddelet når man skal formidle en nyhet til andre ekte personer (Njaastad, 2004, s. 147). Her er identifikasjon relevant, ettersom publikum kan relatere til menneskene de møter på skjermen. Identifikasjon kan blant annet skapes ved å filme mennesker i deres daglige liv og i daglige situasjoner, utenfor oppstilte situasjoner som for eksempel intervjuer. For å skape denne følelsen, og for at det skal fungere på den intenderte måten, sier Njaastad at bildene må være autentiske, med andre ord ikke åpenbart regisserte (2004, s. 149-150).

Ifølge Øverby er menneskers funksjoner i fjernsynsdokumentarer å være kilder til en sak. I tillegg sier hun at kildene til Brennpunkt vil være en representant på noe innenfor tematikken eller saken som presenteres, noe hun omtaler som identifikasjonsobjekter. Hun finner at mennesker i Brennpunkt-programmer som regel er identifikasjonsobjekter for enten de rike, makta eller for ofrene i samfunnet. «På den måten skal personene være med å underbygge argumentet Brennpunkt ønsker å sette frem om et bestemt fenomen, problem eller kritikkverdig forhold i samfunnet» (Øverby, 2000, s. 93). Menneskene blir dokumenterende eksempler på det som presenteres, og saken får slagkraft når man klarer å skape identifikasjon med disse eksemplene. Identifikasjon vil igjen kunne vekke følelser for og med personene på skjermen, som igjen vil føre til at man som seer engasjerer seg i det som formidles (Øverby, 2000, s. 94-95).



Men hva slags mennesker som ofte medvirker i dokumentarer, vil også være mulig å knytte til Jacobsens skille mellom eksempel- og prosessdokumentaren. Øverby sier at i den førstnevnte vil medvirkende fungere som «“bevis” eller “dokumenterende eksempel” på den saken som blir fremstilt» (2000, s. 92). I prosessdokumentaren vil man være «avhengig av å ta direkte utgangspunkt i personene og deres evne til å “bære” historia» (Øverby, 2000, s. 92). Hun plasserer debatten om personifisering og personorientering inn i disse rammene. En eksempeldokumentar har personifisering, der menneskene blir et bilde på en mening, et perspektiv eller et forhold. På den andre siden vil prosessdokumentaren være mer personorientert, ved at det er personen som bærer historien som har nyhetsverdi, i motsetning til saken den skal representere (Øverby, 2000, s. 91-92).

Dette kan være et fint verktøy for å plassere en dokumentar innenfor eksempel- eller prosessterminologien, men det er allikevel ikke bindende. Det vil være fullt mulig å ha en eksempeldokumentar der man må ta direkte utgangspunkt i en persons historie, uten at man følger dem på handlingsplanet. Dette kan rett og slett være at en person forteller om noe som har skjedd med dem i fortiden, samtidig som man henter inn andre kilder for å bygge opp under denne historien. Uten hovedpersonen ville man ikke kunne formidlet fortellingen, men det er ikke ensbetydende med at dokumentaren er observerende. Skillet til Jacobsen og Øverby fungerer imidlertid godt når det kommer til hvilke roller mennesker får i dokumentarer. Jeg mener allikevel det er mulig å gi en terminologi til dette skillet, som knytter seg til «drivere» av fortellingen. De Øverby refererer til som «bevis» eller «dokumenterende eksempler» vil jeg fremover omtale som «kilder» i historien. En «bærer» av historien vil jeg kalle en «medvirkende» i programmet. Her vil også skillet mellom personifisering og personorientering være relevant, men kanskje med et noe mindre kritisk blikk. Personorientering vil ikke nødvendigvis kun handle om at det er personen som har nyhetsverdi, men ved å følge en person som formidler sin fortelling, vil identifikasjonen kunne tas til det maksimale. På den andre siden kan det hende at det nettopp er personen som er nyheten, men det betyr ikke at de ikke kan representere noe større enn seg selv. Dette kan ses i sammenheng med at man i journalistikken ser en økning i bruk av personlige historier, som kan knyttes til «confessional society», eller åpenhetssamfunnet. Vi ønsker å lese ekte historier og følelser, direkte fra en stemme som har opplevd det. Ved å adressere

leseren som en vi betror oss til med våre innerste tanker, oppfordres de til å engasjere seg i det som formidles (Coward, 2013, s. 91-93).

En filmskaper, eller i Brennpunkt sitt tilfelle, en journalist, vil kunne plassere seg selv i en dokumentar på ulike måter, som for eksempel ved å være synlig på skjermen. Allikevel vil posisjonen deres som regel komme best frem gjennom en eventuell kommentar. Nichols knytter kommentaren til den ekspositoriske og interaktive modusen, som handler om at argumentet blir eksplisitt satt frem på en måte der fortelleren ønsker at vi skal «see-it-this-way» (Nichols, 1991, s. 126-127). Bruken av en overordnet forteller er mye diskutert i dokumentarteorien, og spørsmålet knytter seg ofte til hvordan den verbale diskursen relaterer til bildene på skjermen. Som nevnt omtaler man ofte kommentaren som brukes i den ekspositoriske modusen for «Voice of God», eller den allvitende fortellerstemmen. I «Voice of God»-begrepet ligger en kritikk: Den representerer en allvitenskap som ligger langt unna mottakeren av materialet. Den skal fremlegge filmens budskap for seeren, og får dermed også en viktig retorisk funksjon ved at den blir det viktigste grepet for å overbevise seeren om hovedargumentet til filmen (Sørenssen, 2021, s. 159-162). Problemet med denne formen for kommentar er at man som seer ikke har mulighet til å vurdere bildebeviset på egenhånd. Stemmen er innebygget objektiv, og argumentet blir derfor ført for oss, helt fri for refleksjon.

Samtidig er oppbygningen av en kommentar kompleks, og den kan også bygge opp under argumenter implisitt. Den vil være en del av materialet som skal organiseres og kan for eksempel brukes ulikt i relasjon til ulike mennesker på skjermen. Plantinga argumenterer for at kommentaren kan ha langt flere funksjoner enn kun å utøve autoritet og formidle kunnskap. Den kan «express a wish, advocate, denounce, express solidarity, plead, hesitate, argue, postulate, and ruminate» (Plantinga, 2010, s. 161-162). For Njaastad vil kommentaren i TV-journalistikk ha som hovedfunksjon å skape en helhet, ved at den smelter sammen bildene til noe håndgripelig. Et bilde i seg selv tolkes på uendelig måter, og derfor er kommentaren særlig nødvendig i journalistikken, fordi den avklarer hva vi ser. Et resultat av dette, vil være at kommentaren legger premissene for tolkningen av bildene. Den vil være meningsbærende, ved at den styrer seernes tolkning, slik at informasjonen journalisten ønsker å formidle kommer frem. Samtidig påpeker Njaastad at ordene som brukes burde

være verdinøytrale, for å opprettholde en viss grad av objektivitet (Njaastad, 2004, s. 99, 106). Basert på den tidligere diskusjonen av objektivitetsidealer er det naturlig å stille spørsmål ved om dette i det hele tatt er mulig.

## **2.6 Hvor går fjernsynsdokumentaren?**

For å undersøke endring i virkelighetsrepresentasjon, er det avgjørende å danne seg et teoretisk grunnlag om fjernsynsdokumentarens historie og utvikling. Her skal oppgaven både se konkret på fjernsynsdokumentaren, men også på endringer i det norske medielandskapet generelt, som blir et viktig bakteppe i de videre undersøkelsene av endringer i presentasjon av virkelighetsmateriale.

### **2.6.1 Den norske fjernsynsdokumentarens historie**

De tidligste fjernsynsdokumentarene i Norge ble produsert under NRK-monopolet, som i praksis varer fra 1960-1981 (Bastiansen, 2011b, s. 108). Carsten E. Munch produserer rundt 70 dokumentarer for NRK i perioden 1959 til 1969, og mange er i senere tid inspirert av hans form. Sten-Rune Sterner lager også flere dokumentarprogrammer på 60- og 70-tallet, som alle er preget av et oppgjør med sosiale problemer. Dette skapte blant annet en debatt om negativitet i NRK sine skildringer, og videre en debatt om hvorvidt NRK var for venstrevridd i problemene de tok opp. Som et resultat av disse diskusjonene etablerer man i 1975 skriftlige programregler for NRK, som skal gjelde alle deres produksjoner (Bastiansen, 2011b, s. 46-50). I monopolperioden er det flere programmer som er dedikert til å drive kritisk undersøkende journalistikk med formål om å stille makten til ansvar, ofte kalt sosialjournalistikk. Men det er få faste programposter som vi i dag ville omtalt som rene fjernsynsdokumentarer (Bastiansen, 2011b, s. 66). Dette kommer først under «den store dokumentarduellen» på 1990-tallet (Bastiansen, 2011b, s. 109).

5. september 1992 lanseres Norges andre riksdekkende TV-kanal, TV 2. Ni dager senere sender de det første programmet under programposten Dokument 2. Inspirert av *60 Minutes* får Gerhard Helskog ideen om programmet (Bastiansen, 2011b, s. 109, 112), og i sitt første semester produserer de åtte sendinger, før de i 1993 produserer 23 sendinger (Bastiansen, 2011a, s. 9). Programmet blir en hit hos det norske folket, og selv om NRK sender viktige aktualitetsprogrammer, innser de at de har et hull i programskjemaet sitt når det kommer til en fast programpost for dokumentarformatet (Bastiansen, 2011b, s. 134).

I 1995 opprettes det derfor en ny redaksjon, som får et fast sendetidspunkt i programskjemaet. 9. januar 1996 sendes den første Brennpunkt-episoden, *Vett i pannen – mot i brystet* (Krüger) om arbeidsledighet blant akademikere. Redaksjonene skal ha «fakta på bordet, vise virkeligheten slik den er, lete frem i arkiver og belyse sammenhenger» (Øverby 2000, s. 2, sitert i Bastiansen 2011b, s. 136). De henter inn mennesker fra ulike produksjonsmiljøer, og formålet med programmene var å kunne dykke dypere ned i saker enn hva nyhetsredaksjonen gjorde, og være med å sette dagsordenen (Bastiansen, 2011b, s. 135-137).

I løpet av de første årene opparbeider Brennpunkt seg høy status og tillitt i det norske samfunnet, og kan vise til åtte Gullruter i en rekke kategorier mellom 1996 og 2015 («*Brennpunkt* (NRK)», 2022). De har en fast plass i sendeskjemaet og klarer stadig å sette dagsordenen i samfunnsdebatten. Etter en konflikt i 2006 legges Brennpunkt ned, før de er tilbake på skjermen i 2008. Det nye Brennpunkt innebærer også en strukturell omstilling, som blant annet fører til en økt sendeflate, programmene blir mer internasjonale og redaksjonen blir mer flermedial. De åpner med dette opp arkivet sitt for publikum på nett-TV, der man kan se både nye og gamle sendinger (Bastiansen, 2011b, 309-311).

Etter finanskrisen i 2009 må TV 2 redusere kostnadene sine med 150 millioner kroner, og Dokument 2 legges dermed ned (Bastiansen, 2011a, s. 17). Undersøkende journalistikk er en stor utgiftspost, blant annet fordi det aldri er garantert at arbeidet du legger ned vil kunne grave frem bevis for det man mistenker. Plutselig har NRK monopol på gravende TV-journalistikk (Bastiansen, 2011a, s. 307), men det skal ikke ta lang tid før markedet de konkurrerer i tar en ganske ny form. Men først skal oppgaven gå nærmere inn på hvordan Brennpunkt så ut i de tidligste årene, som et bakteppe for undersøkelsen av utviklingen til programmet.

### **2.6.2 Brennpunkt de første årene**

Ingvild Øverby ser i sin hovedoppgave på produksjonssiden av Brennpunkt, samt tematikken de tar opp, fra 1996 til 1999. Gjennom observasjon av redaksjonen, intervjuer, tekstanalyse og dokumentanalyser undersøker hun språket som brukes i budskapsformidlingen til

Brennpunkt, og de etiske perspektivene som knytter seg til produksjonen av fjernsynsdokumentaren (Øverby, 2000, s. 6).

Her er det relevant å påpeke at Brennpunkt har ulike roller i det norske medielandskapet, og derfor også kan analyseres ut fra de ulike rollene. I tillegg til å være et TV-program, er Brennpunkt en redaksjon og en merkevare. Øverby ser i sin analyse først og fremst på redaksjonen og delvis TV-programmet, mens jeg i denne oppgaven kun skal undersøke Brennpunkt som et TV-program. I mine undersøkelser blir programmet en representant for sjangeren fjernsynsdokumentar utgitt av en allmennkringkaster.

I år 2000 finner Øverby at redaksjonen ser på seg selv som en viktig samfunnskritisk institusjon, og idealet er å nå ut til publikum med viktig informasjon. Dette gjør de gjennom målsettingen om å avsløre forhold hos makthaverne som er kritikkverdige, samtidig som de, ut fra disse forholdene, trekker linjer til større sammenhenger i samfunnet (Øverby, 2000, s. 62-64). Målsettingen til redaksjonen har flere nivåer, men handler først og fremst om å sette lys på «konflikta mellom maktapparatet og det lille mennesket» (Øverby, 2000, s. 72). Dette blir også det gjennomgående overordnede tematiske nivået i programmene de produserer. Videre er de opptatt av å utdype et fragmentert nyhetsbilde vi ellers får presentert i andre sendinger og i hverdagen generelt. Som et resultat av en journalistisk objektivitetsnorm, forsøker de også deskriptivt å presentere forskjellige sider ved en sak, eller en moralsk konflikt, slik at man som seer selv kan vurdere innholdet man får presentert på et etisk nivå (Øverby, 2000, s. 110).

Den største utfordringen redaksjonene står overfor er balansen mellom å være samfunnskritisk og å ha et analytisk perspektiv, og det å skape en sending som er interessant for leserne. De sliter med å presentere det gravejournalistiske innholdet på en spennende måte, samtidig som de skal forklare de komplekse årsakssammenhengene som ligger bak (Øverby, 2000, s. 75-76). Dette kulminerer i en konflikt mellom hensyn til seeroppslutning og det ideelle, som i denne perioden er forsterket av reality-tv og dokumentarsåpens inntog på norsk fjernsyn. For å sikre seertall, og i forlengelsen sitt samfunnsoppdrag, må de i tillegg til å informere gi seerne en opplevelse gjennom programmene (Øverby, 2000, s. 111).

*Med hjertet på rett plass* (Larsen & Steinsland, 1997), og Øverby sine funn knyttet til dette programmet, gir et godt bilde av hvordan Brennpunkt ønsket å formidle informasjon i den tidligste perioden. Programmet fikk mye oppmerksomhet i avisene, og vant Gullruten for beste dokumentar det påfølgende året («*Brennpunkt* (NRK)», 2022). Gjennom intervjuene får Øverby inntrykk av at dette er det nærmeste redaksjonen har kommet deres ideal for presentasjon og struktur av innhold (2000, s. 86-87). Her følger redaksjonen to kvinner fra Oslo vest i ukene før de skal arrangere det årlige Valentin-ballet, der de skal samle inn penger til et veldedig formål: pensjonister i Oslo. I denne filmen er journalistene og redaksjonen helt usynlige, utenom introduksjonen fra programverten og to tekstplakater på forskjellige steder i sendingen. Dette bidrar til at budskapet som presenteres fremstår objektivt, eller som et «speilbilde av virkeligheta» (Øverby, 2000, s. 89). Sendingen består først og fremst av nærbilder av handlingene som utspiller seg, i tillegg til noen få klipp fra et intervju som er gjort med en av de medvirkende. Dette er det Alf Jacobsen kaller en prosessdokumentar, som ligger nærmest Bill Nichols sin observerende modus.

Interessant nok er dette et av programmene fra de tidligste årene som skapte mest debatt (Mølster, 2007, s. 175-179). Kritikken av Brennpunkt gikk ut på metodene de brukte for å avsløre de kritikkverdige forholdene. Øverby sier at Brennpunkt generelt gjør dette på tre forskjellige måter: ved å ta utgangspunkt i noen som er rammet av noe, gjennom konfrontasjon av de som er i en maktposisjon, eller gjennom å tilnærme seg subjekter med skjulte intensjoner, som for eksempel skjult opptak (Øverby, 2022, s. 99-100). Poenget her er at Brennpunkt hadde en annen intensjon enn det de rike vestkantdamene trodde da de sa ja til å bli med i programmet, fordi fremstillingen av dem ble en latterliggjøring fremfor en hyllest. Selv om journalistene ikke er synlig i programmet, ligger argumentet i klippingen av programmet, som gjør at hele situasjonen fremstår komisk.

### **2.6.3 Fjernsynsdokumentaren i utvikling**

I likhet med Øverby argumenterer Ragnhild Mølster i 2001 for at fjernsynsdokumentaren er satt på prøve, og forklarer det med den økende kommersialiseringen av fjernsynet og mediene. Hun mener det er tillitten programmet innehar som er det viktigste for å opprettholde den høye statusen det har hatt i samfunnet, som også har gitt det påvirkningskraft (Mølster, 2001, s. 259-261). Mot slutten av 1980-tallet og mot midten av 90-

tallet utvikler fjernsynet seg fra å være offentlig regulert, til å bli en industri (Syvertsen, 1997, s. 13, sitert i Mølster, 2001, s. 259). I denne perioden går vi også inn i det man kaller flerkanalfasen (Spilker et al., 2020, s. 2), og det blir konkurranse om seernes oppmerksomhet i tillegg til et økende økonomisk press. Seere blir enkeltforbrukere av kanaler og programmer (Mølster, 2001, s. 259-260), og dermed en måleenhet for hvor bra programmene gjør det.

Som et resultat av at man forsøker å møte seernes forventninger i en periode hvor de bestemmer hva de vil se, er det mulig å se noen skiftende trender i både innholdet og strukturen av dokumentarprogrammene. For det første blir det økt vekt på estetiske virkemidler, inspirert av reklame og musikkvideoer. John Corner kaller dette for «stilmessig munterhet». Dette blir nødvendige grep for å unngå at programmene blir trauste og kjedelige, noe som på mange måter blir en motsetning til den tradisjonelt seriøse sjangeren (Corner, 1996, sitert i Mølster s. 265-266). I sammenheng med dette blir innholdet strukturert opp i en melodramatisk form, der komplekse saksforhold forenkles ned til en tosidig konflikt, der noen har rett og noen har galt (Mølster, 2001, s. 266).

Det andre som skjer, som også henger sammen med utvikling i fremstillingsformer, er at man begynner å lage programmer som lett lar seg strukturere opp på en mer tilgjengelig måte. Dette kan på den ene siden fortone seg ved at man velger å lage programmer om saker som er enkle å strukturere inn i denne fremstillingsformen. Resultatet av dette kan være at man ikke lenger tar opp saker som man mener at er viktigst for samfunnet og demokratiet, men at dette valget blir tatt på bakgrunn av hva som vil få flest seertall. På den andre siden kan ønsket om tilgjengelighet også føre til at man presser komplekse saksforhold inn i enkle rammer, noe som betyr at vi vil miste mye av dybden i saksforholdene (Mølster, 2001, s. 266).

Det tredje som skjer er at det kommer flere programtyper, eller hybridsjanger av fjernsynsdokumentaren, som kan plasseres under kategorien «dokumentar». Mølster trekker frem helt konkrete eksempler som *Tore på sporet* og andre dokumentarsåper, som tviholder på merkelappen virkelighetsfjernsyn. Problemet er at disse sjangrene heller har som mål «å underholde og trekke seere enn å si noe om samfunnet vi lever i» (Mølster, 2001, s. 260). Når

det som egentlig er reality-TV adapterer praksiser og stiler vi kjenner igjen fra dokumentaren, kan det ha innvirkning på troverdigheten til sjangeren.

Mølster påpeker at vi også utvikler oss som seere. Etter hvert som man blir vant med de retoriske virkemidlene fjernsynet innehar, blir man også mer bevisste på sjangerkonvensjoner, i tillegg til at man blir vanskeligere å gjøre inntrykk på. Dette gjør oss mer kritiske, og de journalistiske institusjonene må jobbe hardere for å opprettholde tilliten de er avhengige av for å holde seg relevante (Mølster, 2001, s. 268). Samtidig vil vi også bli vant med de ulike sjangerkonvensjonene som etablerer seg utenfor fjernsynsdokumentaren, og begynne å forvente den samme formen for «estetisk nytelse» vi får fra andre programmer. Denne problemstillingen blir enda tydeligere når vi ikke lenger er begrenset av lineær-TVs tilbud, men har hele internettet for våre fingre.

Men hva er egentlig resultatet av denne utviklingen i fjernsynsdokumentaren? Mølster lener seg på Corner, som påpeker at den nye, drevne TV-seeren nå heller vil legge mer vekt på troverdigheten til programmet, og i forlengelsen av det, troverdigheten til avsenderen. Fjernsynsdokumentarer har en garantist, nemlig de journalistiske institusjonene som står bak. På denne måten kan bruk av estetiske virkemidler og andre kreative elementer forsvares, ettersom avsenderen er klar over ansvaret de har som journalistisk formidler (Corner, 1996, sitert i Mølster 2001, s. 269). Mølster trekker også frem at ikke bare har fjernsynsdokumentarer klart å sette saker på dagsorden og skape en reell endring i samfunnet, men den har også selv blitt gjenstand for debatt. Et eksempel på dette fra før år 2001 er som nevnt debatten om *Med hjertet på rett plass*, hvor Brennpunkt også ble kritisert for manglende etiske vurderinger, da de ikke informerte den medvirkende om fremstillingen av henne (Mølster, 2001, s. 269). I nyere tid er det i denne sammenhengen relevant å peke på at Brennpunkt siden 2014 har vært felt i PFU fem ganger (Pressens faglige utvalg, 2024). Dette vitner om et bevisst publikum, som ikke stoler blindt på allmennkringkasteren.

#### **2.6.4 Hva skjer i streamingtidsalderen?**

I 2001 var Mølster bekymret for kommersialiseringen av fjernsynet, og hva slags innvirkning det ville ha på statusen til den journalistiske fjernsynsdokumentaren. Er det mulig å opprettholde høy troverdighet og samtidig høye seertall? I løpet av det siste tiåret er det en faktor som i stor grad har vært årsaken til endringer i menneskers medievaner: internett. I



2012 kommer både Netflix og HBO til Norge, og utfordrer det stabile monopolet til lineær-TV (Spilker et al., 2020, s. 2). I dag er vi i plattformproliferasjonsfasen (2015-d.d), som kjennetegnes ved at leverandører innenfor lineær-TV ser seg nødt til å øke sin tilstedeværelse på nettet, både i form av egne strømmeløsninger samt innhold som passer til streaming. De tre tidligere fasene man kan snakke om i fjernsynets historie er «monopolfasen (1960-1992), flerkanal fasen (1992-2007) og mangekanalfasen (2007-2015)» (Spilker et al., 2020, s. 2).

Streaming endrer spillereglene for allmennkringkasterne, ettersom man i større grad får internasjonale konkurrenter. Dette handler blant annet om at streaming, på samme måte som internett, i prinsippet ikke er begrenset av landegrenser, og TV-markedet blir dermed mer globalt. For allmennkringkasterne får dette store konsekvenser når de skal nå ut til publikum som har tilgang på innhold fra hele verden (Sundet, 2021, s. 35). Vilde Schanke Sundet undersøker hvordan streamingtidsalderen påvirker NRKs produksjon av drama-innhold, og presenterer fire nye utfordringer NRK har i det nye medielandskapet. I tillegg til å måtte lage det beste innholdet, skape synlighet og sikre seg rettigheter, er det å holde på publikum blitt fullstendig avgjørende (Sundet, 2021, s. 35-36). Når man ikke lenger selv kontrollerer hva folk får se gjennom sendeskjemaer, handler alt om å produsere innhold som er «choosable» (Sundet, 2021, s. 36). Her er det et skifte i hvem som har makten, hvor kringkasterne nå heller skal fylle behovet til publikum, som har «the power of choice» (Sundet, 2021, s. 36).

Så hvordan blir de nye spillereglene utslagsgivende for hva som produseres? Alle de ulike fasene av fjernsynet er undersøkt med et norsk utgangspunkt, for å se hvordan markedet påvirker sendeflatene til kanalene. Fra 1990-tallet blir det generelt mer underholdning på fjernsyn, noe som knyttes til konkurransen i flerkanal fasen. Dette gjelder først og fremst de kommersielle kanalene, men NRK har også en stabil økning i denne type innhold, noe som reflekterer en tilpasning til publikums ønsker (Ihlebak et al., 2011, s. 229-232). Den økende etterspørselen etter underholdning og lettere stil i de norske mediens verbalspråk kan også, ifølge Thore Roksvold, knyttes til nettopp kommersialiseringen og demokratiseringen av mediene (2006, s. 326-327). Både teknologisk utvikling og en sosialdemokratisk klasseutjevning blir forutsetninger for denne utviklingen, og fjernsynet blir et medium som

«appellerer mer til 'magen' og 'hertet' enn til 'hodet'» (Syvertsen, 1997, s. 229, sitert i Roksvold, 2006, s. 327). Å lage underholdning er lønnsomt for mediene som opererer i et markedsliberalistisk samfunn, og er avhengige av å sikre seg et størst mulig publikum (Roksvold, 2006, s. 326-328).

I 2020 ser Hendrik Spilker et. al. på hvordan allmennkringkasterne i Norge gjennomfører sitt samfunnsoppdrag, når programtilbudet både eksisterer på lineær-TV og for streaming, gjennom dette forskningsspørsmålet: «*Hvordan skiller allmennkringkasterens strømme-tilbud seg fra deres «ordinære» lineær-TV tilbud?»*» (s. 2). I undersøkelsen finner de at det er en arbeidsdeling mellom hva slags innhold som produseres, hvor fiksjonsstoff dominerer i avspilleren, mens samfunnsorientert stoff blir sendt på TV. De finner også at det er mer av det man kaller på-etterspørsel innhold, eller «on-demand», som er arkivert innhold og serier, på streamingplattformene (Spilker et al., 2020, s. 13-14).

I tillegg påpeker de at det ikke er laget noen tydelige formuleringer for hvordan samfunnsoppdraget til allmennkringkasterne skal gjennomføres på nettet, og både NRK TV og TV 2 Sumo (nå TV 2 Play) bærer preg av dette. Som nevnt er det en stor overvekt av fiksjonsinnhold og på-etterspørsel innhold hos NRK, og det virker som «kringkasteren har vært mest opptatt av å ta opp konkurransen med det fiksjons- og underholdningsdominerte fokuset til kommersielt orienterte plattformer som Netflix og HBO» (Spilker et al., 2020, s. 15). Hovedutfordringen med utformingen av nettsidene til kringkasterne er nedprioriteringen av aktualitetsinnhold og samfunnsstoff, og hvis disse ses på alene kan man stille spørsmål ved i hvilken grad samfunnsoppdraget blir ivaretatt. Disse forpliktelsene ofres delvis «for hensynet om å nå ut til alle målgrupper og mer kommersielt pregete designprinsipper med de internasjonale på-etterspørsel-strømmetjenestene som definerte konkurrenter» (Spilker et al., 2020, s. 16).

Streaming er definert som «overføring av innhold som er lagret og blir prosessert på en fjerntliggende server, der innholdet bare midlertidig blir lagret i korttidsminnet på mottagerens enhet» (Spilker et al., 2020, s. 4). Det er dette som muliggjør på-etterspørsel innhold, hvor man ikke er begrenset av kanaler eller sendeskjema (Spilker med fler, 2020, s. 4). Her er det seerne som har makten over hva som er verdt å se, og for å tilfredsstille deres

behov må man implementere nye metoder enn man har brukt for fjernsyn. Netflix har blitt en av de største tilbyderne av streaminginnhold for konsumenter over hele verden. I tillegg til å tilby innhold gjennom tjenestene sine, plasseres de også i det samme konstitutive landskapet som TV, og blir dermed også en konkurrent til TV, ved at de også produserer sitt eget innhold (Arnold, 2016, s. 50). Konkurransen handler derfor ikke bare om å kunne tilby innhold på en distribusjonsplattform som er tilpasset seerne, men også om å produsere det innholdet som fanger seere. I tillegg blir innholdet som produseres tilrettelagt for det man kaller «binge-watching», en praksis der man ser mer enn en episode av en serie i en sesjon. I overgangen fra lineær-TV til streaming blir seerne autonome, som betyr at de kontrollerer hvordan de bruker ulike medium. Som et resultat produseres det derfor mer innhold i serieformat, for å engasjere seere over tid og imøtekomme binge-behovet (Merikivi et al., 2020, s. 699-700; Pierce-Grove, 2016, ikke sidetall).

Så hvordan påvirker denne utviklingen fjernsynsdokumentaren? I en undersøkelse av allmennkringkastere i Danmark fra 2022 finner Hanne Bruun & Benedicte Bille at DR og TV 2 bruker streamingplattformer aktivt til å promotere dokumentarfilmer. Dette er en strategi for å skille seg fra konkurransen de møter fra andre nettbasert streamingtjenester, for å sikre sin identitet som allmennkringkaster (Bruun & Bille, 2022, s. 70-80, 89). Samtidig er dokumentarer også brand-byggende for leverandører som Netflix. Gjennom å tilby pedagogisk innhold, som også er underholdende, kan de omtales som en aktør som bringer meningsfylt innhold til folk, ikke bare underholdning. Netflix har vært en betydelig aktør i å gjøre dokumentarsjangeren relevant, da man tidligere fikk denne type innhold på festivaler, kino, TV og på hjemmevideo. Nå er dokumentarer i langformat like enkelt å konsumere fra stuen, og med det også blitt demokratisert som sjanger, mye takket være Netflix (Sharma, 2016, s. 143-147). Det er derfor ikke lenger nødvendigvis bare reality-tv som endrer våre sjangerforventinger til fjernsynsdokumentaren, men også den serialiserte og underholdende Netflix-dokumentaren. Spørsmålet er om Neil Postmans tanker om den generelle dreiningen mot underholdning, som også gjelder for det som i utgangspunktet skal være opplysende, er mer aktuell enn noensinne. Hvis fjernsynet har gjort underholdning til «the natural format for the representation of all experience» (Postman, 1985, s. 101), hva gjør så streaming?

## 3 Metode

### 3.1 Valg av metode

Hvordan Brennpunkts programmer har endret seg over tid, og hvilken innvirkning dette har på virkelighetsrepresentasjonen, er et relativt åpent forskningsspørsmål, som muliggjør en bred analyse av aspekter som har endret seg. Som nevnt skal jeg undersøke Brennpunkt som TV-program, hvor de er en representant for fjernsynsdokumentarer produsert av en allmennkringkaster. Hvordan virkeligheten er representert skal avdekkes gjennom analyser av presentasjonen av innholdet, samt formatet til og utforming av TV-programmene.

Forskningsspørsmålet skal besvares med to ulike metoder, kvantitativ innholdsanalyse og kvalitativ tekstanalyse. Den kvantitative metoden vil kunne kartlegge og peke på noen generelle trekk og trender i Brennpunkt-programmers struktur, format og utforming i to ulike tidsperioder. Dette vil gi et overordnet bilde av rammene Brennpunkt jobber innenfor når de representerer virkeligheten, og hvordan dette har endret seg. Gjennom den kvalitative metoden vil jeg kunne gå dypere ned i presentasjonen av innholdet, ved å analysere de uttryksmessige aspektene og audiovisuelle teknikker som er brukt, for å finne de underliggende betydningene av valgene som er tatt i presentasjonen. Kilder og medvirkende, samt ulike former for journalistisk tilstedeværelse vil være grunnlaget for disse undersøkelsene. Gjennom den kvalitative analysen vil jeg kunne avdekke hvordan de faktiske forholdene er fremstilt i to perioder, og dermed kunne si noe om hvordan virkelighetsrepresentasjonen til Brennpunkt har endret seg. Dette blir en analyse av to programmer, en fra hver tidsperiode.

Ved å kombinere en kvalitativ og en kvantitativ metode skaper jeg metodisk triangulering ved at jeg får flere perspektiver på det samme fenomenet, her utviklingen av Brennpunkt (Jensen, 2021, s. 348). Selv om de ulike metodene har forskjellig hovedmål, vil de til sammen kunne gi et helhetlig bilde av hvordan Brennpunkt har endret seg fra år 2000 til 2022. Metodekombinasjonen er helt nødvendig for at jeg skal kunne si noe overordnet om Brennpunkts utvikling når det kommer til struktur, format og utforming. Dette vil videre være et avgjørende bakteppe for å kunne si noe om utvikling i uttryksmessige aspekter og audiovisuelle teknikker som blir brukt i programmene. Alle disse kategoriene sier noe om

hvordan innholdet i Brennpunkt-programmene er presentert, og til sammen vil dette kunne si noe om hvordan virkelighetsrepresentasjonen i TV-programmene som analyseres har endret seg.

### **3.2 Valg av tidsperioder**

Brennpunkt-redaksjonen har produsert programmer siden 1996 og frem til dags dato. For å undersøke hvordan Brennpunkt-programmer har endret seg over tid, ønsket jeg å sammenligne to tidsperioder som befinner seg innenfor ulike faser i den norske fjernsynshistorien. Brennpunkt ble etablert under det som omtales som flerkanalfasen, som varte fra 1992-2007 (Spilker et al., 2020, s. 2). Innenfor denne fasen har jeg valgt å se på perioden 2000-2004, en periode som ligger noe senere i fasen. Dette valget er basert på at jeg ønsket å fjerne så mange som mulige alternative forklaringer i analysene mine, da den teknologiske utvikling av audiovisuelt utstyr vil ha påvirket mulighetene man har hatt for å representere virkeligheten slik man ønsker. Ved å ha valgt en noe senere periode innenfor flerkanalfasen, håper jeg å ha fjernet noe av denne usikkerheten.

Den neste perioden jeg skal undersøke er årene 2018-2022. Disse årene er innenfor plattformproliferasjonsfasen, som varer fra 2015 til dags dato (Spilker, et al., 2020, s. 2). Jeg ønsket en tidsperiode som reflekterte hvordan Brennpunkt ser ut per dags dato, og har derfor valgt det året som sist var fullendt da jeg begynte på oppgaven, 2022, og gått fem år tilbake i tid.

Jeg ønsket å ha tidsperioder på fem år for å ha et bredt spekter av programmer å velge fra i den kvalitative analysen, samt å kunne ha nok filmer til å kunne avdekke trender i den kvantitative analysen. Brennpunkt har produsert et svært varierende antall programmer de siste årene, og for å få et stort nok utvalg var det nødvendig å se på fem år av gangen. Her er det også viktig å påpeke at analysen ikke vil ta for seg perioden 2005-2017, noe som tilsvarer en betydelig andel av årene Brennpunkt har produsert programmer. Oppgaven vil derfor ikke ta for seg den fullstendige utviklingen til Brennpunkt, men heller utviklingstendenser fra en periode til en annen.

### **3.3 Innsamling**

Jeg har brukt NRK sin streamingtjeneste, NRK TV, for å samle inn tekstene til utvalget. Her publiserer NRK alle sine produksjoner, og i 2016 gjorde de alle tidligere Brennpunkt-programmer tilgjengelige her. I avspilleren har jeg filtrert på årene innenfor de valgte tidsperiodene.

### **3.4 Metode: Kvantitativ innholdsanalyse**

#### **3.4.1 Hva skal den kvantitative innholdsanalysen si noe om?**

Kvantitativ innholdsanalyse er en form for kvantitativ tekstanalyse, hvor man bryter ned elementer i teksten til enheter man kan telle (McKee, 2003, s. 127). Dette gjør man for å skape en systematisk og objektiv beskrivelse av innholdet i en tekst. Ved å tilordne numeriske verdier til bestemte kategorier eller temaer, kan man se på frekvensen av disse elementene, og videre trekke slutninger basert på forekomsten. Tradisjonelt har metoden blitt brukt til å telle forekomsten av ord, sammensetningen av ord eller formuleringer som kan si noe om budskapet i teksten, og videre noe om mønstre i kommunikasjon (Bratberg, 2019, s. 101-103). Her skal jeg imidlertid ikke benytte meg av den kvantitative metoden for å se på mening- eller holdningsproduksjon ved å analysere hvilke ord som er brukt i formidlingen. Analysen vil heller fokusere på noen overordnede elementer som sier noe om format og utforming, samt hvordan innholdet er strukturert i programmene. Dette vil både kunne si noe om rammene Brennpunkt har for presentasjon av innhold, samt hvordan det er vanlig å presentere innholdet. I tillegg har jeg inkludert en variabel som sier noe om de uttrykksmessige nivåene, hvor mange rekonstruksjoner som er brukt, da denne variabelen var enkel å telle.

Bernard Berelson definerer kvantitativ innholdsanalyse som «a research technique for the objective, systematic, and quantitative description of the manifest content of communication» (Berelson, 1952, s. 18, sitert i Hansen & Machin, s. 91). I denne definisjonen ligger fordelene med kvantitativ innholdsanalyse: Det er det manifeste innholdet, teksten slik den foreligger, som skal analyseres, med andre ord det som er konkret og observerbart. Dette gjør at metoden i større grad enn kvalitativ tekstanalyse legger opp til slutninger som er valide og repliserbare (Bratberg, 2019, s. 103). Berelsons definisjon har senere blitt kritisert for bruken av ordet objektiv, da det ikke vil være mulig å gjennomføre noen form for

analyse uten at det blir tatt subjektive valg. Derfor har man i senere tid gått over til å definere målet med metoden slik: «identify and count the occurrence of specified characteristics or dimensions of texts and, through this, to be able to say something about the messages, images and representations of such texts and their wider social significance» (Hansen & Machin, 2019, s. 92). Ulempen med metoden er at den i seg selv ikke vil kunne sin noe om den bredere sosiale konteksten eller meningene bak funnene. Dette må derfor gjøres basert på et teoretisk rammeverk som tar innover seg hvordan funnene i studien passer inn i den sosiale konteksten som tekstene er produsert i (Hansen & Machin, 2019 s. 113). Dette gjelder også i min studie, da jeg i tillegg til det teoretiske rammeverket vil ha mulighet til å kommentere på kontekstuelle forhold gjennom den kvalitative tekstanalysen.

### **3.4.2 Utvalg kvantitativ innholdsanalyse**

I den kvantitative analysen har jeg gjort forskjellige utvalg for de to tidsperiodene, ettersom den ene tidsperioden har 164 programmer på NRK TV, og den andre har 41 programmer.

#### 2000-2004

Populasjonen i denne tidsperioden består totalt av 164 programmer, og jeg så meg derfor nødt til å avgrense dette av hensyn til oppgavens omfang. Utvalget i denne perioden er valgt ved at jeg har sett på hvert femte program som er tilgjengelig på NRK TV. For årene 2003 og 2004 er det til sammen tre av programmene i nettspilleren som ikke er tilgjengelig. Et av programmene er fjernet av hensyn til personvern. Grunnen til at de to andre programmene er fjernet, er ikke oppgitt. Generelt sier NRK at de fjerner programmer som inneholder materiale de ikke lenger har rettigheter til, som for eksempel musikkrettigheter, eller av personvern hensyn (personlig kommunikasjon, 05.04.2024). Der det femte programmet i utvalget har landet på et av disse programmene, har jeg hoppet over det, og sett på det sjette programmet, for så å fortsette med hver femte. Eksempel: nr. 1 → ~~nr. 6~~ (ikke tilgjengelig) → nr. 7 → nr. 11 → nr. 16 osv. Til slutt endte jeg opp med 10 færre programmer enn i den senere perioden, og trakk derfor to programmer til fra hvert år i den første perioden. Dette er et tilfeldig, men systematisk utvalg.

I denne perioden er det noe varierende antall programmer som ble sendt på et år, med en topp på 34 stykker i 2004, og en bunn på 29 stykker i 2001. I år 2001, 2003 og 2004 landet

utvalget mitt på den siste sendingen for året. Disse er kavalkader av året som har gått, og jeg har valgt å utelate disse fra utvalget. Dette handler om at strukturen av dette programmet ikke vil kunne si noe om en trend i denne populasjonen, og de vil derfor ikke være relevante for oppgaven. Totalt endte jeg da opp med et tilfeldig utvalg på 41 programmer i den første perioden.

### 2018-2022

I denne tidsperioden består utvalget av alle programmene Brennpunkt har publisert i de aktuelle årene. Dette inkluderer sendingene som er plassert innenfor programposten «Brennpunkt» i NRK TV, samt de seriene som ligger utenfor programposten og er markert som et Brennpunkt-program, som for eksempel *Brennpunkt: Drapet i akebakken (Lie & Sunde, 2021)*. Her er hver episode i seriene sett på som et program, ettersom de ulike variablene kan variere fra episode til episode. Her er det også et unntak, hvor programmet *Fengslet og forlatt* ikke lenger er tilgjengelig på NRK TV. Dette er det vanskelig å spore opp en forklaring på, men det er mulig å tenke seg at det henger sammen med at programmet er produsert i samarbeid med et eksternt produksjonsselskap, og at NRK derfor ikke lenger har rettigheter til å vise det. Dette er ikke inkludert i utvalget. Totalt endte jeg da opp med 41 programmer i utvalget til den andre tidsperioden.

### **3.4.3 Variabelbeskrivelse**

Variablene som er valgt i denne oppgaven er et resultat av operasjonalisering av hvordan Brennpunkt-programmer har endret seg. Hver variabel vil måle et aspekt som knytter seg til programmene struktur, format eller utforming, for å kunne si noe om hvordan programmene så ut for 20 år siden og i dag. Videre følger en beskrivelse av hver variabel, som er kategorisert i analyseprogrammet SPSS. Kodeboken er vedlagt i oppgaven.

### Tidsperiode

For å kunne sammenligne de to tidsperiodene, var det viktig med en variabel som kunne skille disse fra hverandre i kodingen.

Kategorier: 2000-2004, 2018-2022

### Lengde på program



Lengden på et program er hvor mange minutter hvert program eller hver episode varer. Dette er oppgitt i avspilleren.

### Type program

Programtype handler om programmet står for seg selv, og fungerer som en fjernsynsdokumentar i sin helhet, eller om programmet er stykket opp. Brennpunkt har flere serier som ligger utenfor programposten Brennpunkt i NRK TV, med flere episoder hver. I tillegg er det noen Brennpunkt-programmer som er stykket opp i deler, som sendes på fjernsyn på ulike tidspunkter. Disse er ofte markert med «Del 1» og «Del 2» i tittelen på programmet, men ikke alltid. Programtype kan si noe om, og eventuelt hvordan, Brennpunkt tilpasser programtypene sine til ulike formater og plattformer.

Kategorier: *enkeltepisode, episode i serie, del av program*

### Gjenkjennbar åpningsvignett

Åpningsvignetten er ofte det første som vises i programmet, og må forekomme i mer enn ett program. En program- eller tittelplakat vil ikke være det samme som en vignett. Vignetten kan tilhøre Brennpunkt som program, og være gjennomgående over forskjellige enkeltprogrammer og sesonger, men den kan også utformes konkret til en serie som har flere episoder. Ved å inkludere dette i analysen vil det kunne si noe om i hvilken grad Brennpunkt ønsker å inkludere en signatur som potensielt påvirker publikums oppfatninger og forventninger, enten til Brennpunkt som programpost eller til en spesifikk serie.

Kategorier: *åpningsvignett, seriespesifikk åpningsvignett, ikke åpningsvignett*

### Struktur av program

I sin hovedoppgave referer Øverby som nevnt til en konferanse med Alf R. Jacobsen, der han presenterer to måter å strukturere innhold på i dokumentarfilmer: i en eksempeldokumentar eller i en prosessdokumentar. Eksempeldokumentaren er av analytisk karakter, og omhandler bestemte saker eller personer, mens historien er fortalt gjennom en overordnet forteller. Her er de medvirkende bevis, eller dokumenterende eksempler, på sakene som tas opp. Denne dokumentaren ligger tettest inntil Nichols sin ekspositoriske eller interaktive modus.

På den andre siden tar en prosessdokumentar for seg mennesker i bestemte situasjoner eller prosesser, og vi følger historien på handlingsplanet. Dette kan for eksempel være at vi følger en etterforskning eller en reise. Her er man avhengig av å ta direkte utgangspunkt i personene, og deres evne til å drive historien fremover. Denne ligger nærmest Nichols sin observerende modus. Hvis man gjenforteller et handlingsforløp, vil dette ikke regnes som en prosessdokumentar, ettersom den må foregå, og være produsert, på handlingsplanet. Programmer kan også kombinere disse, der man for eksempel gjennom en presentasjon av en sak følger mennesker i prosesser. Hvis denne prosessen imidlertid ikke er utgangspunktet for programmet i seg selv, vil det fremdeles kategoriseres som en eksempeldokumentar. Å analysere dette skillet vil kunne si noe overordnet om hvordan Brennpunkt presenterer saken eller tematikken, og hvilke rammer de setter opp for virkelighetsrepresentasjon.

Kategorier: *eksempeldokumentar, prosessdokumentar.*

### Produsenter

Produsenter viser til hvem som har vært med å lage programmet. Dette indikeres i rulleteksten til programmene, og eventuelt med andre logoer enn NRK sin. Opplysninger om hvem som har produsert programmet kan overordnet si noe om i hvilken grad Brennpunkt-redaksjonen samarbeider med andre kringkaster eller produksjonsselskaper når de lager programmer.

Kategorier: *Brennpunkt, samarbeid med eksternt produksjonsselskap, samarbeid med annen rikskringkaster, produsert av annen rikskringkaster, samarbeid med både annen rikskringkaster og eksternt produksjonsselskap*

### Introduksjon av redaksjonen

Med introduksjon av redaksjonen menes at et medlem av Brennpunkt-redaksjonen er synlig på skjermen i begynnelsen av programmet, for å gi oss en introduksjon til tematikken som nå skal utspille seg på skjermen. Dette kan enten være i et studio, eller på en annen lokasjon. Dersom en journalist er synlig på skjermen i begynnelsen av programmet for å presentere tematikken, og vi videre følger den samme journalisten i programmet på handlingsplanet, vil det ikke anses som en introduksjon av redaksjonen. Om programmet åpnes med en introduksjon kan si noe om i hvilken grad Brennpunkt ønsker å legge premisser for det vi skal se, før vi faktisk får se det, samt hva slags relasjon de ønsker å etablere med seerne.

Kategorier: *introduksjon i studio, introduksjon utenfor studio, ingen introduksjon*

### Journalist på handlingsplanet

En journalist på handlingsplanet er en journalist som er visuelt synlig og til stede som et intensjonelt grep i programmet, og har en aktiv rolle. Dette kan for eksempel være for å drive handlingen fremover, eller for å være en hjelper for en av de medvirkende i fortellingen. Dette innebærer ikke bruk av kommentar. Dersom man for eksempel kun hører en journalist stille et spørsmål i en intervju situasjon, vil dette ikke være tilstrekkelig for å kalle det en journalist på handlingsplanet.

Kategorier: *journalist på handlingsplanet, ingen journalist på handlingsplanet*

### Kommentar

Kommentaren kan defineres som en stemme som er implementert i dokumentaren i ettertid av at programmet er filmet. Dette er en stemme som forekommer ikke-diegetisk i lydbildet. Den kan tilhøre en av de vi følger på skjermen, men den er ikke en del av den visuelle handlingen som utspiller seg i programmet. Kommentaren kan knyttes til Nichols sine moduser, og kan si noe om hvordan Brennpunkt presenterer argumenter og innholdet i programmene.

Kategorier: *kommentar, ingen kommentar*

### Handlingsdrivere

I Jacobsens inndeling er det tatt høyde for hvordan menneskene som er med i dokumentaren fungerer for å presentere saken eller tematikken. Som nevnt ønsker jeg å gjøre et skille mellom det jeg vil kalle for kilder og medvirkende. Jacobsen gjør på mange måter det samme skillet, hvor en eksempeldokumentar har kilder, og en prosessdokumentar har medvirkende. Jeg mener imidlertid at en eksempeldokumentar også kan ta direkte utgangspunkt i personer for å formidle en historie, hvor man er avhengig av disse menneskene for å presentere saken og drive handlingen videre. På samme måte kan en prosessdokumentar være helt fri fra medvirkende man tar utgangspunkt i.

Dette vil da stå i motsetning til en dokumentar som ikke er avhengig av noen personer for å drive handlingen videre, og heller har flere kilder til å presentere ulike sider ved en sak. Et

annet alternativ er at det er journalisten selv som fungerer som driver, da fordi den opererer på handlingsplanet, og vi følger han eller henne på for eksempel en reise. Dette skillet vil kunne si noe om Brennpunkt ønsker å bruke ekte mennesker til å bære historien for dem.

Kategorier: *drevet av medvirkende, drevet av kilder, drevet av journalist*

### Rekonstruksjon

Med rekonstruksjon menes her scener som er produsert og spilt inn av redaksjonen, med hensikt om å illustrere en situasjon som ikke er fanget opp på film. Rekonstruksjonene må vise karakterer som utfører handlinger, som er ment å rekonstruere en bestemt hendelse. Disse kan være produsert etter noe som man vet med sikkerhet at har skjedd, men det kan også være spekulasjon i hvordan noe kan ha skjedd. Disse er som regel merket med «rekonstruksjon» eller «illustrasjon» av redaksjonen, men ikke alltid. Et program kan ha flere rekonstruksjoner av flere forskjellige hendelser. Hvis den samme rekonstruksjonen blir brukt flere ganger, vil det ikke telle som flere rekonstruksjoner. Dette gjelder også hvis rekonstruksjonen viser samme hendelsesforløp, men den er stykket opp og plassert forskjellige steder i handlingen. Andre teknikker, som for eksempel en animasjon som representerer hendelser, vil ikke telle som rekonstruksjon, ettersom den innehar en naturlig distanse til virkeligheten. Dette er som nevnt et omdiskutert grep i dokumentarfilmhistorien, og det er derfor interessant å undersøke hvordan Brennpunkt forholder seg til denne teknikken.

Kategorier: *en rekonstruksjon, to rekonstruksjoner, tre eller flere rekonstruksjoner, ingen rekonstruksjon*

## **3.5 Metode: Kvalitativ tekstanalyse**

### **3.5.1 Hva skal den kvalitative analysen si noe om?**

Gjennom kvalitativ tekstanalyse gjør vi informerte gjetninger om noen sannsynlige fortolkninger av teksten (McKee, 2003, s. 1). Analyse handler om «å stille spørsmål til noe og forsøke å finne svar» (Østbye et al., 2023, s. 78). Her stiller man spørsmål til tekst, for å finne ut noe spesifikt om den aktuelle teksten eller tekstene. Selv om jeg skal analysere dokumentarfilmer, faller dette under kategorien tekstanalyse, ettersom «tekst» kan forklares som alt vi kan lage mening ut av (McKee, 2003, s. 4). Dette kalles for det «utvidede tekstbegrepet», og innebærer «alle uttrykksformer» (Østbye et al., 2023, s. 82).

I kvalitativ tekstanalyse er man generelt opptatt av å samle informasjon om hvordan vi fortolker verden rundt oss, og typiske spørsmål innenfor tekstanalyse i medieforskning har vært hvordan media for eksempel representerer tradisjonelle former for politikk (McKee, 2003, s. 63, 71). Overordnet ønsker man gjennom en tekstanalyse å kunne «gi ny kunnskap om den eller de tekstene som analyseres» (Østbye et al., 2023, s. 83), hvor jeg her ønsker å gi ny kunnskap om Brennpunkts programmer. Her skal jeg svare på hvordan Brennpunkt representerer virkeligheten, og hvordan programmer i to perioder skiller seg fra hverandre på dette punktet, ved å gå dypere ned i et utvalg tekster. Jeg skal ikke se på den fullstendige teksten, men noen elementer som dette kan detekteres ut fra, knyttet til presentasjonen av innholdet. Dette vil først og fremst dreie seg om programmenes uttryksmessige aspekter og teknikker, og hvordan disse er brukt på presentasjonen av medvirkende og kilder, for å formidle informasjon og argumenter (Østbye et al., 2023, s. 84). I tillegg vil journalistens rolle og tilstedeværelse være viktig å analysere for å si noe om hvordan argumenter presenteres. Dette vil kunne avdekke underliggende betydninger, det som går utover den fysiske presentasjonen, av det Brennpunkt formidler til oss. Med andre ord hvilken virkelighet de ønsker å formidle.

I tekstanalyse er man ikke ute etter å finne en korrekt fortolkning, men heller en sannsynlig tolkning basert på konteksten teksten har sirkulert i (McKee, 2003, s. 67). Her kunne man tenkt at det ville vært relevant å intervju produsentene av tekstene, i mitt tilfelle redaksjonen bak Brennpunkt-programmene. Dette vil imidlertid ikke si noe om hvordan noe faktisk blir representert, men heller hva som var intensjonen bak å representere noe på denne måten. På samme måte kunne det vært relevant å gjøre en resepsjonsstudie, men ifølge Alan McKee vil dette kun skape mer tekst, som igjen må fortolkes, da dette blir i seg selv en egen representasjon av virkeligheten (2003, s. 84).

### **3.5.2 Utvalg kvalitativ tekstanalyse**

I den kvalitative tekstanalysen skal jeg se på to forskjellige programmer, en fra hver tidsperiode. For å avgrense datamaterialet i denne analysen, så jeg det som hensiktsmessig å gjøre et strategisk utvalg. Dette handlet om at jeg skal undersøke den helt konkrete casen Brennpunkt, og det derfor ikke er nødvendig å gjøre et tilfeldig utvalg. Kvalitativ forskning

handler om å gå i dybden av små utvalg som undersøkes med et spesifikt formål, og casene må derfor være informasjonsrike så de kan si noe om det som undersøkes (Patton, 2002, s. 230).

Utvalgsstrategien min for den kvalitative delen ligner et «most similar system design». Dette handler om at jeg har forsøkt å finne to dokumentarfilmer fra de to periodene som er så like som mulig på en rekke variabler, men ulike på en bestemt uavhengig variabel, nemlig når den ble produsert (Hopmann, 2014 s. 52). Når filmen er produsert peker igjen på endringene som gjøres i virkelighetsrepresentasjonen. Her har jeg også brukt en form for fasilisering, hvor resultatene fra den kvantitative analysen også er brukt som utgangspunkt for å finne programmer som både er representative for sin tidsperiode (Jensen, 2021, s. 347-348), og som er like hverandre på flere variabler. Jeg har derfor valgt to programmer som begge er produsert av Brennpunkt alene, og som tar for seg den samme tematikken. I tillegg samsvarer programmene i den kvantitative analysen når det kommer til bruk av kommentar, struktur av program, type program, introduksjon av redaksjon og journalistisk tilstedeværelse.

#### Beskrivelse av utvalg: *Asyl* (2002) og *Returnert* (2019)

*Asyl* (Sterner & Grimstvedt, 2002) og *Returnert* (Hammer, 2019) tar begge for seg norsk asyl- og flyktningpolitikk. *Asyl* er fra 2002 og handler om hvordan asylpolitikken som føres i Norge har kommet ut av kontroll, med søkelys på mengden mennesker som kommer til landet. Den ser på hvordan dette er belastende for politiet, men også hvordan asylsøkere i Norge blir behandlet. *Returnert* er fra 2019 og handler om en del av den norske asylpolitikken som knytter seg til returner av asylsøkere fra noen land, i dette tilfellet Afghanistan. Den forklarer hvordan returpolitikken fungerer, og hvordan lovgivningen påvirker menneskene som blir returnert.

Begge programmene har lavere seertall enn det gjennomsnittlige seertallet for sin periode (personlig kommunikasjon, 14.11.2023), ingen av programmene har vært særlig omtalt i mediene eller felt i PFU, og ingen har vunnet noen form for pris. Det burde allikevel nevnes at saken til Javid Mousavi som er med i *Returnert*, har vært dekket i The New York Times (Nordland, 2016), samt andre norske medier (Johnsen & Mikalsen, 2017; Westeng, 2016).

Denne dekningen forekommer imidlertid før programmet blir produsert og knytter seg derfor ikke til programmet i seg selv. Dekningen ser heller ikke ut til å ha hatt noen stor innvirkning på seertallene.

I tillegg er begge representative for sin periode, med tanke på lengden på programmet, åpningsvignett, redaksjonsintroduksjon, journalist på handlingsplanet, handlingsdrivere, struktur og kommentar.

### **3.5.3 Innvandringspolitisk kontekst i 2002 og 2019**

I 2002 fikk man en foreløpig topp i antall asylsøkere i Norge. De fleste kom fra de mange konfliktfylte områdene på denne tiden, som Irak, Afghanistan, Kosovo og Somalia, samtidig som det var en kontinuerlig strøm fra Asia og Afrika. Selv om det gjennom 1990-tallet kom flere innvandrere, havnet Norge på starten av 2000-tallet i en ny situasjon. De høye tallene førte til at myndighetene strammet inn i 2001 og 2002, og i sistnevnte år fikk 80% av de som kom til Norge avslag på sin asylsøknad (NOU 2011:7, s. 69-71). Her er det også relevant å påpeke at 1990-tallet er dominert av regjeringer fra venstresiden, og i oktober 2001 kommer Høyre til makten for første gang siden 1990. Kjell Magne Bondeviks andre regjering, bestående av Venstre, KrF og Høyre, var også avhengig av FrP for å ha parlamentarisk grunnlag («Kjell Magne Bondeviks andre regjering», 2023).

I 2015 var 65 millioner mennesker på flukt globalt, og Europas innvandringsystemer ble satt på prøve. For første gang var man oppe på et nivå av flyktningstrøm man så under 2. verdenskrig. Både i Norge og resten av Europa satte man derfor inn krisetiltak, som førte til at ankomsttallene minsket i desember 2015. Holdningene til innvandring i Norge har vist seg å være påvirket av migrasjonstrender og den offentlige diskursen, og i 2015 ser man et mer negativt syn på innvandring enn man tidligere hadde gjort (NOU 2017:2, s. 11-12, 39, 182-183). I årene etter 2015 iverksettes det flere restriktive tiltak, som tilbakekalling av midlertidig og permanent oppholdstillatelse eller statsborgerskap. Dette skjer enten fordi mange har fått oppholdstillatelse på feil grunnlag, eller fordi forholdene i hjemlandet har forbedret seg nok til at mennesker kan returneres. Også i denne perioden har Norge en borgerlig regjering, nå med FrP og Høyre, men det er viktig å påpeke at innstrammingene

hadde bred støtte på stortinget. Det var kun MDG og SV stemte mot innstrammingsforslaget (Brekke et al., 2019, s. 13, 17).

### **3.5.4 Hva er det som undersøkes**

I den kvalitative tekstanalysen er jeg interessert i å undersøke hvilke teknikker Brennpunkt tar i bruk når de representerer virkeligheten, i de to forskjellige tidsperiodene. Her skal hvert program analyseres hver for seg, med hensyn til teknikker som er brukt for å presentere kilder og medvirkende, samt hvilken rolle journalisten har. Videre diskuterer jeg funnene fra begge programmene, og forsøker å trekke noen slutninger om hvordan Brennpunkt har endret seg.

For å undersøke dette ønsker jeg i hver analyse å ta utgangspunkt i hva Brennpunkt forsøker å formidle ved å produsere dette programmet, med andre ord hvilket argument eller synspunkt som blir satt opp. Dette vil jeg så argumentere for ved å se hvordan teknikker og andre uttrykksmessige aspekter bygger opp under synspunktet. Ut fra dette vil analysen kunne si noe om hvordan Brennpunkt bruker teknikker i de ulike periodene, hvilken innvirkning teknikkbruken har på virkelighetsrepresentasjonen, og hvordan dette har endret seg fra den ene perioden til den andre.

### **3.6 Metodiske refleksjoner og begrensninger**

I dette delkapittelet diskuteres oppgavens metode og i hvilken grad den er med på å sikre et godt forskningsdesign. Forskningens troverdighet, eller validitet, og overførbarhet, eller generaliseringen, skal diskuteres med utgangspunkt i hver metode. Forskningens troverdighet refererer til påliteligheten og gyldigheten av studiens metoder og konklusjoner, mens overførbarheten vurderer i hvilken grad forskningens funn kan være relevante for andre kontekster eller situasjoner (Skovgaard & Svith, 2014, s. 63, 80).

I denne oppgaven har jeg brukt to metoder for å undersøke forskningsspørsmålet og samle inn data. En slik metodetriangulering er med på å styrke den generelle målingsvaliditeten til studien, skulle funnene fra begge metodene si det samme (Skovgaard & Svith, 2014, s. 74). Selv om analysene ser på forskjellige aspekter av Brennpunkt-programmene, er begge viktige for å svare på forskningsspørsmålet som helhet. Der den kvantitative undersøkelsen sier noe



om det strukturelle ved programmene, vil den kvalitative tekstanalysen være med på å utdype funnene i den kvantitative, samt belyse disse funnene fra kontekstuelle forhold.

### **3.6.1 Kvantitativ innholdsanalyse**

Målingsvaliditet i kvantitative undersøkelser knytter seg til om man greier å måle det man ønsker å måle, der det i denne oppgaven har det vært viktig å operasjonalisere aspektene av endring til noe som er mulig å observere (Skovgaard & Svith, 2014, s. 66). Troverdigheten i den kvantitative innholdsanalysen er forsøkt sikret gjennom systematisk og objektiv tilordning av numeriske verdier til bestemte kategorier, basert på klart definerte og gjensidig utelukkende variabler. Dette sikrer at kategoriseringen av tekstene er nøyaktig og pålitelig, og at de identifiserte trendene og mønstrene reflekterer innholdet i programmene. For å teste unøyaktighet og inkonsistens i operasjonaliseringen av variablene og sikre metodens reliabilitet, ble en pilottest gjennomført på et representativt utvalg av 10% av tekstene. Det ble ikke gjennomført en reliabilitetstest, da utvalget er for lite til å sikre stabile og reproducerbare funn. Justeringer ble gjort etter pilottesten for å forbedre operasjonaliseringen av variabelen relatert til programmets struktur, for å sikre kodebokens kvalitet og pålitelighet (Hansen & Machin, 2019, s. 108-109).

I kvantitative undersøkelser kan den eksterne validiteten ofte måles med statistiske undersøkelser, der man regner seg frem til hva funnene kan generaliseres til (Skovgaard & Svith, 2014, s. 80-81). Dette er imidlertid ikke relevant i min oppgave, da jeg undersøker den helt konkrete casen Brennpunkt i to perioder, og ikke har noe uttalt mål om å generalisere funnene til andre lignende caser (Tjora, 2021, s. 267). Oppgaven har allikevel verdi i form av analytisk generalisering, noe jeg kommer tilbake til i redegjørelsen for den kvalitative undersøkelsen.

### **3.6.2 Kvalitativ tekstanalyse**

Den kvalitative tekstanalysens styrke ligger i dens evne til å dykke dypt ned i tekstene for å utforske hvordan virkeligheten representeres (McKee, 2003, s. 73). Målet er å tilby detaljerte og informerte fortolkninger om det utvalget som foreligger (Østbye et al., 2023, s. 80). Målingsvaliditet i kvalitative undersøkelser handler om hvordan begrepene man ønsker å måle kommer til uttrykk i dataene man samler inn. Igjen er oppgaven ute etter endring i virkelighetsrepresentasjon i Brennpunkt-programmer, hvor operasjonaliseringen av dette er

de ulike innholdsmessige aspektene jeg undersøker for å se etter disse endringene. Kvalitative undersøkelser har også den fordel at man kan bevege seg frem og tilbake mellom analysen og de operasjonelle definisjonene, og dermed kan analysen og funnene også informere operasjonaliseringen (Skovgaard & Svith, 2014, s. 67-68). Reliabiliteten i kvalitative studier er på grunn av den subjektive naturen til metoden vanskelig å sikre gjennom gjentakelse, og må derfor sikres gjennom en klar og transparent beskrivelse av analysens fremgangsmåte. Dette tillater andre å forstå beslutningsprosessene bak tolkningene og å vurdere grundigheten av mine analytiske tilnærminger, slik at gjentakelse i teorien skal være mulig.

I kvalitative undersøkelser kan man gjøre analytiske generaliseringer, der målet er å overføre konklusjoner til andre lignende eksempler (Tjora, 2021, s. 271). Selv om de spesifikke kontekstene og programmene som er undersøkt her er unike for Brennpunkt, kan innsikter om endringer i de innholdsmessige aspektene over tid være nyttige for lignende studier av fjernsynsdokumentarer i andre kontekster. Jeg vil argumentere for at Brennpunkt kan være representativt for andre fjernsynsdokumentarer produsert av allmennkringkastere. Dette gjelder først og fremst i Norge, men ettersom landegrenser viskes ut med inntoget av streamingplattformer, er det mulig å argumentere for at allmennkringkastere i andre land også står overfor de samme utfordringene som Brennpunkt. Med dette som utgangspunkt kan i forlengelsen også funnene være relevant for lignende caser som er påvirket av de samme type endringene. Ved å være transparent om metodiske valg og analytiske prosesser, kan denne oppgaven legge grunnlag for videre studier og bidra til en dypere forståelse av den generelle fjernsynsdokumentarens endring i takt med samfunnsmessige og teknologiske endringer (Skovgaard & Svith, 2014, s. 80-81).

### **3.6.3 Begrensninger ved studien**

En av de mest signifikante begrensningene i denne studien er det lille utvalget av programmer jeg analyserer, både i den kvantitative og kvalitative analysen. Innenfor kvalitative studier har det lenge vært diskutert om det i det hele tatt er mulig å gjøre generaliseringer (Tjora, 2021, s. 267), og i en studie med få antall analyser vil det være utfordrende å trekke generaliserbare konklusjoner. Selv om utvalget i den første perioden i den kvantitative analysen er systematisk valgt, og dermed representativt for perioden, kan

det lille utvalget begrense studiens evne til å generalisere funnene til hele spekteret av Brennpunkts arbeid i denne perioden. I tillegg er det som nevnt noen programmer som ikke lenger er tilgjengelige, og som dermed heller ikke ble med i utvalget, noe som kan ha ført til skjevhet.

I tillegg til størrelsen på utvalget, kan det være en viss grad av bias i utvalgsprosessen for studiens kvalitative tekstanalyse. Selv om jeg la ned innsats for å velge programmer som var sammenlignbare på tvers av ulike variabler, er det mulig at utvalget reflekterer spesifikke interesser eller forutinntatte meninger jeg har om hva som er viktig eller representativt. Dette kan i forlengelsen påvirke hvilke innholdsmessige aspekter som blir identifisert som sentrale i analysen.

Studien tar for seg endringer fra en tidsperiode til en annen, og selv om den forsøker å isolere endringer i innholdet, er det utfordrende å fullstendig kontrollere for endringer som er et resultat av bredere samfunns-, medie- og teknologiutvikling. Disse endringene kan ha påvirket både produksjonen av programmene og mine forventninger og tolkninger, som igjen kan ha innvirkning på hvordan jeg har forstått og vurdert innholdet. I tillegg fører det lille utvalget til at en reliabilitetstest av den kvantitative oppgaven ikke var mulig, og det er derfor vanskelig å sikre påliteligheten til måleinstrumentet over ulike kodere, samt over tid.

Mens den kvalitative analysen gir dybde og innsikt i de utvalgte programmene og dermed utfyller den kvantitative undersøkelsen, innebærer den også en grad av subjektivitet. Mine tolkninger og vurderinger er grunnlaget for analysen, noe som kan påvirke hvilke elementer som blir vektlagt eller hvilke konklusjoner som trekkes. Selv om jeg har forsøkt å være systematisk og transparent, kan andre fortolkere komme til ulike konklusjoner basert på samme materiale, fordi de har et annet kontekstuell utgangspunkt. Dette vil være spesielt gjeldende for den tidligste perioden, ettersom jeg har mindre forutsetninger for å sette meg inn i denne tiden og dermed skape en lesning som er forankret i samme kontekst programmene ble produsert i.

### **3.7 Etiske refleksjoner**

Studiens primære interesse har vært på aspekter i Brennpunkt-programmene som sier noe om hvordan innholdet er presentert, og i mindre grad individene som medvirker i disse programmene. Disse vil være inkludert i analysen da presentasjonen av dem vil være under lupen i den kvalitative undersøkelsen, men de er ikke gjenstand for undersøkelsene i seg selv. Ved å analysere presentasjonene, og ikke innholdet i de personlige historiene som presenteres, sikres det at forskningen holder seg til en objektiv undersøkelse av medieinnholdet som en melding. I dette arbeidet har jeg stolt på NRKs etiske og redaksjonelle vurderinger når det gjelder hvilke programmer som er tilgjengelige for publikum, og hvilke som er fjernet fra plattformen av etiske årsaker, noe som reduserer risikoen uforsvarlig bruk av sensitivt materiale i denne studien. Da det ikke blir behandlet personopplysninger, og fokuset har vært på det offentlig tilgjengelige innholdet av NRKs Brennpunkt-programmer, har det ikke vært nødvendig å innhente tillatelse fra Norsk Senter for forskningsdata (NSD). Denne tilnærmingen sikrer at studien overholder gjeldende lovgivninger for personvern.

Det er også viktig å anerkjenne at tolkningen av dokumentarinnholdet som presenteres i denne forskningen kan være preget og influert av mine subjektive og forutinntatte meninger og perspektiver. Andre forskere med andre tilnærminger kan komme til andre resultater enn det jeg har gjort. Jeg har forsøkt å være bevisst på hvordan mine egne holdninger kan påvirke fortolkningen av dataene, samt å reflektere over disse potensielle skjevhetene.

### **3.8 Min posisjon som fortolker**

Når jeg fortolker dokumentarprogrammene produsert i 2002, er det avgjørende å anerkjenne at min lesning av tekstene er farget av den tiden jeg lever i, samt min posisjon som medieforbruker i 2024. Edward Said understreker i *The World, the Text, and the Critic* (1983) at en fortolkning alltid er dypt personlig og kontekstavhengig, og at forståelsen av en tekst ikke kan skilles fra leserens egne erfaringer og samtid. Som fortolker har jeg ikke et direkte forhold til det politiske landskapet eller medienormene som dominerte i 2002. Det er derfor viktig å erkjenne en distanse mellom min nåværende forståelse av perioden og det opprinnelige kontekstuelle rammeverket til tekstene. Dette betyr at det vil være vanskelig for

meg å gjøre en tolkning som ikke er forankret i tiden jeg lever i, preget av forskjellige verdier og forståelser sammenlignet med tidsperioden som undersøkes.

Allikevel mener Said at vi må forsøke å lese tekstene ut fra de forutsetningene de ble produsert i, for å kunne forstå hvordan de ble brukt i sin samtid. For å forsøke å bøte på denne avstanden, har jeg basert analysen på sekundærlitteratur og tidligere forskning for å forstå og tolke de historiske og kulturelle kontekstene programmene ble skapt og konsumert i. Ved å trekke på teoretiske rammeverk og analyser fra denne perioden, søker jeg å konstruere en forståelse av det historiske medielandskapet og de rådende måtene å representere virkeligheten på i fjernsynsdokumentarer på starten av 2000-tallet. Denne prosessen innebærer en metodisk triangulering, der jeg kombinerer mitt eget perspektiv med historisk og teoretisk kunnskap. Dette bidrar til å balansere subjektiviteten som er iboende i all fortolkning, og forhåpentligvis sikrer en mer nyansert og kritisk tilnærming til analysen av tekstene. Det er viktig å anerkjenne denne distansen for å gi en så innsiktsfull og rettferdig analyse som mulig av programmenes innhold, form og representasjon, som respekterer deres opprinnelige kontekst.

## 4 ANALYSE OG FUNN

### 4.1 Kvantitativ innholdsanalyse

Den kvantitative analysen ser som nevnt på programmenes struktur, format og utforming, samt en variabel knyttet til uttryksmessige aspekter. Disse variablene vil kunne si noe om hvilke trender som er dominerende når man skal presentere det journalistiske arbeidet. Her skal oppgaven derfor hovedsakelig se på rammene Brennpunkt jobber innenfor når de skal representere virkeligheten, og hvordan disse har endret seg endret seg fra 2000 til 2022.

#### 4.1.1 Programmenes struktur

##### Lengde på program

Tidsperiode	Antall	Gjennomsnitt	Median	Minimum	Maximum	Standardavvik
2000-2004	41	28,88 minutter	29 minutter	27	30	.557
2018-2022	41	48,44 minutter	51 minutter	10	64	11.278
Total	82	38,66 minutter	30 minutter	10	64	12.642

Figur 1: Programlengde for hver tidsperiode

Variabelen lengde på program referer til hvor mange minutter programmene som er produsert varer. Det er en gjennomsnittlig forskjell på 20 minutter i de to periodene, der programmer i den tidligste perioden i gjennomsnitt varer ca. 29 minutter. I denne perioden varer alle programmene mellom 27 og 30 minutter, og det er dermed lav variasjon i programlengden. Dette signaliserer at programmene er utformet til et fast sendeskjema på lineær-TV.

I den andre perioden er det derimot et stort sprik mellom det lengste og det korteste programmet, med et minimum på 10 minutter, og et maximum på 64 minutter. Medianen er også noe høyere enn gjennomsnittet, noe som indikerer at det er et mindretall av programmene som trekker gjennomsnittet ned. I tillegg er standardavviket betydelig større i den andre perioden, med andre ord er stor spredning rundt gjennomsnittet. Basert på dette kan man se at det generelt er stor variasjon i programlengden i den sene perioden.

Programlengden i denne perioden er derfor svært fleksibel, som kan indikere at de er ment for en mer ustrukturert eller på-etterspørsel visning, og at produksjonen ikke er styrt av en fast plass i et sendeskjema. Dette kan reflektere en tilpasning til streamingtjenester der

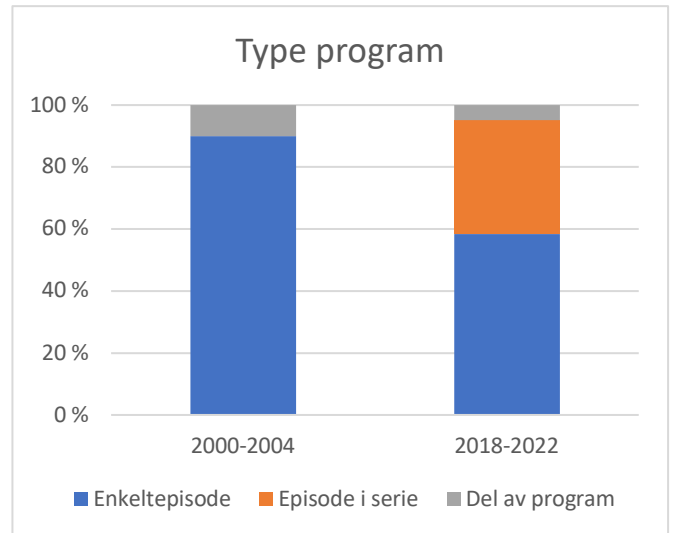
seerne har kontroll over når og hvordan de ser innholdet, og det kan tyde på at Brennpunkt imøtekommer moderne seerpreferanser.

### Type program

I perioden 2000-2004 forekommer Brennpunkt-programmer oftest som enkeltepisoder (90%), med noen unntak bestående av programmer som er strukturert opp i deler (10%).

Enkeltepisoder vil være mer egnet for lineær-TV, da seerne forventer å kunne følge med på en komplett historie i løpet av en sending, uten å måtte se neste Brennpunkt-sending for å få med seg hele historien. Enkeltepisoder er også det hyppigste i den senere tidsperioden (59%), samtidig som det også her er noen få

programmer i del (5%). Her er det allikevel en stor andel programmer som hører til innunder en serie (37%), noe som også øker utover i den senere perioden. Serier kan også indikere en tilpasning mot streamingtjenester, da man har mulighet til å se neste episode når det måtte passe en. Det kan også knyttes til en strategi om å engasjere seere over tid, i tillegg til at det tillater en dypere utforskning av komplekse tematikker eller saker (Pierce-Grove, 2016, ikke sidetall).



Figur 2: Andel av type program i hver tidsperiode (N=82)

### Gjenkjennbar åpningsvignett

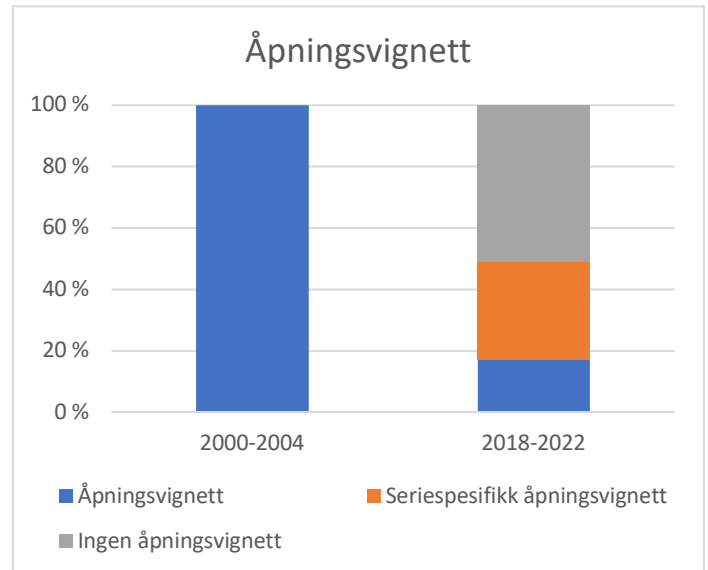
I den første perioden har alle programmene en åpningsvignett (100%), mens det i den andre perioden er rundt halvparten av programmene som ikke har noen form for åpningsvignett (51%). En åpningsvignett fungerer som en signatur for et program, og har videre betydning for publikums oppfatning og forventninger til det de skal se. Den er ofte utformet med utgangspunkt

i måten, i dette tilfellet NRK, ønsker å markedsføre programmet på (Øverby, 2000, s.

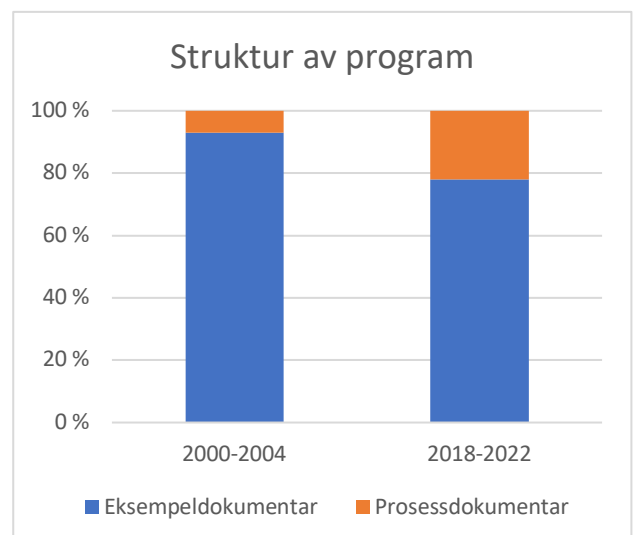
81). En åpningsvignett vil ha mindre betydning på en streamingtjeneste enn på fjernsyn, ettersom innholdet allerede er valgt når vignetten eventuelt vises på skjermen. Den lave andelen av åpningsvignetter i den sene perioden kan derfor også indikere en tilpasning til streamingtjenester. I tillegg er det en god del av programmene som har en seriespesifikk åpningsvignett i den andre perioden (32%), noe som utgjør 13 av de 15 programmene som var en episode i en serie.

### Struktur av program

Det er tydelig at eksempeldokumentaren er den vanligste måten å strukturere opp Brennpunkt-programmene på i begge perioder, da totalt 85% av alle programmene som er analysert faller innunder her. Dette indikerer at Brennpunkt foretrekker å formidle virkeligheten med en analytisk tilnærming, der de bruker kilder og medvirkende som bevis eller dokumenterende eksempler, samtidig som de selv bidrar inn i programmet med overordnet kommentar. Det er allikevel en noe høyere forekomst av prosessdokumentaren i den



Figur 3: Andel av åpningsvignett og type åpningsvignett i hver tidsperiode (N=82)



Figur 4: Andel eksempel- og prosessdokumentarer i hver tidsperiode (N=82)



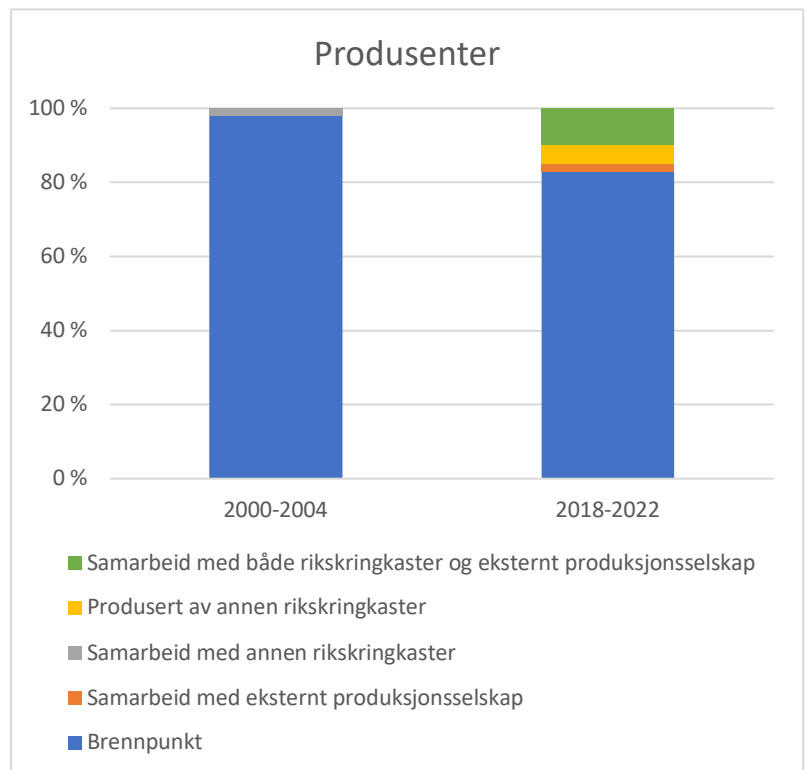
senere perioden (22%), som kan indikere at man ønsker å skape mer levende og engasjerende opplevelse for seerne, ved å følge mennesker på handlingsplanet, og lar de drive historien.

#### 4.1.2 Produksjonskontekst

##### Produsenter

I den tidlige perioden er det nesten utelukkende Brennpunkt selv som har produsert programmene (98%), med ett unntak innenfor utvalget. Dette betyr at redaksjonen har hatt eksklusiv innflytelse på både innholdet og den visuelle utformingen av programmet. Det ser imidlertid ut som det blir noe vanligere med samarbeid i den andre perioden, da 17% av programmene ikke er rene Brennpunkt-produksjoner. I tillegg blir det

vanligere med ulike konstellasjoner av samarbeid, og man begynner å sende programmer som er produsert av andre rikskringkastere (5%). Denne utviklingen kan indikere at Brennpunkt har behov for tilgang til flere ressurser, kompetanse eller tekniske ferdigheter de kanskje ikke har hatt alene. Samtidig kan det også bety at det er flere aktører involvert i produksjonsprosessen, noe som potensielt kan påvirke den redaksjonelle kontrollen eller den endelige utformingen av programmet.



Figur 5: Andel av type produsenter i hver tidsperiode (N=82)

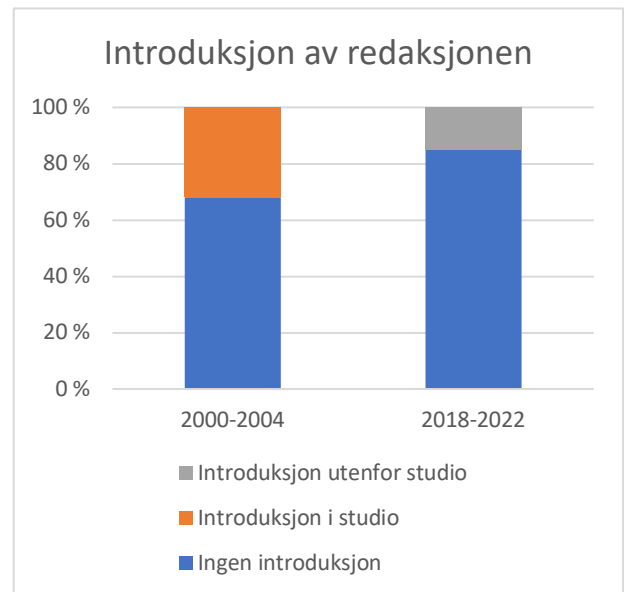
### 4.1.3 Journalistens tilstedeværelse

#### Introduksjon av redaksjonen

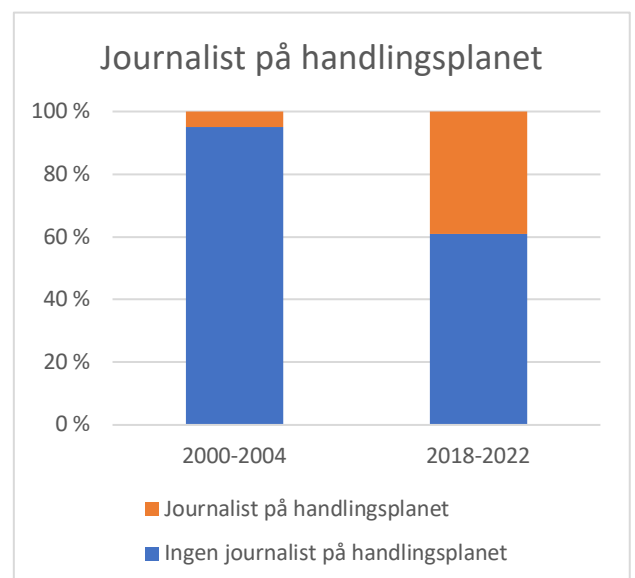
Introduksjon av redaksjonen er ikke spesielt mye brukt i noen av periodene, men noe mer i den tidligere perioden (32%). Ifølge Øverby er introduksjon, i tillegg til å hjelpe seeren inn i historien, med på å styre oppfatningen av det man får presentert i programmet, og kan for eksempel svekke troverdighet til personer man enda ikke har møtt (2000, s. 102-103). I tillegg sier det noe om i hvilken grad man ønsker å henvende seg til seerne med blikkontakt, som igjen handler om hva slags relasjon og forbindelse de ønsker å etablere. Det virker imidlertid ikke som Brennpunkt ser det som avgjørende for sine programmer å etablere denne kontakten, eller legge premisser for det man skal se i programmene. I den tidligere perioden er introduksjonene gjort i studio, mens de i den sene perioden har beveget seg ut i felt når de først har introduksjoner (15%).

#### Journalist på handlingsplan

Det er i begge periodene flertall av programmene som ikke har en journalist på handlingsplanet. Allikevel forekommer det i større grad i den sene perioden (39%), enn i den tidlige (5%). Dette kan knyttes til det Ellis refererer til som en ny trend i dokumentarfilmtradisjonen, der man er mer avhengig av å følge en person som avdekker sannheten (2021, s. 145). Grunnet økningen i den sene perioden, er det mulig å tolke at Brennpunkt lager programmer som er mer bevisdrevet, og kan potensielt knyttes til en ny sjangerkonvensjon. Ved å vise journalistenes involvering i handlingen, gir Brennpunkt seerne et innblikk i den redaksjonelle prosessen og



Figur 6: Andel av redaksjonsintroduksjon og type redaksjonsintroduksjon i hver tidsperiode (N=82)

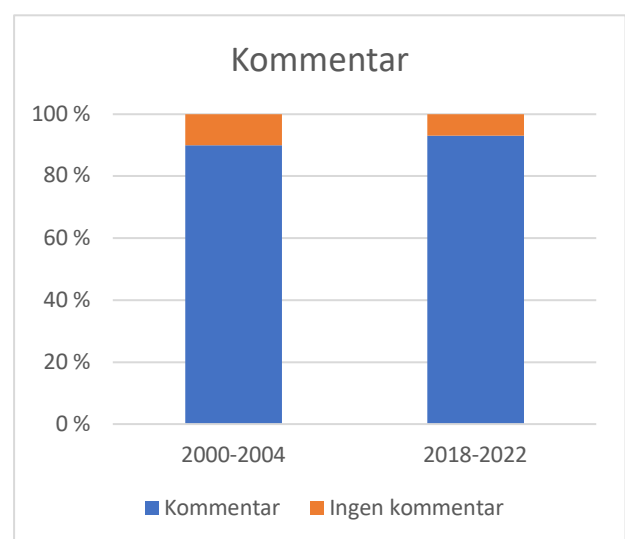


Figur 7: Andel av programmer med journalist på handlingsplanet i hver tidsperiode (N=82)

arbeidet bak kulissene, som kan styrke tilliten til programmet og dets evne til å formidle pålitelig informasjon. Dette kan på den ene siden indikere en forpliktelse fra Brennpunkt sin side om å produsere dokumentarer som er grundig researchet og basert på fakta og bevis, som i forlengelsen kan bidra til å bygge tillit og engasjement. At en journalist aktivt henvender seg til seeren og «leier» dem gjennom historien, kan føre til en dypere følelsesmessig tilknytning til historien. På den andre siden peker Njaastad på at innslag uten menneskelig innblanding fremstår som mer nøytralt, og knytter den tradisjonelt restriktive bruken i Norge til et journalistisk objektivitetsideal (Njaastad, 2004, s. 132).

### Kommentar

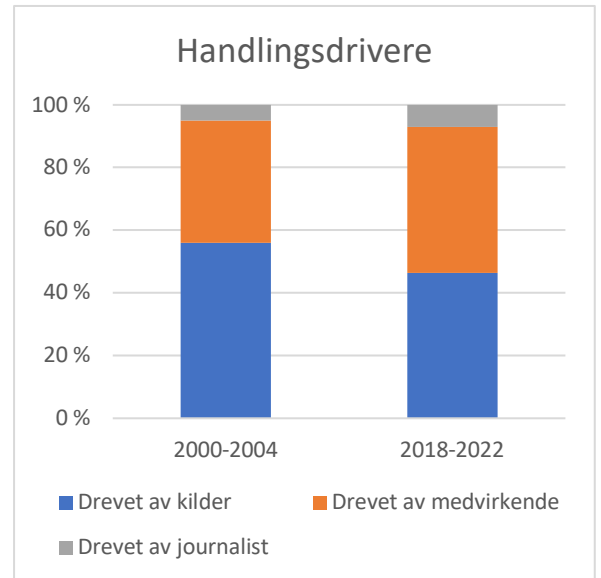
I begge periodene er det markant overvekt av bruk av kommentar, som gjelder for 92% av hele utvalget. Dette funnet samsvarer med funnet av høy andel eksempeldokumentarer, og indikerer igjen at Brennpunkt er interessert i å formidle informasjonen i programmet direkte til seeren. Gjennom kommentaren kan de styre oppfatning av bildet, gjennom å gi kontekst, tolkninger eller analyser (Njaastad, 2004, s. 99). I den sene perioden er det totalt tre programmer som ikke har kommentar, som alle hører til den samme serien, *Brennpunkt: Philips vei til terror* (Hammer, 2021).



Figur 8: Andel programmer med og uten kommentar i hver tidsperiode (N=82)

#### 4.1.4 Handlingsdrivere

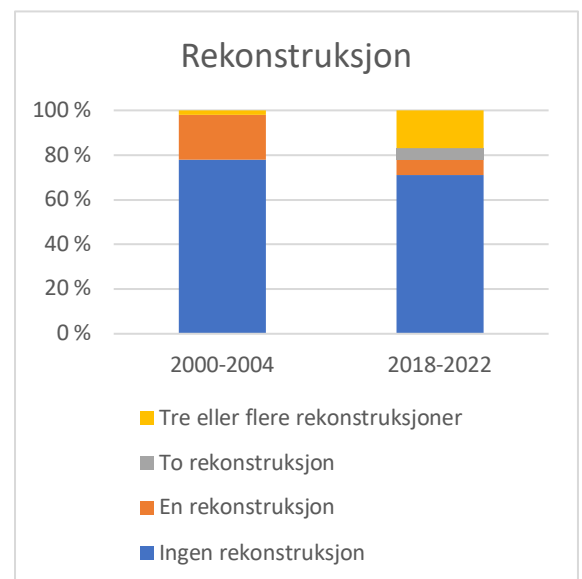
Fordelingen av handlingsdrivere er stort sett lik i begge periodene, med en noe høyere forekomst av medvirkende (46%) og journalister (7%) i den andre perioden. Denne lille økningen kan indikere at Brennpunkt i større grad ønsker å knytte tematikken de presenterer til en konkret person og deres opplevelse. Dette kan være for å skape identifikasjon gjennom emosjonell tilknytning, samt skape større engasjement ved å fortelle gjennom et ekte menneske. I den første perioden er det kildene som driver de fleste programmene (56%), men det er allikevel en betydelig andel av medvirkende som drivere (39%).



Figur 9: Andel programmer med ulike type handlingsdrivere i hver tidsperiode (N=82)

#### 4.1.5 Rekonstruksjon

Det er generelt foretrukket å ikke benytte seg av rekonstruksjon i presentasjonen av innholdet, som vises i at 74% av det totale utvalget ikke bruker rekonstruksjon. Det forekommer allikevel i noen grad i begge perioder. Som nevnt er rekonstruksjon et av de mest omdiskuterte grepene i dokumentarfilmhistorien, og i 2000 mener Øverby at rekonstruksjoner er et virkemiddel Brennpunkt må benytte seg av for å skape mer dramatiske historier, som vekker interesse hos seeren, noe som kan være utslagsgivende for programmets troverdighet (s. 112). I dag er man mer vant til dette grepet og har derfor en mer liberal holdning til det, men det ser ikke ut til å ha noe stort utslag på bruken hos Brennpunkt. Allikevel er det interessant at det i den senere perioden ser ut til å brukes gjennomgående, eller ofte, i et program, hvis man først bruker det. Dette er reflektert i andelen programmer som har to eller flere rekonstruksjoner (22%), mens andelen med én rekonstruksjon er noe lavere (7%). I den første perioden er det derimot som regel brukt én rekonstruksjon i programmene (20%), og sjeldnere flere i samme program (2%).



Figur 10: Andel programmer med rekonstruksjon(er) i hver tidsperiode (N=82)

## **4.2 Kvalitativ tekstanalyse**

I den kvalitative tekstanalysen skal jeg analysere to programmer, for å undersøke hvordan virkelighetsrepresentasjonen har endret seg over tid. Brennpunkt tar aktive valg når de kombinerer levende bilder og lyd, og måten dette blir gjort på vil ha betydning og mening utover den fysiske presentasjonen. Ved å analysere disse valgene kan man si noe om virkelighetsbildet de har satt opp, og dermed ønsker at vi skal se. Dette skal jeg gjøre ved å ta utgangspunkt i argumentet Brennpunkt setter opp i programmet. Her bruker jeg argument på samme måte som Plantinga bruker «voice», med andre ord hvilket synspunkt eller perspektiv som er utgangspunktet for presentasjonene. Videre skal jeg se hvordan teknikker som lyd, musikk, bildekomposisjon og klipping blir brukt i presentasjonen av menneskene vi møter i programmene, for å bygge opp under dette argumentet. Samtidig vil også journalistenes rolle og tilstedeværelse, ved for eksempel kommentar eller aktive inngrep på skjermen, være viktige aspekter å analysere med tanke på argumentet.

### **4.2.1 Asyl (2002)**

#### **Introduksjon**

*Asyl* ble sendt for første gang på NRK 1 24. september 2002, og ble sett av 493 000 mennesker denne tirsdagskvelden, ifølge data mottatt fra NRKs analyseavdeling (personlig kommunikasjon, 14.11.2023). Dette er noe under gjennomsnittet for året 2002, som er på 506 000 seere per program. Beskrivelsen av programmet i NRK TV ser slik ut: «Det kommer 18 000 nye asylsøkere til Norge i år. Dette koster den norske stat mange millioner. I kveldens Brennpunkt kommer det fram at politiet har mistet kontrollen over asylsøkersituasjonen» (Sternes & Grimstvedt, 2002).

#### **Hvilket argument setter Brennpunkt opp?**

I dette programmet får vi presentert en tematikk som belyses fra flere sider, og her vil jeg argumentere for at det er vanskelig å tolke frem ett tydelig argument eller synspunkt som Brennpunkt vil at man skal sitte igjen med. Det er allikevel noen forhold det blir lagt ekstra vekt på. Det første handler om at det er problematisk at det kommer så mange asylsøkere til Norge, fordi det er mange av dem som er her ulovlig, eller bedriver kriminalitet. Det andre handler om at det er vanskelig å være asylsøker i Norge, i første omgang på grunn av søknadsprosessen, og videre på grunn av den norske asylpolitikken. Videre vil jeg derfor

argumentere for at Brennpunkt gjennom dette programmet først og fremst forsøker å formidle kompleksiteten i asylpolitikken, samt hvor kaotisk situasjonen har blitt. De har ikke et tydelig standpunkt eller et synspunkt knyttet til hvordan situasjonen burde løses, eller om det faktisk er for mange asylsøkere i landet. Dette gjenspeiles i teknikker knyttet til kildene i programmet, og rollene disse får tildelt, samt i måten kommentaren formidler informasjon om menneskene og tematikken.

### **Kilder og medvirkende**

I dette Brennpunkt-programmet er det mange mennesker, men det er ingen personer eller grupper av mennesker som er avgjørende for å drive handlingen fremover. Jeg vil derfor argumentere for at dette programmet ikke har noen medvirkende, men kun kilder. Kildene kommenterer forholdene som blir presentert, i tillegg til at de fungerer som dokumenterende eksempler på det Brennpunkt setter opp som ulike typer asylsøkere, samt eksempler på hvordan den norske asylprosessen påvirker menneskene som står midt i denne livskrisen.

Det er mulig å tegne opp to grupper med kilder: de som forsøker å håndtere asylkrisen i Norge, og de som søker asyl i Norge. Innenfor den siste gruppen finnes det også noen undergrupper, basert på hva de representerer i programmet. I den første gruppen befinner kommunalminister Erna Solberg seg, sammen med politiet som institusjon, og visepolitimester i Oslo politidistrikt, Sveinung Sponheim. Disse representerer makthaverne i Norge.

### Makten

Intervjuet med Erna Solberg er det første vi får se i programmet, etter åpningsmontasjen. Man hører først stemmen hennes, som ligger over bilder av det kommentaren har fortalt at er et asylmottak. Mottaket blir presentert med bilder som indikerer at det er falleferdig: søppel, rustne dørhåndtak, industripiper i nærheten, avskallende maling og leker ligger strødd. Solberg åpner med at hun mener de har sett at regjeringen «har brutt en trend» (Sternes & Grimstvedt, 2002, 02:32-02:36) med tanke på asylsøkere. Allikevel er det mange som fortsatt kommer, noe regjeringen prøver å forhindre. Svarene til Solberg er inkludert i sin helhet, uten klipp, eller klipping mellom ulike kamerautsnitt. Hun fremstår stødig under hele

intervjuet. Journalisten konfronterer henne med hvordan hun kan si at hun har brutt en trend, når det fortsatt kommer så mange asylsøkere. Her gir hun et typisk vagt politikersvar: «det spørres hva du tar som utgangspunkt» (Sternes & Grimstvedt, 2002, 03:00-03:02), og under de videre svarene hennes har Brennpunkt laget en animasjon.

Animasjonen illustrerer prosessen til en asylsøker i Norge, fra de kommer ut av flyet, til de må reise igjen. Den minner audiovisuelt om et dataspill, med klare farger, 2-D animasjon, samt rask og leken musikk. Innholdet er til en viss grad knyttet til det Solberg forteller om, nemlig at regjeringen har satt inn ekstra straffetiltak for de som har fått utreisedato. Dette ligger over animasjon av en person som ikke lenger får penger, men «bare brød» (Sternes & Grimstvedt, 2002, 03:13) fortalt gjennom et skilt på en dør. Personen krangler med en UDI-ansatt, som ringer politiet, og til slutt føres personen tilbake inn på flyet.

Animasjon er i seg selv mindre omdiskutert som virkemiddel i dokumentarfilmhistorien, da den på samme måte som et maleri ikke vil ha en direkte fysisk forbindelse til det den representerer, og det indeksikalske båndet åpenbart ikke er til stede (Nichols, 1991, s. 149-150). Njaastad mener at bruk av grafikk som animasjon er mindre problematisk enn en dramatisering. Allikevel må den være journalistisk forankret, og til stede for å for eksempel gjøre et komplekst saksforhold mer begripelig (Njaastad, 2004, s. 94). Denne animasjonen fremstår unødvendig med utgangspunkt i dette premisset, da den ikke er særlig pedagogisk eller realistisk nok til å forklare en kompleks situasjon. Den virker plassert inn for å fange oppmerksomheten til seeren og underholde, noe spill-konnotasjonen bidrar til. I 2024 fremstår det også som svært lite sensitivt å representere en såpass sårbar situasjon i denne formen.

Når animasjonen er ferdig, klippes det rett inn i en montasje, som beholder den samme lekne musikken. Men nå er det virkelige bilder, spilt av i høy bildefrekvens, av esker med klær og annet utstyr som flyttes rundt. Dette er klippet sammen med en strøm av mennesker som går av busser og står i kø for å hente utstyret. Over sekvensen sier Solberg at asylsøkerne skal behandles humanitært og individuelt, men regjeringen måtte ha ned terskelen for hva folk fikk når de kom hit. Her vises et annet synspunkt på tematikken: Det krever mye ressurser å sørge for at asylsøkere har det bra mens de er i Norge. Musikken og den høye

bildefrekvensen konnoterer også at det er snakk om en uendelig strøm av mennesker som kommer for å hente det de har krav på. Selv om det her også er brukt teknikker for å gjøre sekvensen underholdende, er teknikkene mer journalistisk forankret enn animasjonen, da de fungerer godt for å illustrere Solberg og regjeringens problem: Det er veldig mange mennesker som trenger klær og annet utstyr.

Den andre som representerer makten i Norge er politiet som institusjon. Dette er på mange måter den mest fremtredende gruppen av mennesker, hvor innklippbilder av politiuniformer, walkietalkier, politibiler, nøkkelknipper i belter, plasthansker som ransaker eiendeler, harde og faste øyne, kikkert, håndjern, politiskilt og politihatter forekommer hyppig gjennom hele programmet. Dette skjer i form av raske og korte innklippbilder som er tatt med håndholdt kamera, ofte under dramatisk musikk.

Åpningssekvensen er et godt bilde på politiets rolle i dette programmet, som generelt også får frem kompleksiteten i programmet. Den starter med at kommentaren sier at «Norsk flyktningspolitikk er i krise. Strømmen av nye asylsøkere sprenger tidligere rekorder» (Sternes & Grimstvedt, 2002, 00:27-00:34). Dette følges opp av en montasje fra Svinesund, hvor vi følger spanere som er på jakt etter busser med asylsøkere. Musikken er en kombinasjon av lydbilder man kjenner igjen fra spionfilmer og hard rock, og er med andre ord svært ulike.

Det er raske klipp mellom politiet som snakker sammen, titter inn i busser og biler, biler på veiene, busser som står parkert, ansikter og gråtende barn inne i bussene, politi som blar i identitetspapirer, asylsøkere som sitter og venter på busstrinnene, politiet som går inn i bussene og asylsøkere som går ut av bussene. Det er ingen sammenheng i hvilket av de to lydbildene som ligger over hvilke bilder og den kontrapunktiske sammensetningen formidler en følelse av kaos og uoversiktighet. Igjen påpeker Njaastad at bruk av virkemidler som musikk må være journalistisk forankret, og bare under dette premisset kan det være et godt fortellergrep. Bruk av musikk er stemningsskapende, og skal bygge opp under vinklingen på reportasjen (Njaastad, 2004, s. 97). Her fungerer musikken godt for å formidle at politiet har en uoversiktlig situasjon. Dette står derimot i kontrast til det som blir sekvensens avslutning: Politiet gjenvinner kontrollen ved at en albansk familie på mor og tre barn blir trygt plassert i



baksetet på en varebil. Derfor blir sekvensen noe tvetydig, og oppleves ironisk. Dette knytter seg til fremstillingen av den albanske familien, som diskuteres mer senere.

I tillegg brukes det gjennom programmet mye bilder fra overvåkningsvideoer, og politiets tilstedeværelse gjennom programmet konnoterer generelt en følelse av at de har kontroll på situasjonen, og at de er strenge ovenfor asylsøkere. Dette reflekteres også i hva slags situasjoner Brennpunkt har valgt å vise oss, knyttet til Plantingas første parameter: Vi får være med politiet under utspørringen av en asylsøker som ikke har ID-papirer, mens de sjekker identitetspapirer på prostituerte, idet spanere skal arrestere en asylsøker som bruker narkotika, under intervju av ulovlige asylsøkere, samt under deportasjonen av «jo-joer». Ved å inkludere disse situasjonene legges det vekt på alle problemene ved asylsøkerne. Dette sier noe om hvilken virkelighet Brennpunkt ønsker å vise oss, og er med på å danne diskursen i dette programmet (Plantinga, 2010, s. 86-87). Her handler det om at politiet tar problemet på alvor, og i forlengelsen hvor mye ressurser som kreves.

Samtidig er situasjonene også viktige for å bygge opp politiet som en handlekraftig institusjon. I løpet av de utvalgte sekvensene får vi blant annet se dem løpe etter asylsøkere som forsøker å rømme, stille tydelige og klare spørsmål i intervjusituasjoner og hysje på ulovlige asylsøkere når de avbryter dem. Ved å vektlegge dette er Brennpunkt med på å skape stor tillit til politiet og deres håndtering av situasjonen. Dette perspektivet blir også en kontrast til det som fremstilles som samfunnets største problem i denne krisen: Politiet har ikke nok ressurser. For å understreke dette poenget kunne Brennpunkt enten forsøkt å vise en situasjon der politiets ressurser ikke strakk til, eller begrenset virkemidlene som er brukt for å bygge dem opp som ressurssterke og handlekraftige. Dette synspunktet kommer kun frem gjennom kommentaren, samt montasjene som viser de store strømmene av mennesker, som jeg har argumentert for at allikevel viser politiet som handlekraftige. Bildene av politiet fungerer derfor ikke som bevis for det argumentet kommentaren setter opp, som står i kontrast til det Njaastad mener er kommentarens rolle: «Den «smelter» bildene og skaper en ny helhet» (2004, s. 99). Her kolliderer bildene og kommentaren, og er heller med på å svekke oppfatningen av det vi ser.

I tillegg til kommentaren gir Sveinung Sponheim, Visepolitimester i Oslo Politidistrikt, uttrykk for politiets manglende ressurser. Han blir for det første en representant for makten i Norge som har ansvaret for å håndtere flommen av asylsøkere. På samme tid blir han også et offer for den manglende prioriteringen av problemet fra politikernes side. Han begynner intervjuet med å si at «det er helt på det rene at kapasiteten vår er for dårlig, for den er ikke beregnet for det store antallet asylsøkere som har kommet de siste årene» (Sterner & Grimstvedt, 2002, 06:54-07:02). Dette fremstår ikke som en innrømmelse, men heller en pekefinger mot noen som ikke har gitt dem ressursene de trenger. Pekefingeren lander derimot ikke på noen konkrete aktører, verken nå eller senere. Sponheim skaper sympati hos seerne gjennom pathosappell når han på et senere tidspunkt formidler at han frykter for arbeidsmiljøet og stort sykefravær innad i politiet. Til tross for at Sponheims uttalelser står i kontrast til bildene vi har sett av politiet, lurer man nå på hvorfor ingen tar dette problemet på alvor. Hvem som derimot er grunnen til at situasjonen er blitt som den er blitt, får vi ikke noe svar på i programmet. Solberg er den eneste som representerer den sittende regjeringen, og kunne derfor vært konfrontert med hvorfor man ikke prioriterer mer midler til politiet.

### Den gode asylsøker

Den albanske familien forekommer i tre av programmets sekvenser, der de i hvert tilfelle blir representanter for en ny del av prosessen asylsøkere må gjennom. Vi møter dem først i åpningsmontasjen, hvor kommentaren sier «Brennpunkt møtte en albansk familie, en enslig mor med tre barn, på vei inn i Norge» (Sterner & Grimstvedt, 2002, 01:22-01:29). Under den uoversiktlige musikken presenteres hver og en ved at bildet fryser på ansiktene deres mens kommentaren sier hva de heter, før de plasseres bak i en varebil.

Her fremstår den albanske familien som en fiende for politiet som de må få kontroll på. I 2024 oppleves dette som tilsiktet ironi fra Brennpunkt-redaksjonen, da små barn blir portrettert som kriminelle i en stil vi kjenner fra reality-programmer som Cops. Denne ironien underbygges av kommentarens bruk av ordet «enslig» for å beskrive moren, som heller gir konnotasjoner til noen som er i en vanskelig situasjon.

Vi møter så familien igjen når de har ankommet Tanum mottak, og vi får høre deres historie. De tre yngste barna forteller at de var redde for å bli drept på reisen, og at de stadig

drømmer om at de blir drept. Den eldste søsteren sier at hun står i fare for å bli kidnappet av mafiaen dersom de finner ut at hun ikke bor med sin far. Videre forteller moren at de har flyktet fordi hun har skilt seg fra mannen sin, noe som i hennes kultur og religion er farlig. Familien til mannen truet med å ta barna fra henne, og de har måttet flykte for å komme seg unna situasjonen<sup>2</sup>. Ved å la små barn med tynne stemmer snakke om at de er redde for å dø, over nærbilder av de triste ansiktene deres, skapes det stor sympati med familien, og situasjonen de står i. Her skapes det kontrast til åpningsmontasjen, som nå fremstår ironisk.

I tillegg blir familien en representant for hvor krevende og komplisert det er å søke asyl i Norge. Dette skjer gjennom en sekvens der de blir tatt bilder av, det samles inn fingeravtrykk og DNA-prøver, samt at kommentaren informerer om alle papirene som skal fylles ut. Her klippes det mellom disse handlingene, og nærbilder av ansiktene til familien som biter negler og generelt ser nervøse ut. Til slutt i programmet følger vi familien før de skal på det avgjørende intervjuet med UDI. Først spiser de en lunsj arrangert av Brennpunkt, noe jeg kommer tilbake til senere. Til slutt får vi vite at de får avslag på sin søknad, og den yngste gutten sier at når han blir stor må han betale penger til sin tante i Jugoslavia, som åpenbart har betalt reisen for dem. Å avslutte sekvensen på denne måten gjør at man som seer står igjen med en følelse av sinne og forvirring. Presentasjonen av denne familien skiller seg i stor grad fra presentasjonen av andre asylsøkere som har fått oppholdstillatelse, og vi blir kritiske til systemet som bestemmer hvem som får asyl og ikke.

Programmet tar også opp en problematikk knyttet til den gruppen asylsøkere som kommer fra land som nekter å ta tilbake menneskene som har reist derfra. Atklit Tseggay kommer gående gjennom en mørk, trang gang, før han setter seg på en stol i forgrunnen av bildet. Han er fra Eritrea, og har fått avslag på sin søknad i Norge, samt søknaden om å komme tilbake til Eritrea. Han forteller om hvor vanskelig det er å være fastlåst i et system, uten å komme seg videre, som et resultat av lang saksbehandlingstid i Norge. Intervjuet er filmet i både en statisk total, samt et håndholdt nærbilde som følger hodebevegelsene, slik at ansiktet blir låst inne i bilderammen. Dette, samt den trange gangen, er med på å

---

<sup>2</sup> Oversettelsen av albansk tale fra ble utført av Resmije Gjonbalaj. Denne oversettelsen ble spesifikt utført for bruk i denne studien og er ikke en offisiell oversettelse. Gjonbalaj har gitt tillatelse til å bli nevnt som kilden til denne oversettelsen (personlig kommunikasjon, 30.01.2024).

underbygge hans beskrivelser av flyktningmottaket som et åpent fengsel. Solberg blir konfrontert med denne påstanden, og sier at hun ikke er enig i at de blir plassert i bur, og at det er mange som prøver å lure systemet. Under svarene til Solberg er de triste øynene til Tseggay klippet inn i sakte film, og klippingen gjør at hennes uttalelser fremstår som om dette er noe hun beskylder han for.

Det er også brukt innklippsbilder av en liten jente på flyktningmottaket mens Tseggay snakker, og man tenker umiddelbart at dette er datteren hans. Dette skaper pathosappell hos seerne, og man føler sympati for mannen med den lille datteren som verken kan starte på livet sitt i Norge, eller reise hjem til Eritrea, men er låst til det trange mottaket. Det er derimot ingenting annet enn disse innklippsbildene som indikerer at det er noen relasjon mellom mannen og jenta, og hvis man ser nærmere etter, er det en markant forskjell på hudfargene til de to. Her forsøker Brennpunkt å skape ytterligere sympati med mannen, ved å bruke et innklippsbilde av et lite barn, som vi automatisk tenker er hans eget. Dette blir et godt eksempel på hvordan man kan utnytte bildenes fortellerkraft i fjernsynsdokumentaren, gjennom å manipulere virkeligheten gjennom redigering. Dette ville for det første ikke vært mulig i noen annen form for journalistisk tekst, i tillegg til at et tilsvarende grep aldri ville vært akseptert.

### Den problematiske asylsøkeren

Programmet presenterer også de problematiske asylsøkerne. Denne gruppen har flere undergrupper, som alle blir representert i ulike sekvenser: de ulovlige asylsøkerne, de kriminelle asylsøkerne og «jojo»-ene. Innklippsbilder introduserer asylsøkerne i falleferdige hus, med nervøse gestikulasjoner og identitetspapirer og klær slengt på gulvet. Dette kryssklippes med bilder av politiuniformer. Fremstillingen virker noe todelt, da bildene på den ene siden skaper sympati med de nervøse menneskene som bor under kummerlige kår. På den andre siden ender alle disse situasjonene med at politiet kommer på banen og tar kontroll. Da blir brått de nervøse, finklende asylsøkerne til harde kriminelle i skinnjakker, som prøver å argumentere med politiet, før de blir plassert i en politibil.

Sekvensene med disse menneskene har også en stil vi kjenner igjen fra reality-programmet Cops. Et eksempel på dette er når de skal arrestere «jojo-ene» fra Kroatia. Sekvensen starter

fra innsiden av politibilen - de skal på oppdrag. Videre følger en rekke bilder av politibilen som parkerer, klippet sammen med bilder av utsiden til det falleferdige huset, biler med knuste lykter, politifolk som løper, før de omsider begynner å gå mot døren til huset for å banke på. Håndholdte bilder ligger under spenningskapende musikk, som skaper intensitet og en følelse av dramatik. På samme måte som i Cops bidrar disse grepene også til at seeren får en følelse av å være med på det farlige oppdraget. Idet de banker på, er vi plutselig på innsiden av huset, da vi ser en kjele med mat som koker samtidig som vi hører banking på døren. Her kommer man på innsiden før politiet gjør det, og får sett situasjonen fra asylsøkerne sin side. Plutselig er politiet innendørs og sjekker papirene deres, mens guttene forholder seg rolig. Så oppstår dramatikken, først i form av endret lydbilde. Den lavmælte, spenningsfylte lyden går over i raske toner som kommer med ujevne mellomrom, sammenlignbart med musikk man kjenner igjen fra skrekkfilmer. Klipperytmen går opp i hastighet, og det er mye bevegelse hos politiet. En av guttene løper, og en politimann løper etter. Guttene ender opp i håndjern, før de blir plassert i politibilen, også et gjenkjennbart bilde fra Cops. Kommentaren sier at disse skal sendes ut med umiddelbar virkning.

I slutten av programmet brukes også «Jojo-ene» for å skape en kontrast til «de gode asylsøkerne». Etter at den albanske familien har fått avslag på sin søknad, og gutten sitter på morens fang og gråter, klippes det til guttegjengen som er på vei ut av fengselet de har tilbrakt natten i. De skal nå sendes ut av landet, men er likeglade og tøffer seg for kamera. En journalist spør om de kommer tilbake til Norge, og de ler mens de sier «kanskje imorgen» (Sternes & Grimstvedt, 2002, 26:30-26:34). Det hele toppe seg idet de på Gardermoen stolt viser frem alle de norske kontantene sine, og sier «vi ses» før flyet tar av fra rullebanen. Programmet avsluttes etter scenen på Gardermoen. Avslutningen gjør at man som seer sitter igjen med et inntrykk av asylsøkere som passer godt med det Solberg tidligere har argumentert for: Mange prøver å lure systemet.

### **Journalistens tilstedeværelse**

Dette programmet drives av en allvitende fortellerstemme som navigerer gjennom tematikkens ulike problemstillinger. Det mest påfallende trekket ved kommentaren, er at det nesten ikke er en eneste setning som ikke inneholder en eller annen form for tall eller statistikk. Det er alltid inngangen til nye problemstillinger, som så er representert av

forskjellige kilder. Stemmen er først og fremst til stede når det er snakk om kildene som er asylsøkere, mens de som representerer makten ikke får noen introduksjon. Kommentaren blander seg derimot aldri inn når de ulike kildene prater, men fyller rommet mellom de ulike sekvensene.

Stemmen er til en viss grad en representant for seeren, for eksempel når den stiller spørsmålet «det vil da oppholde seg minst 20 000 mennesker i Norge som politiet og innvandringsmyndigheter ikke kjenner til. Hvordan skaffer de seg penger til å bo og å leve?» (Sternes & Grimstvedt, 2002, 04:31-04:43). På grunn av toneleiet i stemmen fremstår dette imidlertid som et retorisk spørsmål. Dette er dermed med på å forsterke følelsen av at stemmen er allvitende, eller ligger nærmere «Voice-of-God» knyttet til en ekspositorisk modus. Den er til stede for å legge frem fakta for oss, ikke for å reflektere rundt problematikken og la seerne gjøre seg opp en egen mening. Den fungerer derfor som en monoton oppleser, fri for refleksjon rundt hva slags konsekvenser økning i tallene faktisk kan få.

Roland Barthes og Mary Ann Doane argumenterer for at en kommentar alltid vil ha autoritet over bildene, samt at fraværet av en synlig forteller gjør at man ukritisk aksepterer det den sier. Plantinga argumenterer imot dette, ved å si at all forskning viser at seere i dag først og fremst er skeptiske til media, og dermed også vil være kritiske til en kommentar (Plantinga, 2010, s. 159). Allikevel blir det i denne sammenhengen relevant å se på hva slags innhold som presenteres, nemlig det som er typisk for skriftlig nyhetsjournalistikk. Nettopp fordi det her kun presenteres fakta og tall, og ingen tydelige synspunkter, er det heller ikke naturlig med refleksjon. Det er unaturlig å bestride harde fakta, men vi kan for eksempel ikke vite om det er andre tall eller statistikker som ville vist et annet bilde av saken, men som er utelatt fra representasjonen. Som seere vil vi ikke nødvendigvis være oppmerksomme på dette, og resultatet vil være at vi stoler blindt på det stemmen forteller oss.

Dette blir videre problematisk ettersom alle tallene representerer problemene som knytter seg til asylsøkere. Til og med når den albanske familien sitter på Tanum mottak og vi får vite om alle papirene som skal fylles ut, er dette formulert som en byrde for de som jobber der, i motsetning til at det er en byrde for den albanske familien, som for eksempel ikke kan

språket: «Først skal det fylles ut syv siders personalopplysninger per asylsøker, og per 31. desember i år antas det å være utfylt rundt 122 000 sider» (Sternes & Grimstvedt, 2002, 11:30-11:42). På denne måten kan man si at kommentaren i større grad argumenterer for det som er problematisk med asylsøkere, og i mindre grad taler asylsøkernes sak. Igjen blir dette en kontrast til bildene vi ser, som jeg har argumentert for at representerer begge sider. Denne kontrasten gjør at bildene som er ment for å skape sympati med asylsøkerne, mister beviskraften sin.

Utenom den distanserte kommentaren er journalistene kun synlige ved et par anledninger. Det første knytter seg til intervjuet med Solberg, hvor man hører den mannlige journalisten stille Solberg et kritisk spørsmål: «Hvordan kan du da si at du bryter en trend? Trenden har jo vist at det motsatte har skjedd, nemlig at det har doblet seg på denne tiden» (Sternes & Grimstvedt, 2002, 02:51-03:00). Dette spørsmålet står i kontrast til at det aldri blir stilt noen spørsmål om hvem som faktisk har ansvaret for den kaotiske situasjonen. På denne måten oppleves konfrontasjonen kun å være inkludert for å vise at Brennpunkt stiller kritiske spørsmål til makthaverne, og er aktive når det kommer til å stille dem til ansvar for situasjonen som har oppstått.

I tillegg ser vi journalistene under lunsjen de har arrangert for den albanske familien, før de skal inn til intervju med UDI. Glade barn ved et flott dekket bord med stearinlys avbrytes av høylytte stemmer som diskuterer. En av journalistene krangler med en UDI-ansatt, som sier at de ikke får lov til å filme intervjuet. Diskusjonen er klippet sammen med mennesker som løper i trappeganger med hendene fulle av permer, og det snakkes om advokater og direktører. Dette fremstår noe malplassert, ettersom journalistene ikke har vært synlige på skjermen tidligere i programmet. Den noe høylytte diskusjonen ender med at Brennpunkt får lov til å filme, men det blir aldri inkludert noe klipp fra intervjuet.

Dette blir et eksempel på det Njaastad ville klassifisert som manipulasjon av virkeligheten. Poenget er at Brennpunkt, ved å blande seg i det som skjer på skjermen, setter opp en påstand om at UDI har noe å skjule, fordi de ikke får lov til å være med inn på intervjuet. Videre bygger de opp situasjonen som dramatisk ved å inkludere bilder av mennesker som løper i gangene. Dette er imidlertid ikke journalistisk forankret, da konklusjonen blir at de får

lov til å filme intervjuet. Her går programskaperne inn og setter selv opp en konfrontasjon som skal rette et kritisk blikk på UDI. Dette blir videre forsterkes av den triste musikken som følger over bildene av den albanske gutten som sitter på morens fang foran en haug med bager og pappesker. Kommentaren konkluderer med at de fikk avslag på asylsøknaden, og vi sitter igjen med en følelse av at dette er en urettferdig avgjørelse av UDI.

### **Oppsummering**

Dette programmet kan plasseres innenfor det Jacobsen kaller en eksempeldokumentar, som omhandler tilstanden av asylpolitikken i Norge. Dette knytter seg til at kildene blir brukt som beviser for argumentene som blir fremsatt, eller dokumenterende eksempler for hvordan prosessene foregår. I sammenheng med dette vil det også være naturlig å plassere det innenfor Nichols sin ekspositoriske modus, hvor tematikken blir lagt frem for seeren, kartlagt og forklart. Her er det derimot ikke noe entydig argument de prøver å overbevise oss om, men heller ulike argumenter som knytter seg til presentasjonene av de ulike asylsøkerne. Mens kildene representerer forskjellige sider ved saken og argumenterer for sine posisjoner, er kommentaren mer vektet mot problemene asylsøkerne bringer med seg, gjennom fakta og tall. Når den i tillegg er allvitende og uten refleksjon i både form og i hva den presenterer, oppstår det kontrast mellom den og det vi tolker ut av bildene og teknikkene som er brukt.

Vi møter mange ulike mennesker gjennom programmet, som på hver sin måte representerer en side av saken. De problematiske asylsøkerne fungerer som sannhetsvitner for tallene og statistikken som blir presentert av kommentaren, mens «de gode asylsøkerne» får tale sin egen sak. Rollene blir tildelt de ulike menneskene ut fra presentasjonen til kommentaren, samt med utvelgelsen av materialet som blir vist. Teknikker som musikk, bildeutsnitt og lyd er til en viss grad med på å bygge opp under rollene de får tildelt. Dette programmet skiller seg allikevel noe fra det Øverby tegner opp som «typiske» Brennpunkt-programmer i 2000. Her er det i liten grad satt lys på en konflikt mellom et maktapparat og et lite menneske, ei heller lagt vekt på å stille makthaverne til ansvar (Øverby, 2000, s. 110). Dette er det gjort forsøk på ved å inkludere den albanske familien og Tseggay, hvor Solberg blant annet blir konfrontert med hans situasjon. Men som nevnt er det ingen som stilles til ansvar for den uendelige strømmen av mennesker og politiets manglende ressurser. Her er det også relevant å påpeke at programmet blir sendt omtrent et år etter at Høyre kommer i regjering for første gang



siden 1990. Kanskje Solberg er stilt til ansvar, men har svart at dette er et arvet problem? Det som derimot passer godt inn med Øverbys funn, knytter seg til at man forsøker å presentere en sak deskriptivt, slik at man som seer selv kan vurdere innholdet. Det er tydelig at programmet er et resultat av en journalistisk objektivitetsnorm, som samstemmer med Øverbys konklusjon (2000, s. 110).

Som nevnt er det kun de gode asylsøkerne vi får høre direkte fra i intervjusettinger. Intervjuer virker annerledes på seere enn gjenfortelling fra en kommentar, fordi vi i tillegg til å høre hva de sier, får høre hvordan de sier det. Det gir førstehåndsinformasjon, kombinert med ansiktsuttrykkene til de som prater (Plantinga, 2010, s. 162). De problematiske asylsøkerne får ikke muligheten til å tale sin egen sak, og dette valget blir et eget grep for å sette de i et enda dårligere lys, da disse ikke blir like tilgjengelige for oss. Et unntak er når de følger «jojo»-ene på vei ut av landet, og vi får høre fra en av dem at han vil bli tvunget til å dra i militæret hvis han sendes tilbake. Dette fungerer allikevel ikke på samme måte som de oppsatte intervjuene, da vi allerede vet at denne personen har brutt den norske loven, og dette blir sagt i baksetet på en politibil som skal frakte han til Gardermoen. Vi har fordommer, og får dermed heller ikke sympati med han eller historien hans.

Selv om jeg her ikke vil si at det er noen medvirkende som driver handlingen, kan det allikevel virke som at Brennpunkt har forsøkt å plassere den albanske familien inn i rollen som en handlingsdrivende medvirkende. Dette handler om at familien forekommer flere sekvenser, samt at Brennpunkt aktivt involverer seg i historielinjen deres ved å invitere dem på lunsj. Vi følger dem på handlingsplanet i sekvensene de er med i, og det er derfor mulig å argumentere for at disse delene kan plasseres innenfor en prosessdokumentar.

Flere av sekvensene i programmet er tydelig inspirert av andre film- og dokumentarsjangerer når det kommer til stil, blant annet for å plassere mennesker i roller. Politiet blir sammenstilt med amerikansk «law and order», og asylsøkerne blir til farlige kriminelle vi kjenner fra Cops. Når rollene blir så tydelig inndelt, fungerer de også godt når de settes opp mot hverandre, som for eksempel i sluttsekvensen hvor de likeglade kroatiske guttene blir en motvekt til den sørgende albanske familien. Her kan det virke som at Brennpunkt låner en stil fra et kjent reality-program, muligens for å imøtekomme nye sjangerforventninger. Dette grepet kan

sammenstilles med John Corner sine poenger om «stilmessig munterhet», da å bruke denne stilen ene og alene fungerer for å bygge opp situasjonen som svært spennende. Det samme kan sies om animasjonen som ligger under Solberg redegjørelse for situasjonen. Denne er som nevnt ikke journalistisk forankret, og er kun til stede for å gjøre innholdet mindre kjedelig. Utforming og stil kan også minne om noe man ville sett i en musikkvideo eller reklame (Corner, 1996, sitert i Mølster s. 265-266).

Det er allikevel ikke fullstendig tydelig hva Brennpunkt forsøker å si om det norske politiet i dette programmet. Her er det en kontrast mellom argumentet som settes opp gjennom bildene og teknikkene som er brukt, og det argumentet som er satt opp gjennom kommentaren og intervjuet med Sponheim og Solberg. Vi får se det handlekraftige politiet, som jobber hardt for å gjennomføre politikken Solberg har fått gjennom. Men vi blir fortalt at politiet er i en stor krise, og at mange snart må sykemeldes hvis ikke det blir igangsatt tiltak. Det er ingenting ved presentasjonen til Sponheim som skaper grunnlag for å betvile det han sier, og som seere blir vi stående igjen noe forvirret over hva som er de faktiske forholdene.

I tillegg er det to andre valg som er tatt i dette programmet, som tangerer mot å bryte en av de tre betingelsene Mølster presenterer for fjernsynsdokumentarer. Det første knytter seg til den lille jenta som plutselig dukker opp under intervjuet med Tseggay, og som vi får inntrykk av at er datteren hans. Dette kan tolkes som et grep som skal få frem sympati og medlidenhet hos seeren, og bildene mister autensitet når man innser at situasjonen er regissert for dette formålet (Njaastad, 2004, s. 149-150). Noe av det samme kan sies om krangelen mellom Brennpunkt og UDI. Denne sekvensen gir inntrykk av at Brennpunkt kommer trampende inn hos UDI og stiller krav, som får alle damene til å løpe rundt i bygget med hendene fulle av permer. Dette kan være inkludert av to grunner: for å skape mistillit til UDI som skal avgjøre skjebnen til den albanske familien vi nå er godt kjent med, og bygge opp Brennpunkt som en hardtslående redaksjon som skal avsløre sannheten. Her bruker Brennpunkt virkemidler i form av innklippbilder i et forsøk på å dramatisere virkeligheten utover det som er sant. Dette er problematisk på to plan. For det første fungerer innklippbildene som bevis for at dette har skjedd, fordi materialet er presentert i en dokumentarisk kontekst. Her misbrukes kraften til det indeksikalske båndet, og dermed blir også den iboende legitimiteten til sjangeren utnyttet (Mølster, 2001, s. 261). For det andre

demonstrerer sekvensen også mulighetene man har når det kommer til virkelighetsformidling i et audiovisuelt format, da et lignende grep aldri hadde vært godtatt i skriftlig nyhetsjournalistikk.

#### **4.2.2 Returnert (2019)**

##### **Introduksjon**

*Returnert* ble sendt på NRK 1 13. mars 2019, og hadde 323 000 seere på den lineære visningen. Den har ligget på NRK TV siden, der den i de første syv dagene ble sett 16 000 ganger, og frem til november 2023 er sett 42 000 ganger. Til sammen har 365 000 mennesker sett programmet (personlig kommunikasjon, 14.11.2023). Dette er under gjennomsnittet for 2019 som var på 433 000 visninger per program. Beskrivelsen til programmet på NRK TV ser slik ut: «Hvordan er livet etter asylavslag i Norge? Vi møter unge afghanere som fikk beskjed om å reise tilbake til et hjemland som har passert Syria som verdens mest terrorutsatte» (Hammer, 2019).

##### **Hvilket argument setter Brennpunkt opp?**

I dette programmet kommer intensjonene til Brennpunkt svært tydelig frem, og alle valg som er tatt er med på å bygge opp under et tydelig synspunkt. De tar opp det helt konkrete tilfellet av returer til Afghanistan, og knytter det til den større tematikken asylpolitikk gjennom å sammenligne Norge med andre land i Europa, samt FN sine råd på feltet. Her kritiserer Brennpunkt asylpolitikken til den daværende regjeringen, gjennom å sette lys på hvordan returpolitikken både kan være direkte livstruende for afghanere, men også hvordan den norske asylpolitikken blir en byrde for andre land. Dette synspunktet reflekteres i teknikker som er brukt i presentasjonen av de medvirkende, samt i vektlegging av materiale de har brukt i programmet.

##### **Kilder og medvirkende**

I dette programmet er det tre medvirkende som driver programmet, og som blir sannhetsvitner for argumentene til Brennpunkt. Kommentaren introduserer dem: «Tre unge afghanere kom til Norge med et håp om et nytt liv. Alle fikk avslag på asylsøknaden. Vi har møtt dem etter at de måtte forlate landet» (Hammer, 2019, 01:22-01:35). Historiene til Javid Mousavi, Zainullah og Najeeb blir fortalt parallelt med sekvenser som tar opp ulike

problemer med Norges returpolitikk, og veves inn i argumentasjonen, som gjør dem til sannhetsvitner for det som blir fortalt.

### Javid Mousavi – Den returnert nordmannen

Den første vi møter etter programmets introduksjon er Javid. Han tar journalistene med på biltur gjennom Kabul, mens han snakker om hvor farlig det er å leve i landet, og hvor mye bedre Norge er. Kommentaren supplerer med faktaopplysninger om hvordan han endte opp her. Det filmes ut av bilvinduet, hvor det er fullstendig kaos i trafikken. Kombinasjonen av disse bildene og det som fortelles er med på å skape store kontraster mellom Norge og Afghanistan. Trafikken er noe helt annet enn det vi, og vi får inntrykk av at Javid, er vant med i Norge. Redselen hans kommer til uttrykk gjennom beskrivelsen av en vanlig tanke han har: «bilen som kjører rett ved siden av deg, den er en terroristbil og det kan eksplodere når som helst» (Hammer, 2019, 02:00-02:07). Kontrastene mellom Afghanistan og Norge bygges også opp gjennom Javids utseende. Han er nybarbert, kledd i en vestlig skjorte og jeans, og har en moderne hårfrisyrer. Dette står i motsetning til mennene som Brennpunkt klipper til utenfor bilen, som er kledd i tradisjonelle Afghanske klær, har mye skjegg og selger lammehoder fra en trillebår.

Denne presentasjonen av Javid gjør at vi tenker på han som en nordmann, som er sendt til et land han ikke hører hjemme i. Vi så får presentert reiserådene fra Utenriksdepartementet, som sier at alle nordmenn er frarådet å reise til Afghanistan på grunn av risikoen for terrorangrep. Dette er presentert gjennom en tekstplakat og kommentaren, og forsterker følelsen av at det her er begått urett: Norge sender «nordmenn» dit, når de selv fraråder landsmenn å reise. Dette blir ytterligere satt på spissen når vi like etter får se et nyhetsinnslag der norske spesialsoldater deltok i en redningsaksjon for å få ut nordmannen Arne Strand fra et hotellangrep i 2018. Dette sier både noe om hvor farlig det er, men også hva norske myndigheter er villige til å gjøre for å hjelpe «ekte» nordmenn i Afghanistan.

Javids refleksjoner og tydelige redsel for sin egen sikkerhet blir bygget opp av kommentaren, som supplerer med statistikk over hvor mange som blir drept i terrorangrep, samt flere nyhetsinnslag fra NRK om ulike terrorangrep. Vi ser også bilder av høye murer, piggråd og helikoptre, som skaper konnotasjoner til et usikkert område. Alt dette er med på å bygge opp

tillit til Javid som kilde og det han forteller, samt uretten han er blitt utsatt for. Hans redsel fremstår også svært reell, og han uttrykker for eksempel at «jeg vil en dag komme tilbake, hvis jeg lever» (Hammer, 2019, 48:53-48:56).

For mange vil det etterlate et stort inntrykk å se en ung, og det som er presentert som en, norsk mann snakke om livet sitt på denne måten. Men det er også relevant å påpeke at det argumentet Brennpunkt setter opp, vil påvirke seere ulikt basert på hvilke politiske overbevisninger de har. Asyl og innvandring er politiske og betente tematikker, der de ulike argumentene for og mot enkelt kan plasseres på hver side av den politiske aksen. Det er Solberg-regjeringen som har håndhevet politikken som påvirker de tre mennene, og med dette blir også Brennpunkt sine argumenter plassert på en politisk akse, som jeg her vil argumentere for at ligger mer til venstre på det politiske spekteret. Det er derfor ikke sikkert at alle vil ha den samme tolkningen av historiene til menneskene.

Når vi litt senere i programmet igjen møter Javid, får vi høre om da familien ble returnert. Vi ser et stillbilde av Javid som sitter i sengen sin i Afghanistan, med bøyd hode, mens kommentaren informerer om at «en kveld i august 2016 kommer Javid hjem fra trening i Fredrikstad» (Hammer, 2019, 12:52-13:02), før Javid tar over og forteller om resten av kvelden og reisen. Sekvensen avsluttes av at Javid sier at «det sekundet liksom flyet gikk opp, da mistet jeg alt håpet for å liksom ha et bedre liv» (Hammer, 2019, 13:44-13:54), før det klippes til et afghansk marked hvor det er plassert flere bur oppå hverandre. Burene er fylt opp av fugler, som nesten ikke har plass til å bevege seg. Dette grepet fungerer som en metafor på Javid sin opplevelse og møte med den norske loven, ettersom han er fanget av vedtaket fra de norske myndighetene, og ikke har muligheten til å «fly» tilbake til Norge. I avslutningen til programmet sier han at føler seg norsk og har alle vennene sine i «hjembyen» Fredrikstad.

### Najeeb – den håpefulle Afghaner

Najeeb, som Javid, går kledd i vestlige klær, og bytter mellom engelsk og norsk når han prater. Nettopp dette blir påpekt av kommentaren, og forklaringen er at det er en stund siden han var i Norge. Ved å legge vekt på dette, får de frem at Najeeb på et tidspunkt har vært mer norsk enn det han her fremstår som.

I motsetning til Javid, er Najeeb i stor grad filmet i situasjoner der han interagerer med andre afghanere. Vi møter han på en kafé, han snakker afghansk med barn på gaten og spiller fotball med venner. Denne presentasjonen spiller godt oppunder det som blir Najeebs rolle i dette programmet, da han blir et bilde på de unge afghanske menneskene som tror og håper på at situasjonen i landet kan bli bedre, og som tar en utdanning for å være med å skape den endringen som trengs. Han forteller, med hjelp av kommentaren, hvordan han endte opp i Norge: Han fikk visum til en studentkonferanse i Nederland, og grep muligheten til å reise nordover i Europa. Så søkte han asyl i Norge, men fikk avslag. Han ønsker nå å bli værende i hjemlandet sitt, for å skape en endring her. Under intervjuet er det innklippsbilder av unge afghanere på jobb i barbersjapper, samt spillende ball i en park. Denne presentasjonen skaper en stor kontrast til bildene fra markedet vi så i sammenheng med Javid.

Najeeb sin fortelling og presentasjon er mindre kritisk overfor norske myndigheter, og det er mulig å argumentere for at Brennpunkt inkluderer denne fortellingen for å bryte ned fordommer mot det afghanske folket. De viser at ikke alle afghanere er flyktninger som kommer til Norge for å få en «bedre økonomi for seg og sin familie» (Hammer, 2019, 01:04-01:07), som Sylvi Listhaug formulerer det i et sitat som er inkludert i åpningssekvensen, og hans historie er derfor med på å bygge opp tilliten til afghanere som folk. Dette kunne blitt tolket som et argument for at mennesker ikke trenger å flykte fra Afghanistan, men Brennpunkt gjør opp for dette ved å klippe rett inn i en sekvens om fattigdom. Kommentaren informerer om at over halvparten av befolkningen lever under fattigdomsgrensen, landet er et av verdens mest korruperte, og de har store sosiale problemer, som vold i hjemmet. Dette ligger over bilder av mennesker utenfor teltene de bor i, med søppel spredd rundt, og barn med møkkete ansikter. I tillegg inkluderer de et innklippsbilde fra innsiden av kafeen hvor vi ser et skilt med en pistol og en strek over, for å minne oss på at dette er et farlig land, og Najeeb tar en risiko ved å bli boende.

#### Zainullah – ikke lenger Norge sitt problem

Zainullah og hans historie er det første vi møter i programmet. Vi hører stemmen hans som sier «jeg kunne ikke lengere være i Norge» (Hammer, 2019, 00:02-00:05). Videre ser vi en rekonstruksjon av en person som løper gjennom en skog, mens Zainullah forteller om denne

flukten. Utenom åpningen av programmet, er Zainullahs historie den siste vi får høre i programmet.

Zainullah filmes da i folketette gater i Paris. Han forteller at han ikke lenger kunne være i Norge, og han prøvde derfor å finne ut hvilket europeisk land som ikke sender tilbake afghanere. Kommentaren er mindre til stede i Zainullah sin historie, men i stedet får Daniel Dale Laabak mye taletid i forbindelse med den afghanske flyktningen. Vi følger han på reise til Paris for å møte Zainullah, mens han forteller at han bruker fritiden på å hjelpe afghanere som har fått avslag på asylsøknaden sin. Dette fordi den strenge asylpolitikken i Norge fører til at mennesker som får avslag der, drar videre i Europa, og søker asyl i land som har en mer åpen politikk, som Tyskland og Frankrike. Her blir vi introdusert for et nytt offer for den norske asylpolitikken: resten av Europa. Laabak gir et konkret eksempel på hvor alvorlig situasjonen allerede har blitt, og forteller at det vinteren 2018 var mange mennesker som bodde i teltleirer langs Seinen i Paris. Dette blir også understreket av innklippsbilder av folketette gater i Paris, hvor det er en tydelig overvekt av hudfarger som indikerer at de er innvandrere.

Det legges også vekt på kontrastene mellom franske og norske myndigheter, i det kommentaren informerer om at det tok to måneder for Zainullah å få midlertidig opphold i Frankrike. I Norge måtte han vente et år på intervju. Det norske systemet og deres risikovurderinger av Afghanistan får også en ripe i lakken når vi får høre at franske myndigheter har lagt vekt på at Zainullah er fra Ghazni-provinsen i Afghanistan, «og at sikkerhetsrapporter beskriver et så høyt voldsnivå der at Zainullah ville stått i fare for å bli et tilfeldig offer hvis han hadde reist tilbake» (Hammer, 2019, 41:34-41:44). Norske myndigheter mente imidlertid det var tilstrekkelig stabilt der. Her settes det både opp kontraster mellom en streng og mild asylpolitikk, men ikke minst en kontrast mellom ondskap og godhet. Det implisitte argumentet til Brennpunkt er at mennesker kan dø som et resultat av Norges asylpolitikk.

Da Zainullah fikk avslag på den norske asylsøknaden, og fikk en utreisedato, begynte han å legge en plan. Videre beskriver han hvordan han klarte å rømme fra politibilen mens de var på vei til Gardermoen. Denne historien blir bekreftet av tekstplakater med utdrag fra politiets

rapport vedrørende rømningen. Selve flukten er illustrert av Brennpunkt ved hjelp av en rekonstruksjon, som ligger under en skuespillerstemme som leser opp fra politirapporten, Zainullah som forteller sin opplevelse, samt kommentaren. Rekonstruksjonen bruker teknikker for å skape en illusjon av at det er Zainullah som selv filmer at han løper gjennom skogen. Bildene er i dårlig oppløsning, som om de skulle vært tatt med et mobilkamera eller go-pro kamera. Kamerabevegelsene samsvarer med det Zainullah forteller, ved at kameraet snur seg når han sier at han så bak seg mens han løp. Kommentaren sier at Zainullah var en natt i skogen før han fikk hjelp av norske venner til å gå i skjul. Her er kameraet plassert bak en trestamme, som om personen som filmer ligger i skjul og er redd for å bli funnet. Njaastad ville klassifisert dette som en dramatisering, og ikke en rekonstruksjon, ettersom det her er brukt grep fra fiksjonen for å skape inntrykk av at dette ble filmet da det skjedde (2004, s. 139). Hadde sekvensen ikke vært merket med «Illustrasjon» i venstre hjørne, ville det ikke vært tydelig at dette er en gjenskaping (Aufderheide, 2007, s. 22-25). Det kan virke som at Brennpunkt forsøker å bøte på denne problematikken ved å inkludere alle de ulike kildene som ligger over rekonstruksjonen. Dette grepet er med på å gi tyngde til rekonstruksjonens troverdighet.

Rekonstruksjonen er heller ikke med på å løfte opp det som fremstår som hovedmålet med å ha Zainullah som medvirkende: å kritisere hvordan Norges politikk er en byrde for andre Europeiske land. Den er heller til stede for å gi seere innblikk i hvor kaotisk og skummelt det er å være på flukt. I tillegg er den med på å skape dramatik og spenning i åpningssekvensen, i et forsøk på å fange seerne fra første stund. Inntrykket som skapes i løpet av det første minuttet av programmet, er at vi her skal møte mennesker som har vært på farlige reiser, og kanskje også være med dem på reisen. I realiteten handler ikke programmet om reisene til disse menneskene, men heller om sikkerhetssituasjonen i Afghanistan og politiske vedtak. På denne måten blir rekonstruksjonen et grep som mangler journalistisk forankring i konteksten den er vist, og kan derfor tolkes som til stede for å rive seerne med (Njaastad, 2004, s. 139).

#### Maktapparatet og Afghanistan-kjennere

I tillegg til de tre medvirkende, er det en rekke andre kilder som er med på å bygge opp det de tre medvirkende forteller om Afghanistan og konflikten der, som jeg videre vil kalle Afghanistan-kjennere. Vi får også høre fra kilder som representerer styresmakten i Norge,



som blir konfrontert med forholdene de medvirkende beskriver og konsekvensene av politikken de fører.

De første som skal undersøkes er de som representerer maktapparatet i dette programmet. Dette er direktør i Utlendingsdirektoratet, Frode Forfang, Barbo Helling og Jörg Lange fra Landinfo og Saeeq Shajjan, leder i Shajjan & Associates.

Forfang og Helling og Lange er intervjuet i små rom, uten naturlig dagslys, med unaturlig ryddige pulter. Her skal Frode Forfang sin presentasjon ses nærmere på. Han sitter i et lite møterom, der persiennene er trukket for, med kun et vannglass foran seg. I det ene bildet er det mye luft rundt han, og han tar opp mindre enn en tredjedel av bildet, som får han til å se liten ut og presset opp i et hjørne. Det er plassert et bord i forgrunnen, noe som skaper en distanse til han. Videre klipper de til et nærbilde av ansiktet som dekker halve skjermen, hvor kameraet er plassert i et svakt froskeperspektiv. Begge bildene har en hard og flat lyssetting, som kaster en hard skygge på veggen bak han, og minner om lys brukt i avhørsscener. Når lyssettingen kombineres med det nære utsnittet, kan man se porene i ansiktet hans, samt noe rødhet. I begge bildene er man som seer også langt ute på øyeaksen, og vi får dermed mindre tilgang til øynene, og i forlengelse mindre tilgang til han.

Her benytter Brennpunkt seg for det første av en bildekomposisjon og lyssetting, som får Forfang til å fremstå usympatisk, og til en viss grad ekkel. I tillegg er han plassert på et nedstrippet, sterilt rom som ikke har preg av personlighet. Visuelt skiller dette intervjuet seg markant ut fra alle andre bilder i programmet, da uttrykket er dominert av hvite og grå toner, som gjør at det beveger seg mot et sort-hvitt bilde. Dette valget gjør at vi ikke får inntrykk av hans personlighet, og de nedtrukne persiennene gjør det innestengt og mørkt.

I neste sekvens vi møter Forfang gjør Brennpunkt enda et grep for å svekke troverdigheten hans. I det han er ferdig med den siste setningen, venter de med å klippe til neste sekvens, og holder bildet i et sekund ekstra. Dette er unaturlig, ettersom vi enten er vant med raske klipp i slutten av en setning, eller J- eller L- klipp av intervju lyd. I tillegg til å avbryte flyten, gjør dette grepet at vi får se et flakkende blikk hos Forfang. Ellers har han hatt et konsentrert

og fast blikk, men den unaturlig redigering får han plutselig til å fremstå usikker på seg selv og det han sier, og han mister troverdighet.

Presentasjonen av Forfang og Helling og Lange skiller seg i stor grad fra presentasjonen og fremtoningen til Afghanistan-kjennerne. Disse er menneskerettighetsaktivisten Shaharзад Akbar; leder i Afghanistan Migrants Advice & Support Organization Abdul Ghafoor; landdirektør i Afghanistankomiteen Terje Magnussønn Watterdal; forsker ved Chr. Michelsens institutt, og terroroffer, Arne Strand; frivillig aktivist Daniel Dale Laabak. Alle menneskene, utenom Laabak som filmes på tur til Paris, er intervjuet i en jobbsituasjon ved pultene sine. Disse pultene flommer over av papirer og andre kontorrekvisita, og det skapes et inntrykk av at dette er mennesker med en tett agenda. Settingen og rommene de befinner seg i gir oss et inntrykk av deres personlighet. Det er masse farger, bilder på veggene av smilende afghanere, tepper og dekorasjoner. Flere filmes også i samtaler med andre kollegaer, i tillegg til intervjuene. Ved å inkludere bilder, men også hele sekvenser, av dem i interaksjon med andre mennesker, fremstår de som engasjerte og aktive aktører. Vi får et helhetlig bilde av dem, og deres engasjement, noe som står i kontrast til den formelle og statiske presentasjonen av Forfang og Helling og Lange.

Forsker ved Chr. Michelsens institutt og terroroffer Arne Strand blir for eksempel presentert gjennom bilder av han på reiser til Afghanistan, i interaksjon med afghanere, i situasjoner som tilsier at han også har levd som og med dem. Han intervjues også på et noe rotete kontor, der det henger et kart over Afghanistan bak han, og han forteller om de forskjellige provinsene og hvor farlig det er der. På denne måten bygges han opp som en kunnskapsrik Afghanistan-kjenner. Allikevel er det mest påfallende med Strand at han går på krykker. Disse står plassert bak han under intervjuet, og han filmes humpende gjennom Bergens gater. På denne måten blir han også det viktigste sannhetsvitne for hvor farlig det faktisk er i Afghanistan, da vi får vite at skadene er fra da han var på hotellet i Kabul som ble angrepet i 2018. Han blir også nok et bilde på at Norge hjelper «ekte» nordmenn. De forteller at han straks ble lagt i koma og fløyet til Haukeland sykehus, og han påpeker selv at han er heldig som får hjelp av norske psykologer til å komme over traumene, i motsetning til de som opplever det samme i Afghanistan.

Både Akbar og Ghafoor blir også presentert ved at vi blant annet får se et skjermopptak av Facebook-feeden deres, noe som både gjør dem menneskelige, men også underbygger dem som aktivister. Disse afghanerne skiller seg stort fra mannen som har fått i oppdrag av norske myndigheter å håndtere de returnerte afghanerne, Saeeq Shajjan. Han er leder i advokatfirmaet Shajjan & Associates, og introduseres ved at han kommer inn i et ferdig oppstilt bilde av kontoret sitt, og retter på vasen i bokhyllen. Han har tilsynelatende mer ting på pulten enn de norske byråkratene, men det skapes allikevel en kontrast til Afghanistan-kjennerne, der orden blir satt opp mot kaos. Bildekomposisjoner preget av kaos er ofte ansett som mer humaniserende, mens orden fremstår kaldt, rigid og overbærende (Mateu-Mestre, 2010, s. 44). Han filmes i et froskeperspektiv, hvor kameraet nesten er på høyde med bordet som står foran han og den sorte skinnstolen han sitter i. Bokhyllen bak han er fylt med bøker sortert etter farge på omslaget. Ved siden av vasen er det et stort universitetsdiplom. Han er kledd i en mørk dress med slips, er nybarbert og velstelt på håret, og lener seg fremover på pulten med hendene foldet. Alle disse grepene skaper konnotasjoner til typiske CEO-figurer, som styrer med hard hånd og liker å ha ting på sin måte. Dette står i stor kontrast til andre afghanere vi hittil har møtt. Shajjan framstår usympatisk, og nesten skummel. Det er ingen tvil om at han har tatt oppdraget fra norske myndigheter om å ta imot returnerte flyktninger på største alvor. Dette bygges opp av hans utsagn om at mange flyktninger lyver om at de er i fare i Afghanistan, og han har sympati med europeisk myndigheter som ikke har noen mulighet til å gjøre grundige faktasjekker av de som kommer til landene deres.

### **Journalistens tilstedeværelse**

Dette programmet er ikke drevet av en journalist som er synlig på skjermen og skal avsløre kritikkverdige forhold hos makthaverne. Historien er heller ikke fortalt på en måte som gjør at journalisten representerer folket, ved å for eksempel stille de samme spørsmålene som vi sitter med. Her er det heller lagt fokus på å finne kilder og medvirkende som kan tale saken for dem, og på den måten representere ulike problemstillinger knyttet til tematikken. Dette betyr derimot ikke at vi ikke enser tilstedeværelsen av journalistene.

Den mest fremtredende tilstedeværelsen er kommentaren til Anders Hammer som følger oss gjennom programmet. Denne er brukt for å supplere opp under det de medvirkende og

Afghanistan-kjennerne sier, med deskriptive fakta. Stemmen brukes også til å introdusere de medvirkende og bidra med å fortelle deres historier. Den er påfallende rolig og har et sårt toneleie gjennom hele programmet, som konnoterer sympati og medlidenhet, samtidig som det appellerer til emosjonelle reaksjoner hos publikum. Ved å unngå distanse til det som presenteres, blir stemmen en aktiv deltaker i programmet. Når den da i større grad er til stede for å supplere under historiene til de medvirkende, får den også en indirekte rolle som deres hjelper. Slik oppleves den også argumenterende for programmets synspunkt, selv om det er lite verdiladning i ordvalg.

Stemmen til Anders Hammer dukker også opp som diegetisk lyd i noen av intervjusettingene. Dette skjer først og fremst når de som representerer makten blir intervjuet. Et eksempel på dette er intervjuet av Forfang, som åpner med stemmen til Anders Hammer. Han spør om det er «trygt å returnere mennesker til Afghanistan idag?» (Hammer, 2019, 12:04-12:07). Det samme gjelder under intervjuet med Landinfo, da journalisten spør om de selv reiser rundt i Afghanistan, og i hvilken grad de føler at de kommer i kontakt med vanlige folk i Afghanistan. Her blir de konfrontert direkte med at de tar avgjørelser basert på andrehåndskunnskap. Dette fremstår konfronterende overfor menneskene som sitter ved makten, og blir et grep som for det første er med på å svekke tilliten til disse menneskene. For det andre er det med på å bygge opp Brennpunkt som en maktkritisk og hardtslående journalistisk institusjon, som ikke er redd for å ta de tøffe kampene. Det er de som graver og viser oss sannheten. Her er det et poeng i å være synlige, mens de i resten av programmet lar afghanerne og Afghanistan-kjennerne fortelle sine historier uavbrutt.

Et unntak er under intervjuet med Watterdal. Her fremstår den diegetiske stemmen annerledes, grunnet inngangen til intervjuet. Først ser vi Watterdal i samtale med en annen kollega ved pulten, før det klippes til et nærbilde av han. Han filmes fra siden, slik at han må snu hodet mot kameraet for å snakke med journalisten, noe som skiller seg fra typiske intervjubilder vi har sett i resten av programmet. På denne måten skaper journalistens diegetiske stemme heller en følelse av at journalisten avbryter Watterdal midt i det viktige arbeidet, som han straks må vende tilbake til. Dette er enda et grep for å bygge opp Afghanistan-kjenneren som en opptatt mann, som tar arbeidet sitt svært seriøst.

## Oppsummering

Dette programmet kan plasseres innenfor det Jacobsen kaller en eksempeldokumentar, hvor den norske returpolitikken blir kritisert, i hovedsak ved hjelp av tre medvirkende. Disse blir bevis på hvordan returpolitikken fungerer og påvirker livene til de som blir rammet av den. Her vil jeg også argumentere for at dette programmet ligger nærmere Nichols interaktive modus, der argumentet ikke kommer direkte fra en allvitende kommentar, men indirekte gjennom intervjuene (Nichols, 1991, s. 44-56). Selv om det her ikke er en synlig forteller, ligger kommentaren nærmere kildene og medvirkende med tanke på hva den formidler. Den er ikke allvitende, men heller til stede for å supplere opp under det de sier, og får derfor en rolle som en hjelper. Dette skiller seg fra kommentarens funksjon i *Asyl*, men interessant nok er argumentet allikevel tydeligere her. Dette illustrerer hvordan et argument ikke trenger å bli fremsatt direkte av en kommentar, men kan bli like fremtredende fordi måten kommentaren er organisert på blir en del av filmens diskurs (Plantinga, 2010 s. 84-86).

De tre afghanerne er alle presentert som ofre for den norske asylpolitikken, og representerer forskjellige konsekvenser av politikken. I motsetning til den albanske familien fungerer disse som medvirkende i programmet, fordi alle historiene er direkte knyttet til hovedbudskapet som fremmes. Materialet og sekvensene er organisert på en måte som gjør at de er avgjørende for å drive programmet videre. Det er de som introduserer oss til de ulike problemstillingene, og denne oppbygningen gjør at de indirekte fører argumentet for Brennpunkt. Denne fremstillingsformen gjør også at de blir mye mer tilgjengelig for oss som seere. Vi følger dem i deres dagligdagse situasjoner, og det dannes et godt grunnlag for identifikasjon (Njaastad, 2004, s. 149-150), og ikke minst engasjement for saken.

Javid representerer «nordmannen» som har blitt returnert til et land han ikke hører hjemme i, og blir et bilde på at returpolitikken er streng og urettferdig. Selv om dette er inntrykket vi sitter igjen med, er realiteten at Javid aldri har vært norsk statsborger, og kun bodd i «hjemlandet» i fire år. Najeeb representerer den unge, håpefulle afghaneren, som blir et motstykke til fordommen om den uærlige asylsøkeren som prøver å karre til seg de norske godene. Han blir derfor et argument for at ikke alle afghanere er «lykkejegere» som kommer for å tømme den norske statskassen. Dette er som nevnt ikke direkte relevant for hovedargumentet til Brennpunkt, men heller et grep de har tatt for å bygge opp tillit og

troverdigheten til det afghanske folket som en helhet. Dette gjør også at det journalistiske arbeidet fremstår mer balansert og nyansert, noe som kan gi programmet mer troverdighet i seernes øyne. Til slutt representerer Zainullah hvordan den norske asylpolitikken blir et problem for andre europeiske land, samt hvordan det norske systemet tar lite hensyn til individet i sine asylavgjørelser. Ved å føre argumentet gjennom disse tre og deres historier, blir tematikken personlig, og vi engasjerer oss i det som formidles fordi vi føler av vi kjenner de tre guttene.

I tillegg til de tre medvirkende er det mange kilder som supplerer med informasjon om hvilke forhold som faktisk er gjeldende. Presentasjonene av disse og de medvirkende er gjennomsyret av filmatiske grep, som alle er inkludert for å styre vårt inntrykk av dem. Dette er virkemidler knyttet til komposisjon, lyssetting, rom og klipping, som vi kjenner igjen fra fiksjonen. Teknikkene bygger opp under de implisitte argumentene til Brennpunkt, for å overbevise oss om at returpolitikken til Norge er for streng. Derfor kan man si at Brennpunkt er tilsynelatende nøytrale i dette programmet, ved å la alle stemmene i saken komme til. Når de allikevel bruker teknikker som preger vårt inntrykk av menneskene som har et annet synspunkt enn Brennpunkt, forsvinner denne nøytraliteten. Vi får som seere mindre mulighet til å gjøre oss opp en egen mening om det som blir formidlet fra de «onde», da Brennpunkt allerede har bestemt hvordan vi skal oppfatte dem og det de sier.

## 5 Diskusjon av funn

Hittil har oppgaven redegjort for analysene som sier noe om hvordan Brennpunkt presenterer innholdet sitt i to ulike faser av den norske fjernsynshistorien. Videre vil jeg diskutere disse funnene for å trekke noen generelle konklusjoner om hvordan Brennpunkt har endret seg, og hvordan dette påvirker virkelighetsrepresentasjon i programmene.

Først vil jeg reflektere over hvordan metodene har fungert for å svare på forskningsspørsmålet. Som nevnt er det flere begrensninger ved de ulike metodene, og det vil derfor også være begrensninger ved funnene. I den kvalitative analysen vil funnene være preget av min posisjon som fortolker. En annen forsker vil mest sannsynlig komme frem til andre konklusjoner enn det jeg har gjort, og jeg ville kommet frem til andre funn om ti år. Den kvalitative analysen kunne også vært gjennomført med en annen metode for å undersøke hvordan virkelighetsrepresentasjonen har endret seg, som for eksempel narrativ eller retorisk tekstanalyse. I en slik type studie ville jeg derimot vært begrenset til å undersøke endringer i for eksempel retoriske virkemidler, og ikke hatt mulighet til å se på virkelighetsrepresentasjon i bred forstand. For å oppnå et «most similar system design» i en slik oppgave, måtte jeg sett på to programmer som har det samme argumentet, for så kunne undersøke hvordan presentasjonen av argumentene er ulike i de to periodene. Som oppgaven nå skal se er det nettopp forskjellen i at det er et tydelig argument i det ene programmet, og ikke i det andre, som er et av de mest interessante funnene.

Å kombinere kvalitativ og kvantitativ metode så jeg på som helt nødvendig for å kunne si noe overordnet om endring, ettersom rammene man har når man produserer programmene er avgjørende for muligheten man har når man skal representere virkeligheten. I tillegg er det ut fra struktur, format og utforming man tydeligst kan se tilpasningen til streamingplattformer. Som nevnt vil ikke denne oppgaven kunne si noe om Brennpunkt-programmers utvikling i sin helhet, da jeg kun undersøker to perioder. Allikevel vil jeg argumentere for at kombinasjonen av disse metodene har fungert godt til å undersøke virkelighetsrepresentasjon på et overordnet nivå, og for å kunne skaffe et helhetlig bilde av hvordan Brennpunkt-programmer har endret seg fra 2000 til 2022. Funnene sammenfaller med annen forskning om utvikling i medielandskapet og utfordringer fjernsynsdokumentaren

har stått ovenfor. Samtidig tilfører oppgaven ny kunnskap om hvordan Brennpunkt som fjernsynsdokumentar har utviklet seg for å imøtekomme de nyeste endringene i medielandskapet, slik at den kan opprettholde aktualiteten og påvirkningskraften den har i Norge.

### **5.1 Hva sier den kvantitative undersøkelsen?**

De viktigste funnene i den kvantitative analysen kan sammenfattes til noen hovedpunkter. For det første er det flere ting ved programmene som blir mer fleksibelt, og derfor kan ses i sammenheng med en tilpasning til streamingplattformer. For det andre blir programmene mer tilrettelagt for dypere refleksjon, og behandling av mer komplekse saksforhold. For det tredje ser det ut til at Brennpunkt også har tatt flere grep for å øke publikumsengasjementet til de ulike sakene og problemene som tas opp.

#### Mer fleksibel struktur og tilpasning til streamingplattformer

Funnene bekrefter at programmene i den første perioden er produsert for å passe inn i et sendeskjema knyttet til visning på fjernsyn, først på grunn av den minimale variasjon i programlengden fra program til program. I den andre perioden er det derimot stor variasjon, og programmene virker derfor ikke å være begrenset av at det skal inn i et fast sendeskjema. Om fleksibilitet i programlengden er forårsaket av at programmene nå heller er produsert for en streamingplattform kan være en rimelig slutning, da streamingtjenester ikke krever at programmer passer inn i et fastlagt format. Selv om programmene fortsatt sendes på lineær-TV, vil det være enklere å finne plass til et så lavt antall programmer i sendeskjemaet, selv om de varierer i lengde.

At det produseres flere serier enn tidligere, kan også reflektere en generell industriell trend, der serier og serielignende formater blir mer populære, muligens på grunn av påvirkning fra streamingtjenester og en tilpasning til «bingekultur». Det er enklere å følge en serie når du selv velger når du kan se innholdet, ettersom du ikke risikerer å miste en episode fordi du ikke satt foran fjernsynet akkurat da den ble sendt. Dette reflekteres også i at episodene i seriene ble tilgjengelig på samme dato, da det for tre av fem serier er tilfellet at alle episodene i serien ble tilgjengelig på samme dag. Et eksempel på dette er *Brennpunkt: Muldvarpen – Nord-Korea avslørt* (Brügger, 2020), hvor alle episodene ble tilgjengelig på



NRK TV 11. oktober 2020. Dette møter binge-behovet til den autonome seeren, blant annet definert av at man ønsker en kontinuitetsstrøm av innhold, samt at man ønsker å se hvordan noe ender akkurat når det passer en (Merikivi et al., 2020, s. 700-701).

Den høye andelen av åpningsvignetter i den første perioden hører til en industritrend i fjernsynets tidsalder. Som Øverby påpeker er åpningsvignetten signaturen til Brennpunkt, og den er utformet basert på hvordan NRK ønsker å markedsføre programmet (2000, s. 81). Valgene du har når du ser på fjernsyn er enten å bytte kanal, eller å skru av apparatet. På den måten vil åpningsvignetten ha en avgjørende rolle, da for å unngå at mennesker velger en av delene. På en streamingtjeneste er valgene uendelige, nettopp fordi du velger hva du skal se før programmet begynner. En åpningsvignett vil derfor ha mindre betydning, ettersom innholdet allerede er valgt når den eventuelt ville være synlig på skjermen. Programmene må nå heller markedsføre seg på andre måter, gjennom innholdsplasseringsteknikker som topping og fronting, som gjør at folk velger å åpne programmet og trykke på play (Spilker et al., 2020, s. 5).

En redaksjonsintroduksjon til programmet har noe av den samme hensikten som en åpningsvignett, da den skal fange seernes interesse for det som skal komme i programmet. Den første perioden har høyere forekomst av studiointroduksjon av redaksjonen, som reflekterer en produksjonspraksis fra denne tiden. Å henvende seg direkte til seeren var med på å gi et ansikt til de bak redaksjonen, samt skape intimitet gjennom fjernsynsruten. Samtidig setter det en formell stemning for innholdet, nesten som en lærer som skal «gi oss elever bedre innblikk i og større forståelse av, kveldens “leksjon” om virkeligheta» (Øverby, 2000, s. 82). I den første perioden slutter Brennpunkt med redaksjonsintroduksjon i løpet av 2001. Allikevel kommer det smått tilbake i den senere perioden, da i form av introduksjoner utenfor studio. Den generelt lave andelen kan igjen ses i sammenheng med en overgang til streamingplattformer, hvor man tar et valg lenge før man får presentert en vignett eller en introduksjon. I tillegg har man på NRK TV mulighet til å lese beskrivelsen til programmet før man velger å trykke play, som til en viss grad vil fungere på samme måte som en introduksjon. I de senere årene har også utformingen av plattformen muliggjort visning av trailere for programmer før man trykker på dem. Disse vil ha samme funksjon, da hensikten

er å fange interessen til seerne så de velger det spesifikke innholdet, som en «appetittvekker» (Njaastad, 2004, s. 72)

Mer fleksibilitet i strukturen kan ikke knyttes direkte til virkelighetsrepresentasjon og hvordan den foregår, men det sier noe om rammene Brennpunkt nå operer innenfor når de produserer programmer. Dette kan handle om at seere beveger seg fra fjernsyn til streaming og at Brennpunkt-programmer er utformet for å tilpasse seg denne forflytningen. I forlengelsen vil en struktur egnet for streaming også være en måte å tilpasse seg konkurransen i TV-markedet, hvor de møter publikums forventninger til hvordan et program er utformet. Videre skal oppgaven ta for seg hva det endrede formatet har å si for mulighetene for virkelighetsrepresentasjon.

#### Mulighet for dypere og mer kompleks behandling av saksforhold

Som nevnt er Mølster bekymret for at fjernsynsdokumentaren unngår å ta opp saker som er komplekse (2001, s. 266). Ut fra funnene i den kvantitative analysen ser det ut til at det i hvert fall blir lagt til rette for komplekse saker. For det første er som nevnt programlengden gjennomsnittlig lengre i den andre perioden. Flere minutter til disposisjon muliggjør at man kan dykke langt ned i tematikken, og gjøre grundigere analyser, men ikke minst også forklare kompleks tematikk mer utfyllende for seerne. Det samme kan sies om at det produseres flere serier i dag enn tidligere, da man også kan utdype en tematikk over flere episoder. Dette omtales som et resultat av «The Netflix Effect», der man får mer kompliserte historiefortellinger med hint og mysterier, og man må se neste episode for å finne ut svaret på gåten (Matrix, 2014, s. 131). Her er det imidlertid viktig å påpeke at min analyse ikke sier noe om hva slags type innhold som er dekket i de ulike seriene. Noen av seriene, som for eksempel *Brennpunkt: Guds utvalde* (Sunde, 2020), har en overordnet tematikk, mens hver av de tre episode fokuserer på hvert sitt trossamfunn. På den andre siden er *Brennpunkt: Philips vei til terror* (Hammer, 2021) en serie med tre episoder, som alle dekker den samme saken. Her har Brennpunkt dedikert 113 minutter til en sak, noe som gir dem god tid til å dykke ned i alle forhold.

Det er generelt lite bruk av rekonstruksjon i begge periodene, noe som kan vitne om en bevissthet om kontroversene rundt dette grepet i dokumentarfilmhistorien. I den andre

perioden er det allikevel interessant at det oftere brukes flere rekonstruksjoner i samme program, hvis det først brukes. Dette kan indikere at det er noen historier det er avgjørende å bruke rekonstruksjoner i, muligens fordi de er kompliserte, og dermed krevende å formidle uten dette grepet. Et eksempel på dette er *Brennpunkt: Drapet i akebakken* (Lie & Sunde, 2021), hvor hele poenget med å lage en serie om denne saken er at ingen vet hva som faktisk skjedde. Her brukes rekonstruksjon for å vise hvordan ulike mennesker husker dagen drapet ble begått, i et forsøk på å sette ulike påstander opp mot hverandre. På denne måten kan den økte bruken av flere rekonstruksjoner i samme program være relevant for om man velger å presentere komplekse saksforhold, da rekonstruksjoner vil være et godt verktøy for å nøste opp i historier som er kompliserte og derfor vanskelig å gjenfortelle nøyaktig. Selv om rekonstruksjonene i *Drapet i akebakken* er spekulasjoner i hvordan noe har foregått, ville det kanskje ikke vært mulig å fortelle denne historien uten å bruke grepet, og man ville heller ikke klart å satt forhørsmetoder av barn på dagsordenen (Nordvåg, 2023).

At flere programmer er produsert i samarbeid med andre rikskringkastere og eksterne produksjonsselskap i den sene perioden, kan knytte seg til ressursene Brennpunkt har tilgjengelig, potensielt påvirket av finansieringsmodeller eller andre strategiske beslutninger. Det er allikevel relevant å påpeke at samarbeid er et viktig hjelpemiddel når det kommer til undersøkende journalistikk, ettersom dette er en noe av det dyreste en journalistisk redaksjon kan drive med. Ved å samarbeide med andre produsenter kan man dele ressurser og kompetanse, og muliggjøre dyptgående og komplekse undersøkelser man ellers ikke ville hatt mulighet til å utføre alene (Sambrook, 2017, s. 1).

#### Økt publikumsengasjement gjennom bevis, personorientering og transparens

I 2000 finner Øverby at «dokumentasjon kan nærmest synes å være ensbetydende med ansikter i en Brennpunkt-dokumentar» (s. 95), og knytter det til den hyppige bruken av kilder og identifikasjon som en viktig faktor for seerengasjement. I mine undersøkelser finner jeg at programmene i noen grad er mer drevet av medvirkende i den sene perioden. Dette kan reflektere en bevegelse mot mer personfokusert og karakterdrevet fortelling i journalistikken, der man ønsker å skape en dypere forbindelse mellom publikum og historiene. Jo mer man ser en karakter, jo mer grunnlag for identifikasjon med karakteren skapes. Dette bidrar til å skape mer engasjerende fortellinger, og gir et emosjonelt lag til journalistikken som

presenteres. Denne økningen kan ses i sammenheng med åpenhetssamfunnet, der man får mer journalistikk med en personlig stemme, som et forsøk på å skape engasjement hos seerne gjennom ekte historier fra ekte mennesker (Coward, 2013, 91-93).

På samme tid kan mer persondrevet stoff knytte seg til at man ønsker å styrke fortellingens troverdighet og gi et ansikt til undersøkelsene som utføres og det som avdekkes. Dette gjelder også hvis det er journalisten selv som er handlingsdriver. Det er noe høyere forekomst av prosessdokumentarer i den sene perioden, som kan indikere at det nå er mer foretrukket å følge mennesker fra start til slutt i en prosess. Her er det også være relevant å påpeke at den teknologiske utviklingen kan spille en rolle, ettersom kamerautstyr blir enklere å ha med seg i felt, samt enklere å dele ut til potensielle medvirkende som filmer seg selv og sin hverdag. Dette muliggjør i større grad at man kan følge mennesker på handlingsplanet, som videre vil bidra til mer identifikasjonsgrunnlag og følelsesmessig engasjement.

Selv om økningen ikke er spesielt markant, er det allikevel interessant å sette programstrukturen i sammenheng med Ellis sine poenger om et økende ønske om dokumentasjon av den dokumentariske prosessen (2021, s. 145). En prosessdokumentar vil oppleves som mer autentisk og transparent, da man som seere føler at man er med på hele «reisen» og blir vitner til alle valgene som tas. Dette kan også knyttes til en økende trend om involverende, eller «immersive», opplevelser når man konsumerer innhold. På samme måte kan det at man har beveget seg ut i felt når man har programintroduksjoner være interessant i denne sammenhengen. Å umiddelbart ta med seeren dit det skjer kan være et grep for å skape mer opplevelsesorienterte produksjoner. Dette er også en mindre formell situasjon, som oppleves mer autentisk og potensielt engasjerende, fordi man skaper en følelse av feltjournalistikk, eller «på-stedet» reportasjer.

Den økende trenden med journalist på handlingsplanet er også interessant med Ellis som bakteppe, som mener at man i senere tid er mer avhengig av å følge en person som blir et bevis for hvordan produksjonen har blitt til (2021, s. 145). Personen blir vår følgesvenn i arbeidet med å komme til bunns i problematikken som utforskes. Seeropplevelsen blir mer direkte, og en får lyst til å engasjere seg. Det kan også, på samme måte som introduksjonen i felt, knyttes til en trend om feltorientert journalistikk. Dette kan være en respons på et ønske

om mer autensitet, men også en følelse av umiddelbarhet, i nyhetsformidling. Selv om Mølster knytter denne trenden til økende kommersialisering av fjernsynsdokumentaren der journalisten blir en hjelper i en tosidig konflikt (2001, s. 265-266), og Njaastad mener at en synlig reporter kan være problematisk for nøytraliteten og objektiviteten til et innslag (2004, s. 132), kan det virke som publikumsengasjement er viktigst i dagens fjernsynsdokumentar.

## **5.2. Hva sier den kvalitative undersøkelsen?**

Den kvalitative analysen av Brennpunkt-programmene *Asyl* (2002) og *Returnert* (2019) gir en dypere forståelse av hvordan programmene presenterer det journalistiske materialet, og hvordan dette har utviklet seg fra en periode til en annen. Programmene er representative for sine perioder når det kommer til format og struktur, og her skal jeg redegjøre for hva analysene sier om endring i virkelighetsrepresentasjonen. Ettersom analysene tok utgangspunkt i argumentet Brennpunkt satte opp i programmene, er det også et fint utgangspunkt for diskusjonen. Mine to undersøkelser viser at det er en tydelig forskjell i om det i det hele tatt er et gjennomgående argument i programmene. Jeg vil med utgangspunkt i mine nedslag argumentere for at det er mulig å se en endring i et journalistisk objektivitetsideal.

Først er det relevant å påpeke at programmene innehar en åpenbar forskjell når det kommer til kompleksitet. Her er det noen strukturelle og produksjonsrelaterte faktorer som er relevante, hvor *Asyl* er et av 31 programmer som produseres i 2002, mens *Returnert* er et av ti programmer i 2019. Dette gjør at ressursene Brennpunkt har tilgjengelig per program mest sannsynlig er skjevt fordelt mellom de to. I tillegg varer *Asyl* i 28 minutter, mens *Returnert* har 49 minutter til disposisjon når de skal presentere sin sak. Selv om forskjellene er representative for tidsperiodene, er det allikevel relevante å påpeke ettersom produksjonene har hatt ulike forutsetninger når de skal representere virkeligheten.

### Den journalistiske tilnærmingen

Til tross for at begge programmene tar opp relativt lik tematikk, de begge kan klassifiseres som en eksempeldokumentar og de spiller den sosiale og politiske konteksten de ble produsert i, er det påfallende forskjell i hvordan tematikk kommer til uttrykk i programmene. *Returnert* reflekterer en tydeligere kritikk av den rådende asylpolitikken enn det *Asyl* gjør,

som reflekteres i det gjennomgående argumentet i *Returnert*. Alle teknikker og valg reflekterer standpunktet til Brennpunkt. Mennesker som er «gode» er representert fordelaktig, mens de «onde» er presentert for å passe inn i denne rollen. Det er derfor også en tydelig forskjell i hva som er bakgrunnen for å lage disse to programmene. *Asyl* tar opp en problematikk som knytter seg til et bredere samfunnsproblem i Norge, nemlig at politiet har manglende ressurser grunnet den økende mengden asylsøkere. På den andre siden er *Returnert* produsert fordi Brennpunkt har et spesifikt perspektiv og synspunkt på returpolitikken til Norge. Dette er utgangspunktet for å lage programmet, og slik blir *Returnert* i seg selv et argument for en side i en politisk debatt.

Dette kommer også tydelig frem gjennom de journalistiske idealene som blir synlige i analysen av journalistens tilstedeværelse. Selv om begge programmene er analytiske om tematikken og saken, og derfor plasseres innenfor en eksempeldokumentar, er det forskjell i hvordan vi opplever fortelleren. *Asyl* har en tydelig distanse mellom kommentaren og aktørene, da det først og fremst formidles harde, objektive fakta i form av tall som er relevant for problematikken. Den allvitende kommentaren formidler informasjon i et format som ligger nærmere skriftlig nyhetsrapportering, uten noen form for refleksjon eller analyse av problemstillingen. Dette idealet setter de så høyt at kommentaren til tider også blir en motsetning til det som skjer på det visuelle planet. På den andre siden byr kommentaren i *Returnert* på en mer intim og personlig skildring av de medvirkende. Stemmen forekommer oftere i forbindelse med de tre medvirkende, og den er med på å fortelle deres historie til det norske folket. Når den forekommer i relasjon til de som representerer makten, er det for å stille dem til ansvar gjennom kritiske spørsmål. Kommentarens involvering i programmet gjør at den i større grad får en egen rolle, da som hjelper for de medvirkende. På grunn av denne organiseringen, blir den også aktiv i å formidle argumentet, selv om ordene som brukes ikke er verdiladet.

Basert på dette vil jeg ut fra de to analysene argumentere for at Brennpunkt i senere tid har det Hornmoen og Steensen omtaler som en mer aktivistisk tilnærming når de produserer programmer. Formålet er ikke bare å informere, men også å påvirke og skape endring mot et bedre samfunn (Hornmoen & Steensen, 2021, s. 120). De siste årene har det vært en økning i uavhengige dokumentarfilmskapere som ofte ikke ønsker å bli omtalt som journalister,

nettopp fordi det kan virke begrensende på den aktivistiske agendaen (Hornmoen & Steensen, 2021, s. 132). Denne bevegelsen kan ha endret sjangerforventningene til dokumentarer, da man blir mer vant til at det argumenteres for tydeligere standpunkter. Dette vises blant annet gjennom kritikken som har kommet mot mange av True Crime-seriene, som anklages for å ha en agenda med produksjonen. Allikevel er det kanskje nettopp dette som gjør at sjangeren også har blitt så populær, da denne typen informasjonsformidling bidrar til seerengasjement gjennom oppfordring til handling (Craft, 2018, s. 420, s. 425).

En slik dreining av sjangeren fører den lenger unna Njaastad sine krav til nøytralitet i TV-journalistikk, og åpner den opp for mer subjektive synspunkter. Spørsmålet blir så om dette er forenelig med den iboende makten fjernsynsdokumentaren har. På den ene siden blir det naturlig å argumentere for at dens posisjon som opplysningsmedium, knyttet til at den er en del av nøkternhetsdiskurser og deres direkte relasjon til virkeligheten (Nichols, 1991, s. 3-4), ikke er forenelig med subjektivitet og aktivisme. På den andre siden vil den aktivistiske dokumentaren ha et større grunnlag for å kunne aktivisere et etisk og moralsk nivå hos seeren, som Mølster og Ellis trekker frem som en betingelse for makten til dagens fjernsynsdokumentar (Ellis, 2000, s. 10; Mølster, 2001, s. 262). Som Hornmoen og Steensen argumenterer for, vil objektivitet og nøytralitet i journalistikken være med på å bremse alt som kan bidra til positiv samfunnsendring (2021, s. 41). Men en fjernsynsdokumentar som tar et aktivt standpunkt og forsøker å overbevise seerne om at dette er noe de burde bry seg om på et etisk og moralsk nivå, slik *Returnert* gjør, vil kunne utnytte kraften som ligger i at man i dag er vitner til grusomheter i verden, til det maksimale. Og ikke minst ha mulighet til å sette dagsordenen, nettopp fordi de klarer å skape reelt engasjement om en sak.

### Engasjerende teknikker

I *Returnert* er det en sterkere vektlegging av individuelle historier, noe som kan antyde en bevegelse mot en form for journalistikk som søker å vekke følelser og engasjement hos seeren. Dette blir en motsetning til et tradisjonelt og strengere objektivitetsideal i journalistikken, og reflekterer en bredere trend der publikum ønsker innhold som ikke bare informerer, men også berører dem på et personlig nivå (Coward, 2013, s. 91-93). Å følge de personlige fortellingene i forskjellige sekvenser bidrar til å skape en sterkere emosjonell

forbindelse, ved at man får flere anledninger til å føle på identifikasjon og sympati, fordi programmet dykker dypere ned i de menneskelige aspektene ved asylsøkernes erfaringer. Gjennom dem får tematikken et ansikt, og vårt engasjement for både dem og tematikken vokser.

I tillegg blir Javid, Najeeb og Zainullah sine historier til argumenter for hvorfor den nåværende returpolitikken ikke fungerer, samt setter menneskeliv i fare. Det å i det hele tatt velge å ha disse tre med i programmet, viser til en aktivistisk agenda. I tillegg brukes det flere faktiske aktivister i programmet, som ikke bare er med på å skape engasjement, men også helt konkret viser seerne hvordan de kan engasjere seg i saken for å hjelpe de som trenger det. Dette kan videre indikere en tilpasning til forventningene fra et internett-publikum, som ofte søker en mer personlig og autentisk opplevelse (Coward, 2013, s. 6-10).

De andre kildene i programmet blir også viktige brikker for å skape engasjement, ettersom de filmtekniske grepene brukt under intervjusettingene spiller en kritisk rolle for hvordan disse menneskene blir oppfattet. Ved å plassere de byråkratiske kildene i sterile og upersonlige omgivelser, og filme dem i utsnitt som bygger opp under dette, formidles en subtil kritikk av makten. De får sin taletid som tilsynelatende virker balanserende i programmet, men teknikkene som brukes gjør at programmets hovedargument fortsatt kommer frem i disse situasjonene, på en implisitt måte. Som seere blir man påvirket av disse teknikkene, da de styrer vår oppfatning av de som prater, og dermed også påvirker hvordan man oppfatter det de sier.

Dette forekommer i liten grad i *Asyl*. Igjen er kildene nøytralt fremstilt, slik at man som seer først og fremst fokuserer på det de sier og informasjonen de formidler. Det faktum at de kun har kilder som representerer ulike sider ved asylpolitikken, og ingen medvirkende, virker lite engasjerende på oss som seere. Her har Brennpunkt også valgt kilder som representerer ulike typer av asylsøkere, både de «gode» og de «problematisk». Dette er gjort at fremstillingen av gruppen er balansert, men det gjør det også vanskelig å danne seg et syn på asylsøkere som gruppe. Selv om noen av kildenes presentasjoner kan tolkes som et argument for at asylpolitikken er for streng, blir dette fort nøytralisert da presentasjonen av politiet i neste sekvens argumenterer for noe annet. Programmet unngår å ta eksplisitt stilling, og den



journalistiske integriteten er opprettholdt ved at seerne selv trekker konklusjoner basert på en mangfoldig presentasjon av fakta og meninger. Men da skapes heller ikke det samme engasjementet for saken og tematikken, fordi mangelen på et gjennomgående argument gjør det vanskelig for oss å ta stilling til noe spesifikt.

Audiovisuelt fremstår *Returnert* som et mer helhetlig program, som i større grad er produsert for å engasjere seeren gjennom hele programmet. Dette kan både være fordi vi i 2019 har kommet lenger i utvikling av filmspråket, men kan også handle om at man har tilpasset seg et medielandskap der man må fange og holde på seere, som er vant med avanserte produksjoner og mange valgmuligheter. Basert på antall programmer som er produsert per år er det naturlig å tenke at Brennpunkt har lagt mer ressurser inn i færre programmer for å lage helhetlige produksjoner som engasjerer seere med høyere krav. I *Returnert* er det brukt struktur og teknikker som gjør nettopp dette, mens *Asyl* fremstår som en forlenget nyhetsreportasje, som i dag blir kjedelig. Slik virker produksjonen av *Returnert* å være påvirket av trender fra internasjonale streamingtjenester, da den fremstår som en enkeltstående dokumentarfilm som kunne vært produsert uavhengig av Brennpunkt-konteksten.

Samtidig viser analysen av teknikkene brukt i presentasjonen av kilder og medvirkende, at *Asyl* i større grad bruker teknikker med formål om å underholde og holde på seeren, uten at det er journalistisk forankret. Dette er reflektert i musikkbruk, stiler vi kjenner fra reality-programmer og animasjonen. På denne måten kan man argumentere for at programmet fra 2002 er mer kommersialisert og underholdningsdrevet, da de må ty til teknikker som kun er til stede så man ikke skal kjede seg og bytte kanal. Dette er ikke tilfellet i *Returnert*, der teknikkene for det meste er brukt for å bygge opp under hovedargumentet. Hvis man da legger til grunn en definisjon av journalistikk som sammenfaller med Brurås sin, «... aktuell og sannferdig formidling av fakta og synspunkter ...» (2020, s. 17), er det mulig å argumentere for at valgene i *Returnert* i større grad er journalistisk forankret. Nettopp fordi teknikkene bygger opp under de aktuelle og sannferdige synspunktene.

## 6 Konklusjon

Jeg har gjennom denne oppgaven demonstrert at Brennpunkt har gjennomgått signifikant transformasjon fra år 2000 til 2022, som gjør at det i dag er grunnlag for å si at vi har å gjøre med en streamingdokumentar, og ikke en fjernsynsdokumentar. Dagens medielandskap er preget av valgmuligheter, og Brennpunkt har tatt flere grep for å være «choosable». Dette viser seg i at virkelighetsrepresentasjonen i dag er preget av journalistiske tilnærminger, teknikker og strukturer som i større grad enn tidligere har som mål å engasjere og holde på seerne.

Utformingen av struktur og format er ikke lenger styrt av at programmene skal passe inn i et fastlagt sendeskjema. Denne tilpasningen er ikke bare en teknisk endring, men reflekterer også en strategisk respons til en medieindustri der forbrukerpreferanser stadig skifter mot på-etterspørsel innhold. I tillegg legger programmene opp til en mer dyptgående behandling av saksforhold, og muliggjør en formidling som ville vært vanskelig innenfor fjernsynsdokumentarens fastlagte rammer. Dagens struktur og format legger også til rette for engasjerende fortellinger, reflektert i økningen av personorientering, prosessdokumentarer og journalistisk tilstedeværelse. Samtidig viser den kvalitative analysen at man beveger seg vekk fra et journalistisk objektivitetsideal, hvor utgangspunktet for produksjonen er et tydelig standpunkt på tematikken som presenteres. Journalistikken blir mer aktivistisk, og teknikkene som brukes er til stede for å bygge opp under det tydelige synspunktet.

Et tydeligere synspunkt er derimot ikke ensbetydende med at Brennpunkt blir mer kommersiell, da min kvalitative analyse viser at teknikkene som er brukt er journalistisk forankret hvis man legger til grunn at det også er verdi i subjektive synspunkter i journalistikken. Virkelighetsrepresentasjonen i Brennpunkt har beveget seg vekk fra det som ligner en forlenget nyhetsreportasje, preget av nøytralitet og objektivitet, der fjernsynsdokumentarens relevans må opprettholdes ved å bruke teknikker som først og fremst skal underholde seeren. Streamingdokumentaren er heller påvirket av trender fra dokumentarproduksjoner utviklet til internasjonale streamingtjenester. Den balanserer mellom å informere og å gi et klart bilde av saken fra et spesifikt synspunkt, samtidig som den engasjerer oss i saksforholdene på et dypere nivå enn det fjernsynsdokumentaren gjør.

## 7 LITTERATURLISTE

- Andrén, G., Hermánus, P., Linné, O., Lundberg, D., & Svendsen, E. N. (1979). *Loyalitet mod virkeligheden. Objektivitet og journalistisk formidling* (K. Vejrup, Red.). Gyldendal.
- Arnold, S. (2016). Netflix and the Myth of Choice/participation/Autonomy. I K. McDonald & D. Smith-Rowsey (Red.), *The Netflix effect: Technology and entertainment in the 21st century* (First edition.). Bloomsbury Academic.
- Aufderheide, P. (2007). *Documentary film: A very short introduction*. Oxford University Press.
- Aufderheide, P. (2019). Documentary Filmmaking and US Public TV's Independent Television Service, 1989-2017. *Journal of Film & Video*, 71(4), 3–14.  
<https://doi.org/10.5406/jfilmvideo.71.4.0003>
- Barthes, R. (1981). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Hill and Wang.
- Bastiansen, H. G. (2011a). Fjernsyn som vaktbikkje: Dokument 2 og den undersøkende dokumentaren i TV2. *Nordicom-Information*, 33(4), 3–22.
- Bastiansen, H. G. (2011b). *Vaktbikkjefjernsynet: Kritisk journalistikk og undersøkende dokumentar i norsk TV*. IJ-Forlag.
- Berelson, B. (1952). *Content analysis in communication reserach*. Free press.
- Birkvad, S. (1996). Fjern-syn for sagn. *Norsk medietidsskrift*, 3(1), 13–19.  
<https://doi.org/10.18261/ISSN0805-9535-1996-01-03>
- Bratberg, Ø. (2019). *Tekstanalyse for samfunnsvitere* (2. utg.). Cappelen Damm akademisk.
- Brekke, J.-P., Birkvad, S. R., & Erdal, M. B. (2019). *Losing the Rights to Stay: Revocation of immigrant residence permits and citizenship in Norway—Experiences and effects* (2019:9). Institutt for samfunnsforskning.  
[https://www.udi.no/globalassets/global/forskning-fou\\_i/utlendingsforvaltningen/rapport-9-19-losing-the-right-to-stay-web.pdf](https://www.udi.no/globalassets/global/forskning-fou_i/utlendingsforvaltningen/rapport-9-19-losing-the-right-to-stay-web.pdf)
- Brennpunkt* (NRK). (2022). I *Wikipedia*.  
[https://no.wikipedia.org/w/index.php?title=Brennpunkt\\_\(NRK\)&oldid=22785350](https://no.wikipedia.org/w/index.php?title=Brennpunkt_(NRK)&oldid=22785350)
- Brurås, S. (2020). *Etikk for journalister* (6. utg.).
- Bruun, H., & Bille, B. K. (2022). Television documentaries as spearheads in public service television: Comparing scheduling practices on the linear channels and video-on-demand services of Danish TV 2 and DR. *Nordicom Review*, 43(1), 79–93.  
<https://doi.org/10.2478/nor-2022-0005>

- Brügger, M. (Regissør). (2020). *Brennpunkt: Muldvarpen - Nord-Korea avslørt* [TV-serie]. NRK. <https://tv.nrk.no/serie/brennpunkt-muldvarpen-nord-korea-avsloert>
- Bæren, S. (Regissør). (2003). Det store ranet? (Sesong 8, episode 30) [Episode i TV-program]. I *Brennpunkt*. NRK. <https://tv.nrk.no/serie/brennpunkt/2003/OFFD12001603/avspiller>
- Corner, J. (1995). *Television Form and Public Address*. Edward Arnold.
- Corner, J. (1996). *The art of record: A critical introduction to documentary*. Manchester university press.
- Coward, R. (2013). *Speaking personally: The rise of subjective and confessional journalism*. Palgrave Macmillan.
- Craft, S. (2018). Documentary Journalism. I T. P. Vos (Red.), *Journalism* (s. 415–432). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9781501500084-021>
- Eide, M. (2011). *Hva er journalistikk?* [E-bok utgave] Universitetsforlaget.
- Ellis, J. (2000). *Seeing things: Television in the age of uncertainty*. Tauris.
- Ellis, J. (2021). How documentaries mark themselves out from fiction: A genre-based approach. *Studies in Documentary Film*, 15(2), 140–150. <https://doi.org/10.1080/17503280.2021.1923144>
- Hammer, A. (Regissør). (2019). Returnert (Sesong 24, episode 1) [Episode i TV-program]. I *Brennpunkt*. NRK. <https://tv.nrk.no/serie/brennpunkt/2019/MDDP11000119/avspiller>
- Hammer, A. (Regissør). (2021). *Brennpunkt: Philips vei til terror* [TV-serie]. NRK. <https://tv.nrk.no/serie/brennpunkt-philips-vei-til-terror>
- Hansen, A., & Machin, D. (2019). *Media and communication research methods* (2nd edition). Red Globe Press.
- Hopmann, D. (2014). Casevalg og representativitet: Hvem eller hvad skal jeg undersøge? I D. Hopmann & M. Skovsgaard (Red.), *Forskningsmetoder i journalistik og politisk kommunikation*. Hans Reitzels.
- Hornmoen, H., & Steensen, S. (2021). *Journalistikkens filosofi*. Universitetsforlaget.
- Ihlebak, K. A., Syvertsen, T., & Ytreberg, E. (2011). Farvel til mangfoldet? – Endringer i norske tv-kanalers programlegging og sendeskjemaer etter digitaliseringen. *Norsk medietidsskrift*, 18(3), 217–239. <https://doi.org/10.18261/ISSN0805-9535-2011-03-03>
- Jensen, K. B. (Red.). (2021). *A Handbook of Media and Communication Research: Qualitative and Quantitative Methodologies* (3. utg.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781138492905>

- Johnsen, N., & Mikalsen, H. (2017, mars 6). Afghanistan-returene: De ble eksempler på «norsk strenghet». *Verdens gang*.  
<https://www.vg.no/nyheter/utenriks/i/2avPr/afghanistan-returene-de-ble-eksempler-paa-norsk-strenghet>
- Kilborn, R., & Izod, J. (1997). *An introduction to television documentary: Confronting reality* (1st edition). Manchester University Press.
- Kjell Magne Bondeviks andre regjering. (2023). I *Wikipedia*.  
[https://no.wikipedia.org/w/index.php?title=Kjell\\_Magne\\_Bondeviks\\_andre\\_regjering&oldid=23784036](https://no.wikipedia.org/w/index.php?title=Kjell_Magne_Bondeviks_andre_regjering&oldid=23784036)
- Krüger, R. E. (Regissør). (1996, januar 9). Vett i pannen-mot i brystet (Sesong 1, episode 1) [Episode i TV-program]. I *Brennpunkt*. NRK.  
<https://tv.nrk.no/serie/brennpunkt/1996/DHLF07000096/avspiller>
- Larsen, R., & Steinsland, T. (Regissør). (1997). Med hjertet på rett plass (Sesong 2, episode 9) [Episode i TV-program]. I *Brennpunkt*. NRK.  
<https://tv.nrk.no/serie/brennpunkt/1997/FALM12000897>
- Lie, M. A., & Sunde, I. (Regissører). (2021). *Brennpunkt: Drapet i akebakken* [TV-serie]. NRK.  
<https://tv.nrk.no/serie/brennpunkt-drapet-i-akebakken>
- Mateu-Mestre, M. (2010). *Framed ink: Drawing and composition for visual storytellers*. Design Studio Press.
- Matrix, S. (2014). The Netflix Effect: Teens, Binge Watching, and On-Demand Digital Media Trends. *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures*, 6(1), 119–138.  
<https://doi.org/10.1353/jeu.2014.0002>
- McKee, A. (2003). *Textual analysis: A beginner's guide*. SAGE.
- Merikivi, J., Bragge, J., Scornavacca, E., & Verhagen, T. (2020). Binge-watching Serialized Video Content: A Transdisciplinary Review. *Television & New Media*, 21(7), 697–711.  
<https://doi.org/10.1177/1527476419848578>
- Merrin, W. (2022). Bemusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Social Media. *Studia Humanistyczne AGH*, 21(2), 17–29.  
<https://doi.org/10.7494/human.2022.21.2.17>
- Mølster, R. (2001). Dokumentarmakt på nye veier. I M. Eide (Red.), *Til dagsorden! Journalistikk, makt og demokrati* (1. utg., 1. oppl). Gyldendal akademisk.
- Mølster, R. (2007). *Journalisten, folket og makten: En retorisk studie av norsk journalistisk*

- fjernsynsdokumentar* [Avhandling]. Universitetet i Bergen.
- Nichols, B. (1983). The Voice of Documentary. *Film Quarterly*, 36(3), 17–30.  
<https://doi.org/10.2307/3697347>
- Nichols, B. (1991). *Representing reality: Issues and concepts in documentary*. Indiana University Press.
- Nichols, B. (2017). *Introduction to Documentary, Third Edition* (3. utg.). Indiana University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt2005t6j>
- Njaastad, O. (2004). *TV-journalistikk: Bildenes fortellerkraft* (2.utg.). Gyldendal.
- Nordland, R. (2016, november 12). A Deported Afghan Boy Returns to a Land Nothing Like Home. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2016/11/13/world/asia/a-deported-afghan-boy-returns-to-a-land-nothing-like-home.html>
- Nordvåg, H. B. (2023, februar 24). Oppretter egen utdanning for avhør av mistenkte barn. NRK. <https://www.nrk.no/trondelag/politihogskolen-opprettet-egen-videreutdanning-for-avhor-av-mistenkte-barn-1.16311675>
- NOU 2011:7. (2011). *Velferd og migrasjon: Den norske modellens framtid: utredning av utvalg oppnevnt ved kongelig resolusjon 6. mai 2009*. Departementenes Servicesenter, Informasjonsforvaltning.  
<https://www.regjeringen.no/contentassets/7a375420185844a1bfacbbd7698bf13e/no/pdfs/nou201120110007000dddpdfs.pdf>
- NOU 2017:2. (2017). *Integrasjon og tillit: Langsiktige konsekvenser av høy innvandring*. Departementenes sikkerhets- og serviceorganisasjon, Informasjonsforvaltning.  
<https://www.regjeringen.no/contentassets/c072f7f37da747539d2a0b0fef22957f/no/pdfs/nou201720170002000dddpdfs.pdf>
- Oltedal, A. L. (2022). Søken etter å skape sannhetsopplevelser i kunstnerisk dokumentarfilm. *Norsk medietidsskrift*, 29(4), 1–15. <https://doi.org/10.18261/nmt.29.4.2>
- Patton, M. Q. (2002). *Qualitative research & evaluation methods* (3. ed., [Nachdr.]). Sage.
- Pierce-Grove, R. (2016). Just one more: How journalists frame binge watching. *First Monday*.  
<https://doi.org/10.5210/fm.v22i1.7269>
- Plantinga, C. R. (2010). *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Chapbook Press.
- Postman, N. (1985). *Amusing ourselves to death: Public discourse in the age of show business* (Reprinted). Methuen.
- Pressens faglige utvalg. (2024). *PFU-basen*. PFU. <https://pfu.presse.no/pfu-basen>

- Roksvold, T. (2006). Tendenser i norsk mediespråk. *Norsk medietidsskrift*, 12(4), 326–340.  
<https://doi.org/10.18261/ISSN0805-9535-2005-04-04>
- Said, E. W. (1983). *The world, the text, and the critic*. Harvard University Press.
- Sambrook, R. (Red.). (2017). *Global teamwork: The rise of collaboration in investigative journalism*. Reuters Institute for the Study of Journalism.
- Sharma, S. (2016). Netflix and the Documentary Boom. I K. McDonald & D. Smith-Rowsey (Red.), *The Netflix effect: Technology and entertainment in the 21st century* (First edition.). Bloomsbury Academic.
- Skovgaard, M., & Svith, F. (2014). Validitet og reliabilitet. I D. Hopmann & M. Skovgaard (Red.), *Forskningsmetoder i journalistik og politisk kommunikation*. Hans Reitzels.
- Spence, L., & Navarro, V. (2011). *Crafting truth: Documentary form and meaning*. Rutgers University Press.
- Spilker, H. S., Johannessen, M. K., & Morsund, E. (2020). Samfunnsoppdrag i forvitring?: En analyse av sjangermangfold og programleggingsteknikker i NRK og TV2 på lineær-tv og strømme-tv. *Norsk medietidsskrift*, 27(4), 1–18.  
<https://doi.org/10.18261/ISSN.0805-9535-2020-04-03>
- Sterner, S. R., & Grimstvedt, T. (Regissører). (2002). Brennpunkt: Asyl (Sesong 7, episode 21) [Episode i TV-program]. I *Brennpunkt*. NRK.  
<https://tv.nrk.no/serie/brennpunkt/2002/OFFD12001002/avspiller>
- Sunde, I. (Regissør). (2020). *Brennpunkt: Guds utvalde* [TV-serie]. NRK.  
<https://tv.nrk.no/serie/brennpunkt-guds-utvalde>
- Sundet, V. S. (2021). *Television Drama in the Age of Streaming: Transnational Strategies and Digital Production Cultures at the NRK*. Springer International Publishing.  
<https://doi.org/10.1007/978-3-030-66418-3>
- Syvertsen, T. (1997). *Den store TV-krigen: Norsk allmennfjernsyn 1988 - 96*. Fagbokforl.
- Sørensen, B. (2021). *Å fange virkeligheten: Dokumentarfilmens århundre* (2. utg). Universitetsforlaget.
- Tjora, A. (2021). *Kvalitative forskningsmetoder i praksis* (4. utgave). Gyldendal Akademisk.
- Vedtekter og NRK-plakaten – Hjelp og informasjon*. (u.å.). Hentet 16. april 2024, fra <https://info.nrk.no/vedtekter/>
- Westeng, K. (2016, november 26). Sjuåringen Listhaug og Joner krangler om, er Aghdas lillebror: - Det er umenneskelig av Listhaug å feire på den måten. *Nettavisen*.

<https://www.nettavisen.no/nyheter/sjuaringen-listhaug-og-joner-krangler-om-er-aghdas-lillebror-det-er-umenneskelig-av-listhaug-a-feire-pa-den-maten/s/12-95-3423286301>

Williams, J. (2018). *Stand out of our Light: Freedom and Resistance in the Attention Economy* (1. utg.). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108453004>

Østbye, H., Helland, K., Knapskog, K., Larsen, L. O., & Moe, H. (2023). *Metodebok for mediefag* (5. utgave). Fagbokforlaget.

Øverby, I. (2000). *En studie av Brennpunkt-redaksjonens refleksjoner over fjernsynsdokumentar og etikk* [Hovedfagsoppgave]. Universitetet i Oslo.



## 8 Vedlegg

### Vedlegg 1: Kodebok

Variabel 1: Tittel (Programmets tittel i sin helhet)

Variabel 2: Tidsperiode

1: 2000-2004

2: 2018-2022

Variabel 3: Lengde (Lengde på program)

Variabel 4: Dato (DD.MM.ÅÅÅ)

Variabel 5: Type program

1: Enkeltepisode

2: Episode i serie

3: Del av program

Variabel 6: Gjenkjennbar åpningsvignett

1: Åpningsvignett

2: Seriespesifikk åpningsvignett

3: Ingen åpningsvignett

Variabel 7: Struktur av program

1: Eksempeldokumentar

2: Prosessdokumentar

Variabel 8: Produsenter

1: Brennpunkt

2: Samarbeid med eksternt produksjonsselskap

3: Samarbeid med annen rikskringkaster

4: Produsert av annen rikskringkaster

5: Samarbeid med både annen rikskringkaster og eksternt produksjonsselskap

Variabel 9: Introduksjon av redaksjonen

1: Introduksjon i studio

2: Introduksjon utenfor studio

3: Ingen introduksjon

Variabel 10: Journalist på handlingsplanet

1: Journalist på handlingsplanet

2: Ingen journalist på handlingsplanet

Variabel 11: Kommentar

1: Kommentar

2: Ingen kommentar

Variabel 12: Handlingsdrivere

- 1: Drevet av medvirkende
- 2: Drevet av kilder
- 3: drevet av journalist

Variabel 13: Rekonstruksjon

- 1: En rekonstruksjon
- 2: To rekonstruksjoner
- 3: Tre eller flere rekonstruksjoner
- 4: Ingen rekonstruksjon