

Lars August Fodstad*

Mordmedieringer

Finn Iunkers *Det skjendige drapet i Skippergata* i et mediearkeologisk perspektiv

<https://doi.org/10.1515/ejss-2021-2041>

Abstract: The so-called Torgersen case is one of the most famous murder cases and criminal proceedings in modern Norwegian history, as it started in the late 1950s and still figures in the judicial system, even after the convict's death. Among the multitude of medial occurrences in the wake of the case we find three dramas, including Finn Iunker's *Det skjendige drapet i skippergata*. In this article Iunker's play is studied in a media archeological perspective, informed by German materialist media theory, focusing on media technology, communication systems, transmission, noise, and meta mediality. A key assertion is that Iunker's play not only can be studied through the lens of media archeology, but to a certain extent can be read as media archeological excavation of the past, focusing on hypermedial aspects such as noise. Finally, the media archeological approach allows for a brief discussion on drama form and modern media culture.

Keywords: Finn Iunker, media archeology, media theory, drama genre, Norwegian drama

Innledning

Sent om kvelden 6. desember 1957 myrdes 16 år gamle Rigmor Johnsen i en trappeoppgang i Oslo. Samme natt anholdes 23 år gamle Fredrik Fasting Torgersen (1934–2015), i første omgang mistenkt for sykkeltyveri. På kort tid blir Torgersen – tidligere dømt for voldtekt og observert i nærheten av drapsstedet – hovedmistenkt i det som skal bli en av norgeshistoriens mest omtalte straffesaker. Et halvår senere dømmes han til livsvarig fengsel med ti års forvaring for drap, voldtektsforsøk og mordbrann. Dommen hviler særlig på tre tekniske bevis, omtalt som tannbittbeviset, barnålbeviset og avføringsbeviset.

*Corresponding author: Lars August Fodstad, Department of Language and Literature, Norwegian University of Science and Technology, Trondheim, Norway, e-mail: lars.fodstad@ntnu.no

Et halvt århundre etter disse hendelsene er publikum ved Det åpne teatret i Oslo vitne til premieren på Finn Iunkers skuespill *Det skjendige drapet i Skippergata*, basert på den velkjente Torgersen-saken. Allerede i 1973 hadde Jens Bjørneboe brukt rettssaken som dramastoff i rettssalsdramaet *Tilfellet Torgersen*, men hos Iunker antar stoffet en radikalt annerledes form. Tittelen viser til selve den kriminelle handlingen, men teaterteksten tar ikke først og fremst tak i denne. Stykket følger heller ikke kronologiens eller kausalitetens logikk, og det graver ikke i fortiden for å samle løse tråder eller rekonstruere hendelser for å fjerne tvil om hva som egentlig hendte. Tvert imot tilbyr det en løs og løssluppen konfigurasjon av mordmedieringer gjennom 50 år av Norges historie. Oppmerksomheten rettes mot hvordan Torgersen-saken har influert og blitt influert av den kontinuerlige medieutviklingen i den samme perioden.

I denne artikkelen vil jeg vise hvordan Iunker – ved å avstå fra en klassisk avdekking av indisier, motiver og alibier som avslutningsvis avslører sannheten – foretar en mediearkeologisk utgraving av Torgersen-saken. Undersøkelsen tar for seg det vi kan karakterisere som hypermediale sider ved stykket, og den vil særlig dvele ved begrepet *støy*. Avslutningsvis danner analysen utgangspunkt for en refleksjon over dramaformen i vår tids mediekultur. Av hensyn til formatet kan verken Torgersen-saken eller Finn Iunkers dramatikkk presenteres inngående, men korte introduksjoner blir gitt innledningsvis, og da med særlig vekt på mediearkeologisk relevante aspekt ved både sak og forfatterskap. Deretter skisseres et mediearkeologisk teorigrunnlag, før selve analysen.

Et halvt århundre med mordmedieringer

Den såkalte Torgersensaken er en av norgeshistoriens mest kjente straffesaker. Helt fra arrestasjonen bedyret Torgersen sin uskyld: under politiafhørene, i rettslokalet, gjennom soningstiden, etter løslatelsen i 1974 (etter 16 års soning, inkludert fem år i isolasjon), og helt frem til sin død sommeren 2015. Med støtte fra både advokater og en rekke fremstående personligheter innenfor kunst, kultur og høyere utdanning jobbet han kontinuerlig for å få saken sin gjenåpnet. Totalt seks begjæringer ble sendt i løpet av Torgersens livsløp, men alle ble avvist, enten i Lagmannsretten, Høyesterett, eller av Gjenopptakelseskomiteen for straffesaker. I kjølvannet av avslaget fra sistnevnte i 2006 gikk Torgersen til søksmål mot Komiteen på grunnlag av feil i saksbehandlingen, og i 2008 skrev 279 naturvitenskapelige og medisinske forskere under en uttalelse som kritiserte Kommisjonens bedømmelse av de sakkyndige vitnenes konklusjoner, uten annet resultat enn friinnelse av Komiteen i Oslo Byrett i november 2013. Selv etter Torgersens død fort-

setter kampen for å renske ham, og sommeren 2017 ble den sjuende begjæringen om gjenåpning sendt.¹

Hele tiden har mange sett Torgersensaken som et symbol på den lille manns fortvilte kamp mot etablissementets overlegne makt – en slags virkelighetens Kafka-prosess. Særlig på 70-tallet så mange venstreradikale politiet og retts-systemet som borgerlige krefter snarere enn representanter for rettferdighet og sannhet. Man kan derfor hevde at skyldspørsmålet i offentligheten utviklet seg like mye til et spørsmål om politisk ideologi som om bevisførsel. Etter hvert som det politiske landskapet endret seg, ble også frontene i Torgersensaken forskjøvet. Som den nye tids forsvarer av den lille mann gikk for eksempel daværende nestleder i Fremskrittspartiets og leder for Stortingets justiskomite Per Sandberg i 2011 ut og hevdet at Torgersen var utsatt for et justismord. Uttalelsen ble kritisert fra de andre medlemmene av justiskomiteen, også av representanten for Sosialistisk Venstreparti. Dermed kunne det synes som om det å uttrykke støtte til Torgersen hadde snudd fra radikalisme til opportuniste, men den ideologiske og yrkesmessige diversiteten som preger Torgersens støttespillere er for stor til å hevde noe slikt.

Selve drapshendelsen er nå historie, og den dømte har både sonet og åndet ut, men som tekstlig og medialt fenomen lever Torgersensaken videre, som en overveldende og tilsynelatende endeløs kjede av medieringer. Først av alt har vi de mest opplagte forekomstene: politi- og rettsprotokoller, inkludert utsagn fra sakkyndige vitner.² Dertil kommer skriftlig materiale fra massemedia, produsert før, under og etter den første rettssaken, og deretter i nye runder i forbindelse med de mange ankene og appellene. Avisreferater har spilt en særlig viktig rolle, ettersom man ikke har lyd- eller bildeopptak fra rettssalen i 1958. Videre har vi uttalelsene fra alle dem som henholdsvis har forsvart og kritisert rettsprosessen og dommen. Men disse medieringene er egentlig bare begynnelsen, og noen av de mest kjente fremstillingene kommer ikke fra journalister og jurister, men fra forfattere og akademikere.

Torgersensaken er representert i et utall sjangre: fra sakprosa og fortellinger, til lyrikk og drama. Slik sett er det ikke rart at den til og med har vært utgangspunkt for en ph.d.-avhandling i allmenn litteraturvitenskap, tilknyttet lov og litteraturmiljøet ved Universitetet i Bergen (jf. Dragvoll 2009). Den litterære produksjonen knyttet til Torgersen-saken er betydelig, siden Torgersens fremste sympatisører i

¹ Grundige innføringer i Torgersensaken finnes både på trykk (jf. Spang 1973, Dragvoll 2009, Tennøe 2013, og særlig Eide & Moss 1999) og på Internett (torgersensaken.no).

² Jf. Eskeland 2005 og Kommisjonen for gjenopptakelse av straffesaker 2006 for to ulike vurderinger av bevisene i saken.

70-årene inkluderte flere kjente forfattere. Fremst av dem stod Jens Bjørneboe og André Bjerke, som begge skrev essays om saken (Bjørneboe 1972, Bjerke 1974).³ Størst oppmerksomhet i den politisk polariserte tiden fikk imidlertid Bjørneboes skuespill *Tilfellet Torgersen*. Senere har Torgersensaken gitt stoff til enda to teatertekster: Iunkers stykke, som vi her skal utforske, samt monologen *O+O=4* av Thomas Bye.⁴ Bjørneboes skuespill er i hovedsak basert på pressedekningen av rettssaken, og dets autentisitetssinsisterende realisme fikk mange publikumme-re til å kreve umiddelbar gjenåpning av saken. I *Tilfellet Torgersen* brukes saken ikke bare som dramatisk stoff, men rettssaken også som scenisk form, og formålet synes ganske entydig å være renavasking av den tiltalte og kritikk av et rettsvesen man ikke kan stole på. Også i Byes monolog er indignasjonen over rettsvesenets urett den drivende kraften. Hos Iunker, derimot, rettes oppmerksomheten mot selve medieringsaspektet ved Torgersensaken. I stedet for å utnytte stoffets potensial som krimplott eller rettssalsdrama, tar han tak i de tilsynelatende uendelig mange medieforekomstene som graviterer rundt selve saken, den tilsynelatende ugjennomtrengelige mengde tekster i alle mulige modaliteter og medialiteter.

For å komplisere mediebildet ytterligere, må det også nevnes at Torgersen selv var forfatter, særlig lyriker, med totalt sju publikasjoner. Alle disse er mer eller mindre knyttet til saken, kretsende rundt spørsmål om rettsvesen og straff, og flere av dem ble skrevet i fengsel. Hans første lyrikksamlinger ble utgitt på Gyldendal mot slutten av fengselsoppholdet (Torgersen 1972; 1973). Deretter dalte interessen noe, og både hans øvrige lyrikksamlinger (Torgersen 1975; 1997), hans eneste roman (Torgersen 1978), memoarene fra 16 års fengselsliv (Torgersen 1977) og fotoboken *Hvis himmelen* (Torgersen 2013) ble utgitt på mindre forlag. På merkelig vis var Torgersens litterære ambisjoner i søkelyset allerede under rettssaken, hvor aktor tilsynelatende forsøkte å sverte tiltaltes etos ved nedlatende omtale av kunstneriske forsøk: „Det later til at han i det hele tatt ikke har interessert seg for annet arbeid enn ubehjelpelige forsøk på maling efter prospektkort og diktning uten rim

³ Andre forfattere som uttrykt støtte til Torgersen er Ebba Haslund, Jan Erik Vold, Karsten Alnæs, Linn Ullmann og Thorvald Steen. Etter forslag fra sistnevnte vedtok også Den norske forfatterforening i 2011 en resolusjon til støtte for gjenopptakelse.

⁴ Bjørneboes stykke ble seneste gang iscenesatt i 2007, altså 50 år etter drapet, ved Teater Ibsen i Skien, som en nedkortet versjon for skoleungdom, slik det tilhørende arbeidsheftet tydelig demonstrerer (Teater Ibsen 2007). Skuespiller Thomas Bye hadde rollen som aktor i denne oppsetningen, hvilket gjorde ham så interessert i justismord at det etter hvert resulterte i monologen *O+O=4*, basert på Torgersensaken og to av norgeshistoriens mest kjente justismord: Lilandsaken og Moensaken. Monologen har gjestet en rekke scener helt frem til i dag.

og rytme“ (Sitert fra Dragvoll 2009, 66). Vi kan ikke gå grundig inn på Torgersens forfatterskap her, selv om et slikt studium utvilsomt kunne vært interessant og faktisk ikke er foretatt.⁵

Det faktum at mange ennå ikke regner Torgersen-saken for endelig avsluttet, innebærer fortsatt produksjon av saksrelaterte medieringer. Ettersom årene går og dokumenthaugen vokser, endres også de medieteknologiske forutsetningene: auditive og visuelle, skriftlige og muntlige, prosaiske og kunstneriske, analoge og digitale, kringkastede og interaktive. Torgersens støttespillere har for lengst opprettet både nettside og Facebook-gruppe, hvor utviklingen i saken følges og relaterte arrangementer promoteres.⁶ Samtidig fortsetter Torgersensaken å vekke engasjement i trykte medier fra tid til annen. Særlig blusset debatten opp i kjølvannet av et kritisk essay Finn Iunker i 2015 skrev for tidsskriftet *Vinduet*, hvor han slår fast at „dommen fra 1958 antagelig er helt riktig“ og går løs på argumentasjonen til så vel Torgersens støttespillere som Litteratur og lov-forskerne i Bergen (Iunker 2015b). Da avisen *Morgenbladet* publiserte en nedkortet utgave av artikkelen som kronikk, utløste det et skred av tilsvær og replikker fra medisinsk, juridisk og litteraturvitenskapelig hold.⁷ I tillegg til å skrive ett av (foreløpig) tre teaterstykker om Torgersensaken, har Iunker altså deltatt i opphetet offentlig ordskifte om saken, med referanser til så vel eget som Bjørneboes skuespill, og hvor forholdet mellom litteraturvitenskap og juss er ett av diskusjonspunktene.⁸ Men hva slags dramatiker er Iunker?

5 Det nærmeste vi kommer en undersøkelse av Torgersens diktning er Dragvolls kapittel om „Rettspsykiatri og poesi“, hvor han kommenterer utvalgte dikt (Dragvoll 2009, 63–92).

6 Hjemmesiden finnes på adressen www.torgersensaken.no, mens Facebook-gruppen heter „Torgersensaken må gjenopptas“ og har i skrivende stund nærmere 6000 likes og følgere.

7 Se *Morgenbladet* for henholdsvis 25.09.15, 02.10.15, 09.10.15, 16.10.15, 23.10.15, 28.10.15, 30.10.15, 06.11.15, 12.11.15 og 13.11.15. Det er betegnende for debattklimaet at overskriftene preges av uttrykk som „Umoden oppførsel“, „Iunkers usannheter“ og „Juss og syensing“.

8 Som forfatteraktør i straffesaker føyer Iunker seg inn i en lang tradisjon. Som Warberg (2016, 197–238) har vist, engasjerte Bjørnstjerne Bjørnson seg sterkt i den såkalte Sletten-saken på starten av 1900-tallet, inspirert av hans eget og Émile Zola engasjement i Dreyfus-affæren like før. Bjørneboes engasjement for Torgersen på 1970-tallet har klare likhetstrekk. Det tilsynelatende unike med Iunkers engasjement er at han etter hvert stiller seg på rettssystemets side og avviser justismordpåstanden. Spørsmålet om hvilken innvirkning forfatterengasjementet har på saks-gang og opinion, er verdt en egen studie, men skal ikke drøftes videre her.

Scenisk tradisjon og sampling

Finn Iunker (f. 1969) er teaterviter og forfatter.⁹ Han har utgitt både fortellinger, kortprosa, essaystikk og kritikk (inkludert selvkritikk), men først og fremst er Iunker dramatiker, med et titalls sceniske tekster på samvittigheten, hvorav de fleste også er utgitt i bokform. Med sterk tilknytning til kontinental scenekunst, og en betydelig produksjonshistorikk internasjonalt, ble mange av teatertekstene hans opprinnelig skrevet og fremført på andre språk enn norsk, men etter hvert har både anerkjennelse, produksjoner og utgivelser i Norge økt, og de fleste teatertekstene er tilgjengelige i *Arbeider for scenen 1993–2015* (2015a).¹⁰

De metamediale aspektene ved Iunkers dramatikk kan sammenfattes med stikkordene *tradisjon* og *sampling*. Gjennom hele karrieren har han videreført dramahistoriske elementer, særlig hentet fra den greske tragedien. To av stykkene hans er overskrivninger av Euripides-tragedier – vekselvis mimende, parodierende og moderniserende. I andre stykker dukker klassiske motiver, myter og karakterer opp i moderne omgivelser. Selv når Iunker ikke eksplisitt skriver i dialog med de greske tragediene, låner han ofte formelementer fra dem – for eksempel koret, som også finnes i Torgersen-stykket – og kombinerer disse elementene med nyere former, som Brechts episke teater eller tysk post-dramatisk teater. Følgelig kan et Iunker-stykke ofte fremstå som en sampling av ulike formelementer fra et vidt dramahistorisk spekter, hvor ulike utforminger av dramamediet og dets potensial i samtidig mediekultur blir utprøvd. Denne overskrivningsteknikken bærer dermed et vist palimpsestpreg, hvor ulike lag av estetiske former eksisterer samtidig.

Det medieeksperimentelle prosjektet er ikke avgrenset til dramateksten, men avtegner seg også i Iunkers syn på hvordan de bør spilles. Flere av stykkene er i utgangspunktet skrevet for ungdom – men ikke ved å være pedagogisk tilpasset, lett forståelige eller oppdragende. Iunkers bruk av unge, uskolerte skuespillere inngår i jakten på teaterproduksjoner som unnslipper etablerte forestillinger om

⁹ Iunker-resepsjonen er begrenset, men han omtales ganske fyldig i Figueiredos (2014) verk om moderne norsk scenedramatikk. I tillegg har jeg selv skrevet en mindre introduksjonsartikkel (Fodstad 2007), mens Helland (2008) omtaler Iunker i en artikkel om politisk litteratur. Ellers har Iunker (2003a; 2007b) skrevet både analytisk og vittig om egen produksjon.

¹⁰ Debuten *The Answering Machine* (1994) er engelskspråklig, mens oppfølgeren *Anwendung* (1999a) først ble utgitt og spilt på tysk i Tyskland. Senere ble både *Play Alter Native* (2000), *Iphigeneia* og *Dealing With Helen* (2003b) og *Preparation for Hades* (2005) utgitt og spilt på engelsk. Flere av stykkene har også blitt oversatt til andre språk, for eksempel tysk, fransk, portugisisk og flamsk. Det tydeligste tegnet på Iunkers økende anerkjennelse i Norge fikk han med mottakelsen av Ibsenprisen i 2006, men også med innpass i norsk institusjonsteater.

god og dårlig smak, høy og lav kultur. Etter eget sigende er forsøket på å skape „ukultivert“ kunst inspirert av såkalt *l'art brut*, rettet mot det marginaliserte og ekskluderte, tilsynelatende uberørt av tradisjon og mote, kunstsaker, smak og vurderinger (Lunker 2007b). At Lunker selv peker på inspirasjonen fra *l'art brut* demonstrerer ironisk nok at han selv befinner seg langt hinsides den naiviteten som preger retningen, og det samme gjør selvsagt det selvrefleksive og teaterhistorisk orienterte formspråket. Poenget er altså ikke at dramatikerens skal være uskolert, men fremføringen, noe som resulterer i teatertekster som „er både morsomme og lette nok til å fungere som strand- eller svaberglektyre, og samtidig så tett pakket med teori og referanser at man kan fordype seg med dem i skyggen“, som en anmelder bemerker (Pettersen 2015). Å bruke sampling-begrepet for å beskrive Lunkers dramatik har dessuten en medieteknologisk dimensjon, siden ulike teknologiske hjelpemidler for representasjon, kommunikasjon og opptak opptrer i tekstene hans. I debutstykket *The Answering Machine* signaliserer tittelen tydelig et mediearkeologisk potensial, og den kontinuerlige ordstrømmen uten noen form for sceneanvisninger eller pauser gir teksten et automatisk, maskinaktig preg. Som vi skal se, gjør det mediearkeologiske aspektet seg også gjeldende i *Det skjendige drapet i Skippergata*, og derfor skal vi i det følgende se nærmere på hva mediearkeologien innebærer.

Mediearkeologi som vitenskapelig metode og estetisk praksis

Mediearkeologi er i hovedsak assosiert med studiet av kulturelle og teknologiske „lag“ av utdaterte medier. Blant de fremste mediearkeologene finner vi Wolfgang Ernst, Friedrich Kittler-eleven som mer enn noen annen viderefører en tysk, materialistisk orientert medievitenskap. For Ernst tar ikke kulturanalysen utgangspunkt i menneskelige erfaringer, men i hvordan medieteknologiene fungerer og danner kulturelle forutsetninger. Særlig tre perspektiver preger Ernsts virksomhet: oppmerksomhet mot medienes materialiteter, kritikk av humanioras forkjærlighet for historiefortelling, og en samtidsdiagnostikk med utgangspunkt i mulighetene når tradisjonelt lukkede arkiver åpnes og digitaliseres (jf. Malvik 2016, 49). Mediearkeologien beskjeftiger seg altså ikke primært med kritisk analyse av massemedier, men med „medienes tekniske eksistensmåter“ (Ernst 2016, 10). Ernst kan sies å være historikeren som ber oss slutte å fortelle historier og heller konsultere ikke-narrative sjangre og formater for å fange fortiden. Men selv om de fleste mediearkeologiske forskere forsøker å konstruere alternativer til de tradisjonelle teknologi- og mediehistoriene, medgir han at de fleste følger den

historiografiske formen, basert på kronologisk og narrativ ordning av hendelsene (Ernst 2011, 239).¹¹ Dermed risikerer den mediearkeologiske analysen å falle tilbake til mediefortellinger, siden den narrative strukturen synes nærmest umulig å overvinne. Det er likevel nettopp dette mediearkeologien forsøker, ved at den ikke bare samler og presenterer fortidige medier som historie, men viser til hva som faktisk finnes, hvilke materielle rester av fortiden som eksisterer i nåtiden, nedfelt i spesifikke medier.

Selv om mediearkeologien er av tysk opphav, har den også gjort seg gjeldende i så vel engelsk språkdrakt som i skandinavisk tekst- og kulturforskning. Ikke minst har finnene Jussi Parikka og Erkki Huhtamo stått sentralt i å videreutvikle og formidle mediearkeologisk virksomhet og tenkemåte (jf. Huhtamo/Parikka 2011, Parikka 2012). Et av poengene deres er at mediearkeologisk tenkning kan overføres fra vitenskapelig til kunstnerisk praksis. Huhtamo (1996) er tidlig ute med å påpeke at mange kunstnere har latt seg inspirere av mediearkeologien, noe som har ført til nye forbindelser mellom forskning og kunstnerisk kreativitet. Sammen med Parikka trekker Huhtamo også frem en rekke konkrete eksempler på medieutforskende kunst, som ikke nødvendigvis avslører sin mediearkeologiske inspirasjon ved første blick, men som skaper konstante vekslinger mellom nåtid og fortid: “The past is brought to the present, and the present to the past; both inform and explain each other, raising questions and pointing to futures that may or may not be” (Huhtamo & Parikka 2011, 15). Forholdet mellom mediearkeologiens vitenskapelige og kunstneriske dimensjon er en problemstilling Parikka har fulgt opp både med utkast til en taksonomi over foreliggende mediearkeologisk kunst (Parikka 2012) og en mer teoretisk-metodisk utforskning av mediearkeologi som kunstnerisk praksis (Hertz & Parikka 2012). Gitt påvirkningen fra den tyske mediematerialistiske skolen består Huhtamo og Parikkas kunstneriske eksempler hovedsakelig av ulike former for medieteknologiske installasjoner, mens for eksempel dramaformen er fraværende. Det er heller ikke å undres over, ettersom språkkunst i stor grad er underlagt den narrative strukturen mediearkeologien forsøker å unnsnippe. Når Parikka forsøker å utarbeide en mediearkeologisk kunsttaksonomi kategorisert etter hvordan ulike verk “assemble the present past” (Parikka 2012, 140), er det imidlertid én kategori som er av særlig interesse i vår sammenheng, nemlig kunst som trekker veksler på arkivarbeid og historisk materiale.¹²

¹¹ Samme poeng finner vi hos Huhtamo/Parikka (2011, 2–3).

¹² Sammenstillingen av drama og arkeologi er heller ikke ny. På 90-tallet startet førhistoriker Julian Thomas, klassisist Michael Shanks og performance-forsker Mike Pearson forsøk med dialog mellom arkeologi- og performance-prosjekter, knyttet til senteret for arkeologisk teori ved

I møte med *Det skjendige drapet i Skippergata* har den mediearkeologiske tilnærmingen en dobbel funksjon. For det første er stykket fullt av medieteknologisk innhold som krever en analysemetode egnet til å belyse de mest mediespesifikke passasjene – enten det gjelder handling og dialog som eksplisitt tematiserer medieteknologier, eller mer implisitt bruk av eller referanser til medialitet og mediekultur. For det andre vil utforskningen av medierepresentasjoner i et teaterstykke uunngåelig rette oppmerksomheten mot stykkets egen medialitet. En mediearkeologisk tilnærming innebærer med andre ord ikke bare en metode for å registrere og kartlegge medieforekomster, men tilbyr også et teoretisk fundament for å vurdere forholdet mellom disse forekomstene og stykkets egen mediale status. Oppmerksomhet om selve dramamediet åpner for en utvidet forståelse av mediearkeologisk teori: “As long as media are not mistaken for their mass-media content, they turn out to be non-discursive entities, belonging to a different temporal regime that, to be analysed, requires an alternative means of description” (Ernst 2011, 240). Dette prinsippet for vitenskapelig analyse kan selvsagt ikke overføres direkte til dramatikken, ettersom den ikke bare er diskursiv, men ofte også narrativ. Likevel, med dette åpenbare forbeholdet, vil analysen vise hvordan Lunkers drama utgjør en representasjonsform som på et eget estetisk-analytisk vis har visse fellestrekk med de vitenskapelig-analytiske egenskapene til mediearkeologien.

En særlig interessant parallell mellom performativ kunst og arkeologi er hvordan de begge inngår i en kulturell produksjon som innebærer rekontekstualisering snarere enn rekonstruksjon av det materielle (Pearson & Shanks 2001, ix). Rekontekstualiseringsarbeidet har klare likhetstrekk med Lunkers dramatiske praksis, ikke bare i *Det skjendige drapet i Skippergata*, men også i flere av hans tidligere stykker. Som Ivo de Figueiredo påpeker i dramahistorieverket *Ord/kjøtt*, bedriver Luncker blant annet „overskriving“ av klassiske stykker, og skriver seg slik inn i en gammel imitatio-tradisjon (Figueiredo 2014, 417f). I Torgersen-stykket antar denne overskrivingsteknikken likevel en annen form enn i Euripides-variasjonene *Iphigeneia* og *Helena* (se Luncker 2004), hvor de klassiske tragediene remedieres i språklig lavstil, med absurde innslag og karnevalistisk blanding av høyt og lavt. *Det skjendige drapet i Skippergata* kan selvsagt leses som et svar til Bjørneboes stykke, uten at det eksplisitt legges opp til det, men først og fremst er det en kunstnerisk mediering basert på den kjeden av yringer Torgersen-saken etter hvert ut-

Universitetet i Wales. De fant berøringspunkter i både interesser og tilnærminger knyttet til utgravninger som performative hendelser, dramatisering av fortiden i form av rekonstruksjoner, problemstillinger knyttet til presentasjon og representasjon, og hvordan både performance og fortid er produsert av og selv produserer et mangfold av divergerende narrativer (se Pearson & Shanks 2001).

gjør. Mens Bjørneboes retorisk-estetiske grep innebærer sannhetsjakt i form av *rekonstruksjon*, slik vi kjenner det fra så vel etterforsknings- som rettsalssjanger, innebærer Lunkers mediearkeologiske tilnærming snarere en *rekontekstualisering* av et materiale som ikke synes rekonstruerbart. I stedet for et narrativ eller en retrospektiv hendelseskjede strukturert etter kronologiske prinsipper, tilbys vi en performativ fremvisning, som endatil synes mer opptatt av selve medialiteten enn handling og hendelser. Nettopp dette er det som ikke bare gjør stykket egnet for mediearkeologiske perspektiver, men også en vurdering av hvorvidt det i seg selv representerer en form for mediearkeologisk praksis – om enn i diskursiv og til dels narrativ form. Det mediearkeologiske arkivet innebærer kulturteknologisk snarere enn kulturhistorisk informasjon om virkeligheten. Når vi utforsker det, hevder Ernst, kommuniserer vi ikke med de døde, men håndterer fortiden i form av forsinket nærvær, preservert i et teknologisk minne.

Lunker får oss til å rette oppmerksomheten mot mediet, eller – for å låne en auditiv metafor fra Ernst: “The media-archaeological ear listens to radio in an extreme way: listening to the noise of the transmitting system itself” (Ernst 2011, 250). *Det skjendige drapet i Skippergata* tilbyr oss å lytte til Torgersensaken med et slikt mediearkeologisk øre, og i den sammenheng er nettopp begrepet støy sentralt, i både auditiv og videre kommunikasjonsteoretisk betydning. Støybegrepet utforskes ikke bare hos Ernst, men også i Jussi Parikkas forsøk på å „kartlegge“ støy, forstått som irregulariteter, avbrytelser og forstyrrelser i kommunikasjonskretsløpet, sterkt influert av Shannon og Weavers matematiske kommunikasjonsteori (jf. Parikka 2011; 2012). Når støyen inkluderes i kretsløpet, fremheves signalers rent materielle form fremfor deres funksjon som signifikanter. Shannon tegner støy inn som en integrert del av kommunikasjonskretsløpet, og slik demonstrerer han hvor problematisk det er å skille symbolsk mening fra materielt kaos, det essensielle fra det tilfeldige, siden kommunikasjonssystemer i utgangspunktet er støyende systemer (Parikka 2011, s. 258f). Signaler er alltid omgitt av støy, og det i en slik grad at det ikke nødvendigvis er mulig å skille det ene fra det andre, og nettopp dette kan den mediearkeologiske praksisen avdekke. Det vil være en overdrivelse å hevde at Lunkers teatertekst forholder seg til Torgersensaken utelukkende som arkiv eller diskursivt nettverk, men stykket demonstrerer meningsdannelsens mediale forutsetninger, og dette skjer ved at støyen inkluderes og tidvis forsterkes i sakens kommunikasjonskretsløp, heller enn at den forsøkes filtrert ut til fordel for det særlig meningsbærende eller tilsynelatende essensielle. Lunkers fremstilling av Torgersensaken har dermed klare paralleller med Weavers fremstilling av informasjonskomplekser, hvor økt informasjonsmengde også innebærer økt valgfrihet og usikkerhet, og dermed – termodynamisk formulert – økt entropi, forstått som tilfeldigheter og kaos. Slik forstått er informasjonstilgang og støy tett forbundet: “If noise is introduced, then the received message contains certain distortions,

certain errors, certain extraneous material, that would certainly lead to increased uncertainty. But if the uncertainty is increased, the information is increased, and this sounds as though the noise were beneficial!” (Weaver [1949], 77). Informasjonssystemer rommer dermed en semantisk felle, mener Weaver, siden det er vanskelig å skille ønsket usikkerhet (valgfrihet) fra uønsket (støy). Jeg mener det er hensiktsmessig å lese Lunkers Torgersenstykket som en fremstilling av denne informasjonsfellen, nettopp fordi det demonstrerer det stadig tiltagende informasjonskompleksets kaotiske og dermed entropiske preg.

Mediearkeologiske utgravninger av Torgersensaken

Det skjendige drapet i Skippergata består av 14 deler av varierende omfang og karakter. I bokversjon utgjør stykket rundt 90 sider, hvorav omtrent 35 sider er satt av til kapiteltitler og grafiske uttrykk.¹³ Flere kapitler har handlingsbeskrivende titler („1. Et mord“, „3. Arrestasjon“, „4. Undersøkelse“, „6. Rettssak“ og „14. Et mord II“), mens andre er av mer teknisk art („5. Intermezzo I“, „9. Intermezzo II“ og „11. Kor“). To av kapitlene bærer navnet til drapsofferet („7. Rigmor I“ og „8. Rigmor II“), mens andre kapitler viser til replikker („2. La meg sove“), selve sakskomplekset („10. Torgersen-saken“), fremstillingens tempo („12. Fast Forward“) og hjemmet til så vel drapsofferet som publikum („13. Hjem“). I det følgende vil jeg referere til eller sitere fra de fleste av disse kapitlene.

Ved å omforme en gammel drapssak til dramatisk *mythos* representerer Lunkers skuespill et delikat eksempel på estetisk mediert virkelighet. Allerede tittelens referanse til drapsgjerningen og gaten den fant sted i, fungerer som en virkelighetseffekt. Underveis i teksten blir denne effekten bekreftet og forsterket av autentiske navn og hendelser. En mulig effekt av å basere et skuespill på en sann historie er at autenticitetsretorikken truer med å absorbere tilskuerne og lokke dem inn i forestillingen om at det er en direkte forbindelse mellom virkeligheten på scenen og faktiske historiske hendelser – altså å få mediet til å fremstå transparent. I *Tilfallet Torgersen* er det nettopp denne estetikken Bjørneboe tyr til, understreket i et forord som insisterer på stykkets autenticitet. Det hviler med andre ord ikke snev av tvil ved verken stykkets formål eller hvilken strategi som er valgt for å nå det: Dette er Bjørneboes bidrag til kampen for å renvaske Torgersen, og når det

¹³ Senere har Luncker skrevet en ny avslutning i form av et kapittel 15, og i samlingen *Arbeider for scenen 1993–2015* er dette tillegget inkludert.

kommer til juridiske prosesser, finnes ikke bedre retorikk enn å vise at synspunktet ditt støttes av bevisene i saken. Med hensyn til retorisk og medial strategi peker Iunkers stykke i en helt annen retning. De autentiske elementene kombineres med åpenbar fiksjon, karnevaleske episoder, absurde dialoger, metadramatiske opptrinn og fiksjonsbrudd som kan minne om parabasen i antikkens teater. I sum preges stykket av et informasjonsoverskudd, hvor det virker like umulig som meningsløst å skulle skille det autentiske fra det oppdiktete. Om Iunkers dramatekst kan sies å ha en overordnet strategi, kan den derfor formuleres som følger: å fremvise, uttrykke og sette i spill et u håndterlig informasjonsvolum for å vise hvordan den tiltagende medieringen tenderer mot entropi og støy.

Tydeligst ser vi dette i de mange tematiseringene av Torgersensaken som informasjonskompleks, første gang i kapittel 4, hvor forhøret av den mistenkte Torgersen avbrytes av anonyme ungdommer:

Utspørter: Navn?

Torgersen: Det var ikke jeg som gjorde det.

Utspørter: Navn?

Torgersen: Det var ikke meg.

Ung 1 (til ung 2): Hvor lenge har de holdt på sånn?

Ung 2: I femti år omtrent.¹⁴ (Iunker 2007a, 51)

Kommunikasjonen mellom utspørter og mistenkt synes fullstendig fastlåst, ettersom det mangler samsvar mellom spørsmål og svar. Mønsteret går igjen i fortsettelsen, hvor utspørter gjentakende spør etter navn, mens Torgersen repeterende bedyrer sin uskyld. Fremstillingen av forhøret synes ikke innrettet mot avdekking og innsikt, men fremstår som et synekdotisk uttrykk for en sak som er ugjennomtrengelig og fastlåst, eksplisitt uttrykt av de to unge. En enkel, repetitiv replikkveksling får status som konsentrat av et halvt århundre med forhandling om skyldspørsmål. Kjernespoermsålet i replikkvekslingen synes dermed ikke å dreie seg om skyld, men om tid: „Hvor lenge har de holdt på sånn?“ De navnløse skikkelsene inntar en dramateknisk rolle i tråd med antikkens kor, og replikkene deres minner om det greske komediateatrets parabase, hvor koret bryter ut av handlingen ved å kommentere spillet gang. Litt senere i forhøret videreutvikles illusjonsbruddet:

Ung 2: Kan dere ikke komme litt videre snart?

Utspørter (til ung 2): Hvem er du?

Ung 1: Det er jo ikke dette som er vesentlig.

Utspørter (til ung 1): Navn?

¹⁴ I det følgende refereres det bare til sidetall i forbindelse med sitater fra stykket.

Ung 1: Det spiller vel ingen rolle! Vi har bare lyst til å vite hva dette handler om.

Utspørner: Navn?

Torgersen (til utspørner): De har rett. La oss komme oss videre. (53)

Her endres parabasen, slik at de unge ikke bare snakker til hverandre og publikum, men også henvender seg til karakterene i scenen, som i neste omgang får utspørneren til å respondere. Dermed brytes ikke bare illusjonen, men også grensen mellom de historisk funderte karakterene og koraktørene, idet de sistnevnte ikke bare kommenterer, men også forsøker å influere det videre spillets gang. At de fremstilles som unge, er ikke uvesentlig, men i tråd med Iunkers uttalte ønske om å utnytte ungdommers „uberørthet“ til å skape *art brut*-inspirert teater (jf. Iunker 2007b, 7–9). I denne scenen representerer de unge ikke et hvilket som helst perspektiv på Torgersensaken, men et uinformert, undrende blikk i møte med en sak som synes ugjennomtrengelig og absurd. De unges manglende forståelse åpner opp for å utforske saken på nye måter, og i Iunkers stykke innebærer dette økt oppmerksomhet på medieforekomstenenes omfang og art. Tendensen styrkes i påfølgende „Intermezzo I“, hvor fokuset i løpet av en kort replikkveksling forskyves fra den ene avgjørende, men utilgjengelige hendelsen, til de talløse medieringene den har generert:

1: Hva var det som egentlig skjedde i portrommet i Skippergata 6b natt til 7. desember 1957?

2: Jeg vet ikke. Men en jente ble drept, og på brutalt vis.

1: Hvor mange dokumenter finnes det i saken?

2: Ingen kan telle så langt. (67)

Hele mellomspillet tar form som et kor, uten karakterer, men med to navnløse aktører som kommenterer saken. Igjen understrekes omfanget av medieringer, og at det er disse, og ikke selve hendelsen, man har tilgang til. Poenget gjentas også flere ganger, blant annet i „Rigmor I“, hvor det uendelig voksende dokumentarkivets materialitet kontrasteres mot det stadig svakere immaterielle minnet om offeret: „I femti år er det blitt produsert flere og flere dokumenter, og færre og færre husker at det faktisk var en som ble drept“ (79). Poenget spissformuleres like etter: „Hva har vel en anonym jente å stille opp med i møte med tusenvis av dokumenter?“ (80) Senere kontrasteres dokumenthaugen og kroppen hennes: „Dokumentene i Torgersen-saken veier mange kilo. Mitt hjerte veide ikke mer enn 230 gram“ (87). Stykkets mediearkeologiske poeng er at bevisstheten om drapsofferets navn eksisterer som en funksjon av drapssakens stadig voksende medieomfang. Også kapitlet „Torgersen-saken“ handler om dette, altså ikke drapet, men kjeden av rettsprosedyrer, kjennelser, anker, anmodninger, uttalelser, avvisninger, og den tilsynelatende endeløse akkumulasjonen av data: „Dokumenthaugen vokser. Tiden går. Ingen lever evig“ (96).

I innledningen til stykket gjør Iunker selv et satirisk poeng ut av dokumentasjonens omfang, altså ikke bare antallet tekster, men omfanget av dem. Når han viser til dr. juris Eskelands rapport *Bevisene i Torgersensaken*, supplerer han konsekvent med parenteser „(541 sider)“, som for å understreke overbevisningskraften som måtte ligge i et slikt omfang, mens henvisningen til påtalemyndighetens uttalelse tilsvarende karakteriseres med „(bare 114 sider)“ (Iunker 2007b, 10–13). Det påfallende er ikke omfanget på de enkelte tekstene, mener Iunker, men at enkelte aktører tilsynelatende har forsøkt på å øke troverdigheten ved å vise til omfanget. Iunker påpeker det absurde i denne logikken, når han retorisk spør om det bare er han „som synes det er corny når akademikere og andre voksne mennesker åpenbart går rundt og tror at det er den lengste stilen som skal ha S?“ (Iunker 2007b, 14). I *Det skjendige drapet i Skippergata* gjøres ikke poenget like eksplisitt, men gjennom gjentatte fremhevinger av dokumentasjonsomfanget og hvor fastlåst fortolkningskampen om dem er, rettes oppmerksomheten mot hvordan økt informasjon også innebærer økt usikkerhet, i tråd med Weavers matematiske kommunikasjonsmodell. Flere sider innebærer også mer støy, større fortolkningsfrihet og tiltagende entropi. Ved stykkets avslutning synes konklusjonen å være en form for medial varmedød, hvor informasjonsmengden overskrider muligheten for meningsfull avkodning:

Det var på tide å gå hjem, ta på seg yttertøyet og forstanden, forlate teatret og late som om alle dokumentene i den femti år gamle drapssaken ga mening, hver for seg og samlet, slik at det også ga mening at en jente nesten ingen visste eksisterte før hun ble kvalt og slengt halvnaken ned i en kjeller, faktisk mistet livet. (113)

Starten av passasjen minner om et brechtsk lærestykke, hvor illusjonen må vike for refleksjon. Den refleksjonen det her legges opp til, er imidlertid ikke idealistisk, handlingsrettet eller politisk, men snarere preget av ironisk resignasjon. Først uttrykkes den subtilt, gjennom tingliggjøringen av forstanden og ordspillet på „forlate“ og „late som“. Deretter gjøres poenget tydeligere, ved ironiseringen over forsøk på å gjøre drapet meningsfullt. Den forstanden publikum ikler seg etter endt forestilling, skal her altså ikke forstås som dypere innsikt og forståelse i hva som egentlig skjedde, men en gjenopprettelse av en allmenn, meningssøkende og narrativt koherent forståelsesform – en hang til å etablere sammenhenger i mylderet av mediale enkeltforekomster.

Mediearkeologiens „kjølige“ blikk

Om stykket er kritisk eller didaktisk i brechtsk forstand, rettes kritikken mot en hermeneutisk insistering på helhetlig mening, som blottstilles når den sidestil-

les med selve den meningsløse drapshendelsen. Et av hovedmålene til mediearkeologien er nettopp å unngå det „varme“ fortolkende blikket, for å bruke Ernsts metaforiske betegnelse på hermeneutiske og fenomenologisk funderte analyser. I stedet anlegges et „kjølig“ vitensarkeologisk blikk, for å motstå fristelsen av å betrakte et datasett som historie, narrativt ordnet og hermeneutisk koherent (jf. Malvik 2016, 50–53). *Det skjendige drapet i Skippergata* fremstiller de historiske begivenhetene på en annen måte enn den vanligvis foretrukne narrative konfigurasjonen, ikke helt ulikt den praksisen Ernst streber etter når han viderefører sentrale innsikter fra Foucault og Kittler: „Så snart man har gjennomskuet historiografiens mekanismer, er man ikke bare i stand til å skrive historie på en annen måte, man er også i stand til å tre ut av den historiske diskursens univers som sådan“ (Eliassen/Grüters 2016, 35). Praksisen yter altså motstand mot fortellingen som et universalmedium for tilgang til fortidens hendelser, og dette er gjenkjennbart i Lunkers stykke, hvor teaterscenen blir skueplass for fremvisning av materialets sprikende, usammenhengende, ikke-hiearkiske preg. Men avslutningsvis lar han stykket munne ut i ironisk resignasjon hvor „forstanden“ reetableres.

Forut for reetableringen av den narrative forstand, fremviser stykket en rekke alternative måter å ordne og presentere fortiden på, gjerne med mer eller mindre eksplisitte påpekninger av medialitet, materialitet og organisatorisk logikk. Vi har allerede sett flere eksempler på hvordan materialets omfang stadig understrekes og at historisk baserte hendelser brytes opp av parabaser. En annen tilnærming til det historiske materialet innebærer å synliggjøre (mis)forholdet mellom de enkelte kjensgjerningene og hvordan de fortolkes. Stykket synes hele tiden å spørre: hvilken informasjon er vesentlig, hvorfor er den det, og hvordan skal den forstås? „Hva vil du si er viktig i denne saken?“, spørres det ved en anledning, men svaret er et nølende og nonsjant „Næææ...“ (67). Også omtalen av offeret preges av undring over hvilken informasjon som egentlig er relevant: „Alle vet at hun hadde tyve kroner i skuffen sin, og alle synes det er viktig at hun bare hadde fem kroner i kåpen sin da hun ble funnet“ (79). Pengene utgjør et konkret materielt spor, og misforholdet mellom de opprinnelig 20 og de etterlatte fem kronene synes signifikant, men Lunkers tekst tilbyr ikke noe forsøk på å fortolke tegnene eller spekulere i årsaker og virkninger. Tvert imot presenteres funnene som løsrevne forekomster uten åpenbar sammenheng eller mening, og enkelte ganger uttrykkes den hermeneutiske motstanden eksplisitt: „Løs gåten selv, hvis det er noen gåte“ (91).

Forholdet mellom det „varme“ og det „kalde“ blikket er imidlertid spenningsfullt i stykket. Sterkest uttrykkes kritikken av det „varme“ blikkets fortolkningshegemoni når forsøket på meningsdannelse kontrasteres med drapshandlingens meningsløshet sett fra offerets side, slik som når den hermeneutiske og narrative forstanden reetableres mot slutten av stykket. Forholdet mellom „varmt“ og

„kaldt“ blick blir imidlertid mer komplekst om vi leser kapitlet „Rigmor I“ opp mot åpnings- og sluttscenen i stykket. „Et mord I“ og „Et mord II“ er nesten identiske, utformet som dreiebokskildringer av selve drapshandlingen, akkompagnert av Schumanns C-durfantasi. Underveis endres imidlertid lydsporet, og vi skjønner at det vi hører, er en radiosending: „Schumanns musikk har opphørt. En radiostemme sier at dette var siste post på programmet; nå skal som vanlig NRKs kor synge Bjørnsons salme ‚Ære det evige forår i livet‘, og med det ønskes alle en riktig god natt“ (34).¹⁵ Umiddelbart kan informasjonen om lydsporet synes som en overflødig detalj, en virkelighetseffekt, men alle som kjenner Torgersensaken, vet at den auditive detaljen kan tillegges stor betydning: Som i enhver drapssak har det vært avgjørende å få etablert en troverdig tidslinje – altså et kronologisk ordnet narrativ – basert på ulike tekniske bevis og vitneobservasjoner, og Rikskringkastingsens sendeskjema inngår i dette puslespillet. Typisk nok inngår sendeskjemaset i kapitlet „Undersøkelse“ (58–61), hvor tidslinjen er sentral, men i „Rigmor I“, hvor offerets „skygge“ opptrer, drives utspørringen lenger, på en måte som gjør at jakten på sammenheng og mening får videre konsekvenser:

Hva var det de spilte på radioen?

Det vanlige. Jazznytt, foredrag, søvndyssende konsert, søvndyssende bokprogram. Hvorfor spør du om dette? Faktisk hadde jeg tenkt meg hjem denne kvelden for å høre på godnattsangen på radio.

Godnattsangen?

Kringkastingskoret synger alltid „Ære det evige forår i livet“ til slutt. Jeg hører ofte på den når jeg kommer hjem. Det er bare en salme. Men den er fin.

De skulle spille noe av Schumann fra halv elleve til elleve, og deretter si god natt. Programmet skulle være slutt idet nabodamen passerte deg i trappen og idet du sa „hei“ eller „morn“ til henne, men programmet var visst forsinket akkurat denne kvelden. Du står ved trappen mens de ennå spiller Schumann. Etterpå er det slutt. Og så synger koret „Ære det evige forår i livet“.

Hvorfor spør dere meg om hva jeg hørte på radio når dere tydeligvis kjenner programmet bedre enn jeg gjør?

Kan du beskrive han som står sammen med deg i trappen idet nabodamen passerer deg?

Nei, men hold nå opp med det der! Jeg vet godt hva dere skal spørre om.

La oss vende tilbake til denne salmen...

Nei, hold opp. La en død jente være i fred.

Evighets avkom og frø er vi alle.

Intet så smått at ei finnes et mindre / ingen kan se

Verdener forgår og oppstår.

Liten og svak / ånde et eneste drag / inn i den evige dag.

Skal jeg være liten og svak bare for å få salmen til å passe? (81–83)

¹⁵ Informasjonen gjentas i „Et mord II“, men da med endret ordlyd.

Det innledende spørsmålet leder Rigmor inn på en opprømsing av typiske radio-innslag, samtidig som hun uttrykker skepsis til hvorvidt dette kan være relevant for etterforskningen. Tilleggsopplysningen hennes om at hun hadde tenkt seg hjem for å høre „godnattsangen“ på radio, leder deretter samtalen inn på detaljene i sendeskjemaet, og da særlig det faktum at sendingen var forsinket, slik at forholdet mellom radiolyden og drapshandlingen ikke var som forventet. Dermed blir spørsmålet om radiosendingen åpenbart relevant for etterforskningen, men Rigmors reaksjon på dette er likevel økt motvilje mot å berøre emnet. „Hvorfor spør du[?]“ blir til „hold nå opp“ og til slutt: „Nei, hold opp. La en død jente være i fred.“ Først kan det synes som om denne motviljen først og fremst handler om ubehaget ved i det hele tatt å snakke om og bli minnet om drapet, understreket av det siste utropet om å få være i fred. Men i stedet for å få være i fred, konfronteres Rigmor med utvalgte vers fra „godnattsangen“, altså Bjørnsons dikt „Salme II“ fra *Digte og Sange* (1880). Rigmors reaksjon kommer så i form av et retorisk spørsmål som spesifikt knytter motviljen hennes til innholdet i Bjørnsons vers: „Skal jeg være liten og svak bare for å få salmen til å passe?“ Hva ligger til grunn for denne reaksjonen?

Det Rigmor reagerer på, er åpenbart å skulle bli definert av innholdet i diktet, bare for at hun som offer skal „passe“ til drapshendelsens lydspor. Dette er en form for symbolsk vold mot henne som individ, hvor det opprettes en forbindelse mellom diktets innhold og hennes personlighet. Denne likhetsrelasjonen påføres henne som følge av en nærhetsrelasjon, altså det temporale sammenfallet mellom radiosendingen og drapet. En tilsynelatende tilfeldig metonymisk forbindelse tilegnes metaforisk mening, og i denne prosessen blir det ukjente drapsofferet – en „skygge“, en „nobody“ – underlagt det berømte diktets logikk. Det Rigmor motsetter seg, er altså en fortolkningspraksis som overstyrer de faktiske forholdene, og det er nettopp dette stykkets mediearkeologiske dimensjon avdekker. I motsetning til å fremstille helhetlige fortolkninger og kausallogiske narrativer, viser Iunkers tekst frem fortiden som mediale ruiner, som enkelthendelser uten en iboende mening eller sammenheng. Poenget fremheves ytterligere når man tar i betraktning at de gjengitte versene er løsrevne deler fra ulike strofer i Bjørnsons dikt, satt sammen på en helt ny måte og i en annen rekkefølge enn i originalen. Også den dikteriske fortiden revideres for å gjøre den mest mulig meningsfull, men denne meningsfullheten er tuftet på det „varme“ blikkets svært selektive utvelgelse. Samtidig kan fremstillingen av mordofferet nettopp sies å være basert på et „varmt“ blikk, ettersom åpnings- og sluttscenen gjennom sterke visuelle og auditive grep legger til rette for innlevelse og empati, og det samme kan sies om den symbolske volden hun usettes for: Den bidrar til å individualisere henne.

Iunkers dramaform innebærer en fremvisning av enkeltforekomster fremfor sammenheng, og ofte gir dette stykket et springende, anakronisk preg. Likevel er tidsforløp, tidsforståelse og tidsfremstilling sentrale motiver som kommer eksplisitt til uttrykk. I et korparti spørres det: „Vil du si at femti år er lang tid?“ Svaret som gis, fremhever premisset mer enn konklusjonen: „Jeg er ikke geolog, så jeg vil si at femti år er ganske lang tid, ja“ (101). Tiden er altså ikke en objektivt gitt størrelse, men avhenger av hvilket perspektiv man anlegger. Tydeligst kommer dette til uttrykk i kapitlet „Fast Forward“, hvor tittelen er utpreget mediespesifikk, ettersom den refererer til lyd- eller videobåndteknologiens mulighet for å spole fremover. Referansen synes umiddelbart også å gi en presis beskrivelse av kapitlets innhold, som rommer et høyhastighetssammendrag av 50 år med historiske hendelser fra den vestlige verden. Ved nærmere ettersyn følger imidlertid kapitlet logikken til en langt eldre medieform, nemlig årboken – annalen – hvor én enkelt hendelse nedtegnes for hvert årstall fra og med drapsåret og frem til nåtid.¹⁶ Hendelsene er uten noen form for kausal eller tematisk logikk og sammenheng, og de forsøkes heller ikke sammenknyttet i form av noen narrativ struktur. Kapitlet utgjør dermed ikke historiefortelling i egentlig forstand, men annalistiske nedtegninger, og som i middelalderens annaler synes formålet snarere være å holde orden på tidens gang enn å fremstille og skape sammenheng i historiske hendelser. Utnyttelsen av annalformen er i tråd med mediearkeologiens forsøk på å bryte løs fra historiens narrative format og sentralperspektivistiske fortolkning og meningsskaping. Historien fremstilles ikke som en sammenhengende, meningsfull og kausallogisk kjede, men medieforekomster som kan settes sammen og spilles av på ulike måter. Annalens tidsmålerorganisering utgjør én slik mulighet.

Parallelt med et „varmt“, empatisk blikk på offeret, tilbyr Iunkers stykke altså mediearkeologiens „kjølige“ blikk, uttrykt gjennom ulike strategier for å avsløre og undergrave historiografisk logikk basert på narrativ sammenheng og hermeneutisk jakt på helhetlig mening i alle enkeltforekomster. En måte å forstå dette i medieteoretisk forstand, er at Iunker fremstiller og forsterker den støyen som allerede finnes i informasjonskretsløpet. Ved enkelte tilfeller tematiseres dessuten støy mer eksplisitt, og det er dette vi skal studere i analysens siste del.

¹⁶ Enkelte av årstallene avviker riktignok fra mønsteret ved at flere hendelser er nedtegnet. Særlig gjelder dette 1973, året da det er premiere på Jens Bjørneboes *Tilfellet Torgersen* og det blir begjæret gjenåpning av straffesaken. Tidslinjen går dessuten et stykke inn i det som var fremtiden ved tekstens publisering, med en repeterende spådom om at ingen vil huske offerets navn.

Støy i kanalen

Allerede fra starten av synes det åpenbart at lyd og støy spiller en sentral rolle i stykket. Som nevnt spiller lydsporet en sentral rolle i åpningsscenen, og spørsmålet om informasjonsverdien av radiosendeplanens er sentralt for både den historiske etterforskningen og for den mediearkeologiske utgravningen. I stykket finnes det også eksempler på at forholdet mellom informasjon og støy blir enda tydeligere tematisert, gjerne med komiske konsekvenser. I særdeleshet gjelder det „Arrestasjon“, altså scenen hvor Torgersen blir anholdt av politiet for sykkeltyveri og etter hvert mistenkt for drapet på Rigmor Johnsen. Her drives den mediearkeologiske praksisen for åpen scene, på en måte som fullstendig overskygger selve „saken“ – altså den historisk funderte arrestasjonen av Torgersen. Jeg siterer kapitlet i sin helhet:

Torgersen står og prater med to politimenn. Den ene politimannen sitter på en guttesykkel. Den andre har en stor, gammeldags walkie-talkie på ryggen. De undersøker sykkelen. Med ett begynner det å sprake i walkie-talkien, noe som overrasker begge politimennene. Det høres: „Øh...Hansen, over. Kom inn?“ Politimennene vet ikke helt hvordan de skal respondere. De finner det best å ta walkie-talkien av, og de undersøker den. Det høres på nytt: „Hansen, over!“ Den ene politimannen finner ut hvordan han skal svare.

Den ene politimannen: Ingen Hansen her. Over.

Hansen (i walkie-talkien): Nei, det er jeg som er Hansen, over.

Den ene politimannen: Kom med det, Hansen. Over.

Hansen: Rapportert mord i Skippergata, over.

Den ene politimannen: Nei. Vi har rapportert mulig sykkeltyveri, over.

Hansen: Nei, nei... Her! I Skippergata! Det er noen som har drept noen i Skippergata! Over!

Den ene politimannen: Javel. Over.

Hansen: Har dere funnet ham som stjal sykkelen? Over.

Den ene politimannen: Ja, over.

Hansen: Hvordan virker han? Over.

Den ene politimannen: Helt rolig, over. Over, Hansen? (Til *den andre politimannen.*) Jeg sa over. (*Den andre politimannen* nikker.)

Hansen: Helt rolig? Over?

Den ene politimannen: Personlig tror jeg ikke han har noe med sykkeltyveriet å gjøre. Han er dømt for noe helt annet, nemlig voldtekt. Over. Han er ute på prøve, så vi forsøker å finne ut av det.

Hansen: Men... Hvis han ikke har noe med sykkeltyveriet å gjøre, hvorfor har dere da arrestert ham?

Den ene politimannen: Han stakk av da vi stoppet ham.

Pause

Den andre politimannen: Kanskje han venter på at du sier noe. Du sa ikke over.

Den ene politimannen: Over. (*Pause.*) Hansen? (Til *den andre politimannen.*) Han sa ikke over, han heller, tror jeg.

Pause

Hansen: Det er han!

Den ene politimannen: Hvem, over?

Hansen: Voldtektsforbryteren! Det er han som har drept henne!

Den ene politimannen: Vent, over. Jeg skal spørre ham. (Til *Torgersen*) Har du vært i Skippergata i kveld?

Torgersen: Nei.

Den ene politimannen: Han sier han aldri har vært i Skippergata, Hansen, over.

Hansen: Men herregud! Tror dere på det *han* sier? Han er jo en morder og en voldtektsforbryter. Hvem har ikke vært i Skippergata?

Den ene politimannen: Og sykkelen, over?

Hansen: Drit i sykkelen! Dere har en forbryter, og vi har en forbrytelse! Ta ham! Ta ham! Over! Over!

Den ene politimannen: Vi har tatt ham, over.

Hansen: Bra. Over og ut. (Iunker 2007a, 43–47)

Scenen er i stor grad autentisk med hensyn til selve arrestasjonssituasjonen: involverte personer, sykkelen, hendelseskronologien og de nesten absurde tilfældighetene. Likevel trekkes oppmerksomheten vår bort fra alt dette av den stadi-ge fremhevingen av walkie-talkie-mediet. Politimennenes autoritet undergraves ikke bare av at den ene av dem sitter på en guttesykkel, men særlig av at de bærer rundt på et svært apparat de åpenbart ikke behersker spesielt godt. Walkie-talkien inntar rett og slett en slags hovedrolle, politimennene underlegges medieteknologien, mens *Torgersen* – den forventede hovedrollen – nærmest blir for statist å regne. La oss se nærmere på detaljene i scenen.

Fra starten av undersøker politimennene sykkelen, men idet walkie-talkien gir lyd fra seg brukes det samme verbet om tilnærmingen til denne: „de undersøker den“ som om den er like ukjent og mistenkelig som den nylig rekvirerte sykkelen. Lyden kommer da også uventet på dem, „[m]ed ett [...] som overrasker begge“. De synes med andre ord uvante med den store, tunge medieteknologien de er utstyrt med. Også verdt å merke er at den første lyden er medieteknologisk støy: Det begynner å „sprake“. Når Hansens stemme gjør seg gjeldende, er dessuten første ord en nølende interjeksjon av begrenset semantisk verdi: „Øh...“ I neste omgang høres navnet Hansen, et egennavn som i utgangspunktet skulle ha en klar referent, men som i det ukjente medieformatet fremstår dekontekstualisert og dermed misforstått av mottakerne, selv om det gjentas. De øvrige ordene i de to åpningsreplikkene er spesifikt knyttet til kommunikasjonen i det aktuelle mediet: „over. Kom inn?“ etterfølges av „over!“ Tegnsettingen antyder en utvikling fra spørrende usikkerhet til kommanderende imperativ. I den påfølgende samtalen tiltrekker kommandoen „over“ seg mye oppmerksomhet. Først får dialogpartnerne taket på koden, som brukes for å sikre kommunikasjonsflyten, men som også henleder oppmerksomheten mot mediet snarere enn budskapet. Etter hvert oppstår dessuten forvirring som følge av manglende eller feil bruk av kommandoen,

og da truer kommunikasjonen med å bryte sammen, samtidig som oppmerksomheten om medieteknologien økes ytterligere.

Med alle sine klønete misforståelser, usikre mediehandling og tilløp til kommunikasjonssvikt fremstår arrestasjonsscenen som en komisk innføring i kommunikasjonssystemer. Den kan leses i lys av Roman Jakobsons modell for lingvistisk kommunikasjon, hvor sender, mottaker, budskap, kontekst, kontakt og kode utgjør de seks komponentene, svarende til henholdsvis den emotive, konative, poetiske, referensielle, fatiske og metalingvistiske språkfunksjonen (Jakobson [1960]). Ikke uventet underspilles de tre førstnevnte funksjonene i opptrinnet, mens de tre siste fremheves. Den referensielle funksjonen problematiseres som følge av radiobølgenes stedsoverskridende evne, ved at sender og mottaker ikke enes om kontekst, og dermed skaper usikkerhet om både hvem Hansen er, hvilken forbrytelse som har skjedd hvor, og hvem „han“ – morderen – er. Den fatiske funksjonen dominerer fra starten av, gjennom forsøket på å opprette kontakt, men aksentueres også gjennom at kommunikasjonen stadig er på randen av sammenbrudd. Dette skyldes til gjengjeld den metalingvistiske usikkerheten, altså deltakernes manglende erfaring med mediets kode. De får etter hvert trening i å gi ordet til mottakeren ved å si „over“, men roter det også til ved gjentatte anledninger. „Jeg sa over“, betyr den ene politimannen i påvente av svar ved en anledning, mens både han og Hansen glemmer koden ved en senere anledning. Når Hansen til slutt blir ivrig, repeterer han koden på en måte som gjør at den metalingvistiske funksjonen infiltrerer budskapet: „Ta ham! Ta ham! Over! Over!“

Gjennomgående fremheves medium, kontakt og kode fremfor sender, mottaker og budskap i scenen, som dermed fremstår som en undersøkelse av en situasjon hvor overføring av informasjon gjennom diverse kanaler med dertil hørende frekvens og støy påvirker signalet. Scenen utgjør et konstituerende mediearkeologisk punkt i stykket, og den estetiske praksisen ligger nært opp mot prinsippet Ernst formulerer for sin medieteoretiske praksis. Alle medier, hevder han, har den tendensen at de over tid skjuler sin særegne teknologi, som dermed blir tatt for gitt og overses. Det er dette som gjør dem virkningsfulle som masse- og hverdagsmedier, skjult bak design og overflate. Et sentralt poeng for mediearkeologien er derfor å synliggjøre teknikken og elektronikken bak grensesnittet (Eliassen/Grüters 2016, 28). Nettopp dette er det Iunker gjør med walkie-talkien i arrestasjonsscenen. Han viser frem de teknologiske forutsetningene for kommunikasjonen, inkludert fortolkningsproblemer knyttet til kontekst og ikke minst faren for at selve kontakten brytes eller koden misforstås. Med utgangspunkt i mediearkeologiens signalbaserte kommunikasjonsforståelse demonstrerer scenen hvor integrert støyen er i kommunikasjonskretsløpet: Budskapet kan ikke isoleres fra skuring, feil og overskytende signaler, og dette fører til usikkerhet og fortolkningsproblemer. Opptrinnet med walkie-talkien fremstår dermed som et konsentrat av

stykkets epistemologiske poeng, nemlig at informasjonssystemer inneholder semantiske feller, som Weaver formulerer det, hvor det prinsipielt sett er vanskelig å skille mellom symbolsk mening og medial støy, mellom det essensielle og tilfeldige, for å bruke Parikkas motsetningspar. Dermed er vi tilbake til Ernsts auditive metafor for å beskrive mediearkeologisk praksis, nemlig å høre på radio på ekstremt vis, ved å lytte til støyen fra selve overføringssystemet. I videre forstand er det en slik lyttepraksis *Det skjendige drapet i Skippergata* leder leseren eller tilskueren inn på: å overhøre de sammenhengende fortellingene og helhetlige fortolkningene i møte med Torgersensaken, for heller å legge merke til støyen, skuringen, de enkelte – i seg selv lite meningsbærende – signalene i et informasjonskretsløp preget av kaos, tilfeldigheter og visse medieteknologiske forutsetninger.

Konklusjon

Gjennom analysen har vi sett hvordan Iunkers skuespill følger ulike mediearkeologiske strategier i fremstillingen av Torgersensaken. Først og fremst fremheves medieproduksjonens omfang og de epistemologiske utfordringene dette medfører. Der nest blottstilles tendensen til narrative og hermeneutiske kortslutninger basert på det Wolfgang Ernst kaller det „varme“ blikket. I stedet for kausallogikk og helhetlige meningsdannelser tilbys leseren eller tilskueren ulike konfigurasjoner av enkeltstående materiale og mediale forekomster. Endelig er også kommunikasjonsteoriens forestilling om støy viktig i en mediearkeologisk tilnærming, siden inkludering og forsterking av støy i informasjonskretsløpet er et sentralt grep i stykket. På dette viset rettes oppmerksomheten bort fra skyldspørsmålet som sådan og over på Torgersensakens mediale forutsetninger. Arkeologisk praksis innebærer utgraving av materielle forekomster, uten å lage en fortelling av dem, uten den narrative sammenhengs retorikk og påstand om sannhet og kausalitet, bare hvert faktum for seg. Som Huhtamo og Parikka hevder, skaper mediearkeologisk kunst sammenstillinger og vekslinger mellom nåtid og fortid, slik at fortid og samtid informerer og forklarer hverandre. En særlig art mediearkeologiske kunst er den som „assemble[s] the present past“ ved å utforske arkiver og historisk materiale på nye måter. Slik inngår den i en kulturell produksjon basert på rekontekstualisering snarere enn rekonstruksjon av fortiden. En slik praksis er betegnende for Iunkers stykke. Samtidig er det i høyeste grad diskursivt, narrativt, og tilbyr sitt eget „varme“ blikk, som ikke bare viser frem mediale forutsetninger, men også fremhever offerets høyst menneskelige perspektiv. Kanskje er det nettopp i spenningen mot denne empatiske dimensjonen at medieutgravningen blir mest effektiv.

Utforskningen av medierepresentasjoner i et teaterstykke vil uunngåelig rette oppmerksomheten også mot stykkets egen medialitet, ikke minst i et stykke av en dramatiker som har gjort det til noe av et særmerke å plukke fra, referere til og appropriere ulike sjangertradisjoner. Et sentralt poeng i Peters Szondis (1956) klassiker *Theorie des modernen Dramas* er at Ibsen i økende grad iscenesetter selve tiden i sine samtidsskuespill. På denne måten fødes det moderne dramaet paradoksalt nok ved å sprengte selve dramaformen, siden dramaet utfolder seg spatielt her og nå. Med *Det skjendige drapet i Skippergata* kan vi si at Iunker radikaliserer dramaets tidsproblematikk. Her er det ikke bare fortiden som virvles opp på scenen, men medieringen av den: altså hvordan fortidige hendelser eksisterer som stadige medieringer, som selv er innleiret av en gitt epokes mediearkeologiske lag. Teaterformen tematiserer kommunikasjonens medieteknologiske forutsetninger. Mens Bjørneboes prosjekt var å renavaske Torgersen ved å fjerne støyen, slik at sannheten ble avdekket på scenen i en slags transparent teaterform, forsterker Iunker heller støyen enn å insistere på mening.

I en viss grad kan man hevde at teatermediets fremste egenskap er forbindelsen til virkelighetens tid og rom: levende mennesker taler og handler på direkten i tre dimensjoner. Hvis vi bruker Iunkers teatrale (meta)mediering av Torgersensaken som eksempel på hvordan samtidsdramatikken relaterer til publikums virkelighetshunger, er det imidlertid slående hvordan den estetiske strategien eksponerer så vel virkelighetens som teaterformens medialitet. Strategien manifesteres også på et ekstratekstuelte plan, siden *Det skjendige drapet i Skippergata* er et stykke for tenåringer, ment for tenåringskuespillere – eller ikke-skuespillere. Som Iunker selv har slått fast, tjener amatørskuespillerne en særskilt estetisk funksjon inspirert av *art brut*. Også denne kunstneriske ambisjonen rommer et paradoks. Skuespillerne er autentiske ungdommer, og slik trekkes virkeligheten opp på scenen. Men på samme tid gjør denne autenticiteten det motsatte av å gjøre teatermediet transparent, ettersom det henleder oppmerksomheten mot skuespillerne i stedet for rollene, og dermed påpeker og tematiserer dramamediet som sådan.

Litteratur

- Bjerke, André 1974: „Mordet i Skippergaten“. In: *Djevelens omgangsfelle og andre essays*. Oslo. 76–87.
- Bjørneboe, Jens 1972: *Politi og anarki. Essays*. Oslo. 7–9.
- Bjørneboe, Jens 1973: *Tilfellet Torgersen*. Pax.
- Dragvoll, Johan 2009: *Paragrafer om tilfellet Torgersen. Skisse til en analyse av forholdet mellom rett og litteratur*. PhD-avhandling. Universitetet i Bergen.

- Eide, Camilla Juell/Erling Moss 1999: *...aldri mer slippes løs...: Historien om Fredrik Fasting Torgersen*. Oslo.
- Eliassen, Knut Ove/Ruth Grütters 2016: „Det post-digitale i mediehistorisk belysning. Intervju med Wolfgang Ernst, oktober 2015“. In: *Agora* 4. Oslo. 25–45.
- Ernst, Wolfgang 2011: „Media Archaeography. Method and Machine versus History and narrative of Media“. In: Erkki Huhtamo/Jussi Parikka (Eds.): *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*. Berkeley/Los Angeles/London. 239–256.
- Ernst, Wolfgang 2016: „Teknomatematisk filologi som bidrag til den digitale mediekulturens arkeologi – kritiske medievitenskapelige lese måter“. In: *Agora* 4. Oslo. 10–24.
- de Figueiredo, Ivo 2014: *Ord/kjøtt. Norsk scenedramatikk 1890–2000*. Oslo.
- Fodstad, Lars August 2007: „„And. A few examples. Or suggestions. For You.“ Finn Lunkers dramatikk – noen eksempler og en oppfordring“. In: *Riss* 1. Trondheim. 12–25.
- Helland, Frode 2008: „Ideologi och hegemoni: Politisk litteratur i dag“. In: *Tidsskrift för litteraturvetenskap* 38(3–4). Göteborg. 29–43.
- Hertz, Garnet/Jussi Parikka 2012: „Zombie Media: Circuit Bending Media Archaeology into an Art Method“. In: *Leonardo Journal* 45/5. Cambridge, MA. 424–430.
- Huhtamo, Erkki 1996: „Time Machines in the Gallery: An Archeological Approach in Media Art“. In: Mary Ann Moser (Ed.): *Immersed in Technology: Art and Virtual Environments*. Cambridge, MA. 232–268.
- Huhtamo, Erkki / Jussi Parikka 2011: „Introduction: An Archaeology of Media Archaeology“. In: Erkki Huhtamo/Jussi Parikka (Eds.): *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*. Berkeley/Los Angeles/London. 1–21.
- lunker, Finn 2003a: „Fra *The Answering Machine* til *Dealing With Helen*“. In: http://dramatiker.no/media/Fra_The_Answering_Machine_til_Dealing_with_Helen.pdf [23.05.2019].
- lunker, Finn 2003b: *Iphigeneia & Dealing With Helen. Two Plays*. Oslo.
- lunker, Finn 2004: *Tre skuespill*. Oslo.
- lunker, Finn 2005: „Preparation for Hades“. In: Harold Pinter & et al. (Eds.): *Conferência de Imprensa e Outras Aldrâbices*. Lisboa.
- lunker, Finn 2007a: *Det skjendige drapet i Skippergata*. Oslo.
- lunker, Finn 2007b: „Forord. Brev til Vagant“. In: 2007a. [Opprinnelig utgitt i *Vagant* 2/2007. Oslo.]
- lunker, Finn 2015a: *Arbeider for scenen 1993–2015*. Oslo.
- lunker, Finn 2015b: „Et såkalt justismord“. In: *Vinduet* 3. [<https://morgenbladet.no/portal/2015/09/et-sakalt-justismord>] 23.05.2019.
- Jakobson, Roman [1960]: „Excerpt From Closing Statement. Linguistics and Poetics.“ In: Paul Cobley (Ed.) *Communication Theories. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. London/New York. 2006. 164–173.
- Kommisjonen for gjenopptakelse av straffesaker 2006: *Avgjørelse i sak nr. 2004-00071*. 8. desember. In: http://www.gjenopptakelse.no/fileadmin/download/Avgj_20061208_1.pdf [24.05.2015].
- Malvik, Anders Skare 2016: „Wolfgang Ernsts mediearkeologi“. In: *Agora* 4. Oslo. 46–68.
- Parikka, Jussi 2011: „Mapping Noise: Techniques and Tactics of Irregularities, Interception, and Disturbance.“ In: Erkki Huhtamo/Jussi Parikka (Eds.) *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*. Berkeley/Los Angeles/London. 256–277.
- Parikka, Jussi 2012: *What is Media Archaeology?* Cambridge, UK.
- Pearson, Mike/Michael Shanks 2001: *Theatre/Archaeology*. London.
- Pettersen, Anette Therese 2015: „Folk vil ha underholdning.“ In: <http://www.scenekunst.no/>

- sak/folk-vil-ha-underholdning [23.05.2019].
- Spang, Michael Grundt 1973: *Torgersen-saken*. Oslo.
- Szondi, Peter 1956: *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt am Main.
- Teater Ibsen 2007: *Dømt skyldig. Det må jo være han! (Arbeidshefte til „Tilfellet Torgersen“)*. Skien.
- Tennøe, Jan 2013: *Torgersensaken. Juks satt i system*. Oslo.
- Torgersen, Fredrik Fasting 1972: *Særmelding*. Oslo.
- Torgersen, Fredrik Fasting 1973: *Et lite brev*. Oslo.
- Torgersen, Fredrik Fasting 1975: *Kjør varsomt*. Drammen.
- Torgersen, Fredrik Fasting 1977: *Episoder fra et 16 års fangeliv*. Oslo.
- Torgersen, Fredrik Fasting 1978: *Hevnen*. Oslo.
- Torgersen, Fredrik Fasting 1997: *Kunnskaper i karate*. Tønsberg.
- Torgersen, Fredrik Fasting 2013: *Hvis himmelen*. Oslo.
- Warberg, Silje 2016: Den fødte forbryter. *Diskursive brytninger i fremstillinger av kriminalitet og degenerasjon i norsk litteratur 1890–1910*. PhD-avhandling. Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.
- Weaver, Warren [1949]: „The Mathematics of Communication.“ In: Paul Cobley (Ed.) *Communication Theories. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. London/New York. 2006. 73–83.