

Tragediens bilder

Et prosessuelt perspektiv på nyhetsfotografier fra 22. juli

Anne Hege Simonsen



Dissertation for the degree philosophiae doctor (PhD)
at the University of Bergen

2015

Dissertation date: 22-23.1.2015

© Copyright Anne Hege Simonsen

Materialet i denne publikasjonen er omfattet av åndverkslovens bestemmelser.

År: 2015

Tittel: Tragediens bilder

Et prosessuelt perspektiv på nyhetsfotografier fra 22. juli

Forfatter: Anne Hege Simonsen

Trykk: AIT OSLO AS / Universitetet i Bergen

Fagmiljø

Under arbeidet med denne avhandlingen har jeg vært knyttet til min arbeidsplass, Institutt for journalistikk og mediefag, ved Høgskolen i Oslo og Akershus. Gjennom min veileder Sigrid Lien har jeg deltatt i forskningsgruppen ”Visuell kultur” ved Universitetet i Bergen. Jeg har også deltatt i møtet mellom akademia og profesjonsutøver ved DOK-festivalen i Trondheim i 2013. Internasjonalt har jeg blant annet bidratt i det nordiske/internasjonale miljøet rundt Photomedia ved Aalto University i Helsinki.

Takk til

Agnes Margrethe Simonsen Westlie og Bjørn Westlie for kjærlighet, tålmodighet og støtte. Takk til resten av familien min, alle mine gode venner og strålende kolleger for oppmuntrende tilrop og tillit. En spesiell takk til Kristin Rande som har vært min sosialantropologiske leser.

Anne Fogt, sjefen min ved Institutt for journalistikk og mediefag, Høgskolen i Oslo og Akershus, fortjener også en spesiell takk: Du har gjort ditt ytterste for støtte og tilrettelegge for meg i denne prosessen! Dette har vært viktig i en på mange måter ensom prosess.

Og til slutt en ekstraordinær takk til min veileder Sigrid Lien: Jeg har lært enormt mye av deg i disse årene! Og uten din omsorgsfulle myndighet og skarpe hode hadde jeg nok sittet og bladd i aviser fremdeles. Tusen, tusen takk!

Abstract

This thesis discusses the photojournalistic coverage of the 22. July 2011 events in Norway as a social drama inspired by Victor Turner's studies of rituals and rites of passage. Turner's model, which explores how human societies address crises, differentiates between four phases of a crisis: breach, conflict, redressive action and reintegration/schism. The 22. July events are accordingly studied through empirical material (news photographs in print) throughout its different phases. The thesis is also motivated by the question of what the news photographs does, as active agents – with reference to Elizabeth Edwards's analytical approach to photography. Arguing against understandings of photographs which limits their meaning through contextual analysis, Edwards calls for approaches with potential to grasp them in their active, creative capacity.

By thus observing the news photographs in use, and through what Edwards calls their social biography, the thesis concludes that news not only form part in a number of varying contextual relation, they also perform different tasks. They document, explain, establish and criticize. They do not work as passive illustration, but take active part in different kinds of visual/textual interplay. Furthermore, through the conceptualizations of art historian Michael Baxandall, the thesis states that the news photograph works through its respective *charge* (the photographers task in a general sense) and *brief* (the specific situational demands)– as well as its broader cultural or contextual anchoring, *troc*.

A terrorist action committed at a time of peace will always generate shocks. The action may in itself be characterised as a breach, a change of paradigm or a point of no return. The thesis argues however that the news photographs from 22. July do not form coherent narratives. They rather come across as fragments – and thus, as discussed in chapter 1-3, form a kind of pre-narrative situation. When events are unclear, the visual narrative takes on the same kind of indecisive character. This does not have anything to do with the professional capacity of the photographers or the images as such, but rather the demands of the situation. The photographers were merely aiming to document the physical destructions on human bodies and on

buildings. The photographs in this way formed fragment or bits of a bigger puzzle of which the larger picture still could not be grasped. In the following phases the photographs contributed to establishing partly conflicting narratives that could give the event meaning and direction to the responses of the Norwegian society. This phase is discussed through close readings of two particular images which both became focal points of political attention after 22. July. The first is Tommy Ellingsen's awarded photograph of prime minister Jens Stoltenberg embracing AUF-leader Eskil Pedersen by Sundvolden hotel just a few hours after the shooting at Utøya, and the second, a still-life photograph taken from an amateur video recording which shows the special force of the police in a sinking rubber-boat while unsuccessfully trying to reach Utøya. The thesis argues that while the first image contributed to building the personal authority of the prime minister, the second on the contrary worked to undermine the trust in the system he represented. Other images, as the photographs of the "carpet of flower" outside the Oslo Cathedral, as discussed in chapter 4, contributed to constituting an extraordinary sense of *communitas* – and were later in this capacity transported from the arena of journalism into the "higher" sphere of national emblems. Furthermore the thesis demonstrates how the photographic material manifests different ways of understanding the character Anders Behring Breivik, respectively as a criminal or an evil manipulator (chapter 6). In the last phase of redressive action however, the news photographs seem to be used in a more conceptual manner – as demonstrated in a close comparative reading of a number of front pages (chapter 7). The thesis finally also demonstrates and discusses the different uses of photographs Norwegian and international news media covering the event.

The 22. July 2011 was a sensitive matter by which many people were affected. The discussion about whether the media contributed to the thoughtless iconization of Breivik also became a media event in itself. In connection with the trial many papers reflected a more nuanced understanding of this problem. Some papers attempted to limit the use of, or avoid photographic representations of his face – others came up with more conceptual ways of visualization. The last chapter of the thesis demonstrates how the photographic representation of the event in its last phases and

in the aftermath has entered new spaces – primarily of the kind where priority is given to processes of recognition, contemplation and memory.

Innholdsfortegnelse:

0.0 Problemstilling, forskeridentitet, teori og metode	12
0.1. Fotografi i bevegelse	13
0.2. Medier, sosialantropologi og journalistikk	16
0.3. 22. juli som sosialt drama	21
0.4. Skapende fotografi: Ikoner, situasjoner og performativitet	25
0.5. Skapende fotografi: Objekt med handlekraft	34
0.6. Pressefotografiets intensjon	38
0.7. Pressefotografiets status	40
0.8. Avisa som estetisk system	44
0.9. Sannhetsproblemet	47
0.10. Metodiske implikasjoner	51
0.11. Avhandlingens struktur	55
Del 1. Fragmenter og fortellinger	58
1.0. Inn i det ukjente: Fotografiske fragmenter	61
1.1. Tilblivelsesrommet: Modaliteter og intensjon	61
1.2. Bilder og bevegelser	64
1.3. Åsted: Regjeringskvartalet	65
1.4. Åsted: Utøya	73
1.5. Journalistikk versus historie	78
1.6. Fra fragment til fundament	81
2.0. Bildet i avisa: Et tidsperspektiv	84
2.1. Tid som oppdragsgiver	85
2.2. Tid og tilgjengelighet	89
2.3. Publiseringstid på nett	92
2.4. Lokalaviser, publiseringstid og –rom	95
2.5. Nyhetsbildet som overgangsobjekt	99
2.6. Bærende bilder	100
2.7. Tid og tilrettelegging	106
2.8. Å bære eller bygge: Romlige løsninger	108

2.9. Avissiden som historiefortelling: Tekst/bilde-relasjoner	112
2.10. Forskjeller som virker sammen	115
2.11. Transformasjoner og mutasjoner	118
3.0 Norske og internasjonale forsider: Fra hendelse til narrativ	121
3.1. Narrativenes bilder, bildenes narrativ	122
3.2. Fra forvirring til fortelling	127
3.3. Den norske dekningen: Hus i ruiner, mennesker i sorg	129
3.4. Nasjonalt drama, lokal tragedie	132
3.5. Sjokk eller angrep?	135
3.6. Utenlandske forsider: Stor interesse	136
3.7. Form og formater	140
3.8. Amerikanernes yndling	144
3.9. Eksplisitte forsider	148
3.10. Nær død, fjern død	154
3.11. Andres smerte – sett gjennom fotografiet	155
3.12. Narrative krysningspunkter	157
Del 2. Grensesnitt: Liminalitet, kjærlighet og hat	160
4.0. I rosens navn: Fra nyhetsfotografi til nasjonal fetisj	164
4.1. Roser og sorg	167
4.2. Den medierte sorgens konvensjoner	172
4.3. Roser som motstand	174
4.4. Roser på vandring	181
4.5. En fotografisk fetisj?	184
5.0. En mann og en båt: Narrativer på kollisjonskurs	189
5.1. Omfavnelsen på Sundvolden	190
5.2. Omfavnelsen i Stavanger Aftenblad: To uttrykk	193
5.3. Statsmannen Stoltenberg	200
5.4. Synkeferdig beredskap	203
5.5. En narrativ kollisjon	207
5.6. Ikon, persepsjon og narrativ	209
5.7. Supplementære ikoner, <i>as is</i> og <i>as if</i>	212

6.0. Morderens ansikt. Ikon ute av kontroll	214
6.1. En såret offentlighet	215
6.2. Forbryterportrettet I: Breivik i bilen	218
6.3. Kritikk av Dagbladets bruk av Breiviks portrett	221
6.4. Forbryterportrettet II: Ladegrepet	226
6.5. Klager på VGs ladegrebilde	228
6.6. Mordere i media	237
6.7. <i>Spectator</i> og <i>operator</i> . Punktum og studium	240
6.8. Et kollektivt punktum?	243
6.9. To performative uttrykk	245
6.10. Ulike rasjonaliteter	246
Del 3: Etterpå. Visuelle avslutninger	250
7. 0. Over og ut? Rettssak og dom.	252
7.1. Rettssaken som fellessak	254
7.2. Metaperspektivet: Ikke-bilder og ikke-nyheter	255
7.3. Overlevende og pårørende: Nær, nærere, nærest	259
7.4. Ofrene: Rosen og de mange	264
7.5. Drapsmannen: Breivik i rødt	266
7.6. Rettsaken som hendelsesnyhet	272
7.7. Sterke overleverer	273
7.8. Breiviks tårer og Breiviks smil	275
7.9. Den farlige morderen	278
7.10. En morder under lås og slå	280
7.11. Domfellelsen: Ut av våre liv	281
7.12. Over og ut?	289
8.0. Fra nyhet til erindring	293
8.1. Nyhetsfotografiets <i>troc</i>	295
8.2. Et liv utenfor avisen	397
8.3. Dokumentar og erindring	303

Illustrasjonsoversikt	307
Intervjuoversikt	312
Litteratur	314

0.0 Problemstilling, forskeridentitet, teori og metode

Ettermiddagen den 22. juli 2011 satt jeg hjemme og leste om punktum og studium i Roland Barthes bok om fotografiet, *Camera Lucida*.¹ Vi bor noen kilometer nord for Regjeringskvartalet og lufttrykket fra eksplosjonen fikk kontorvinduet mitt til å slå. Nå blir det tordenvær, var min første tanke. Men det uværet vi hadde i vente, hadde ingenting med værgudene å gjøre. 22. juli har skrevet seg inn i historien og i risset sitt bumerke i alle som lever i, eller har tilknytning til Norge. 77 mennesker ble frarøvet livet. I tiden som fulgte kom et vidt spekter av til dels motstridende emosjoner til uttrykk i det norske samfunnet, splid, sorg, forvirring, savn, frykt, raseri, pågangsmot og kampvilje. Konsekvensene av den dramatiske begivenheten er noe vi, både som enkeltindivider og som samfunn, lever med fremdeles.

Jeg tror vi skjønnte ganske umiddelbart at noe grunnleggende galt hadde skjedd. Aldri har jeg konsumert medier så intenst som det neste halve døgnet. Sammen med mannen min satt jeg klistret til tv-skjermen, med radioen på og tre pc-er på søk i nettmedier, sosiale medier og mail. På mobiltelefon kartla vi status for dem vi kjenner som jobber i Regjeringskvartalet eller der omkring. Og gudskjelov, ingen døde eller skadete. I sekstiden gikk vi ut for å kjøpe mat. Omtrent samtidig publiserte dagbladet.no en melding om skyting på Utøya. Jeg husker vi stusset over den, men koblet ikke dette opp mot de utblåste bygningene i sentrum. Ute var gatene unaturlig stille, samtidig som folk vi aldri før hadde sett følte både kjente og kjære. Vi kjøpte sushi og den lille datteren vår blåste såpebobler opp mot den grå himmelen. Hun var to og et halvt år gammel og lurte på om en drage hadde vært på ferde. Hjemme igjen kom det nye meldinger fra Utøya. På tv så vi ungdommer som svømte for livet. Hva var dette for noe? Og kjente vi noen der? Ikke som vi visste, men Norge har en liten befolkning, så det var rimelig å anta at om ikke noen i vår innerste krets var der, eller hadde barna sine på øya, så måtte vi kjenne noen som var berørt. Jeg la meg i totiden

¹ Roland Barthes, *Camera lucida: reflections on photography* (London: Vintage, 2000).

den natten, etter at Anders Behring Breiviks ansikt var offentliggjort på nettet. Da var rundt 10 mennesker bekreftet døde. Men jeg visste at tallet ville stige. Leiligheten vår ligger bare noen steinkast unna Ullevål sykehus, og ambulanshelikoptrene hadde gått i illevarslende skytteltrafikk over hodene våre i flere timer allerede.

Jeg husker 22. juli som om dagen utspant seg i langsom kino, slik traumatiske hendelser ofte gjør. Små detaljer, som sushi, såpebobler og lyden av roterende helikoptervinger, er blitt viktige mentale bilder for meg. De er knagger for hukommelsen, symboler på at jo, dette opplevde jeg faktisk, det var ingen drøm og det var ingen fortelling. Disse detaljene gir meg en slags eiendomsrett til dagen og tragedien. Selv om jeg ikke hører til dem som mistet noen, så tapte jeg likevel noe. Detaljene er mine personlige metonymer. Ikke for hendelsen, men for stemningen og følelsene jeg knytter til denne ettermiddagen da ingenting stemte. Men jeg har også andre bilder, bilder jeg deler med andre. Medienes bilder er tatt på steder jeg ikke var, de viser mennesker jeg ikke kjenner. Likevel opplever jeg dem som en del av min erfaring. Noen har stor fortellerkraft, for eksempel Anders Behring Breiviks egne manipulererte selvportretter, den impotente redningsstyrken i sin overfylte lille røde gummibåt, de utallige bildene av roser – ensomt svevende på vannet utenfor Utøya eller i dynger foran Domkirken i Oslo. Andre husker jeg ikke like godt, men her jeg sitter nå og blar i gamle aviser, merker jeg at de fortsatt gjør noe med meg, selv om jeg leser dem og responderer på dem på enn annen måte enn jeg gjorde sommeren og høsten 2011. Dette er min personlige inngang til hovedproblemstillingene i denne avhandlingen. I utgangspunktet ser de slik ut: Hva gjør nyhetsfotografi? Hvilke rolle/r spilte de i pressens formidling fra 22. juli? Hvordan kan vi best studere dem? Dette er store og relativt åpne spørsmål som jeg i det følgende vil forsøke å gjøre noe mer håndterbare.

0.1. Fotografi i bevegelse

Det er viktig for meg å understreke at denne studien ikke er noen fyllestgjørende gjennomgang av den journalistiske billeddekningen av terrorangrepene. Siden 22. juli er en dramatisk begivenhet med store implikasjoner både for det norske samfunnet og

de som konkret ble rammet, er dette ekstra viktig å få fram: Mitt objekt er nyhetsfotografiet, studert gjennom 22. juli. En omvendt problemstilling er mulig og sikkert på sin plass, både fordi 22. juli på mange måter besitter traumets sentrifugalkraft og fordi medieringen av slike begivenheter alltid vil være gjenstand for diskusjon. En slags katalogisering av den visuelle dekningen ville sikkert også gitt interessant informasjon. Jeg har imidlertid bevilget meg det privilegium å velge fotografier som på ulike måter løfter fram og aksentuerer fototeoretiske problemstillinger av interessere for meg. At disse iblant spiller tilbake til, og delvis sammen med vår forståelse av terrorens opphav og konsekvenser er både åpenbart og ønsket, men igjen: det er altså nyhetsfotografiet som er min primære interesse, ikke terroren eller en evaluering av mediedekningen som sådan. Dette innebærer også at jeg ikke tar stilling til de mange etiske dilemmaene bildematerialet løfter fram. Jeg er interessert i prosessene som førte fram til vanskelige valg og problemstillinger, og i de ulike måtene dilemmaene er blitt forstått og forsøkt løst på. Det er derfor viktigere for meg å forsøke å komme på innsiden av den logikken som forklarer bildebruken enn å felle noen endelig dom over den.

Min definisjon av nyhetsfotografiet snevrer studieobjektet ytterligere inn. Jeg er primært interessert i bilder som er blitt til gjennom fotojournalistisk virksomhet, altså innenfor det vi grovt kan klassifisere som et redaksjonelt univers, og der opphavspersonen er identifiserbar. Dermed utelukker jeg bevisst mye interessant visuelt materiale. Verken nyhetsgrafikk, Breiviks egne bilder eller publikumsfotografier er tema her, med noen få, men viktige unntak. Noen fotografier fra andre enn fotojournalistiske kilder er inkludert der jeg mener de bidrar til å belyse nyhetsfotografiet som fenomen eller det systemet som produserer dem. Jeg er altså ikke bare interessert i fotografiene i seg selv, men ser dem som deltakere i og resultater av ulike prosesser.

Prosess er et begrep som kan forstås på mange måter og jeg har hentet inspirasjon både fra sosialantropologi, medievitenskap og kunsthistorie/estetiske studier. De konkrete redaksjonelle produksjonsprosessene er en forutsetning for nyhetsfotografiets tilblivelse og spredning, men jeg ønsker også å se nærmere på hvilke sosiale og symbolske prosesser nyhetsfotografiet inngår i sett i en større

sammenheng. Dette gjør det særlig interessant å diskutere kontekst, både som konsept og som konkret(e) arena(er) for de fotografiene jeg har valgt å analysere. I og med at ett og samme objekt kan virke ulikt i ulike kontekster løper Maruška Svašek måte å bruke begrepene *transit* og *transition* på som en rød tråd gjennom avhandlingen.² *Transit* må forstås i lys av objektets faktiske bevegelse fra en kontekst til en annen, mens *transition* spiller på objektets evne til å omskapes som meningsbærer, noe jeg kommer tilbake til lenger ned i denne framstillingen.

En annen slik tråd er 22. juli som det Barbie Zelizer kaller ”unsettled events”, altså hendelser der den endelige narrativen fortsatt er under forhandling.³ Hennes forskning viser at nyhetsfotografiet spiller en ekstra sentral rolle særlig ved inngangen til slike begivenheter, før journalistikken får ord for det som har hendt. Selv om det i dag er liten uenighet om hva som faktisk skjedde, er det fortsatt ulike oppfatninger om hvorfor/hvordan det kunne skje og ikke minst hvordan vi som samfunn best håndterer arven etter tragedien. 22. juli er for meg derfor ikke bare en dramatisk hendelse, jeg er også interessert i hvordan etterspillet ble visualisert. Inspirert av Victor Turner har jeg valgt å se hendelsen som et sosialt drama i ulike faser som bidrar med forskjellige krav og forventninger til nyhetsfotografiet.⁴ Innenfor denne rammen er jeg både interessert i bildet i seg selv, og hvordan det samvirker med andre elementer i å skape de situasjonene det er en del av. Jeg ønsker altså ikke å redusere de utvalgte fotografiene til kontekst, men synes heller ikke deres virkekraft kommer til sin rett hvis jeg utelukkende skulle analysere dem som løsrevne tegn eller koder. At jeg har valgt å anvende et Turner-inspirert prisme, har også fått føringer for hvordan jeg har strukturert avhandlingen, noe jeg vil gjøre rede avslutningsvis i denne introduksjonen. Jeg bruker Turners perspektiv både som et overordnet organiserende grep, men også fordi jeg synes måten han fletter sosiale og

² Maruška Svašek, *Anthropology, Art and Cultural Production* (London: Pluto Press, 2007), 4–5.

³ Barbie Zelizer, *About to Die: How News Images Move the Public* (New York: Oxford University Press, 2010), 17.

⁴ Victor W. Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society* (Ithaca: Cornell University Press, 1974); Victor W. Turner, «Social dramas and stories about them», i *Performance: Critical concepts in literary and cultural studies*, red. Philip Auslander (London: Routledge, 2003), 108–34.

estetiske strukturer sammen på er inspirerende.

0.2. Medier, sosialantropologi og journalistikk

Hva slags forskningsspørsmål man stiller og hvilke veier man følger for å fremskaffe svar vil alltid være preget av hvem man er. Min akademiske ballast er en kombinasjon av sosialantropologi og journalistikk/mediefag. Jeg har hovedfag i sosialantropologi med feltarbeid om journalistikk og politikk i Senegal. Jeg har i hovedsak livnært meg som journalist fra jeg var 20 år gammel, inntil jeg på 2000-tallet gradvis skiftet beite og begynte med pressforskning. I dag jobber jeg på Journalistutdanningen ved Høgskolen i Oslo og Akershus og underviser primært journaliststudenter, men også fotojournaliststudenter. Kanskje burde jeg kalt meg medieantropolog, men jeg føler meg ikke helt komfortabel med denne relativt diffuse betegnelsen. Johanna Sumiala, som har møtt sosialantropologien gjennom medievitenskap, beskriver medieantropologien som ”emerging”, noe jeg mener er en optimistisk betegnelse på et fagområde preget av mye stillstand og uavklarte motsetninger.⁵ I boka ”Media and Ritual” definerer Sumiala medieantropologi som en retning der man undersøker mediernes rolle i produksjon, utforming og opprettholdelse av den symbolske orden i moderne samfunn, samt individenes rolle og plass i dette. Mediene blir da å forstå som et delt symbolsk system som ”constructs, organizes and shapes the social reality around us and [...] that provides individuals with various opportunities to contribute to the construction of that social reality”.⁶ Medieantropologene ønsker altså å forstå hvordan vi bruker og tolker media, både i måten vi bygger og fortolker våre delte virkeligheter. Media kan i denne sammenhengen forstås som ”a place and space for the construction of the imagined world”. Sumiala trekker fram Benedict Andersons klassiske begrep “imagined communities”, som betegner hvordan mennesker som aldri møtes ansikt til

⁵ Johanna Sumiala, *Media and Ritual: Death, Community and Everyday Life* (London, New York: Routledge, 2013), 3.

⁶ *Ibid.*, 5.

ansikt gjennom mediene kan oppleve sterke politiske og sosiale fellesskap.⁷ Hun bygger ut Andersons konsept ved å understreke mediene evne til å formidle følelser og erfaringer, symboler, myter og bilder:

As we join imagined communities, we are given the opportunity to experience different things together, to share big and small emotions. The important thing about these communities is that their cohesion revolves around events, images, symbols, myths and stories constructed and mediated by the media.⁸

Sumialas definisjoner er gode, ikke minst fordi hun vektlegger flertallsformen av Andersons innflytelsesrike konsept.⁹ Medier har imidlertid ofte, og kanskje litt for raskt, blitt forstått som integrerende størrelser,¹⁰ men det er viktig å understreke først som sist at de fellesskapene mediene skaper ikke er delt av alle. Medier kan definitivt binde oss sammen, men de kan også splitte oss.¹¹ Dessuten konsumerer de fleste av oss flere typer medier og vi deltar dermed i flere ulike offentligheter parallelt. Mediene etablerer og definerer grenser, men slike grenser kan ofte være svært porøse, og mediekonsum er ikke utelukkende noen passiv sosial rolle. Sumiala definerer derfor mediene som et nettverk av rhisomer, basert på en biologisk metafor hentet fra Deleuzes filosofiske univers.¹² Rhisom er et nettverk av rotstengler med mange skudd, men uten noen fast kjerne (for eksempel hvitveis).

Sumiala bruker antropologiske perspektiver særlig på massemedierte sorgritualer. Dette gjør hun på en inspirerende og på mange måter overbevisende

⁷ Benedict Anderson, *Forestilte fellesskap: refleksjoner omkring nasjonalismens opprinnelse og spredning* (Oslo: Spartacus, 1996).

⁸ Sumiala, *Media and Ritual*, 3.

⁹ *Ibid.*, 39–41.

¹⁰ Daniel Dayan og Elihu Katz, *Media Events: The Live Broadcasting of History* (Cambridge: Harvard University Press, 1992).

¹¹ Se for eksempel Eric W. Rothenbuhler og Mihai Coman, *Media anthropology* (Thousand Oaks: Sage, 2005), 111–120.

¹² Sumiala, *Media and Ritual*, 331.

måte. Likevel forskjønner hun nok relasjonen mellom sosialantropologen og medievitenskapen en smule, og det kan være av interesse også for mitt prosjekt å forsøke å identifisere noen akademiske skjæringspunkt som ikke er så harmoniske. For eksempel er det litt for sjenerøst når Sumiala inkluderer de fleste antropologer som på en eller annen måte har befattet seg med kommunikasjon i sin gjennomgang av medieantropologiens bidrag til feltet. Selv om historiske størrelser som Margaret Mead, Gregory Bateson og flere navn tilhørende Chicago-skolen viet fenomenet massemedier en viss interesse, har faget som sådan holdt mediene på en armlengdes avstand som studieobjekt.¹³ Denne ambivalensen har selvfølgelig en historisk side, i og med at sosialantropologien har sitt opphav i studier av mindre og gjerne såkalt pre-moderne samfunn, mens massemediene står med begge beina plantet i modernitet og kompleksitet. Jeg mener ikke her å neglisjere minst 30 år med sosialantropologiske analyser og teoribygging rundt moderne og komplekse samfunn, men jeg vil fastholde at for en primært kvalitativ og empirisk forskningstradisjon har massemediene vært et unnvikende forskningsobjekt. Kanskje er det ikke så underlig, for hvordan griper du en rhisomisk struktur gjennom deltakende observasjon? Selv om empiriske studier av så vel journalister som mediebruk i verden utenfor vesten kan være interessante, så har de i begrenset grad vært teoretisk nyskapende.¹⁴ Med tyngden på min medievitenskaplige fot vil jeg hevde at det snarere er klassiske antropologiske innsikter som i størst grad har befruktet mediefagene. Ikke minst gjelder dette forståelsen av symbolsk meningsproduksjon og rituelle handlingsmønstre,¹⁵ samt ulike former for postkoloniale perspektiver.¹⁶

¹³ For eksempel Hobart i Rothenbuhler og Coman, *Media anthropology*, 26–35.

¹⁴ Se for eksempel Hannerz, Ulf, *Foreign News: Exploring the World of Foreign Correspondents*, bd. 2000 (Chicago: University of Chicago Press, 2004); Ginsburg, Faye D, Abu-Lughod, Lila, og Larkin, Brian, red., *Media Worlds: Anthropology on New Terrain* (Berkeley: University of California Press, 2002); Bird, S. Elizabeth, red., *The Anthropology of News & Journalism: Global Perspectives* (Bloomington: Indiana University Press, 2009); Klausen, Arne Martin, *Den Norske væremåten: antropologisk søkelys på norsk kultur* (Oslo: Cappelen, 1986).

¹⁵ Se for eksempel arbeidene til Emile Durkheim, Victor W. Turner, Marcel Mauss, Mary Douglas, Claude Levi-Strauss.

¹⁶ Elizabeth Edwards og Marianne Gullestad kan stå som representanter for dette.

Medieviternes bruk av antropologiske begreper oppfattes riktignok ofte som begrepstyper uten faglig innhold av antropologene og ikke alltid uten grunn. Medievitenskapene har et tverrfaglig opphav og kan med en viss rett karakteriseres som en vitenskapens skjære som flyr av sted med alt som blinker i tilstøtende fagområder. Her fungerer antropologiske faguttrykk som eksempelvis ritualer, liminalitet og sosiale drama derfor ofte primært som analogier, noe som innebærer en reell risiko for begrepsuthuling. Jeg tror likevel at antropologene har lite å frykte. Sterke begreper overlever kreativ gjenbruk og gode metaforer er språklige bilder som gir oss ny innsikt. Det vesentlige her er må være om verktøyene er godt anvendt, ikke at bruken er annerledes enn slik de opprinnelig var tenkt.

Min tredje innfallsvinkel til nyhetsfotografiet er min egen bakgrunn som journalist. Jeg har jobbet både som kultur- og utenriksjournalist, men har særlig befattet meg med utenriksfeltet. Jeg begynte tidlig å reise til Afrika, Midtøsten og litt til Latin-Amerika, noe som konfronterte meg med mentale og diskursive bilder av ”de andre”, eller det vi med Edward Said kan kalle orientalistiske representasjoner av den ikke-vestlige verden.¹⁷ Som journalist syntes jeg (og synes fremdeles) at det var vanskelig å forstå og formidle andre menneskers liv, og ikke minst å bli forstått av mitt eget publikum på en måte som ikke korrupperer intensjonen. Det var også denne problematikken som brakte meg tilbake til academia, og sammen med Elisabeth Eide har jeg fått anledning til å utforske en del sider ved mediens diskursive billedbruk, spesielt knyttet til verbalspråklige representasjoner av verden utenfor vesten og minoriteter i Norge.¹⁸ I arbeidet med materialet fra 22. juli har det derfor vært særlig interessant for meg å følge nyhetsstrømmen fra Norge og ut i verden i stedet for omvendt. 22. juli førte Norge inn i verdens søkelys, og jeg finner tydelige skiller mellom den norske og den internasjonale måten å forholde seg til hendelsen på.

¹⁷ Edward W. Said, *Orientalism* (New York: Vintage Books, 1979).

¹⁸ Elisabeth Eide og Anne Hege Simonsen, *Å se verden fra et annet sted: medier, norskhet og fremmedhet* (Oslo: Cappelen, 2004); Elisabeth Eide og Anne Hege Simonsen, *Verden skapes hjemmefra: pressedekningen av den ikke-vestlige verden 1902-2002* (Oslo: Unipub, 2008); Elisabeth Eide og Anne Hege Simonsen, *Mistenkelige utlendinger: minoriteter i norsk presse gjennom hundre år* (Kristiansand: Høyskoleforl., 2007); Elisabeth Eide og Anne Hege Simonsen, *Dekke verden!: lærebok i utenriksjournalistikk* (Kristiansand: IJ-forl., 2009).

Utenlandske journalister var blant annet langt raskere til å stille kritiske spørsmål til den norske sikkerhetsberedskapen enn det de norske var, uten at akkurat dette er noe stort tema i denne avhandlingen. Dette behandler jeg mer i detalj i avhandlingens kapittel 3 og 5.

Jeg har aldri selv vært noen god fotograf, men i starten av min yrkeskarriere jobbet jeg som kulturjournalist og skrev mye om fotografi – både kunstfotografi og dokumentarfotografi. Særlig dokumentarfotografiet sto for meg som noe litt magisk, og jeg misunte fotografene som klarte både å se og fryse estetisk slående og samtidig tankevekkende øyeblikk i andre menneskers liv. Fotografiet fortonte seg både som en poetisk og svært effektiv måte å formidle på. Roland Barthes er derfor en åpenbar inspirasjonskilde.¹⁹ Dels er han en av få klassiske fototeoretikere som har jobbet eksplisitt med pressefotografi, men han er også en følsom og reflektert analytiker som klarer å kombinere analytisk skarphet med en vedvarende fascinasjon for fotografiets språk- og forklaringsunnvikende magi. Barthes har også vært en viktig inspirasjonskilde for visuelt interesserte antropologer og hans mange innfallsvinkler til fotografiet, fra semiologi til fenomenologi, bekrefter ham for meg som en ikke-reduksjonistisk ledestjerne.²⁰ I *Camera Lucida* hevder han med tyngde at vi ikke kan si noe om Fotografi med stor F uten å snakke om enkeltfotografier og deres faktiske, fysiske og emosjonelle tilstedeværelse i menneskers liv. Dette har også en metodisk implikasjon. Mitt bildeutvalg i denne avhandlingen er konsentrert rundt fotografier jeg opplever jeg kan si noe om. For en samfunnsviter har det imidlertid vært en lengre og mer smertefull prosess enn jeg hadde forestilt meg å ta akkurat denne erfaringsnære dimensjonen på alvor, både erkjennelsesmessig og analytisk. Som samfunnsgeografen Gillian Rose har påpekt er det noen iboende reduksjonistiske mekanismer i samfunnsfagene som gjør at vi lett tenderer mot å redusere bilder til kontekst.²¹ Barthes selv påpeker at vi (og dette gjelder ikke bare samfunnsvitere) lett

¹⁹ Barthes, *Camera lucida*, 2000; Roland Barthes, *Image, music, text* (London: Fontana Press, 1977).

²⁰ Se blant annet Peter Larsen, «At tale på en anden måde: note om Roland Barthes og fotografiet», i *Roland Barthes København* (København: Museum Tusulanum Forlag, 2007).

²¹ Gillian Rose, *Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials* (Los Angeles: Sage, 2012), 16.

forveksler fotografiet med motivet (referenten): ”Whatever it grants to vision, and whatever its manner, a photograph is always invisible: it is not it that we see.”²²

0.3. 22. juli som sosialt drama

I det følgende vil jeg først gjøre rede for Victor Turners konseptualisering av det han kaller sosialt drama, før jeg kommer tilbake til mine mer rendyrkede fototeoretiske inspirasjonskilder i senere avsnitt. For meg ligger Turners relevans ikke minst i hans vektlegging av kultur som noe som kontinuerlig er i emning, de performative aspektene ved både individers og samfunns erfaringer og sist, men ikke minst, synes jeg hans inndeling av sosiale drama i faser gir mening når jeg skal forsøke å forstå nyhetsfotografiens ulike performative egenskaper.

Noen sentrale trekk ved Turners egen biografi er at han, som så mange andre av sine samtidige, var inspirert av Durkheims studier av religion. På mange måter var hans syn på symboler og ritualer en videreutvikling av Durkheims arbeid. Men Turner var også inspirert av sin egen religiøse tro og ikke minst sin sterke interesse for litteratur og dramatikk. I en av sine senere artikler gjør han Oscar Wildes ord til sine når han slår fast at livet etterlikner kunsten like mye som kunsten etterlikner livet.²³ Turners bidrag er dermed mer enn samfunnsvitenskapelig teoribygging, han er også opptatt av de estetiske formene som manifesteres gjennom menneskelig samhandling.²⁴

Turners teori om sosiale drama har en slik estetisk kjerne. Her bygger han i utgangspunktet på Van Genneps fasedelte analyse av overgangsritualer som bestående av ”separation” (adskillelse), ”transition” (omdanning) og ”reincorporation” (tilbakeføring/tilbakevendning). I motsetning til ritualer, som gjerne (men ikke alltid) bidrar til å styrke et kollektiv, er sosiale drama det Turner kaller

²² Barthes, *Camera lucida*, 2000, 6.

²³ Victor W. Turner, «Social Dramas and Stories about Them», i *Performance*, bd. 3, 2003, 118.

²⁴ Victor W. Turner, *On the Edge of the Bush: Anthropology as Experience* (Tucson: University of Arizona Press, 1985), 300–301.

uharmoniske prosesser som oppstår i konfliktsituasjoner. Ifølge ham har slike drama en tendens til å følge et overordnet skript bestående av fire faser: “breach” (bruddet med de bestående normregulerte sosiale relasjonene), “crisis” (en fase preget av konflikt, der bruddflatene aksentueres. Denne fasen har gjerne sterke liminale karakteristika), “redressive action” (reparasjon/rekonstruksjon, gjerne gjennom rituelle handlinger) og “reintegration/schism” (normalisering av situasjonen eller vedvarende splittelse).²⁵ Turner mente altså at sosiale drama har en nær universell dramatisk struktur, ikke ulik Aristoteles forståelse av tragedien som plot-drevet, og med en begynnelse, en midte og en slutt. Teaterviteren Richard Schechner, Turners venn og diskusjonspartner, er en av mange som har kritisert ham for dette.²⁶ Dels mener han at Turners modell reduserer og forflater sosiale motsetninger gjennom å presse en verden av forskjeller inn i likhet. Han er også skeptisk til at Turner har valgt en vestlig estetisk modell, og påpeker at det finnes andre dramatiske modeller som også egner seg til å beskrive sosiale konflikter eller samhandlingsmønstre. Et eksempel er absurd teater av Samuel Becketts type, et annet er episodiske narrativer som det indiske eposet Mahabharata.²⁷ Men også Schechner opplever Turners modell som inspirerende og god å tenke med, og Turner selv avviste kritikken om forflatning med at modellen hans har hjulpet mange og svært ulike forskere til å systematisere etnografisk materiale av svært differensiert karakter.²⁸

For meg har modellen verdi nettopp som en slik organiserende struktur. Jeg synes Turners faser gir mening anvendt på mitt materiale fra 22. juli, blant annet fordi jeg ser i bildematerialet at det er ulike ting som står på spill på ulike punkter i prosessen. Jeg finner også Turners interesse for prosessuell sosial kreativitet inspirerende, og mange av de viktigste begrepene hans på dette området er hentet fra hans studier av mer konvensjonelle ritualer. Turner var for eksempel interessert i

²⁵ Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors*, 37–41.

²⁶ Richard Schechner, *Performance studies: an introduction* (London: Routledge, 2002), 66.

²⁷ *Ibid.*, 66–67.

²⁸ Bobby C. Alexander, *Victor Turner revisited: ritual as social change* (Atlanta: Scholars Press, 1991), 4.

forholdet mellom struktur og det han kalte anti-struktur. Struktur forsto han som status og roledifferensiering, normer og regler for oppførsel og kognitive regler, mens antistruktur er erfaringsområder utenfor, mellom og under det strukturerte. Med Graham St. John kan vi si at Turner var opptatt av strukturell prosessualisme, snarere enn strukturfunksjonalisme. Hovedinteressen hans lå hos de erfaringsmessige sidene ved symbolsk samhandling, altså en erfarings antropologi.²⁹

For Turner var det vi kan kalle *tidsavgrensede erfaringsstrukturer*, som det ritualer eller ritualliknende (rituoid) forestillinger tilbyr, viktigere meningsprodusenter enn formelle tanke kategorier (som for eksempel de formalistiske binære opposisjonene til en annen innflytelsesrik antropolog, Claude Levi-Strauss). Turner så symboler som bipolare – ladet både med følelser og ideologi – og i sin forskning lette han etter det St. John kaller ”performative moments and spaces”, etter de fruktbare randsonene, bruddflatene og tersklene i den sosiale veven.³⁰ Derfor er Turners navn kanskje først og fremst knyttet til begrepene *liminalitet* og *communitas*.

Liminalitet kommer av det latinske limen, som betyr nettopp terskel. For Turner var liminale situasjoner samfunnet på sitt mest kreative, “a realm of pure possibility”.³¹ I motsetning til Van Gennep, som begrenset det liminale til overgangsritualer, fant Turner liminalitet i en rekke ulike situasjoner, som slett ikke alltid var institusjonaliserte. Sosiale drama er et sentralt eksempel. Her ser han liminalitet som selve innbegrepet på antistruktur:

a temporary breach of structure whereby the familiar may be stripped of certitude and the normative unhinged, an interlude wherein conventional social, economic, and political life may be transcended. A condition of growth and potential novelty in which individuals, societies, and cultures are periodically implicated...³²

²⁹ Graham St. John, *Victor Turner and Contemporary Cultural Performance* (New York: Berghahn, 2008).

³⁰ Ibid., 4.

³¹ Victor W. Turner, *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual* (Ithaca: Cornell University Press, 1967), 97.

³² St. John, *Victor Turner and Contemporary Cultural Performance*, 5.

I følge St.John representerer Turners *limen* imidlertid ikke bare en terskel, men nærmest en kulturell svingdør der det finnes flere enn én mulig utgang. *Communitas* er eksempelvis en tilstand som oppstår i liminalfasen, når mennesker møtes på nye måter og nye former for samforstand oppstår, som “a flash of mutual understanding on the existential level, and a ‘gut’ understanding of synchronicity”.³³ Overført til 22. juli kan for eksempel rosetogene som oppsto spontant, først i Oslo og senere i flere andre byer forstås som et slikt *communitas*. Det første rosetoget i Oslo, mandag 25. juli, var ikke en del av myndighetene eller kirkens sorgritualer, men fant sted etter et initiativ fra en person utenfor det offisielle maktapparatet. Det var en antistrukturell begivenhet som førte til et bredt og uvanlig samhold på tvers av sosiale, politiske og etniske skillelinjer. Slik oppsto en følelse av *communitas* som vedvarte en stund, og som den offisielle strukturen forsøkte å spille videre på i sine ritualer, noe som bare delvis var vellykket (se kapittel 4 for en nærmere diskusjon av dette). Men det var også *communitas* vi opplevde da min lille familie var ute og handlet sushi og ble (midlertidig) venner med alle vi møtte underveis.

Communitas er, hvis jeg har forstått Turner riktig, kanskje den viktigste grunnet til at den liminale krisefasen i et sosialt drama er så kreativ. *Communitas* opphever etablerte maktstrukturer og gitt de riktige forutsetning er styrken i dette av en slik art at den kan flytte fjell, i alle fall noen centimeter. Brikkene som blir kastet i luften faller ikke ned nøyaktig der de lå fra før, og dette kan få omveltende konsekvenser. Når sjokket har lagt seg og de etablerte strukturene igjen skal ta tilbake på plass (“redressive action” og “reintegration”) vil noen av dem komme styrket ut, mens andre vil være svekket. Og kanskje har det oppstått en kime til noe reelt nytt.

Her var nok Turner noe ensidig optimistisk, og han er for eksempel blitt kritisert for en apolitisk tillit til den antistrukturelle kreativiteten. Nyskaping er ikke alltid positiv, jamfør for eksempel utviklingen i 1930-tallets Tyskland der resultatet ble et ekstremt undertrykkende regime. Det er heller ikke alltid like lett å nyttiggjøre seg Turners dramatiske modell anvendt på et (post)moderne samfunn. Den er utviklet

³³ Ibid., 7.

med utgangspunkt i små, agrare samfunn med en rytmisk og gjerne sesongbetont sosial rytme. I komplekse samfunn er det langt mellom de alle-omfattende ritualene. Turner lanserte derfor et begrep som *quasi-liminal* eller *liminoid* for å gripe også mindre dramatiske, men viktige arenaer der liminalitet og *communitas* lot seg spille ut. Dette er en av årsakene til at Turners begreper anvendes i analyser av ulike performative kulturuttrykk, som teater, film, sport, media osv.

Utfordringen er hvordan vi kan unngå at begrepene hans blir så altomfattende at de ender med å beskrive alt og ingenting. Det teatrale er en grunnleggende menneskelig kommunikasjonsform og allerede Platon og Aristoteles var opptatt av forholdet mellom iscenesatt og "reell" virkelighet. Turners modell for sosiale drama er derfor mindre å oppfatte som en dramaturgisk modell enn som et forståelsesfilter til bruk på mange ulike typer begivenheter. Det er likevel en vesentlig forskjell mellom den formen for liminalitet/*communitas* som oppstår i opplevelsen av et teaterstykke, en film eller en fotballkamp, og det som skjer med folk når de erfarer et terrorangrep eller for den del en naturkatastrofe, altså når de opplever noe som rokker ved sosiale og kulturelle dypstrukturer i samfunnet. Derfor er det også en vesensforskjell mellom såkalte *media events* som er skapt av mediene selv (som regel i samarbeid med en arrangør av noe) og en samfunnsomveltende hendelse/katastrofe som mediene deltar i formidlingen og forvaltningen av. Begge deler kan kalles dramatiseringer, men når jeg bruker benevnelsen sosialt drama på 22. juli, så er det samfunnet selv som agerer, inkludert mediene. Det dramatiske ligger altså ikke først og fremst i framstillingen av begivenheten, men i kollektivets forsøk på å håndtere den. Nyhetsfotografiene jeg undersøker er en del av dette og de spiller ut sin performative egenskaper i avisene, slik de stort sett alltid gjør. Det landskapet avisene agerer i, særlig i den første tiden etter terroraksjonen, har imidlertid ingenting hverdagslig over seg.

0.4. Skapende fotografi: Ikoner, situasjoner og performativitet

Ofte forbinder vi sentrale historiske situasjoner med ett bestemt fotografi, som Robert Capas fallende soldat (den spanske borgerkrigen), jenta som flykter fra napalmregnet

(Vietnamkrigen), mannen som stiller seg foran en tanks (Den himmelske freds plass) og liknende. Dette er bilder som transcenderer den journalistiske hverdagsproduksjonen og som på mange nivåer og på ulike måter har oppnådd status som ikoner, her forstått som opphøyde symboler.³⁴ For ordens skyld er det et vesentlig skille mellom ikon forstått på denne måten og i semiotisk forstand, der Charles S. Peirce etablerer ikonet som et tegn som representerer kvalitative egenskaper ved objektet (ofte forklart som likhet). I Peirces forstand er ikonet et av tre tegntyper, ved siden av indekset og symbolet. Indekset peker mot det fysiske objektet, mens symbolet viser til en generell eller konvensjonell relasjon mellom tegn og objekt. Mot slutten av sin karriere var Peirce mindre overbevist om at denne tredelingen var et enten-eller og forholdt seg snarere til triaden som aspekter ved tegnet som påvirket det i større eller mindre grad.³⁵ Det kan virke forvirrende å snakke om ikoner på to så vidt ulike måter, men slik jeg forstår det finnes sammenhengen i at ikonet forstått som opphøyd symbol er en arv etter ulike religiøse visualiseringer der det ikke finnes noe synlig objekt (derav også bildeforbudet i enkelte retninger innenfor kristendommen og islam). I slike bilder er dermed den ikoniske likheten symbolsk, og selve tegnet er med andre ord et symbol. I dagligtale er derfor ikon et begrep som brukes om symboler som er velkjente og som viser til noe av større viktighet, det være seg av religiøs, kulturell, politisk eller økonomisk art.

22. juli har ennå ingen åpenbare fotografiske enkeltikoner som overstråler de andre, men likevel kan flere motiver og enkeltfotografier sies å ha en nasjonalt konstituerende og nærmest totemisk kvalitet.³⁶ Et eksempel er bildene fra rosehavet utenfor Domkirken i dagene etter udåden som jeg behandler mer i detalj i kapittel 4.

³⁴ Se for eksempel David D. Perlmutter, *Photojournalism and foreign policy: icons of outrage in international crises* (Westport: Praeger, 1998); Robert Hariman og John Louis Lucaites, *No caption needed: iconic photographs, public culture, and liberal democracy* (Chicago: University of Chicago Press, 2007).

³⁵ Atkin, Albert, "Peirce's Theory of Signs", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2013 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/peirce-semiotics/>>.

³⁶ W.J.T. Mitchell, *What do pictures want: the lives and loves of images* (Chicago: University of Chicago Press, 2005), 98.

Dette motivet ble høsten 2011 føyet til de mange vakre naturfotografiene som akkompagnerte nasjonalsangen etter Kongens nyttårstale, noe som indikerer at motivet defineres som nasjonalt og samlende. Vi kjenner det lett igjen, og vi tar til oss påminnelsen om det *communitas* som sorgen og fortvilelsen etter 22. juli også skapte. Interessant nok er det lite ved selve fotografiet som gjør det minneverdig. Kraften ligger primært i referenten, altså den mer eller mindre kollektive tolkningen av situasjonen fotografiet har registrert.

Mange av pressens store ikoner har etter hvert en omfattende bibliografi, men det er ofte de samme bildekategoriene, til og med de samme enkeltfotografiene, som analyseres igjen og igjen. Ikoner har en sterk sammenfattende kraft og er selvsagt interessante, men også andre typer nyhets- og dokumentarfotografi gjør noe med og for oss. Alle fotografier fungerer performativt, inkludert bilder vi med Mitchell kan kalle overgangsobjekter (*transitional objects*).³⁷ Slike bilder er ikke så symbolsk sterke som ikonene, men har likevel en viktig rolle å spille i en periode.

Det journalistiske fotografiet er fortsatt på mange måter understudert, tross mange vesentlige bidrag på feltet.³⁸ For min egen analyse vil jeg særlig trekke fram Hariman og Lucaites som inspirasjonskilde.³⁹ De har gjort et nyskapende og relevant arbeid for å innlemme det journalistiske fotografiet i studiet av politisk meningsdannelse, og da som noe mer og annet enn et propagandaverktøy. Gjennom å analysere ni store amerikanske fotoikoner viser de hvordan nyhetsfotografiet kan fungere som en møteplass for sentrale, og til dels motsetningsfylte politiske strømninger i både (fotografiets) samtid og (tilskuernes) ettertid. Hariman og Lucaites er opptatt av å definere pressefotografiets publikum som *borgere* og de store ikoniske fotografiene som en fremtredende aktør i offentlig kultur, noe som ikke må forveksles

³⁷ Ibid., 75.

³⁸ For å nevne noen, se: Perlmutter, *Photojournalism and foreign policy*; Clive Scott, *The spoken image: photography and language* (London: Reaktion, 1999); John Huxford, «Beyond the Referential Uses of Visual Symbolism in the Press», *Journalism* 2, nr. 1 (4. januar 2001): 45–71; Jay Prosser mfl., red., *Picturing atrocity: photography in a crisis* (London: Reaktion Books, 2012); Zelizer, *About to Die*; Kari Adén-Papadopoulos, «The Abu Ghraib torture photographs: News frames, visual culture, and the power of images», *Journalism* 9, nr. 1 (2008): 5–30; Bird, S. Elizabeth, *The Anthropology of News & Journalism*.

³⁹ Hariman og Lucaites, *No caption needed*.

med populærkultur. De viser også blant annet hvor mangfoldige roller fotografiene kan spille i offentlig debatt. Et sentralt punkt for Hariman og Lucaites er at de store ikonene aktiverer det de kaller “cultural structures of feeling”. Etter deres mening er ikoniske fotografier “civic performances combining semiotic complexity and emotional connection”.⁴⁰ Ifølge dem er det i stor grad følelsesstrukturer i offentligheten som definerer hvilke bilder som blir ikoner, fordi mennesker også trenger det de kaller emosjonelle ressurser for å kunne fungere som samfunnsborgere:

Emotionality is a source not only of [fotografienes] appeal but also of their value. Democratic publics need emotional resources that have to be communicated through the public media.⁴¹

Hariman og Lucaites kan ikke kritiseres for ikke å ta enkeltfotografier på alvor (slik Rose kritiserer samfunnsvitere for ofte å ha en tendens til), men kanskje reduserer de likevel i litt for stor grad selve fotografiet til en kanal for overordnede kontekstuelle og særlig diskursive strømninger. De skriver for eksempel ikke om de konkrete utvalgsprosessene som også er en forutsetning for at bildene kom offentligheten for øyet, og de problematiserer i liten grad den faktiske historiske hendelsen betydning som medvirkende til ikoniseringen. Jeg tror for eksempel at store ikoner ikke bare er bilder som treffer tidsånden i det de blir publisert, slik Joe Rosenthals mye omtalte fotografi av flaggreisingen på Iwo Jima er et eksempel på. De kan også vokse fram over tid, når narrativen om en ”unsettled event” har kommet på plass. Dette skal jeg diskutere nærmere i kapittel 8.

Inspirert av sosialantropologen Elizabeth Edwards vil jeg i mitt arbeid derfor gå inn for en analysemodell som ikke begrenser fotografiets mening gjennom kontekstuell analyse, men snarere ser bildet som en kreativ medskaper.⁴² Dette gjelder ikke bare de ladete ikonene, men også fotografier av primært informativ

⁴⁰ Ibid., 36.

⁴¹ Ibid.

⁴² Elizabeth Edwards, *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums* (Berg, 2001).

karakter. Edwards har studert historiske fotografier med kolonial bakgrunn og er særlig opptatt av det hun kaller fotografiens *sosiale biografi*.⁴³ Hun har sett på fotografiets evne til stadig å fornye seg som meningsbærer i nye historiske og sosiale kontekster, noe hun kaller det fotografiske tegnets meningsbærende mutasjonsevne.⁴⁴ For henne er dette en atskillig mer kompleks prosess enn at et passivt bilde blir ulikt lest i ulike kontekster og det er her fotografiets særegne performative egenskaper kommer inn. Ifølge Edwards er det to hovedmåter å forstå det hun kaller fotografiets teatraliskhet på. Den første er knyttet til intensiteten ved den fotografiske presentasjonsformen som en opptreden av kondensert, destillert og konsentrert liv. Med referanse til Peacock mener Edwards at fotografiet, som teateret, fokuserer syn og oppmerksomhet på en spesiell måte:

Just as performances are set apart as non-ordinary activities, so photographs are apart, separated from the flow of life; they are of other times and other places. Performances, like photographs, embody meaning through signifying properties, and are deliberate, conscious efforts to represent, to say something about something.⁴⁵

Det andre momentet Edwards peker spesielt på er det fotografiske tegnet som performativt i seg selv, fordi det konstitueres av meningsfragmenter som bindes sammen og som prosjekteres over i en større performativ ramme, eller en scene, der tegnsekvenser kan utgjøre en narrativ. Denne egenskapen ved det fotografiske tegnet knytter det i et gjensidig meningsbærende forhold til den større kulturelle arenaen der det fotograferte drama utspiller seg (altså ikke den konteksten som foranlediget bildet, men den der fotografiet blir lest):

Such a model allow us to link the mutability of the photograph's signs with their historical contexts, in that larger frames of performance, the cultural stage on which

⁴³ Ibid., 13.

⁴⁴ Ibid., 17.

⁴⁵ Ibid.

the drama of the photograph is played out, are composed of the smaller, on to which it in turn deports meanings in a mutually sustaining relationship.⁴⁶

Fotografiets intensitet ligger ifølge Edwards i dets egenskap som bindeledd mellom det historiske øyeblikket og den konsentrerte framstillingsformen som forsterker og framhever det øyeblikket bildet beskriver, og der små detaljer i gitte sammenhenger kan gi bildets innhold ny mening. Et viktig poeng er imidlertid at det ikke bare er motivet som skaper denne endringsvillige narrativen. Bilderammen, eller det faktum at bildets innhold er det hun kaller ”contained”, er også et kreativt element. Rammen er brytningslinjen/skjæringsflaten/grensesnittet mellom fotografiet og den konteksten det opptrer og virker i. Det er også her fotografiets mutasjonsevne kommer inn, fordi de meningsbærene strukturene endrer seg ettersom bildet projekteres i ulike historiske, sosiale og politiske rom. Edwards viser dette blant annet i et eksempel der et bilde av et møte mellom australske aboriginere og representanter for den britiske kolonimakten møtes om bord på en britisk skute.⁴⁷ I utgangspunktet ble bildet tatt av britene for å dokumentere at møtet fant sted, mens det i vår tid kan leses dels kan leses postkoloniallyt som et dokument over kulturforskjeller og ulike maktrelasjoner, men også, av aboriginernes etterkommere, som en dokumentasjon av interne maktrelasjoner i den aboriginiske delegasjonen. Ett og samme bilde kan med andre ord produsere ulike narrativer og motnarrativer. Edwards konkluderer derfor med at fotografiets performativitet er erfaringsbasert, samtidig som det kan åpne for ny erkjennelse. Den performative kraften ligger altså ikke bare i at fortiden projiseres inn i nåtiden av fotografiet selv, men også i synshandlingen den som ser bildet utøver. Fotografiets kraft ligger i det intersubjektive møtet mellom seer og fotografi, den kan ikke lokaliseres i fotografiets essens, men i dets historiske meningsproduksjon.

Også Hariman og Lucaites er opptatt av fotografiets performative og teatraliske egenskaper, selv om de, som nevnt over, søker utenfor bilderammen i mindre grad enn Edwards. I sin studie av fotojournalistiske ikoner vektlegger de særlig det

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid., 107–131.

intertekstuelle mangfoldet som også konstituerer disse bildenes performative kraft.⁴⁸ Fotojournalistikk er for Hariman og Lucaites en særegen fotografisk sjanger som både i form og innhold spiller på, og ofte kombinerer, et repertoar av flere etablerte visuelle former: folkelig ikonografi (for eksempel mor og barn, soldaten som hilser flagget), realistisk representasjon (riktige proporsjoner, tilstrebet naturtrohet), journalistiske konvensjoner (balanse, etikk), film (scener), reklame (bilde framfor tekst) osv. Som offentlig kunstuttrykk å betrakte, er fotografiet derfor såkalt ”middlebrow” og dets brede appell er avhengig av å ikke utfordre etablerte konvensjoner, men snarere eksellere innenfor etablerte rammer. Her skiller nyhetsfotografiet seg radikalt fra kunstfotografi som i større grad forventes å utfordre konvensjonene for å være interessante.

Intertekstualitet er en form for gjentakelse, og gjentakelse er ofte en forutsetning for gjenkjennelse og (kanskje) forståelse. Gombrich hevder for eksempel at vi ikke er i stand til å se noe som helst uten å relatere det til visuelle vaner og erfaringer, og mener at vi benytter oss av det han kaller som-om-skjemaer for å sortere og ordne sanseimpulsene vi får gjennom synet.⁴⁹ Fotografiet har i så måte mange likhetstrekk med teater, og i som Edwards trekker Hariman og Lucaites særlig inn bildets ramme som konstituerende for opplevelsen av fotografiet som et stykke dramatik:

Framing [...] whether by the theatrical stage or the rectangular boundaries of any photo, marks the work as a special selection of reality that acquires greater intensity than the flow of experience before and after it. As they are framed, photos become marked as special acts of display.⁵⁰

⁴⁸ Hariman og Lucaites, *No caption needed*, 28–37.

⁴⁹ E.H. Gombrich, *Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation* (London: Phaidon Press, 2002).

⁵⁰ Hariman og Lucaites, *No caption needed*, 31.

I denne sammenhengen spiller nettopp gjentakelse en helt sentral rolle. En forestilling vil alltid være basert på et nivå av innøvd kompetanse, selv på sitt mest improvisatoriske og spontane repeterer de et innøvd repertoar:

Performance and the knowledge disseminated, examined, or gained through performance occurs only in respect to what has already become commonly apprehensible to a community. The repeatedness of any photograph is itself an iconic representation of the object to be seen within its frame: that object is not a unique conjunction of materials, but a typical, recurring feature of one's environment. Thus, the photograph is capable of providing deep knowledge of social reality, both in its specific manifestations and as it is itself an unending process of repetition.⁵¹

Både Edwards og Hariman og Lucaites påpeker dessuten at også bruken av fotografi er ritualisert. Publikum vet hvor og i hvilke situasjoner man kan forvente å finne spesielle typer bilder. De har en rekke forventninger til hvordan bildene skal se ut og hvordan de skal virke, noe som påvirker deres opplevelse av hvorvidt et fotografi opptrer korrekt i en gitt sammenheng eller ei. Dette er også et aspekt ved nyhetsfotografiene fra 22. juli som jeg vil behandle i kapittel 6 og 7, særlig i forbindelse med journalistiske portretter av Anders Behring Breivik.

Et siste performativt element er fotografering som handling. Edwards understreker at det kan gi viktig innsikt i relevante maktrelasjoner å vite hvem som fotograferer hvem, for hvilket formål og på hvilken måte. Her er det lett å få assosiasjoner til Roland Barthes beskrivelse av hvordan han føler seg omdannet fra subjekt til objekt når han selv står foran kamera, og hvordan han nærmest automatisk poserer for bildets skyld: "In front of the lens, I am at the same time: the one I think I am, the one I want others to think I am, the one the photographer thinks I am, and the one he makes use of to exhibit his art."⁵²

Med referanse til mitt eget materiale vil jeg her legge til at det har noe å si at et

⁵¹ Ibid., 32.

⁵² Barthes, *Camera lucida*, 2000, 13.

fotografi overhode blir tatt, fordi fotografiene gjør situasjonen tilgjengelig for offentligheten på en særegen måte. 22. juli er et eksempel på en begivenhet som det nesten er utenkelig at det ikke skulle finnes bilder fra. I så måte er det interessant å merke seg at denne dobbeltkatastrofen visuelt sett både er over- og underrapportert. For eksempel er nesten alle bildene fra selve hendelsen tatt i regjeringskvartalet, mens den aller største katastrofen, de systematiske drapene på 69 ungdommer på Utøya, bare i meget begrenset grad ble fotografert. Kanskje, og sannsynligvis, ville svært få bilder fra Utøya egnet seg for umiddelbar offentlig publisering, men det er en annen diskusjon. Her vil jeg bare henlede oppmerksomheten på at det ikke bare er det enkelte fotografis individuelle indeksikalitet som er av betydning for kollektiv meningsdannelse, men også hvorvidt det finnes bilder eller ikke. I mediasammenheng gjør fotografier en situasjon mer levende, mer *virkelig*, uansett hvor begrenset (eller misvisende) det fotografiske utsnittet er som historiefortelling. Fra fjernsynet vet vi at konflikter det ikke finnes bilder fra knapt blir rapportert, og vi vet at mange stridende parter (fra første verdenskrig i 1914 til Syria hundre år senere) prioriterer å drepe, kidnappe eller på andre måter holde fotografer og journalister unna, fordi mediering av krig og konflikt som ikke er styrt av deres egne propagandamekanismer gjør at de krigførende partene mister kontroll. På sett og vis er dette en banal påpekning, men jeg vil likevel anføre at den viser at fotografiets kraft ikke alltid ligger i hva det konkret viser (noe som alltid vil være åpent for fortolkning), men altså også i at selve fotograferingen – avbildingen – bidrar til å forme situasjonen gjennom å åpne den for innsyn og refleksjon, forståelser og misforståelser som igjen genererer kimen til nye situasjoner. Som flere av kapitlene i denne avhandlingen vil vise, er det for eksempel ingen gitt sammenheng mellom grafisk gjengivelse av den traumatiske situasjonen og hvilke fotografier publikums opplever som spesielt traumatiserende.

Denne gjennomgangen viser at det performative ved fotografiet er et svært mangfoldig fenomen. Derfor kan det være nyttig å skille mellom begrepene *performance*, *performativ* og *performativitet*, slik kunsthistorikeren Camilla Jalving

tar til orde for.⁵³ En *performance* kan enten forstås som en teatralisk forestilling av en bestemt type, eller det kan brukes i mer metaforisk forstand, som et analytisk prisme. Jalving siterer Scheschener på at absolutt alle objekter kan forstås som en performance dersom man er interessert i hvordan et objekt fungerer og dets relasjonelle kvaliteter. Som nevnt over er Turners sosiale drama et eksempel på teatermetaforers verdi også i sosialantropologiske og sosiologiske analyser. Her vil et begrep som performance kunne bidra til å anskueliggjøre både ritualiserte og ikke-ritualiserte sosiale spill og prosesser. At noe er *performativt* er derimot et i utgangspunktet lingvistisk begrep som betegner et tegn som aktivt handlende. Tegnets performative egenskaper må imidlertid ikke forveksles med begrepet *performativitet* som er avledet fra Judith Butlers teoretisering rundt kjønnskonstruksjoner. Et av Butlers sterkeste argumenter er hvordan gjentakelse av bestemte måter å leve ut kjønn på skaper tunge, overordnede strukturer som setter rammer for hvordan enkeltmenneske kan utøve sin individuelle kjønnsidentitet, det være seg i samklang eller opposisjon mot de rådende strukturene. Denne måten å forstå hvordan meningsstrukturer etableres gjennom repeterende og repetitiv handling har overføringsverdi også til hvilke muligheter og begrensninger visuelle objekter har til å utøve sin virkekraft (*agency*).

0.5. Skapende fotografi: Objekt med handlekraft

Innledningsvis stilte jeg spørsmålet: Hva gjør nyhetsfotografi? Denne formuleringen avslører at jeg ikke bare er spesielt interessert i fotografiets performative sider (som jeg diskuterte i forrige avsnitt), men også dets *agency*, eller virkekraft, som jeg har valgt å oversette dette mangslungne begrepet til. Dette er et spørsmål som er nært knyttet til studier av materiell kultur og akademiske diskusjoner om objekters sosiale status. Ytterpunktene i den litteraturen jeg har forholdt meg til er eksempelvis Michael Stochetti på den ene siden, som mener ting ikke skal tilskrives noen iboende

⁵³ Camilla Jalving, *Værk som handling: performativitet, kunst og metode* (København: Museum Tusulanum Forlag, 2011), 29–67.

virkekraft overhode, fordi dette tilslører sosiale maktrelasjoner som omgir tingene. For ham er fotografiet er ”a mere tool” i hendene på de virkelig handlende, nemlig menneskelige aktører.⁵⁴ I den andre enden av skalaen finner vi for eksempel ikonologen W.J.T. Mitchell som, blant annet med referanse til postkolonial litteratur, mener at objektivisering er en maktstrategi i seg selv som tilslører den påvirkningskraften alle bilder har og utøver på sine omgivelser, det være seg mentale bilder eller bilder i form av fysiske gjenstander.⁵⁵

For mitt formål opplever jeg at det også her er mye å hente i sosialantropologiske tilnærminger til fotografiet spesielt og kunst og kulturproduksjon mer generelt. Jeg tenker da ikke på det som ofte klassifiseres som visuell antropologi og som i all hovedsak handler om fotografi som etnografisk metode.⁵⁶ Igjen er Elisabeth Edwards en viktig inspirasjonskilde. Hennes utforskning av fotografiets sosiale biografi omfatter de politiske, økonomiske og sosiale matrisene fotografiene opererer innenfor og som danner mønstre for produksjonsmønstre, sirkulasjon og konsumpsjon. I dette flettverket står også fotografiernes materielle form sentralt, fordi bildenes materialitet viser direkte til deres sosiale, økonomiske og politiske diskurser og dermed deres funksjon som dokumenter. Presentasjonsformen, det vil si bildenes materialitet, er med andre ord en integrert del av deres virkekraft, “integral to their phenomenological engagement, structuring visual knowledge as well as those related human actions in modes of viewing”.⁵⁷ Overført til mitt eget materiale innebærer dette for eksempel at det er forskjell på å vurdere et nyhetsbilde i fotografens kamera, et bilde på trykk i en avis, en avisside som et bilde eller det samme bildet på en gallerivegg eller i en bok.

⁵⁴ Karin Kukkonen og Matteo Stocchetti, *Images in use: towards the critical analysis of visual communication* (Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2011), 4.

⁵⁵ Mitchell, *What do pictures want*, 156–158.

⁵⁶ For eksempel Rothenbuhler og Coman, *Media anthropology*, 149–163; Sarah Pink, *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research* (London: Sage, 2007).

⁵⁷ Edwards, *Raw Histories*, 16.

Edwards bygger sin modell dels på Arjun Appadurai, og dels på Alfred Gell og Michael Ann Holly. Alle disse tre hevder på ulike måter at objekter er aktive i sosiale relasjoner. Gell hevder for eksempel at symbolsk kommunikasjon er relativt uinteressant alene, dersom man ikke legger vekt på forhold som virkekraft, intensjon, årsak, resultat og transformasjon.⁵⁸ Poenget er at det skjer en utveksling mellom mennesker og gjenstander, og når mennesker omgås gjenstander blir de ikke bare tillagt verdier, mennesker blir også påvirket av de verdiene gjenstandene bringer med seg inn i relasjonen.

Holly mener for eksempel at retoriske meningsmønstre er iboende i objektet på en måte som gjør at de former respons fra sine omgivelser. For Edwards gjør denne virkekraften seg særlig gjeldende i en prosessuell sammenheng. Her er hun inspirert av Appadurai som blant annet hevder at en ting ikke kan forstås fullt ut på ett enkeltpunkt i sin eksistens, men må undersøkes gjennom ulike prosesser de inngår i, som produksjon, bytteforhold og konsum, fordi ting har det han kaller “accumulative histories” som hele tiden genererer ny mening. Edwards påpeker at dette er særlig relevant med hensyn til fotografi som har en særlig sterk tendens til å la seg kode og rekode ettersom bildet som materielt objekt endrer relasjoner.

Edwards konklusjon er at objekter ikke kan anses som passive størrelser det skjer ting med, men selv må anses som å være aktive i sosiale relasjoner:

...rather they pick up new meanings, both reworking the relationship between signifier and signified, and in relation to the way photographs are used to create and sustain meanings in people's lives.⁵⁹

Også Svašek, som har jobbet mer generelt med kunst- og kulturproduksjon understreker objekter som aktive i sosiale prosesser. Jeg har allerede introdusert hennes begreper *transit* og *transition* som springer ut fra hennes ønske om å fremme en prosessuell tilnærming til kunst- og kulturproduksjon. Hun avgrenser sitt ståsted i

⁵⁸ Se også Svašek om Gell: Svašek, *Anthropology, Art and Cultural Production*, 13–14.

⁵⁹ Edwards, *Raw Histories*, 13.

opposisjon til det hun oppfatter som en problematisk antropologisk kulturrelativisme. Svašek mener den relativistiske måten å sammenlikne kulturer på i bunn og grunn innebærer et syntetiserende og lukket kultursyn. I stedet tar Svašek til orde for det hun kaller en *prosessuell relativisme* som grunnleggende sett handler om å analysere kunst og estetikk i lys av spesifikke sosiokulturelle kontekster.⁶⁰ Transit viser i denne sammenheng tilbake til hvordan objektene beveger seg over tid, og på kryss og tvers av sosiale og geografiske grenser, mens transition er et begrep hun bruker om hvordan mening, verdier og status knyttet til objektene, samt hvordan mennesker oppfatter dem, også endrer seg i takt med objektenes sosiale bevegelser. Objektens virkekraft inngår her i en rekke kontinuerlig dialektiske relasjoner mellom institusjoner og individer som produserer, konsumerer, gir, tar, selger, kjøper, bruker eller viser fram gjenstander. Med referanse til mitt eget materiale er for eksempel bildene av rosehavet foran domkirken transformasjon fra nyhetsfoto til en ”naturlig” del av nasjonalsangens bildelegging en slik prosess (se kapittel 4).

Svašek er også opptatt av å problematisere kontekstbegrepet, som hun mener må oppfattes som mangefasettert og prosessuelt:

Context should not be thought of as a static, secure box in which supposedly unproblematic categories of art are kept, but as a setting that is liable to change and that requires extensive social and historical knowledge to provide more complete theories about the interaction between artistic and non-artistic processes.⁶¹

At kontekst ikke bør oppfattes som en boks, men snarere som en strøm med kraft til å endre kurs, erodere elvebredder og omforme landskap er en oppfatning jeg mener faller godt sammen med min lesning av 22. juli som et sosialt drama. Et siste konsept jeg vil ta med meg fra Svašek er *estetisering*, også dette forstått som en prosess. Ifølge henne er et objekts innflytelse direkte knyttet til hvordan det blir estetisert. For Svašek er ikke gjenstander iboende vakre, og de sosiale prosessene som estetiserer

⁶⁰ Svašek, *Anthropology, Art and Cultural Production*, 8.

⁶¹ Ibid.

dem finner sted både innenfor og utenfor kunstfeltet. Estetiseringsprosesser danner grunnlag for å kunne beskrive estetiske erfaringer, noe Svašek mener forsterker abstrakte ideer og synspunkter om et objekt og dets status. Folk forholder seg både fysisk og mentalt til objekter og de estetiserer dem kontinuerlig uansett om de definerer dem som kunst eller ikke.

0.6. Pressefotografiets intensjon

Det finnes noen likheter mellom Edwards historiske fotografier som jeg viste til over og nyhetsfotografiene i min undersøkelse. Begge utvalg har et funksjonelt opphav. Fotografiene er tatt av en grunn, de har et definert publikum og begge kategorier er ment å kommunisere en viss type informasjon “within a culture of realism and an expectation of objectivity”.⁶² Edwards påpeker videre at fotografiene i hennes utvalg har det hun kaller en biografisk intensjon: ”they are inextricably linked to the past, but they are also about the future [...] specifically to communicate the past in the future”. I dette utsagnet finner jeg en samklang med en ofte uttalt truisme om så vel nyhetsjournalistikk som nyhetsfotografi: Journalistikk påberoper seg ofte å være ”history in the making”. Med unntak av direktesendinger er denne tilsynelatende tilstedeværelsen i historiens skapelsesøyeblikk naturligvis en strukturell umulighet, og et nyhetsfotografi vil derfor alltid representere noe forgangent selv i publiseringsøyeblikket. Nyhetsfotografiets nærhet til historien er derfor en fiksjon, men ikke desto mindre utgjør det en brobyggende kommunikasjonshandling som, hvis den er vellykket, skal ha både samtidig og historisk relevans. En måte å beskrive nyhetsfotografiets oppdrag på kan derfor være som følger: *Nyhetsfotografiet skal gripe og formidle historiske øyeblikk på en måte som transcenderer øyeblikket og samtidig er journalistisk relevant.*

Hva det vil si at noe er journalistisk relevant vil være avhengig av epoke, medium, geografi og politikk, for å nevne noe. Men som alle andre kulturuttrykk

⁶² Edwards, *Raw Histories*, 14.

bygger nyhetsfotografiet i dag på arven fra i går og jeg vil i dette avsnittet konsentrere meg om noen dimensjoner ved denne arven som jeg anser som relevante for å forstå dagens nyhetsbilder. En viktig dimensjon ved det Edwards kaller fotografiets sosiale biografi er nemlig dets sjangerhistorie. Sjanger kan defineres på mange måter, men i dette tilfellet sikter jeg til pressefotografiet som en underkategori av den store fotografiske familien.

Det er mange måter å formidle historie på, og jeg vil forsøke å unngå en framstilling som implisitt formidler historiens gang som naturlig og uavvendelig. En historisk utvikling er resultat av mange valg og en historisk framstilling viser bare tilbake på et fåtall av disse. Jeg vil her konsentrere meg om tre forhold: Pressefotografiets status i det journalistiske markedet, noen estetiske utviklingstrekk, samt noen ideologiske utviklingstrekk. Samlet utgjør dette sentrale elementer i det vi med kunsthistorikeren Michael Baxandall kan kalle pressefotografiets *troc*, et fransk begrep som omfatter marked og byttehandel, men ikke som rene økonomiske transaksjoner.⁶³ *Troc* inkluderer også anerkjennelse, flyt av ideer og tanker, vennskap, distribusjonskanaler og framvisningsarenaer osv. *Troc* kan med andre ord oppfattes som det kulturelle bakteppet som bidrar til å forme pressefotografiets intensjon, både som kategori og enkeltbilder. Slik jeg oppfatter konseptet er det et forsøk på å presisere det noe diffuse kontekstbegrepet og å åpne en konkret kontekst for empiriske studier. Slik sett er *troc* kanskje også i slekt med Panofsky og Bourdieus *habitus*-begrep.⁶⁴

Selv om Baxandall ikke eksplisitt definerer sitt begrepsapparat som prosessuelt, slik Svašek og Edwards gjør, analyserer han sine utvalgte malerier som et resultat av ulike individuelle og sosiale prosesser. Baxandall er ikke opptatt av intensjon som en psykologisk tilstand, men snarere som en relasjon mellom objektet og de omstendigheter som har skapt det. Slik sett har hans teoretiseringer mye til felles med

⁶³ Michael Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures* (New Haven: Yale University Press, 1985).

⁶⁴ For en nærmere analyse av *habitus*-begrepet se Skinnebach i Caroline Serck-Hanssen og Sigrid Lien, *Talende bilder: tekster om kunst og visuell kultur* (Oslo: Scandinavian Academic Press, 2010), 55–69.

de antropologiske perspektivene jeg har nevnt over. For å analysere enkeltverk anbefaler Baxandall at vi søker å forstå verkets oppdrag. Han lanserer begrepet *charge* (ladning/berikelse) som en måte å forstå verkets overordnede oppdrag, mens begrepet *brief* betegner de mer spesifikke betingelsene som knyttes til oppgaveløsningen. Som Lien påpeker er grenseoppgangen mellom disse tre begrepene til dels overlappende og uklare, og i hennes analyse er *troc* underordnet *brief* fordi dette videre kulturelle feltet er der kunstneren henter sine problemer og sine verktøy.⁶⁵ *Troc* er altså ikke et selvstendig begrep på samme måte som *charge* og *brief*, men er mer å oppfatte som en kontekstuell dimensjon, vel og merke i konstituerende forstand.

I mitt tilfelle vil det imidlertid være relevant å sette fokus nettopp på *troc* fordi jeg i dette avsnittet er ute etter noen historiske trekk som influerer nyhetsfotografiet som praksisfelt og som jeg mener bidrar til å definere rammene for det journalistiske bildets oppdrag. Senere i avhandlingen vil det i noen tilfeller være mer relevant å anvende hele begrepsrioen for å forstå enkeltfotografier.

0.7. Pressefotografiets status

I det journalistiske markedet har pressefotografiet spilt en ambivalent rolle. Fotografiet har bidratt til å utvikle de journalistiske sjangrene, men verken fotografiene eller fotografene har vært fullt ut integrert i de redaksjonelle beslutningsprosessene. Teksten har vært pressens foretrukne modalitet og seriøsitetstilbyr, til tross for en jevn økning av bilder i avisspaltene, både når det gjelder størrelse på enkeltbilder og antall bilder. Dette skyldes ikke nødvendigvis vrang vilje, men snarere tradisjoner og konvensjoner. Hvis vi skiller ut avisproduksjon som et eget felt og ser historisk på de interne strukturene i dette feltet, ser vi for eksempel at bildeproduksjonen i stor grad har foregått utenfor redaksjonene.

⁶⁵ Sigrid Lien, «'Not the proper way, but many proper ways to think about pictures' - Intenjonalitet og historisk rekonstruksjon i Michael Baxandalls Patterns of Intention», *Kunst og kultur* 84, nr. 2 (2001).

Dette tror jeg har vært medvirkende for utformingen av tekst/bilde-hierarkiet i norske redaksjoner.

Fotografiet slo igjennom på midten av 1800-tallet og vakte almen begeistring. I pressesammenheng var det særlig det erfaringsnære avtrykket av verden som appellerte, fordi kameraet «viser verda slik auget ser henne».⁶⁶ Fotografiet framstilte sine motiver «med fuld Natursandhed», for å sitere Illustreret Nyhedsblad i 1863.⁶⁷ De første som benyttet seg av fotografiet var de illustrerte magasinene som hadde som formål både å informere og å underholde. Avisene holdt mer avstand, og selv om det lenge var både langsomt, dyrt og vanskelig å framstille trykkbare fotografier har Erling Sivertsen antakelig rett i at dette nok handlet mer om ideologi enn om økonomi.⁶⁸ Med unntak av litterære føljetonger drev ikke seriøse aviser med underholdning, men oppfattet sitt mandat som å formidle politikk, økonomi og andre former for samfunnsanalyser. Likevel kom også nyhetsavisene gradvis etter, i den første fasen særlig med portretter av framstående borgere. Norges første nyhetsfotografi med reportasjepreg er gjerne datert til 1903, da Aftenposten trykket et bilde der vi er vitne til en branntomt som blir inspisert.⁶⁹

Selv om fotografiet var velkomment og gradvis bidro til å bryte opp monotonien på de tettpakkete avissidene, var det ikke en integrert del av den journalistiske tenkningen. Ved forrige århundreskifte ble det vanlig å rastre fotografier (framfor å kopiere dem xylografisk) og bildeproduksjonen ble med dette kraftig forenklet. Likevel tok det mange år før avisene begynte å ansette fotografer. Den første fast ansatte pressefotografen ble hyret av Aftenposten i 1925, og selv om antallet fast tilknyttede fotografer steg jevnt i årene som fulgte, i alle fall i hovedstadsavisene, var fotografen mest for en tekniker å regne. Ikke alle aviser hadde

⁶⁶ Peter Larsen og Sigrid Lien, *Norsk fotohistorie: frå daguerreotypi til digitalisering* (Oslo: Samlaget, 2007).

⁶⁷ Ibid., 160.

⁶⁸ Erling Sivertsen, *Norske pressefotos: en kort historikk* (Fredrikstad: Institutt for journalistikk, 1995).

⁶⁹ Dette bildet konkurrerer om statusen med en xylografi av en branntomt i Bergen som sto på trykk i Illustreret Nyhedsblad i 1863. Xylografiske gjengivelser av fotografier var mye brukt i denne perioden, men jeg har valgt bildet fra 1903 som startpunkt fordi fotografier på dette tidspunktet ikke måtte transformeres til et annet medium før det kunne trykkes.

råd til, eller så seg tjent med å ansette fotograf. Derfor ble mange bilder levert av små og store bildebyråer. På 1920-tallet fantes det et titall slike byråer, i tillegg til storebror NTB.

Etter første verdenskrig ble bildereportasjen mer utbredt i spaltene og avisene begynte med helgebilag. I 1933 stiftet pressefotografene sin første forening, Oslo pressefotografers klubb. Å være pressefotograf var nå en etablert profesjon, selv om det fortsatt var journalistene som rekvirerte fotografer, ikke omvendt. På 1950-tallet så flere bildemagasiner dagens lys, ikke minst Nå og Aktuell. Teknologiske framskritt som telefoto, billige klisjémaskiner og etter hvert offset-presse befestet fotografiet som en integrert del av avisproduksjonen. Konkurransen fra andre medier bidro også til å styrke fotografiets rolle. Avisene kunne for eksempel ikke konkurrere med radioen om å levere ferske sportsresultater, men fotografiets evne til å fryse en atletisk kropp midt i svevet, spranget eller fallet var avisenes merverdi i sportsdekningen. Relasjonen sport og fotografi ble en viktig kilde til bildejournaltikkens utvikling.⁷⁰

Antallet og omfanget av bilder i mediene har siden bare økt. Der bilder opptok 25 prosent av den redaksjonelle flaten i norske aviser i 1980, hadde bildeflaten økt til 48 prosent i 2010.⁷¹ Den samme tendensen finner vi i Sverige der bildene dekket 56 prosent av flaten i de undersøkte avisene. Levende bilder er et være eller ikke-være på TV, men også i avis eller magasin kan bildene være det som skiller et stort og et lite oppslag. I tillegg til de fotojournalistiske bildene kommer andre former for visualiseringer, eller det vi ofte kaller for nyhetsgrafikk. På nett blir dette viktigere og viktigere, ikke minst i forbindelse med såkalt datastøttet journalistikk der den journalistiske ideen hviler på store datamengder som må visualiseres. I tillegg kommer journalistisk presentasjon, eller det vi gjerne kaller design og layout. Ofte er det TV, musikkvideoer, spill og digitale medier vi tenker på når vi snakker om visuelle medier, men denne betegnelsen blir fort både snever og misvisende. Slik

⁷⁰ Sivertsen, *Norske pressefotos*, 23.

⁷¹ Se artikkelen ”Teksten krymper”: <http://www.journalisten.no/story/63031>

blant annet Mitchell og Poster har påpekt er for det første de ”gamle” skriftbaserte mediene også visuelle, og for det andre spiller i realiteten alle medier på mange sanser.⁷² Også i reklame, bruksanvisninger og andre former for informasjonsmaterieill ser vi den samme tendensen til økt bildebruk, dels som en følge av globaliseringen av handel med og bruk av varer og tjenester.⁷³ I journalistikken heter det at man har gått fra ”telling the world to showing the world”.⁷⁴ Den visuelle vendingen i journalistikken inngår dermed i den mer overordnede framveksten av en såkalt visuell, eller okularsentrisk, vestlig kultur.⁷⁵

Den visuelle vendingen til tross er norsk presse fortsatt dominert av et tekst/bilde-hierarki der teksten har forrang. Mange fotografer og andre visuelle medarbeidere opplever likevel at de fleste norske aviser har en lite bevisst bildebruk. Fotoavdelingene er generelt en salderingspost i en kriserammet industri og de fleste redaksjoner opererer fortsatt med fotoavdelingen som en bildeleverandør mer enn en likeverdig partner i den journalistiske tenkningen.⁷⁶ Å bruke stor plass på fotografi er heller ikke det samme som å bruke bildene på en journalistisk god måte.⁷⁷ Av økonomiske hensyn spiller fortsatt nyhetsbyråene en viktig rolle som leverandører til norske medier og dessuten brukes stadig flere generiske bildebankbilder, der en og samme (gjærne halvnakne kvinne-)kropp kan illustrere alt fra kreftsykdom til

⁷² Mitchell, W.J.T., «There Are No Visual Media», *Journal of Visual Culture*, 2005; Poster, Mark, «Visual studies as media studies», *Journal of Visual Culture* 1, nr. 1 (2002): 67–70.

⁷³ Rick Iedema, «Multimodality, Resemiotization: Extending the Analysis of Discourse as Multi-Semiotic Practice», *Visual Communication* 2, nr. 1 (2. januar 2003): 29–57.

⁷⁴ Martin Engebretsen, *Den forståelige nyhet* (Kristiansand: IJ-forl., 2005), 13.

⁷⁵ Gillian Rose, *Doing family photography: the domestic, the public, and the politics of sentiment* (Farnham: Ashgate, 2010).

⁷⁶ Fredrik Bjerknæs, *Retts sted til rett tid: en studie av hvordan visuell ledelse og ulike måter å organisere en fotoavdeling på influerer den visuelle journalistikken i to aviser* (Masteroppgave, Universitetet i Oslo, 2012).

⁷⁷ Anne Brun, «Who Wants Yesterday's Papers?» (Kunsthøgskolen i Bergen, 2007), <http://www.khib.no/norsk/kunstnerisk-utviklingsarbeid/artikler/artikler-fra-khib-aarboekene-2005-10/2007-who-wants-yesterday%E2%80%99s-papers/>.

kostholdsråd og samlivsinformasjon.⁷⁸ Flere mindre undersøkelser antyder imidlertid at slik bildebruk ikke bidrar til å øke den journalistiske troverdigheten.⁷⁹

Som Fred Ritchin påpeker har det rike bildetilfanget paradoksalt nok medført at det journalistiske fotografiet har fått problemer med å bli lagt merke til.⁸⁰ Aviser og magasiner var og er deres fremste eksponeringsflate, men avisene og magasinenes betydning og troverdighet i markedet har falt. Ritchin går så langt som til å hevde at dokumentarfotografiet i dag har større verdi som kommersielt objekt, for eksempel på en gallerivegg, enn som informasjon. Det er i så fall en dramatisk transformasjon av det journalistiske fotografiet som meningsbærer. Ritchin er muligens (og forhåpentligvis) noe spissformulert her, men også Larsen og Lien påpeker mer generelt at vår tids allestedsnærværende bilder har ”svekket evnen til visuell opplevelse og fordypelse”.⁸¹

0.8. Avisa som estetisk system

Visuelt uttrykker en avis sin identitet gjennom valg av typesnitt, format, design og bildeprofil. Samlet utgjør disse elementene en meningsbærende *estetisering* av avisa.⁸² Historisk har disse estetiseringsprosessene vært teknologi- og konvensjonsstyrte. Kunnskapen om hvordan en avis skal se ut har ”sittet i veggene”, som en del av den individuelle aviskulturen. Digitaliserte arbeidsprosesser har imidlertid brakt design og produksjon nærmere de journalistiske og fotojournalistiske beslutningsprosessene i den moderne avisa.

⁷⁸ David Machin, «Building the World’s Visual Language: The Increasing Global Importance of Image Banks in Corporate Media», *Visual Communication* 3, nr. 3 (2004): 316–36.

⁷⁹ Ellen Lande Gossner, «En visuell generasjonskløft: hva er forskjellen mellom eldre og yngres bildeforståelse når de leser avisenes helgemagasiner/bilag?» (Fordypningsoppgave, Høgskolen i Oslo og Akershus, 2011).

⁸⁰ Fred Ritchin, *Bending the Frame: Photojournalism, Documentary, and the Citizen* (New York: Aperture Foundation, 2013), 10.

⁸¹ Peter Larsen og Sigrid Lien, *Kunsten å lese bilder* (Oslo: Spartacus, 2008), 9.

⁸² Svašek, *Anthropology, Art and Cultural Production*.

Intensjonen bak et avisoppslag er likevel – før som nå – å formidle mening. Verktøyene som brukes for å fremme et meningsberiket innhold er for eksempel titler, mellomtitler, stikk- eller undertitler, ingresser, bildetekster, tekstbokser, brødtekst, fotografier, bylines (ofte med bilde), nyhetsgrafikk, avishode, linjer og luft. Dette er nyhetsfotografiets primærhabitat.

Tradisjonelt har så godt som alle andre elementer hatt som hovedoppgave å hjelpe brødtekstens meningsinnhold fram.⁸³ Nyere øyeskanningsundersøkelser viser at et godt fotografi, strategisk plassert på venstre side av et dobbeltoppslag, er det fremste inngangspunktet for lesing (mens et dårlig valgt bilde er en nesten like effektiv stopper for lesning). Deretter skanner øyet hurtig resten av siden for andre inngangspunkter det kan feste seg ved, slik som titler, bildetekster, tekstbokser og nyhetsgrafikk. Hvis disse elementene blir oppfattet som interessante, begynner leseren på brødteksten, selv om denne sjelden blir lest i sin helhet – ofte blir ikke mer enn en firedel av teksten dyplest. Enkelte undersøkelser antyder at faktisk så mye som 90 prosent av verbalteksten i en avis aldri blir lest av individuelle lesere.⁸⁴

Øyeskanningsundersøkelser sier derimot lite om betydningen av individuelle preferanser og heller ikke noe om den historiske eller kulturelle kontekstens innvirkning på publikums lesemønstre. Undersøkelsene bekrefter imidlertid de visuelle elementenes essensielle rolle for å skape oppmerksomhet om innholdet i moderne aviser, og de forteller at leseren opplever et dobbeltoppslag som det Kress og Van Leeuwen kaller en *semiotisk flate*.⁸⁵ Her betrakter de hele avissiden, der layout og design til sammen danner et komplekst tegn (semiotisk flate), sammensatt av tre meningsbærende systemer som kan identifiseres og analyseres separat. Disse kaller Kress og van Leeuwen informasjonsverdi, framtrødenhet (saliency) og

⁸³ Jon Petter Evensen og Anne Hege Simonsen, *Se!: lærebok i visuell journalistikk* (Kristiansand: IJ-forl., 2010).

⁸⁴ Kenneth Holmqvist, Marcus Nyström, og Richard Andersson, *Eye Tracking* (Oxford: OUP Oxford, 2011); Rick Edmonds, «EyeTrack07: The Myth of Short Attention Spans», *poynter.org*, udatert, <http://www.poynter.org/uncategorized/81456/eyetrack07-the-myth-of-short-attention-spans/>.

⁸⁵ Peter Garrett og Allan Bell, red., *Approaches to Media Discourse* (Oxford: Blackwell, 1998).

innramming (framing).⁸⁶ Alle opptrer samtidig, men i utgangspunktet uavhengig av hverandre. Uansett hvor mange enkeltartikler vi finner på en slik dobbeltside, vil øyet først forholde seg til hele siden som en visuell enhet som i neste omgang brytes ned i mindre bestanddeler.

Viktigheten av god avisdesign og layout har økt med det stigende presset fra konkurrerende informasjons- og underholdningsmedier. Konkurransen om folks oppmerksomhet er større i dag enn for 20 år siden og kan ikke sammenliknes med hvordan avisene så ut ved pressefotografiets gjennombrudd. På midten av 1800-tallet var sidene store (fullformat), sideantallet lite og artiklene korte og satt med små bokstaver. Det ble bare i liten grad brukt visuelle virkemidler for å hjelpe lesingen. Teksten var organisert i spalter og det lå gjerne litt luft over og under artiklene, men ellers var det sparsomt med effekter. Å lage avis var tungt fysisk arbeid helt inn til 1960- og -70-tallet da offset-teknologien overtok for blysets. Dagens digitale teknologi har gjort den grafiske utformingen i enda større grad til en jobb som løses ved dataskjermen. Vi kan derfor si at teknologien er synlig i spaltene.

Som nevnt over var fotografiet i utgangspunktet et forskjønnende element som bidro til å skape liv og nærhet til stoffet. Men det var også et fordyrende og forvanskende eksternt element i produksjonen. De første avisbildene var gjerne små portretter, ofte gjengitt som ovaler i tråd med samtidens konvensjoner for portrettfotografi. Også andre motiver, som landskap eller situasjoner, ble i utgangspunktet fotografert med maleriet som estetisk forbilde (piktoralisme). Etter hvert som fotografiet sto mer på egne ben utviklet det et eget formspråk både innenfor og utenfor de trykte mediens rammer. Som blant andre Sandbye er inne på har fotografiet ikke minst bidratt til å forme vår tids syn på hvordan vi oppfatter ”ekte” visuell realisme og virkelighetsnærhet.⁸⁷ Avisfotografiene har altså økt både i omfang og fysisk størrelse, og det estetiske uttrykket vil som regel være nært knyttet til den journalistiske sjangersammenhengen bildet inngår i. I reportasjen

⁸⁶ Gunther Kress og Theo van Leeuwen, *Reading Images: The Grammar of Visual Design* (London: Routledge, 2006), 177.

⁸⁷ Mette Sandbye, *Mindesmærker: tid og erindring i fotografiet* (København: Politisk Revy, 2001), 45.

har fotografiet gjerne en framtrødende plassering og det brukes ofte flere bilder som sammen forteller en historie. I nyhetsjournalistikken er det gjerne ett bærende bilde til en sak, kanskje supplert med små portretter av folk som er omtalt i teksten (trynebilder). Bildebruken er gjerne knyttet til presentasjonens tempo, der nyhetssidene er mer tettpakket og artiklene kortere enn i magasinene der blikket får mulighet til å dvele lenger ved det enkelte bilde. Også når det gjelder sideutforming ser vi at ulike medier refererer til hverandre. Ikke alle avissider er pene, verken i papirformat eller på nett. Generelt kan vi derfor snakke om en funksjonell estetikk der det å få oppmerksomhet, eller markere tempo er vel så vesentlig som at sidene er behagelige for øyet.

0.9. Sannhetsproblemet

Helt fram til våre dager ser vi at jo mer seriøs en publikasjon har ønsket å framstå, desto færre og mindre fotografier har kommet på trykk. Jeg har tidligere nevnt den politiske pressens frykt for å bli oppfattet som utilbørlig underholdende og Wall Street Journal er et moderne eksempel på dette. Den amerikanske finansavisen trykket sitt første regulære pressefotografi så sent som i 2002.⁸⁸ Samtidig rangerer altså bildebeviset høyt, og avisene begynte tidlig å bruke fotografiet for å dokumentere fysiske, politiske og sosiale realiteter. Fotografiets erkjente retoriske kraft har imidlertid gjort at både pressen selv og publikum har oppfattet det som et tvetydig og til dels manipulativt virkemiddel.

I journalistisk teoribygging har fotografiet overraskende liten plass. Barbie Zelizer påpeker at bilder sjelden spiller mer enn en birolle i analyser av så vel nyhetsproduksjon som innholds- og effektanalyser.⁸⁹ Slik hun ser det er en vesentlig årsak til dette misforholdet at fotografiet utfordrer synet på journalistikken som en rasjonell og systematisk aktivitet. Vektleggingen av sannhetssøken, etterprøvarhet

⁸⁸ Evensen og Simonsen, *Se!*.

⁸⁹ Zelizer, *About to Die*, 3.

og objektivitet utgjør en positivistisk kjerne i den ideologiske utformingen av et vestlig journalistisk ethos, og Zelizer mener at nyhetsfotografene selv har hatt interesse av å få fotografiet anerkjent som et objektivt, vitenskapelig registrerende medium, i motsetning til for eksempel kunst.⁹⁰ I journalistisk sammenheng har derfor fotografiets denotative side vært (og er fremdeles) foretrukket framfor dets konnotasjonsskapende dimensjon. Zelizer mener at vi derfor vet alt for lite om den siden av nyhetsfotografi som spiller på/fremkaller ”contingency, emotions and imagination” hos publikum. Hun argumenterer for at faktaorientert rasjonalitet ikke er veien å gå for å forstå mediernes visualiseringer (eller for den del mye av nyhetsrapporteringen for øvrig). Det fotografiet gjør er ikke minst å introdusere det usikre, det flytende, det som hele tiden er avhengig av noe annet for å gi mening, det relative, det hypotetiske, det implisitte:

...contingency and the imagination assert their presence in news images. Defined as the quality of being uncertain, conditional, or (im)possible, contingency softens the fact-driven force of the photograph by introducing chance, relativity, implication, and hypothesis into the act of viewing, forcing people to imagine and interpret a sequence of action beyond the picture’s taking.⁹¹

Fotografier har, som Zelizer sier, lite å gjøre med ”a definitive set of certain and unambiguous cues for understanding the world”. Uavhengig av teknologien bak dem er bilder i sitt vesen analoge, ikke digitale. De er mer eller mindre av noe, ikke enten/eller. De er fragmenter og de legger mening. Fotografiene kan ikke selv forklare meningen, prosessene og formularene bak det de viser. De peker mot noe, men ofte på en ulen måte som åpner for følelser og det Zelizer kaller et gestalt-drevet verdensbilde. Dette mener hun mediene må begynne å ta på alvor, og hun anser det som et problem at det fortsatt, tross den økende bruken av både stillbilder, bildespill, film og tekst i ulike variasjoner, i stor grad er folk med tekstbakgrunn som velger

⁹⁰ Ibid., 6.

⁹¹ Ibid.

medienes bilder, ofte uten å vite nok om hva de gjør og ikke alltid med heldig resultat.

For senmodernistiske og postmodernistiske teoretikere er mange av Zelizers argumenter gammelt nytt. Mange har brukt mye energi på å understreket og avsløre fotografiets manglende egenskaper som sannhetsformidler. Susie Linfield mener den lingvistiske vendingen i den visuelle teoribyggingen på 1960- og 70-tallet førte til et overdrevet fokus på hva fotografiet ikke er og hva det ikke kan gjøre. Hun påpeker hvordan framstående teoretikere og kommentatorer som Susan Sontag, Abigail Solomon-Godeau, Alan Sekula, John Tagg med flere har gått løs på særlig dokumentarfotografiet med hard hånd og beskrevet sjangeren vekselvis som forførerisk, anti-intellektuelt, voyeuristisk, maktpreserverende og uetterrettelig. Denne ikonoklastiske bredsidene mener hun dypest sett må leses som et intellektuelt oppgjør med moderniteten og teknologioptimismen som på mange måter preget store deler av 1900-tallet. "Photography is a proxy for modern life and its discontents", skriver Linfield⁹² og mener fotografiet sto lagelig til for hugg som en maskinelt framkommet uttrykks- og registreringsform:

Photography evokes our ambivalence about technology. Unlike painting, writing, dancing, music making, and storytelling, photography began not thousands of years ago with innocent, primitive man but less than two hundred years ago with compromised, modern man. And unlike other forms of expression, photography depends on a machine and a chemical process. Photography, in short, is an impure, "disconcerting" art (or craft), and we have approached it with that contradictory mixture of expectation and distrust, of glorious hope and tremendous gloom, with which we have approached the machine age itself.⁹³

⁹² Susie Linfield, *The cruel radiance: photography and political violence* (Chicago: University of Chicago Press, 2010), 13.

⁹³ *Ibid.*, 16.

Et historisk tilbakeblikk på det fotografiske sannhetsproblemet viser interessant nok at denne binære forståelsen av fotografiet, som enten sannferdig eller ikke-sannferdig, også kan leses som et modernitetsprodukt. På 1800-tallet var ikke folk så ensidig blindet av fotografiets indeksikalske sannhetsformidlingsevne som det kan se ut som hos en del moderne og postmoderne kritikere. Holdningen til fotografiet var mer et både-og enn et enten/eller. Sandbye påpeker for eksempel hvordan utviklingen av det hun kaller en fotografisk kultur kan knyttes til den gryende modernitetens ambivalens hva angår individets status i samfunnet. En ny måte å være i verden på så dagens lys som følge av framveksten av nasjonalstaten, industrisamfunnet og nye familiestrukturer, samt nye måter å forholde seg til religion og vitenskap på. Fotografiet representerte en teknologi som kunne være både til glede og nytte, det være seg i privatsfæren og som en del av det moderne samfunnets kontrollmekanismer. I private kontekster representerte fotografiet en møteplass der virkeligheter og drømmer kunne konstrueres (for eksempel familiefotografi (og kunst)), mens det i større samfunnsmessige settinger bidro til å objektivere menneskers gjøren og væren, samt å arkivere, kategorisere og universalisere dette. På 1900-tallet ble diskusjonen om fotografiets forhold til virkeligheten gradvis redusert til et spørsmål om det Sandbye kaller ”konvensjonell realisme” – altså forholdet mellom bildet og det øyet ser. Men Sandbye påpeker at vi også kan snakke om en mental realisme når det gjelder fotografiske bilder. Denne mener hun er knyttet til fotografiets indeksikalske spordannelse, altså som en forsikring om at noe har funnet sted. Fotografiet skal altså ikke oppfattes som et objektivt presisjonsmedium, men måten fotografiet har vært brukt og oppfattet på har formet vår måte å se på og vår måte å forstå noe som realistisk. Sandbyes posisjon blir dermed at fotografiets realisme må oppfattes som et møte med betrakteren, ”dvs. at interessen flyttes over på betydningstilblivelsen, på affekten; på hva fotografiet gjør ved betrakteren, fremfor på en ontologisk bestemmelse af hva fotografiet er.”⁹⁴

⁹⁴ Sandbye, *Mindesmerker*, 45.

Den digitale teknologien er kanskje en medvirkende årsak til at vi i dag kan nærme oss sannhetsproblemet fra en vinkel som bærer mindre preg av 1900-tallets enten-eller-tenkning. Digital fototeknikk har gjort virkeligheten mer visuelt manipulerbar enn noen gang og globaliseringen har gjort spredningsmuligheten av bilder både i og løsrevet fra kontekst enn noen gang. Tilliten til det journalistiske fotografiet er derfor helt avhengig av tilliten til den journalistiske institusjonen som produserer og formidler det. Det er en stor utfordring.

0.10. Metodiske implikasjoner

En hver problemstilling har metodiske implikasjoner. I denne avhandlingen er det nyhetsfotografiene som står i sentrum, men som aktører i sosiale prosesser. Jeg har derfor benyttet meg av både kvantitative og kvalitative metoder for å forstå og gjøre rede for disse prosessene, og jeg har søkt både i og utenfor bildeflaten i dette arbeidet.

Utvalgsprosessen har vært mangslungen. Jeg startet med å identifisere nyhetsfotografier jeg personlig husket spesielt godt, eller som interesserte meg fordi jeg oppfattet at de vakte sterke følelser i folk. Noen slike reaksjoner delte jeg, andre forsto jeg mindre godt, og begge deler vakte en nysgjerrighet som ble et første utvalgsriterium. Ansiktsbildene av Anders Behring Breivik sto sentralt i dette første utvalget, men det var først vanskelig å etablere noen overordnede parametere som kunne skape gode forbindelseslinjer mellom disse bildene og de andre jeg ønsket å diskutere, for eksempel bilder tatt etter eksplosjonen i Grubbegata, noen av bildene fra rosemarkeringen og Andrea Gjestvangs portretter av overlevende etter massakren på Utøya. Det var slik bildematerialet selv som inspirerte meg til å hente fram sosialantropologen Victor Turner og hans konsept om sosiale drama. Turners faser ga mening både som en måte å sortere materialet på, og som retningsgiver for å analysere fotografienes virkekraft.

Jeg har valgt å jobbe med avisfotografi. I en tid da papiravisen er i krise kan dette kanskje virke litt lite framtidsrettet, i hvert fall fra et journalistisk ståsted. Det er åpenbart mange spennende problemstillinger som knytter seg til bildebruk og visualiseringer både på nett og på fjernsyn, men det er likevel noe med stillbildets

særegne kraft som fascinerer meg, ikke som nyhetsformidler. At jeg ikke er alene om dette fikk jeg bekreftet i et intervju med en av VGs redaksjonelle ledere. Han kunne fortelle at så godt som alle publikumsreaksjonene de hadde mottatt på bildebruk, både positive og negative, gjaldt stillbilder i avis. Nettbildene gikk åpenbart langt mer upåaktet hen. For meg er dette en av mange indikasjoner på at kombinasjonen av fotografi som uttrykk og avisa som medium er svært virkningsfull og verd å studere.

Bildene jeg har valgt har alle vært publisert i aviser som jeg selv har tatt vare på eller som jeg har søkt opp gjennom arkivtjenesten Retriever. Denne gir tilgang til det aller meste av den norske avisfloraen, både riksdekkende, regionale og lokalaviser. Den er basert på innsendt materiale fra avisene selv, og den er derfor ikke bestandig like oppdatert. Retriever selv gir ingen informasjon om den utgaven man leser er først eller sist, og iblant mangler sider som redaksjonene av ulike grunner ikke har sendt inn. Noen aviser, som Dagens Næringsliv, legger bare inn tekst og ikke bilder i basen og jeg har derfor valgt å se bort fra denne avisa med noen få unntak. I de tilfellene der Retriever-materialet har bydd på problemer, har jeg supplert med avisdatabasen til Nasjonalbiblioteket. Et fåtall bilder er hentet fra nett eller fjernsyn, og hensikten med slikt bildemateriale er å sette avisbildene i relieff eller å illustrere deres transformasjon over tid.

For å analysere bildene selv har jeg støttet meg til begreper og perspektiver hentet fra samfunnsgeografen Gillian Rose.⁹⁵ Roses analytiske tilnærming situerer både fotografisk praksis og fotografiske objekter i romlige termer, som mer eller mindre stofflige steder. For meg har dette vært en analytisk ryddehjelp for å skaffe oversikt over et komplekst felt. Jeg vil likevel understreke at jeg har plassert hennes perspektiver under metode fordi jeg oppfatter dem mer som en nyttig måte i sorteringen av perspektiver enn nødvendigvis i den dypere analysen av de spørsmålene materialet reiser.

Rose hevder at de tre viktigste aspektene ved en visuell analyse er en triangulering av det hun kaller fotografiets rom (*site of the photograph*), tilblivelsens

⁹⁵ Rose, *Visual methodologies*.

rom (*site of production*) og tilskuerens rom (*site of audiencing*).⁹⁶ I denne avhandlingen er det særlig tilblivelsens og fotografiets rom som er av relevans, selv om jeg også berører tilskuerens rom i enkelte kapitler. Hvert av Roses tre rom kan videre analyseres gjennom det hun kaller ulike modaliteter. Begrepet modalitet kan her kanskje best forstås som inngangsporter som hver især vil løfte fram forskjellige aspekter ved det man studerer. Ifølge henne er teknologi, komposisjon og sosiale omstendigheter tre slike modaliteter som alle bør utforskes for å kunne gi en helhetlig analyse. For eksempel innbefatter tilblivelsens sted både de sosiale og politiske omstendighetene rundt et bildes tilblivelse (*sosial modalitet*), bildets sjanger (*komposisjonsmodalitet*), og hvordan det rent teknisk ble laget (*teknologisk modalitet*). I fotografiet selv vil visuelle effekter vise tilbake til teknologi, kompositoriske effekter til komposisjon og visuelle meninger til sosiale omstendigheter. Rose er også nøye med å understreke at det ikke er vanntette skott verken mellom de ulike rommene eller modalitetene. Jeg oppfatter dette som en operasjonaliserbar konkretisering av de ulike analytiske nivåene vi finner varianter av både hos klassikere som Panofsky (representasjon, ikonografi og ikonologi) og Barthes (denotasjon, konnotasjon, bildets tredje mening), samt hos nyere sosialsemiotikere som Kress og van Leeuwen (tekstuell mening, mellompersonlig mening og ideasjonell mening). Roses modell erstatter ikke disse teoretikernes innsikter, men etablerer et relativt ryddig rammeverk der ulike utgangspunkt og interesseområder kan forstås som perspektivforskyvninger mer enn bastante motsetninger. Dette opplever jeg som nyttig.

Mitt hovedanliggende i denne avhandlingen er å undersøke hva nyhetsfotografiet *gjør*. For å finne ut av dette har jeg lagt mye vekt på å se på hvilke relasjoner nyhetsfotografiet inngår i og hvordan ulike prosesser påvirker disse relasjonene og fotografiets performative egenskaper. Det er altså en kvalitativ undersøkelse, selv om jeg også har foretatt noen mindre kvantitative undersøkelser der jeg mener det er relevant å se på mengdeforskjeller.

⁹⁶ Ibid., 19–41.

Alle bildene tilhører i utgangspunktet samme sjanger og medium, nyhetsfotografi i avis, men forskjellene både i innhold og uttrykk kan likevel være ganske store. For å si noe om hva fotografiet gjør er det selvsagt også nødvendig å undersøke det rent visuelle, hva det *er*, som bilde betraktet. Jeg har slik rettet oppmerksomheten mot motiv, komposisjon, synsvinkler og perspektiv. Hvilke elementer jeg har vektlagt har variert fra bilde til bilde, men det har som regel dreiet seg om trekk jeg oppfatter som sentrale for bildets sosiale liv, altså dets eksterne virkekraft.

Jeg har også forsøkt å ha et bevisst forhold til min egen betrakterrolle. Og hvordan denne impliserer at personlige erfaringer og forutsetninger settes i spill i møte med fotografiene. Fotografiets polysemi åpner for mange mulige lesninger, og min forståelseshorisont er i tillegg temmelig annerledes som forsker enn som avisleser. Som avisleser dvelte jeg lite ved hvert enkelt bilde, mens jeg som forsker har utsatt enkelte av fotografiene i denne avhandlingen for jevnlig gransking over tre år. Noen har jeg grublet over og slåss med, andre har jeg endret mening om etter å studert dem inngående igjen og igjen. ”Normale avislesere” oppfører seg ikke slik. De kaster avisene, eventuelt bruker de dem til å tenne opp i peisen med, dekke gulvet med når de skal male taket eller pakker dem ned i våte sko. Som forsker har jeg altså revet avisene og fotografiene løs fra deres opprinnelige brukskontekster. Fotografiene på disse avissidene representerer ikke bare en virkelighet som fant sted for tre år siden, de eksisterer her og nå som fysiske spor. Ricoeur har kalt slike spor ”restene av fortiden, slik vi taler om restene av et måltid, om en helgens relikvier eller om et historisk monuments ruiner.” Å følge et spor, sier Ricoeur, er ”å stå for en formidling mellom det forsvundnes *ikke lenger* og merkets *fremdeles*.” Slik jeg forstå ham er fortiden ikke bare det forgjengelige og forgangne. Sporet er bevart i nåtiden både som det det var og som det det er blitt. Som tegn transcenderer sporet tiden, fordi det både peker mot sin egen tid og analysens tid. Sporets performative egenskaper minner altså ikke så lite om fotografiets.

Min forskerposisjonen innebærer imidlertid at selv om jeg kan bruke mine egne reaksjoner og refleksjoner i en analyse, så er jeg ikke noen målestokk for publikumsreaksjoner. Jeg har heller ikke foretatt noen systematisk undersøkelse av det Rose kaller publikumsrommet. Gjennom diskusjonsmateriale som er tilgjengelig i

det offentlige rom, for eksempel klager på bildebaserte oppslag til Pressens Faglige Utvalg eller diskusjoner i nettmedier eller aviser, har jeg likevel hatt tilgang til spørsmål, reaksjoner og refleksjoner fra ikke-profesjonelle mediebrukere. Jeg har dermed et visst monn av etterprøvbare publikumsreaksjoner som jeg refererer til der jeg mener de er relevante for diskusjonen. Mitt eget intervjumateriale er begrenset til de profesjonelle aktørene som har stått sentralt i den journalistiske praksisen som fotografiene springer ut av. Jeg har intervjuet åtte fotojournalister, ni deskjournalister og/eller redaksjonelle ledere som alle har spilt sentrale roller i utvelgelsen av fotografier og redaksjonelle uttrykk, samt to medlemmer av Årets bilde-juryen for året 2011. Intervjupersonene er alle valgt med utgangspunkt i spesifikke bilder eller avisoppslag, men har også bidratt til min mer overordnede forståelse av arbeids- og produksjonsvilkår for norske fotojournalister både under normale forhold og i forbindelse med denne ekstraordinære nyhetssaken. Intervjuene har stort sett foregått på intervjupersonenes arbeidsplasser, med unntak for tre som er foretatt på kafé og to som foregikk per telefon/skype. I teksten har jeg i all hovedsak valgt å anonymisere intervjupersonene. Jeg bruker intervjumaterialet enten for å belyse omstendighetene rundt et fotografi/oppslag eller for å gi innblikk i konvensjoner, holdninger og posisjoner som jeg oppfatter peker tilbake på profesjonene mer enn individene. For øvrig har intervjumaterialet fungert som drivstoff for min egen tankeprosess.

0.11. Avhandlingens struktur:

Avhandlingen er inndelt i tre overordnede partier. Disse følger de tre første fasene i Victor Turners modell for sosiale drama, nemlig bruddet, konfliktfasen og reparasjonsfasen (*redressive action*). Den siste fasen, reintegrasjon eller skisma, har jeg ikke berørt fordi jeg anser at vi som samfunn fortsatt befinner oss i reparasjonsfasen. Å dele undersøkelsesperioden inn i faser gjorde det noe enklere å presisere spørsmålene til bildene.

I den første delen av avhandlingen diskuterer jeg bildedekningen av selve handlingen: Hvilke fotografier ble tatt? Hvordan var omstendighetene? Hvilke bilder

ble valgt og hvordan ble bildene håndtert dette første døgnet? Og ikke minst; hvilke journalistiske narrativer bidro disse første bildene til å forme? Del 1 er videre inndelt i tre kapitler som alle omhandler 22. juli som hendelse og de første bildene og avisene som ble produsert. Alt undersøkelsesmateriale er altså publisert 23. juli. Kapitlene er strukturert etter en slags produksjonskronologi i den forstand at kapittel 1 behandler fotografene og bildene de tok, kapittel 2 tar for seg bildenes ulike relasjoner og funksjoner i avisa, og kapittel 3 diskuterer ulike nyhetsnarrativer slik de ble presentert på forsider i inn- og utland. På den måten forsøker jeg å etablere et rammeverk som de påfølgende to delene også kan lene seg på.

I del 2 behandler jeg det Turner kaller konfliktfasen, en kaotisk og kreativ fase der mye står på spill. Denne fasen er vanskelig å tidfeste nøyaktig, men bildene jeg diskuterer er i hovedsak både fotografert og publisert i løpet av den første måneden etter terroraksjonene. Bildetilfanget i denne perioden er stort, men turnerske begreper som liminalitet og *communitas*, struktur og antistruktur har bistått både i bildeutvalg og lesning. I denne fasen bruker jeg også de prosessuelle perspektivene til Elizabeth Edwards og Maruška Svašek mer aktivt som overordnede analytiske redskaper, fordi det er her vi begynner å se hvordan fotografiene og deres performative egenskaper og muligheter gjennomgår konkrete forandringer.

Også denne delen består av tre kapitler. I kapittel 4 diskuterer jeg fotografiske representasjoner av de mange rosemarkeringene som et uttrykk for *communitas* og samhold. I alle fall i utgangspunktet. Kapittelet diskuterer også det problematiske ved å flytte et slikt emblem over i en mer offisiell setting, nemlig som illustrasjon til og emblem for den norske nasjonalsangen. I kapittel 5 tar jeg for meg to (delvis) kolliderende narrativer som begge er bygget opp rundt fotografier med sterk fortellerkraft. Den første er etableringen av Jens Stoltenberg som leder og statsmann, der Tommy Ellingsens bilde av Stoltenberg som omfavner Eskil Pedersen på Sundvolden spiller en vesentlig rolle. Den andre narrativen er mer smertefull, fordi den stiller den norske samfunnsberedskapen i et dårlig lys. Også denne har et fotografisk emblem, nemlig et publikumsbilde av politiets spesialtropper om bord i en synkeferdig gummibåt på vei til Utøya. Kapittel 6 tar utgangspunkt i avisoppslag som ble klaget inn til Pressens Faglige Utvalg på bakgrunn av sitt visuelle innhold. Den

store konfliktlinjen her gjelder bruken og forståelsen av Anders Behring Breiviks ansikt og framtoning. Det empiriske materialet er Dagbladets mange forsider der Breiviks ansikt dominerer, og VGs publisering av politiets rekonstruksjon av massakren på Utøya.

Del 3 er viet den fasen Turner kaller redressive action og som jeg har oversatt til reparasjonshandlinger. Slike reparasjonshandlinger trer i kraft ganske umiddelbart etter en dramatisk begivenhet, for eksempel gjennom begravelser, minnehøytideligheter og –konserter. Mitt materiale er imidlertid hentet et stykke lenger ut i løpet. Kapittel 7 omhandler dekningen av rettssaken mot Breivik, som jeg leser som den største enkelthendelsen av reparasjonskarakter iverksatt av det norske samfunnet som sådan. Kapittel 8 er et oppsummerende og avsluttende kapittel der jeg diskuterer nyhetsfotografiens videre skjebne når 22. juli ikke lenger er en nyhet.

Del 1. Fragmenter og fortellinger

Etasje på etasje med gapende vinduer. Et par som flykter mellom sønderrevet betong og forvridd metallrester. En livløs kvinnekropp mellom flagrende papir og uidentifiserbare gjenstander. Dette er tre motiver som fant veien til norske eller internasjonale avisforsider den 23. juli 2011, fanget av objektivene til fotojournalistene som løp inn i regjeringskvartalet da alle andre løp ut. På ulik måte formet disse nyhetsfotografiene de første famlende narrativene om 22. juli, en hendelse som raskt ble definert som et nasjonalt traume av historiske dimensjoner. De første tre kapitlene i denne avhandlingen handler om 22. juli visualisert som "breaking news". Hvilke fotografier ble tatt? Hvilke ble ikke tatt? Hvordan ble fotografiene brukt i norske og utenlandske aviser? Hvilke narrativer var de medskapere av?

Terroraksjonene i regjeringskvartalet og på Utøya er unike i sitt slag i norsk politisk historie, og de rystet nasjonen langt inn i marginen, på tvers av politisk, sosial og etnisk tilhørighet. "Alle" husker hvor de var da eksplosjonen detonerte i regjeringskvartalet. "Alle" har en fortelling om hvordan de opplevde det da det begynte å komme for en dag hva som skjedde på Utøya. Narrativer med en felleskulturell ambisjon er imidlertid avhengig av tilgjengelig dokumentasjon. I kapittel 1 forsøker jeg derfor å gi et riss av hvilke bilder som finnes av selve hendelsene og deres umiddelbare konsekvenser. Dette gjør jeg gjennom å følge nyhetsfotografenes bevegelser. De aller fleste bildene er tatt i regjeringskvartalet og Oslo sentrum, der også brorparten av fotografene befant seg. Ingen, heller ikke pressefotografene, klarte å forestille seg at den store eksplosjonen i Oslo sentrum nærmest var et forspill å regne sammenliknet med tapstallene som skulle komme på Utøya. Bildetilfanget fra Utøya er derfor magert i sammenlikning. Hele det norske samfunnet ble tatt på senga denne ettermiddagen, inkludert norske medier.

I kapittel 2 har jeg konsentrert meg om publiseringskonteksten gjennom å følge et lite utvalg bilder og måten de ble presentert på den 23. juli. Kapitlet diskuterer hvordan vi skal forstå avisa som formidlingsplattform for nyhetsfotografiet, og ikke minst relasjonen tekst/bilde. Å se oppslagene i lys av

produksjonsprosessene som ligger bak fungerer også som en inngang til å forstå de innarbeidete rutinene i redaksjonene og den til dels tause kunnskapen som ”sitter i veggene”. Mye av arbeidet i en redaksjon styres av profesjonelle erfaringer og innarbeidete handlingsmønstre, og i en sterkt presset situasjon som 22. juli trer de redaksjonelle refleksene tydeligere fram.

I kapittel 3 kommer jeg viderefører jeg undersøkelsen av de konkrete valg norske og utenlandske redaksjoner foretok i arbeidet med å produsere avisene som utkom 23. juli. Dette gjør jeg ved å konsentrere meg om avisenes forsider og spørsmålet om deres performativitet, altså om hva de faktisk gjør. Hvilke narrativer er fotografiene med på å etablere? Og er det forskjeller mellom norske og utenlandske tekst/bilde-narrativer? Et slikt komparativt blikk er interessant med tanke på dette forskningsmaterialets unike karakter. Det er svært sjelden Norge har vært rammet av kollektive sjokk av slike dimensjoner. I mediesammenheng er det langt mer vanlig at vi presenteres for andres traumer og lidelser, langveisfjerne nyheter som fortøner seg som mer eller mindre begripbare størrelser. Mye av litteraturen rundt traumatiske nyhetsbilder er knyttet til nyhetsfotografiets evne til å formidle kunnskap og empati om andre menneskers erfaringer.⁹⁷ Det vil slik også være relevant å spørre hvorvidt denne litteraturen også framstår som en fruktbart inngang til undersøkelsen av hvordan eksterne nyhetsmedier forvaltet dette norske traumet tekstlig og visuelt?

En terrorhandling i fredstid vil alltid generere sjokk. Selve terrorhandlingen kan derfor karakteriseres som et vendepunkt, et brudd, et paradigmeskifte, et ”point of no return”. Som et overordnet teoretisk perspektiv har jeg, som det framgår av innledningskapitlet, valgt å støtte meg til sosialantropologen Victor Turners forståelse av sosiale drama som en uharmonisk og konfliktfylt prosess inndelt i fire overgripende faser.⁹⁸ I denne delen konsentrerer jeg meg om den første fasen, det opprivende og sjokkerende bruddet. En sjokkpreget hendelse som 22. juli må oppfattes som noe kvalitativt mer betydningsfullt enn det som ligger i det

⁹⁷ Susan Sontag, *Regarding the pain of others* (London: Penguin Books, 2003); Zelizer, *About to Die*; Bird, S. Elizabeth, *The Anthropology of News & Journalism*; Linfield, *The cruel radiance*.

⁹⁸ Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors*, 37–41.

vidtfnvende og litt diffuse begrepet kontekst. Inspirert av Kristin Asdal,⁹⁹ som har kritisert historikere for å bruke kontekst som en alt for stor sekkebetegnelse, vil jeg forsøke å unngå å begrepet uten å presisere hva det viser tilbake til. 22. juli utgjør mer presist en situert hendelse, en *situasjon* som både er formativ og pregende. Det er som den lader sine representasjoner med kraft nesten etter mønster av fysikken.

For mitt formål er situasjonen interessant av minst tre grunner. For det første utgjør sjokket i seg selv et sjeldent øyeblikk av noe ikke-fortolket, tilnærmet pre-narrativt, noe vi normalt finner lite av i ordinær nyhetsdekning. Nyheter bygger som regel på noe som er kjent, og som derfor medvirker til at vi gjenkjenner en hendelse som noe oppsiktsvekkende.¹⁰⁰ Nyhetsnarrativene følger derfor stort sett i godt opptrakkede løyper. Slik er det også med nyhetsfotografiet. I sin diskusjon av ikoniske nyhetsfotografier trekker Hariman og Lucaites særlig fram bildenes intertekstualitet som en måte å forklare deres performative kraft. For å evne å se, og ikke minst å forstå noe nytt må vi paradoksalt nok ha sett det før. Når kameraet fryser et øyeblikk og løfter det fram for oss, tildeles dette øyeblikket en spesiell performativ verdi og vi forventer at dette øyeblikket er eller kan knyttes til en fortelling.¹⁰¹

Sjokket er dessuten selve bruddflaten og inngangsporten til en videre sosial prosess. Jeg ser det slik at de ulike fasene stiller ulike krav til nyhetsdekningen, og dermed nyhetsbildene. Bildene fra selve hendelsen framstår også som helt sentrale for utformingen av de videre narrative prosessene. De første fotografiene er referansepunkter og merkesteiner som bringer terrorhandlingen og dens konsekvenser inn i det offentlige rom. Gjennom bildene transcenderes de individuelle erfaringene fra åstedene og blir til en kollektiv erfaring som legger føringer for videre sosial samhandlinger og forhandlinger.

⁹⁹ Kristin Asdal, «Contexts in Action—And the Future of the Past in STS», *Science, Technology, & Human Values* 37, nr. 4 (2012).

¹⁰⁰ Se for eksempel Brynjulf Handgaard, Anne Hege Simonsen, og Steen Steensen, *Journalistikk: en innføring* (Oslo: Gyldendal akademisk, 2013), 39.

¹⁰¹ Hariman og Lucaites, *No caption needed*, 30–32.

1.0. Inn i det ukjente: Fotografiske fragmenter

22. juli 2011 var den litt late sensommerfredagen som uten forvarsel ble forvandlet til et nasjonalt traume. Midt i ferieavvikling og agurknyheter eksploderte først en bilbombe i regjeringskvartalet, og før noen hadde rukket å summe seg begynte det å komme marerittaktige meldinger fra Utøya. Det overordnede spørsmålet som motiverer dette kapittelet er hvordan den visuelle produksjonskulturen i norske aviser håndterte denne situasjonen. Hvordan arbeidet nyhetsfotografene? Hvilke fotografier klarte de å ta? Hvilke bilder mener de mangler?

For å kunne svare på disse spørsmålene har jeg forsøkt å skaffe meg en oversikt over nyhetsfotografenes bevegelser i de fysiske rommene der begivenhetene fant sted. Her har intervjuene med nyhetsfotografer som var på jobb denne ettermiddagen og kvelden vært av uvurderlig hjelp. Jeg har deretter grovinn delt bildene i seks kategorier som betegner sentrale temaer i den visuelle dekningen. Gjennomgangen er motivert av et ønske om å skissere bredden i og begrensningene ved de fotografiske representasjonene norske og internasjonale aviser hadde å velge i da de skulle presentere nyhetene for leserne den 23. juli. I tillegg til å være viktige historiske dokumenter danner disse fotografiene utgangspunktet for de ulike narrativene avisene valgte, og som jeg kommer mer spesifikt tilbake til i kapittel 2 og 3. Her vil jeg nøye meg med å definere en journalistisk narrativ som en hendelsesbasert fortelling formidlet gjennom både tekst og bilde.

1.1. Tilblivelsesrommet: Modaliteter og intensjon

I dette kapittelet vil jeg bevege meg inn i det Gillian Rose kaller fotografiets tilblivelsesrom (*site of production*).¹⁰² Ifølge henne konstitueres tilblivelsesrommet av tre modaliteter som alle kan tjene som en analytisk inngang til bildets univers, nemlig den sosiale, den teknologiske og den kompositoriske modaliteten. Jeg vil berøre alle

¹⁰² Rose, *Visual methodologies*, 20.

tre, men har valgt å ta utgangspunkt i det sosiale fordi det er her jeg mener vi må plassere fotografene, som jo er en forutsetning for at det overhode ble tatt noen bilder. Rose definerer for øvrig den sosiale modaliteten temmelig løst, som noe vi kan forstå både i vid eller i snevrere forstand.¹⁰³ Så vel økonomiske, politiske, institusjonelle som biografiske innfallsvinkler kan føre fram til de sammenhengene et bilde kommer til i og er et uttrykk for, alt etter hva formålet med analysen er.

Ved å nærme meg fotografiene gjennom deres fotografer og arbeidsforholdene deres beveger jeg meg også inn mot det Michael Baxandall kaller bildenes intensjon,¹⁰⁴ eller kanskje bedre i denne sammenhengen: oppdrag. Som jeg var inne på i innledningskapitlet oppfatter ikke Baxandall intensjon som en psykologisk tilstand, slik man lett kan tolke det som. Hans intensjonsbegrep betegner snarere en relasjon mellom objektet/verket (her fotografiet) og de omstendighetene som har skapt det. For å gripe denne skapelsesprosessen lanserer han begrepene *charge*, *brief* og *trac* som alle formulerer spørsmål til objektet. Disse spørsmålene er vel å merke stilt i ettertid.¹⁰⁵ Baxandalls begrepsapparat må derfor forstås som bildehistorikerens rekonstruerende verktøy, ikke bildeskaperens.

I innledningskapittelet har jeg allerede gjort rede for hovedinnholdet i Baxandalls begrepstriade, og jeg vil her forsøke å anvende dem på mitt fotojournalistiske materiale. Nyhetsfotografier kan sies å ha en overordnet *charge* som ligger i selve yrkesbetegnelsen til fotografene uansett om de kaller seg pressefotografer eller fotojournalister. For hvorfor finnes det nyhetsfotografier? Svaret kan formuleres slik: Fordi nyhetsmediene ønsker *journalistisk relevant fotografisk materiale* som på ulike måter og utfra ulike parametere kan belyse og/eller beskrive en gitt situasjon. Hva som i ettertid defineres som journalistisk relevant, og hvordan dette håndteres i praksis kommer jeg tilbake til i kapittel 2. Men kanskje blir denne oppdragsbeskrivelsen for generell. La oss se på begrepet *brief*, som betegner

¹⁰³ Ibid., 24–25.

¹⁰⁴ Baxandall, *Patterns of Intention*.

¹⁰⁵ Lien, «'Not the proper way, but many proper ways to think about pictures' - Intensjonalitet og historisk rekonstruksjon i Michael Baxandalls *Patterns of Intention*».

den situasjonsspesifikke problemløsningen, og som har til hensikt å forklare hvorfor et bilde har fått en spesifikk form.

Brief kan defineres gjennom å studere ulike betingelser som må være til stede for å kunne løse oppdraget. Disse kan videre deles inn i umiddelbare og omkringliggende betingelser.¹⁰⁶ For mitt formål vil slike umiddelbare betingelser for eksempel omfatte nødvendigheten av å være til stede der det journalistisk relevante motivet befinner seg, ha egnet kamerautstyr for hånden og muligheten til å distribuere fotografiet i de rette kanalene etterpå. De omkringliggende betingelsene definerer blant annet det som på norsk kan kalles kulturelle ressurser.¹⁰⁷ Slike ressurser kan i min sammenheng forstås som kunnskap om hvordan et kamera kan brukes til å uttrykke det man ønsker, en forståelse av relevante estetiske konvensjoner og, ikke minst, av hendelsens karakter. Normalt vil en fotograf i felt ha en forestilling om hva slags situasjon hun eller han skal dekke og hva slags journalistisk fortelling dette skal bli. Både fotografer og skrivende journalister går i felt med en såkalt vinkling i bakhodet, en journalistisk term som kanskje best kan beskrives som journalistikkens versjon av arbeidshypoteser.

Akkurat denne dimensjonen er spesielt interessant i forbindelse med bildedekningen av 22. juli. Jeg har intervjuet åtte fotografer som var på jobb for ulike medier denne ettermiddagen og kvelden, og det de alle har til felles er at ingen av dem forsto hva de var vitne til da de begynte å fotografere. Jeg har også intervjuet seks vaktsejfer/nyhetsledere som bekrefter at sjokket og forvirringen gjaldt generelt. Noen trodde eksplosjonen skyldtes en gasslekkasje. I VG-huset, som ligger vis a vis regjeringskvartalet, fryktet mange at de selv var blitt utsatt for et attentat. I Aftenposten, som ligger nede ved sentralstasjonen, så det ut som at røyken steg opp fra Youngstorget. Noen trodde det kunne være et angrep utført av islamistiske ekstremister, andre så bare meningsløse krigsliknende scener. Ingen mistenkte en ung, blond mann fra Oslo vest, utkledd som en politimann. Mangelen på

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Ibid.

situasjonsforståelse er såpass unik at den ikke bare er en føring. Jeg tror derfor det er riktig å inkludere den i definisjonen av dette oppdragets *brief*. Hvis vi spør: Hvorfor ble akkurat disse nyhetsfotografiene tatt, kan svaret være: For å dokumentere *det ukjente* på en journalistisk relevant måte.

1.2. Bilder og bevegelser

Fotografiene fra dette turbulente døgnet faller i seks ganske tydelige tematiske kategorier der bildene i seg selv forteller mye om fotografenes bevegelser. Terroraksjonene hadde to åsteder, og geografisk fordeler kategoriene seg slik:

Tabell 1.1.:

Tematiske og geografiske kategorier som definerte nyhetsfotografiene 22. juli.

Tematisk innhold	Geografisk åsted
1. Ødelagte bygninger	Regjeringskvartalet
2. Sårete	Regjeringskvartalet/Oslo sentrum
3. Hjelpemannskaper ¹⁰⁸	Regjeringskvartalet/Oslo sentrum/ Utvika/Sundvollen
4. Overlevende	Utøya/Utvika/Sundvollen
5. Døde	Regjeringskvartalet/Utøya

Innenfor hver av disse kategoriene finner vi mange varianter av hvert motiv, og flere motiver er fotografert på likeartede måter av flere fotografer. I dette avsnittet vil jeg presentere disse kategoriene gjennom en enkel bildeanalyse av noen utvalgte fotografier. Her vil jeg også berøre bildenes teknologiske og kompositoriske modaliteter. Kategoriene er presentert etter åsted, der jeg først gjør rede for en del feltspesifikk informasjon jeg mener er relevant for å forstå hvordan fotografenes arbeidsvilkår virket inn på bildene de tok.

¹⁰⁸ Noen vil kanskje etterlyse en egen kategori for bilder av væpnet politi og soldater i Oslos gater. Mitt inntrykk er imidlertid at disse bildene i liten grad ble brukt det første døgnet og de er derfor ikke behandlet separat.

Bildeutvalget har ikke til hensikt å være representativt for alle, noe som er en utfordring fordi denne typen eksemplifiseringer nesten automatisk får et metonymisk tilsnitt. Samtidig er det nettopp de kategoriovergrepene trekkene jeg er mest interessert i. For å løse dette dilemmaet har jeg derfor supplert analysen av enkeltbildene med en grovmaskert kvantitativ gjennomgang av likeartede bilder slik de framstår i de fire største riksdekkende avisene, Aftenposten, Dagbladet, Dagsavisen og VG den 23. juli. Antallet bilder er av begrenset interesse. Det jeg er ute etter er om vi kan se eventuelle systematiske likhetstrekk og hva forskjellene eventuelt består i. Upublisert materiale er ikke inkludert i gjennomgangen.

1.3. Åsted: Regjeringskvartalet

Å håndtere åstedet for en hendelse er en vesentlig betingelse for utførelsen av det fotojournalistiske oppdraget. Den 22. juli bød på en rekke uvante utfordringer for fotografene. Flere sentrale norske nyhetsorganer ble satt delvis ut av spill over lengre tid etter eksplosjonen i regjeringskvartalet. Bomben ødela infrastrukturen til VG, Dagsavisen og bildebyrået Scanpix som alle holdt til i umiddelbar nærhet. Redaksjonene ble dels tvunget til å evakuere lokalene sine og dels til å gjøre jobben sin med begrenset teknisk utstyr. Scanpix betjente i en periode sine norske og internasjonale kunder fra fortauskanten, før de fikk etablert seg på et hotellrom i nærheten. VG måtte flytte to ganger før de etablerte midlertidige redaksjonslokaler på et annet hotell. Dagsavisen flyttet redaksjonen hjem til sjefredaktørens leilighet. Også for andre aviser gikk mange redaksjonelle rutiner helt eller delvis i oppløsning, ikke minst når det gjelder bildebruken. Mange nyhetsfotografer hadde mindre kontroll over hva slags materiale de sendte fra seg enn de normalt pleier å ha, og en del bilder gjennomgikk knapt noen redaksjonell vurdering før de ble sendt videre i systemet og til slutt ble publisert. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 2 og 3.

Fotografene selv forklarer at de fikk en del etiske problemstillinger svært tett på. Hvor nært kan du gå? Hvor store skader kan du vise? Hvor går grensen mellom personvern og den journalistiske opplysningsplikten? Mange av fotografene jeg har snakket med sier de opplevde Oslo sentrum som en krigssone dette døgnet, og selv

om noen av dem hadde krigs- og konflikterfaring fra før var det noe annet å møte et slikt scenario i sin egen hovedstad. Andre var sommervikarer uten slike erfaringer, mens andre igjen bevisst hadde valgt bort krig og katastrofe fra sitt profesjonelle repertoar. Flere opplevde dessuten at de ikke hadde full kontroll over utstyret. De fleste hadde bare grepet det første og beste kameraet de hadde for hånden og sto med et vidvinkelobjektiv der de kunne ønsket seg en zoom og omvendt. I krigssammenheng beskriver fotografer ofte kameraet som et slags beskyttende filter mellom dem selv og virkeligheten, men for en av fotografene i mitt utvalg virket det omvendt. De sårete kom alt for nær. En annen følte at det var vanskelig å kommunisere den absurditeten hun opplevde. En tredje opplevde at hørsel, lukt og følelser forsvant. Bare synet fungerte. Da han kom hjem etter endt arbeidsdag oppdaget han at han hadde tråkket en spiker gjennom foten uten å merke det. Alle disse forholdene er med på å forklare hvorfor fotografiene ble som de ble.

1. Bilder av ødelagte bygninger:

Fotografier av de bombeskadde bygningene i regjeringskvartalet står sentralt i den første narrativen om 22. juli, noe jeg skal komme tilbake til i kapittel 3. Disse bildene finnes i mange varianter. Noen viser høyblokka, andre Grubbegata. Bygningene er så høye eller brede at det er vanskelig å fange både kraften i og omfanget av skadeverket i ett og samme bilde. Dette utgjorde en kompositorisk utfordring for fotografene som noen har løst ved å fokusere på detaljer som utblåste vinduer, mens andre forsøkte å kombinere den skadde boligmassen med vantro og sjokkerte publikumsreaksjoner. Bildet under (fig.1.1.) representerer en variant av den siste løsningen.



Fig.1.1. Fotograf: Thomas Winje Øijord. Bildet viser konsekvensene av eksplosjonen i regjeringskvartalet, sett fra Grubbegata.

Fotografiet er tatt på gateplan, på venstre fortau i Grubbegata på nedsiden av høyblokka. Herfra skrår gaten forsiktig oppover. Bildet er tatt i et svakt fugleperspektiv, og med vidvinkel slik at vi får mest mulig informasjon, både i bredde og dybde. I forgrunnen ser vi fem mennesker, mens tre andre er plassert i mellomgrunnen. I bakgrunnen, over horisontlinjen ser vi uberørte bygninger og spinkle grønne trær mot den grå ettermiddagshimmelen over Oslo.

Lengst til høyre står en mann i blå skjorte og snakker i mobiltelefon. Bak ham er en annen mann så vidt synlig, og det er ikke mulig å se hva han holder på med. Litt til høyre for midten står noe som kan være et litt eldre par. Kanskje er de turister. Mannen har brun allværsjakke på seg og en ryggsekk, mens kvinnen er kledd i rød kåpe og har en rød veske over skulderen. Det ser ut som hun holder et kompaktkamera foran seg. Alle disse tre har ansiktene vendt mot en kontorbygning i Grubbegata som fortsatt står i brann. Inn mot midten av bildets øvre del ser vi hvordan det står flammer ut av et vindu i femte etasje. Det siver gråsvart røyk ut over ilden og fra en tre-fire vinduer ved siden av det som brenner. I høyre bildekant i forgrunnen kommer en yngre mann gående mot synsretningen til de andre. Han

holder et større kamera i hendene og over skulderen har han noe som ser ut som en fotobag. Ganglaget er raskt og bestemt, og han ser ut som en profesjonell fotograf på jobb. I venstre bildekant, inn mot mellomgrunnen står en annen fotograf, også han ser ut til å være en yngre mann. Han har kameraet vendt mot oss.

Samlet forteller blikkretningene til mannen med telefonen, det eldre paret og de to fotografene oss at det er mye å se på, mye å ta inn både visuelt og emosjonelt. Så mye at det virker litt forstyrrende, for hva ser for eksempel den fotografen som ser mot oss? Burde vi ha sett dette? I ettertid vet vi dessuten at det er mer. Venstre bildekant er dominert av garasjetaket foran høyblokka, så denne er delvis skjult, men vi kan skimte byggets grå silhuett over vi det hvite taket. Men kanskje har ikke fotografen kommet så langt som til høyblokka ennå. Midt i gata, litt lenger inn i mellomgrunnen, står to menn som ser ut som de diskuterer. For øvrig ser scenen livløs ut. Gaten er overstrødd av tre, metall og uidentifiserbare bygningsrester.

Den 23. juli trykket Aftenposten, Dagbladet, Dagsavisen og VG til sammen 16 bilder der ødelagte bygninger var hovedtema. Disse bildene danner grunnlaget for følgende enkle kvantifisering:

- Hele 12 av 16 bilder bruker menneskekroppen som målestokk. I noen bilder ser det ut til at fotografen bevisst har brukt menneskers kroppsholdninger og ansiktsuttrykk for å illustrere hvor sjokkerende og overraskende ødeleggelsene var. I andre er det menneskekroppens sårbarhet som er målestokken.
- 10 fotografier er tatt på gateplan og er det jeg i denne sammenheng vil karakterisere som oversiktsbilder, der hensikten er å vise omfanget i ødeleggelsene. Seks viser derimot dybden i ødeleggelsene gjennom detaljer. Nærbilder av vinduer uten glass er et motiv mange har skildret.
- Ødeleggelsene i Grubbegata er hovedmotiv i åtte bilder, mens høyblokka dominerer i sju. I tillegg har Dagsavisen trykket et bilde av Arbeiderpartibygningen på Youngstorget der også flere vinder var blitt sprengt i stykker.

2. Bilder av sårete: Regjeringskvartalet/Oslo sentrum

Det blødende ansiktet til en middelaldrende, korthåret kvinne var et gjennomgående motiv i dekningen av eksplosjonen i regjeringskvartalet. Ansiktet, og overkroppen hennes har sirkulert på avis- og nettsider både i Norge og internasjonalt.



Fig.1.2. Fotograf: Torbjørn Grønning. Bildet viser skadete i Oslo sentrum.

Mange av disse bildene viser utelukkende ansiktet og overkroppen hennes omgitt av uidentifiserbare hjelpere, men i et av fotografiene (fig.1.2.) inngår hennes skikkelse i en mer oversiktlig situasjonsrapport. Fotografen har befunnet seg i samme øyehøyde som kvinnen. Bildet er tatt på noen par meters avstand. Det sentrale visuelle elementet i fotografiet er den sårete kvinnen selv. Hun befinner seg sentralt i bildeflaten, og blodet som dekker hele ansiktet, store deler av overkroppen og lårene hennes, er et naturlig blikkfang. Selv om hun åpenbart er skadet og rystet av hendelsen framstår hun som fattet og tilstedeværende. Hun er et offer, men likevel først og fremst en overlever. Kvinnen og støtteapparatet rundt henne er fotografert mens de går, og fotografen har sannsynligvis selv også vært i bevegelse. Det kan se ut som at han har rygget mens han fotograferte. Ryggen til en soldat og bena til en annen er synlig i høyre bildekant, noe som understreker det ekstraordinære ved situasjonen. Soldater er ikke et dagligdags innslag i Oslos bybilde.

Kvinnen, som vi i dag vet heter Siri Wilberg, ledsages av en rekke mennesker med alvorlige og til dels oppjagete ansiktsuttrykk. Vi skimter en ambulansesykepleier i rød drakt og med gul refleksvest, og aller bakerst en mann som kanskje kan være Securitasvakt eller noe liknende. Midt i følget, og delvis skjult bak de andre går en annen såret kvinne som også ble mye fotografert denne dagen, nemlig Line Nærnsnæs som fikk en gigantisk tresplint i hodet. Akkurat denne detaljen er imidlertid nesten usynlig her.

Hvilke likhetstrekk finner vi mellom dette bildet og andre publiserte bilder av overlevende i regjeringskvartalet? Aftenposten, Dagbladet, Dagsavisen og VG publiserte samlet 12 bilder av sårete den 23. juli, og samlet finner jeg følgende:

- Seks av bildene viser kvinner, men bare fire enkeltindivider. VG trykket for eksempel en hel liten bildeserie om Nærnsnæs med tresplinten i hodet. Seks bilder viser seks individuelle menn.
- På 10 av 12 bilder er det enkelt å identifisere de sårete, men alle er tilsynelatende klare og overlevelsedyktige.
- Kun to bilder viser flere enn ett offer.
- Alle bildene viser blod, selv om det er varierende hvor eksplisitte skader de sårete har. Wilberg i eksempelet over er en av de hardest skadde, andre kan for eksempel bare ha en tydelig stripe av blod rennende nedover tinningen.
- På ni av bildene er ofrene assistert av hjelpemennskaper eller andre.
- I fem av 12 bilder ser det ikke ut til at fotografen har hatt særlig tid eller overskudd til å tenke komposisjon, og bildene framstår som ganske kaotiske. Heller ingen av de andre kan karakteriseres som sterkt komponerte. Selv om disse sju er ryddigere i selve bildestrukturen bærer de likevel motivisk sett preg av en kaotisk og uoversiktlig situasjon.
- I åtte bilder er perspektivet frontalt og i øyehøyde. De resterende fire er fotografert i et lett skrått perspektiv og i to av dem har fotografen gått ned på bakkeplan. Grunnleggende sett vil jeg hevde at alle disse 12 bildene har karakter av å være øyeblikkspregete snapshots.

3. Bilder av redningsarbeid:

Brannfolk, ambulanspersonell og politi var tidlig på åstedet og deres arbeid med å skaffe seg oversikt, sikre folk og bygninger, samt hjelpe de skadde er hyppig dokumentert. Faktisk er dette den største enkeltkategorien av bilder som avisene publiserte det første døgnet. Redningsarbeidet står ofte i fokus i disse bildene, og mange av dem overlapper med bildene av sårete. Andre ganger danner redningsinnsatsen et bakteppe for de skadde, redde eller forvirrede hovedpersoner.



Fig.1.3. Fotograf: Anonym. Bildet viser to kvinner som flykter fra Einar Gerhardsens plass. I bakgrunnen ser vi politi og hjelpemannskaper.

Et av disse fotografiene framviser en sammenstilling av disse to temaene (fig.1.3.). Bildet er tatt på Einar Gerhardsens plass, like utenfor høyblokka i regjeringkvartalet. Dette er like ved der bomben gikk av, og gaten er overstrødd av treverk, metallbiter, papir og uidentifiserbart skrap, samt noe som ser ut som et bildekk. Perspektivet er frontalt. I forgrunnen ser vi to unge kvinner som ser ut til å flykte fra eksplosjonsstedet. Kvinnen til venstre ser rett framfor seg mens hun løper, mens den andre snur hodet mot en totalskadd personbil som er plassert i bakgrunnens høyre side, like over horisontlinjen. På linje med bilen ser vi også hjelpemannskapene, representert ved en ambulansesjåfør i rød drakt med gul vest, og to andre i gule vester. Den ene er en politimann. De tre i gule vester ser ut til å være i fokus for de

totalt 13 sivilkleddede personene som også befinner seg på denne linjen. Mange av dem ser ut til å søke råd hos mennene i gul vest. De bærer på tepper, bøyer seg halvt over noe vi ikke kan se. Særlig politimannen lengst til venstre i bildet ser ut til å ha de andres oppmerksomhet.

Dette bildet ser ut til å være tatt i all hast. Fotografen har ikke rukket å definere en tydelig komposisjon. De flyktende kvinnene gir bildet nerve og temperatur, men det er ikke kvinnene i forgrunnen, men redningsfolkene bak dem som er skarpestilte. Kvinnene er i bevegelse på samme måte som papirarkene som fortsatt flagrer på bakken, mens redningsfolkene bak representerer struktur og orden, opprydning og ro. Generelt finner jeg følgende fellestrekk i de publiserte bildene i Aftenposten, Dagbladet, Dagsavisen og VG:

- Redningsarbeid kan leses som hovedtema i 23 publiserte bilder og som bitema i sju. En del av disse bildene overlapper imidlertid fotografier av overlevende i regjeringskvartalet eller fra Utøya.
- Av de 23 bildene med redningsarbeid som hovedtema er 19 tatt i regjeringskvartalet, mens fem relaterer seg til Utøya.
- På 12 av bildene er redningsmannskapene ikke identifiserbare. På de resterende 11 viser minst en person identifiserbare ansiktstrekk, men ingen av fotografiene har noe personfokus rettet mot redningsfolk.
- 13 bilder er tatt på gateplan og fungerer som oversiktsbilder der den større scenen er et viktig element. 10 bilder fokuserer på detaljer i redningsarbeidet, for eksempel personer som fraktes på bårer, mottar førstehjelp el.l.
- Hele 17 bilder er fotografert med frontelperspektiv. Disse bildene gir snarere inntrykk av å være raske og øyeblikkspregete registreringer av fakta enn tungt komponerte scener.
- Ambulansepersonell har en framtrædende rolle i 18 av fotografiene, mens politifolk i en hjelpefunksjon står sentralt i sju. Brannmannskaper spiller en sentral rolle i fire bilder og soldater i ett.

1.4. Åsted: Utøya

Som tidligere nevnt ble norske medier fullstendig overrasket av eksplosjonen i Oslo sentrum. Til å begynne med var det derfor ingen som skjønnte sammenhengen mellom bilbomben i regjeringskvartalet og meldingene om skyting på Utøya, så om regjeringskvartalet representerte en fotografisk utfordring, var hendelsene på Utøya enda vanskeligere både å begripe og få tilgang til. Nyhetslederne jeg har snakket med forklarer at det er vanlig at mediene får inn en rekke falske tips når dramatiske hendelser finner sted, så meldingene fra Utøya ble først plassert i denne kategorien. Slike tips må sjekkes, men man tar dem i utgangspunktet med en klype salt. Da alvoret meldte seg sviktet logistikken på mange punkter. Eksempelvis hadde Scanpix bilene sine innelåst i garasjen under regjeringskvartalet og måtte sende folk til Utvika i taxi. De som kom seg avgårde møtte både køer og politisperringer, noe som forsinket turen og vanskeliggjorde adgangen til åstedet. Noen fotografer fikk med seg en del av redningsarbeidet, men etter hvert ble Sundvolden hotell et naturlig samlingssted, da man her etablerte et senter for overlevende og pårørende.

Kun et fåtall fotografer kom tett på selve massakren på øya. To helikoptre kom seg i lufta, et rekvirert av Dagbladet og et av NRK. Begge skulle i utgangspunktet fotografere regjeringskvartalet fra lufta, slik at redaksjonen hadde bildemateriale fra flest mulig vinkler. Men før de kom så langt var luftrommet blitt stengt. Hver for seg fikk begge i oppdrag å ta en tur ut til Utøya, bare for å sjekke hva som skjedde der. NRKs fotograf kom først i lufta og sirklet over øya mens Breivik fortsatt holdt på med henrettelsene sine. Han syntes han så lite folk, og skjønnte instinktivt at noe var fryktelig galt. Etterhvert så han mennesker som svømte, og forsto ganske raskt at de ikke badet, men forsøkte å svømme vekk fra øya. Hvorfor var det vanskeligere å begripe. Fotografen så en politimann på en odde som han filmet, men han visste ikke da at det var Breivik og så heller ikke hva han holdt på med. Denne fotografen fikk også med seg at politiets spesialstyrker gikk i land på øya, før han måtte snu på grunn av drivstoffmangel.

Dagbladets helikopter ankom omtrent samtidig med at NRKs helikopter snudde. Dagbladets fotograf forteller at han syntes øya var merkelig stille, og at det

var noen underlige lyse flekker på svabergene som uroet ham. Han så fire likposer, sykebiler og redningsmannskaper på landsiden og fotograferte dette. Først da han kom tilbake til redaksjonen og fikk framkalt bildene sine gikk det opp for ham at de lyse flekkene i stor grad var døde ungdommer.

Et par fotografer kom seg også ut i båt omtrent samtidig som politiet gikk i land på øya. En av dem var svenske Niclas Hammarström som tok flere eksplisitte bilder av døde ungdommer. Disse bildene kom aldri på trykk i norske medier, men bildene skapte en voldsom debatt som jeg kommer nærmere tilbake til, først og fremst i kapittel 3. At Hammarström fikk tatt disse bildene skyldes at han fulgte en helt annen rute enn de Oslo-baserte fotografene. Han kom med fly til Gardermoen på et tidspunkt da veiene inn til Oslo var sperret. Omtrent samtidig fikk han melding om at det skjedde noe på Utøya, og rakk han fram til Utvika før politiet fikk sperret av området.

4. Bilder av overlevende fra Utøya:

Bildematerialet som relaterer seg til massakren på Utøya er generelt sett langt fattigere enn det vi finner fra regjeringskvartalet. Bildene av de overlevende deler seg i to. Den første kategorien viser overlevende som kommer i land og tas hånd om av redningsmannskaper. Noen av dem har svømt, mens andre er blitt plukket opp av småbåter fra campingplassen på landsiden. Disse bildene viser i liten grad fysiske skader. Den andre kategorien viser overlevende som blir gjenforent med sine kjære på Sundvolden hotell. Å dømme fra det publiserte materialet har fotografene i all hovedsak gått forsiktig til verks. Mange har brukt zoom fra lang avstand, og det er få nærgående scener som viser sterke følelser. I så måte står disse bildene i kontrast til skildringene fra regjeringskvartalet. Så godt som alle bildene preges likevel av et stort og tungt alvor.



Fig.1.4. Fotograf: Anonym. Bildet viser overlevende fra Utøya.

Et av disse bildene (fig.1.4.) framstår som et typisk eksempel på dette alvorret. Bildet viser to unge menn som nettopp er kommet i sikkerhet. De er på vei opp en bakke, ledsaget av redningspersonell. Begge er innhyllet i håndklær eller pledd, noe som indikerer at de har svømt. Gutten i forgrunnen, til venstre i bildeflaten går i sokkelesten, mens gutten i mellomgrunnen er barbeint. Siden de går selv er det rimelig å anta at de er fysisk uskadet, men alvorret står preget i ansiktene deres. Begge guttene ser fysisk sterke ut, og de har tydelig støttende mennesker rundt seg. Likevel er det noe nakent og ensomt over disse to skikkelsene. De har ikke sluppet til lettelsen, og vi får inntrykk av at de ikke er ute av marerittet selv om de er reddet. Alvoret understrekes ytterligere av at det kommer en bære med en tredje overlevende bak dem. Vi ser også ryggen på flere ambulansfolk på vei ned bakken, noe som er en klar indikasjon på at det er flere som må tas hånd om nedenfor horisontlinjen.

Dette bildet har et frontalt perspektiv og en uvanlig ren komposisjon sammenliknet med mange andre bilder fra denne kvelden. Til tross for at bildet inneholder mange elementer og mye bevegelse er det ryddig i strukturen. Alle bevegelsene møtes i et punkt litt til høyre for midten av horisontlinjen som ligger i bildets nedre fjerdedel. Bakgrunnen er dominert av klart grønne trær med store mørke

skyggepartier. Mot denne bakgrunnen trer særlig de mettede fargene i menneskenes hud og klær tydelig fram. Intensiteten i fargene bidrar til å gi fotografiet et fortettet uttrykk.

Aftenposten, Dagbladet, Dagsavisen og VG trykket samlet ni bilder av overlevende fra Utøya den 23. juli. Av disse finner vi fire portretter av ungdommer som lot seg intervju, mens fem gjengir ulike scener der overlevende spiller en viktig rolle. Om reportasjebildene vil jeg oppsummere følgende:

- To bilder viser identifiserbare ansikter, men ingen viser sterke følelsesutbrudd.
- Omfavnelser og omsorg er et sentralt tema i alle bildene, enten representert ved familie eller hjelpepersonell.
- Kun to av bildene har tydelige kompositoriske grep, og bildet jeg har diskutert over er ett av dem.

5. Bilder av døde:

Fotografier av døde mennesker faller på mange måter i en egen kategori, og publiseringen av slike bilder krever en separat diskusjon som jeg vil komme tilbake til i kapittel 3. Dette avsnittet handler primært om hvilke motiver som var tilgjengelig for pressen, og hvordan fotografene løste den profesjonelle utfordringen som ligger i å ta slike bilder. Både regjeringskvartalet og Utøya hadde sine dødsofre. I regjeringskvartalet var det først og fremst liket av en kvinne på Einar Gerhardsens plass som ble fotografert, og siden dette bildet også ble publisert av flere aviser er dette et av eksemplene jeg behandler nærmere i kapittel 3. De døde på Utøya ble fotografert i fire varianter. Noen ble fotografert der de døde. Dette gjelder særlig de som ble drept på svabergene eller i nærheten av vannet, siden fotografene ikke hadde visuell tilgang til det som skjedde inne på øya. Andre ble fotografert etter at de var blitt tildekket av politiet. Den tredje kategorien er dem som ble fotografert på landsiden, i det de ble tatt hånd om av hjelpepersonell som la dem i likposer. Den fjerde kategorien er døde kroppar som ble fraktet i likposer til ambulanser eller inn på Ullevål sykehus.



Fig.1.5. Fotograf: Niclas Hammarström. Bildet viser drepte på svabergene rundt Utøya.

Her skal vi nærmere på et av Niclas Hammarströms bilder (fig.1.5.). Fotografiet ble ikke publisert i Norge, men har kommet på trykk i internasjonale medier og senere vunnet internasjonal pris som del av en serie (se også kapittel 8). Fotografiet viser et utsnitt fra et skogholt og strandkanten på Utøya sett fra sjøen. Selv om skogholtet dekker den sentrale delen av bildeflaten er det likevel ikke dit blikket først trekkes, men mot kroppene som ligger som bylter langs vannkanten. Bildets sentrale meningskomponent er kontrasten mellom de naturvakkre omgivelsene og det grusomme vitnesbyrdet kroppene representerer.

Måten kroppene ligger på forteller om en hensynsløs systematikk fra drapsmannens side. Disse ungdommene er ikke drept av en person som har skutt vilt rundt seg, de er henrettet én etter én idet de forsøkte å flykte. Noen av kroppene er halvnakne, mens klærne deres ligger for seg. Det er ikke vanskelig å argumentere for at fotografiet dermed forteller noe vesentlig om drapssituasjonen. Dilemmaet, særlig i et lite land som Norge, er hvordan man får fram denne typen informasjon uten å

identifisere de døde. Selv om det ikke er nedfelt i Vær Varsom-plakaten, journalistenes etiske retningslinjer, så strider det mot konvensjonene i norsk journalistikk å trykke bilder av døde nordmenn. Internasjonale konvensjoner på den nordlige halvkule heller i retning av varsomhet når det gjelder eksplisitt materiale og at man ikke skal vise nærgående bilder av mennesker i nedverdiggende situasjoner.¹⁰⁹ Hammarströms bilde uttrykker her et kompromiss, der man må kjenne personene svært godt for å kunne identifisere dem. De er portrettert først og fremst som kropper. Likevel var de for eksplisitte for norske medier, og Hammarströms egen avis, Aftonbladet, valgte å sladde kroppene. En løsning mange medier valgte var å bruke bilder tatt senere, da kroppene var tildekket, men fortsatt lå i samme posisjon som der de ble drept. Dette var dessuten et motiv flere hadde tilgang til.

Svært få bilder av døde kropper fra Utøya ble trykket i de norske avisene den 23. juli. I de fire utvalgsavisene fant jeg bare to, et bilde av tildekkete likposer på stranden i Utvika og et der en død person ankommer Ullevål universitetssykehus i helikopter. Hammarströms bilde er derfor også et eksempel på tilgjengelig materiale som ikke ble brukt, i og med at Hammarströms arbeidsgiver Aftonbladet har en samarbeidsavtale med VG.

1.5. Journalistikk versus historie

Den tematiske gjennomgangen viser at tilfanget av fotojournalistisk materiale fra hendelsene 22. juli er produsert på et begrenset antall fysiske steder og konsentrert om et begrenset antall situasjoner. Dette er ganske typisk for dramatiske hendelsesnyheter. Katrine Ziesler, som fulgte en gruppe internasjonale fotografer under dekningen av politiske opptøyer i Kenya, beskriver hvordan nyhetsfotografene sjelden beveger seg alene.¹¹⁰ Dette skyldes dels sikkerhetsmessige vurderinger, der

¹⁰⁹ Dette er et tema som interesserer mange. Se for eksempel Linfield, *The cruel radiance*; Sontag, *Regarding the pain of others*; Prosser mfl., *Picturing atrocity*; Kenneth Kobre og Betsy Brill, *Photojournalism: the professionals' approach* (Amsterdam: Focal Press, 2008); Zelizer, *About to Die*.

¹¹⁰ Katrine Aakrann Ziesler, «De som skyter øst-afrikanere: blikk bak blanke bildebylines» (Masteroppgave, Universitetet i Oslo, 2010).

det å samarbeide med andre kan være avgjørende for egen sikkerhet, dels er det et resultat av et gruppepsykologisk fenomen der det å gjøre som de andre minsker risikoen for å komme tilbake til redaksjonen med ”feil” materiale.¹¹¹ Selv om mange fotografer var alene i felt, var det også mange som samarbeidet. Samarbeidet foregikk på ulike måter. I de store redaksjonen forsøkte man å spre fotografene slik at man fikk flest mulig bilder fra flest mulig vinkler. Dette begrunnet for eksempel Dagbladet og NRKs leie av helikopter. Da det viste seg at mange hadde problemer med transporten hjalp fotografene hverandre, uansett redaksjonell tilhørighet. I tillegg til det individuelle ønsket om å ta gode bilder ser vi altså et kollektivt aspekt ved nyhetsdekningen.

Hva finner vi så hvis vi vender tilbake til det Rose kaller fotografiets tilblivelsesrom og forsøker å se den sosiale, den teknologiske og den kompositoriske modaliteten under ett? Både fotografene og deres ankerfolk i redaksjonene (vaksjefer og nyhetsledere) forklarer at bomben i regjeringskvartalet kom som mer enn en overraskelse, det var et sjokk. For nyhetsproduksjonen som system ble flere viktige aktører satt delvis ut av spill gjennom ødelagt infrastruktur og oppløste rutiner. For den visuelle produksjonen ga det seg blant annet utslag i mangelfullt/feildimensjonert kamerautstyr og logistiske begrensninger som mangel på transport. Dette bidro til å begrense tilfanget av potensielt relevante motiver, spesielt i tilknytning til Utøya. Sjokk, forvirring og en manglende helhetsforståelse har sannsynligvis også påvirket de kompositoriske løsningene i de fotografiene som ble tatt. Å dømme utfra det publiserte materialet som danner grunnlag for den tematiske gjennomgangen over er det i hvert fall en klar overvekt av bilder med et mer eller mindre tydelig snapshotpreg. Med dette mener jeg bilder med en hastig komposisjon, ofte preget av mange brutte linjer og overflødig visuelt materiale. Den utstrakte bruken av frontalperspektiv peker i samme retning, nemlig mot fotografer som i liten grad har hatt overskudd til å tenke alternative vinkler som kunne gitt bildene en sterkere komposisjon. Den

¹¹¹ Dette fenomenet er blant annet beskrevet av Gro Sølvberg, «‘Lookin’ for trouble?’: kunnskapsgenerering blant utenrikskorrespondenter i Midtøsten» (Universitetet i Oslo, 1998); Anne Hege Simonsen, «Fra Griot til Den fjerde statsmakt: journalistikk og politikk i Senegal» (Universitetet i Oslo, 1997).

overraskende situasjonen og de mange etiske dilemmaene lar seg på mange måter lese i fotografiernes struktur, særlig i bildene fra regjeringskvartalet. At det ikke bare var ett åsted, men to, ga 22. juli etter hvert noen marerittaktige og ubegripelige dimensjoner.

Roses modaliteter samsvarer altså langt på vei med de betingelsene Baxandall sier vi må se etter. I tillegg til *oppdraget* er bildet er en konkret løsning på et sett konkrete utfordringer. Konteksten er spørsmålet, bildet svaret. Det er, på oppdragets nivå (*brief*), man finner de konkrete problemene som må løses, og som blir bestemmende for bildenes endelige form. Føringene i den bredere konteksten – i kulturen i vid forstand (*charge*) – påvirker imidlertid hvordan fotografen oppfattet problemet og for eksempel velger å vektlegge visse aspekter fremfor andre.

I dette tilfellet bød den manglende førforståelsen på problemer. Intervjuene jeg har foretatt vitner også om at fotojournalistene selv ikke er helt fornøyd. Særlig uttrykker de frustrasjon over at det finnes så få bilder fra Utøya. De opplever at det er et tomrom i materialet, og at dette er et kollektivt problem. ”Vi mangler noe mellom sykebiler og lik”, som en av dem ordla seg.

Denne frustrasjonen reflekterer i liten grad misnøye med egen innsats, for de fleste opplever at de ga det de hadde i situasjonen. Jeg tolker snarere opplevelsen av tomrom som et uttrykk for at de mener fotografiene som gruppe ikke fullt ut lyktes med å utføre oppdraget. Første ledd i min definisjon av disse bildenes *brief* var å *dokumentere det ukjente*, og i dette perspektivet ser vi at marerittet på Utøya forble ukjent gjennom manglende bildelegging. Den fotografiske indeksikaliteten kan jorde og konkretisere dramatiske hendelser, og kanskje er det derfor svært mange av fotografiene oppfatter at bildene deres ikke bare var myntet på morgendagens avis, men handlet om å dokumentere for ettertiden. Dramatikken i hendelsene gjorde at publiseringsaspektet ble nedgradert. ”Kanskje må alle som kjente noen på Utøya dø først, men det burde finnes bilder som viste hva som skjedde”, var en av fotografiernes kommentar til denne problemstillingen.

Selv om hver enkelt fotograf løste sine arbeidsmessige utfordringer så godt det lot seg gjøre, opplevde altså flere at det samlede sluttresultatet ikke var tilfredsstillende. Og dette til tross for at bildene som ”mangler” ikke kunne vært brukt

journalistisk der og da. Dette bringer et relevant og utfyllende perspektiv til den andre delen av min definisjon av *charge*, nemlig at fotografiene skal fungere *journalistisk relevant*. Fotografenes posisjon antyder at de definerer nyhetsfotografiets oppdrag som noe som transcenderer det journalistisk relevante og den umiddelbare rapporteringsplikten som ligger implisitt i dette. Det de sier er at bilder som ikke kan publiseres likevel bør finnes fordi de har historisk verdi og kan vise seg viktige i en framtid vi ikke nødvendigvis kan forestille oss nå.

1.6. Fra fragment til fundament

Fotografenes misnøye med bildematerialet fra 22 juli peker også tilbake mot det jeg vil karakterisere som noe urytmisk ved hele hendelsen, og som senere skulle manifestere seg også i de ulike journalistiske narrativene. Situasjonen ble urytmisk da det viste seg at den mest hjerteskjærende av de to hendelsene, massakren på Utøya, hadde kunnet forløpe nærmest i fred, fordi røyken fra bilbommen i regjeringskvartalet tok all oppmerksomheten. Dette var Anders Behring Breiviks visuelle tryllekunst, og den lurte hele den norske offentligheten. At gjerningsmannen dessuten var norsk og tilsynelatende privilegert åpnet bare flere rom mot det ukjente dette første døgnet.

Samlet vil jeg karakterisere nyhetsbildene fra 22. juli som fragmenter, som puslespillbrikker i et bilde uten fasit. En slik lesning peker nok også tilbake på meg selv og min erindring om hvordan jeg i dagene etter satt med avisene foran meg og så og så uten å forstå hva bildene egentlig viste. Fornemmelsen av grensesprengende vantro er lett å hente fram igjen stilt overfor dette bildematerialet, og jeg vil derfor gå så langt som å hevde at det er noe tilnærmet pre-narrativt over disse nyhetsbildene, til tross for at noe slikt strengt tatt er umulig. Nettopp situasjoner med mange ukjente faktorer vil i særlig grad påkalle kjente mentale og/eller diskursive skjemaer som i dette tilfellet var krig, angrep, selvmordsbomber osv. De fortellertekniske begrensningene som ligger i selve bildeformatet har dessuten en narrativ funksjon i seg selv. Pressefotografiets (stort sett) rektangulære bilderamme legger viktige føringer på hvordan elementene i bildet kan plasseres og begrenser derfor også hvilke historier et fotografi kan skape eller bidra i.

Alle fotografier har forbindelseslinjer både til det de denoterer og til oss som betrakter dem. Vår evne til konnotasjon er helt avgjørende for fotografiets performative mulighet og fortellerkraft. Her er det relevant å trekke inn Roland Barthes som i sine første funderinger over fotografiets vesen beskriver det som noe så semiotisk selvmotsigende som et ”tegn uten kode”.¹¹² Og selv om Barthes senere snakket om fotografiet i helt andre og kanskje mer presise termer, er det likevel noe i denne konseptualiseringen som støtter min fornemmelse av noe pre-narrativt: Hvis det er jeg som koder det tegnet jeg ser, må jeg ha en formening om hva tegnet peker tilbake på. Motivet gir visse indikasjoner, men selv det mest intense fotografiske budskap hjelper ikke hvis hele mitt kognitive apparat stritter imot å forstå. Hariman og Lucaites skriver godt om hvordan ny kunnskap er nødt til å bygge på etablerte tankemodeller for i det hele tatt å bli oppfattet, og dette fenomenet er også godt kjent fra en rekke studier av journalistikk generelt.¹¹³ Ernst Gombrichs tese om hvordan mentale skjemaer danner grunnlaget for all persepsjon kan også leses som et fundament for dette.¹¹⁴ For 22. juli fantes det ikke noe skjema. Slik sett samsvarer dette døgnet med Turners definisjon av brudd som forårsaker sosiale drama. Bruddet bryter i stykker sosiale strukturer, det river i samfunnsveven.¹¹⁵

Nå presenterte selvsagt ikke avisene bildene som pre-narrative. På et overordnet nivå vil jeg vil holde fast ved at nyhetsfotografiets *charge* er å skape journalistisk relevant visuelt materiale. Det er avisa som er den primære brukskonteksten og i den oppdragsbeskrivelsen ligger det implisitt at nyhetsfotografiene er med på å skape og forme narrativer. Som vi skal se i kapitlene som følger er mange av disse narrative imidlertid både flertydige og ambivalente. Fundamentet til denne ambivalensen mener jeg vi ser allerede i det urytmiske

¹¹² Barthes, *Image, music, text*, 17.

¹¹³ Johan Galtung og Mari Holmboe Ruge, «The Structure of Foreign News The Presentation of the Congo, Cuba and Cyprus Crises in Four Norwegian Newspapers», *Journal of peace research* 2, nr. 1 (1965): 64–90; Elisabeth Eide og Anne Hege Simonsen, «Verden skapes hjemmefra», bd. XLII (Oslo: Transit, 2010), 22–33; Eide og Simonsen, *Dekke verden!*.

¹¹⁴ Gombrich, *Art and illusion*.

¹¹⁵ Turner, «Social Dramas and Stories about Them».

bildematerialet jeg har diskutert i dette kapitlet. Fragmentene peker i mange retninger hva angår både intensitet og øvrig innhold, og de lar seg vanskelig føye sammen i et harmonisk narrativt hele. Tragediens bilder er med andre ord bilder det tar lang tid å forstå.

2.0. Bildet i avisa: Et tidsperspektiv

”Images need a place to live” skriver W.J.T. Mitchell.¹¹⁶ Nyhetsfotografiet lever i aviser eller på nettsider, og det er her det utfolder sin primære virkekraft. Det finnes også andre kontekster der nyhetsfotografiet kan vise seg fram som fotografi betraktet, for eksempel på en gallerivegg eller i en bok, noe jeg vil komme tilbake til i kapittel 8. Poenget her er at aviskonteksten er den eneste relevante for disse bildene som *nyhetsjournalistikk*.

I forrige kapittel gjennomgikk jeg hvilke bildekategorier fotografene produserte den 22. juli. I dette kapittelet vil jeg se nærmere på hva som skjer med fotografiene når de presenteres på avissiden i samspill med tekstlige elementer. Hvilke visuelle føringer legger avissiden for den journalistiske narrativen? Et grunnleggende premiss for diskusjonen er at avissider fungerer som helheter, som en slags bilder i sin egen rett. Øyeskanningsundersøkelser viser at publikum oppfatter avissider som et visuelt hele, der to motstående sider danner en semiotisk flate.¹¹⁷ Avisa som medium framstår dermed nesten som en kinesisk eske der stadig nye meningsskapende lag og koblinger åpenbarer seg, innover i den semiotiske flaten (for eksempel bilde/tekst-relasjoner), og utover mot den større arenaen (for eksempel kodingen av mediet selv som innebærer ulike presupposisjoner hos mediets forskjellige lesere/brukere).

Et annet sentralt premiss i forbindelse med undersøkelsen av bildenes konkrete forankring i aviskonteksten er at nyheter prinsipielt skal oppfattes som ferskvare. Dette gjør på mange måter nyhetsproduksjonen til et spørsmål om timing – noe som også gjelder nyhetsfotografiets performative muligheter. Et overordnet parameter for diskusjonene i dette kapittelet er derfor hvordan tidsaspektet eller aktualitetskravet? påvirker bildevalg og produksjon, og ikke minst hvordan tiden synliggjøres i

¹¹⁶ Mitchell, *What do pictures want*, 216.

¹¹⁷ Jana Holsánová, *Picture viewing and picture description: two windows on the mind*, bd. 83 (Lund: Kognitionsforskning, Lunds universitet, 2001); Holmqvist, Nyström, og Andersson, *Eye Tracking*.

avisoppslagenes form. Eksemplene er hentet fra den samme bildepopulasjonen som jeg presenterte i forrige kapittel, altså nyhetsfotografier tatt 22. juli. Min analyse er derfor nødt til å bli relativt grovkornet, og jeg vil begrense meg til å gjøre rede for et begrenset antall relasjonelle samspill ulike kategorier av nyhetsfotografier kan inngå i, og som jeg mener er spesielt relevante for deres bidrag i etableringen av journalistiske avisnarrativer.

2.1. Tid som oppdragsgiver

Nyhetsjournalistikkens narrative fundament er ”her og nå”. I avissammenheng er dette en åpenbar fiksjon, fordi det er umulig å presentere nyheter i trykket form før etter at de har skjedd. For eter- og nettmedier er denne tidsnære ambisjonen mer realistisk, i og med at man kan dokumentere visse typer hendelser på direkten.¹¹⁸ Tross sin strukturelle umulighet vil jeg likevel hevde at ”her og nå” ligger innbakt i nyhetsfotografiets overordnede intensjon (*charge*) som en vesentlig side av hva det vil si å være journalistisk relevant. Når det gjelder hendelsesnyheter generelt forventes det ofte at det journalistiske bildets skaper en opplevelse av å være tett på begivenheten eller en vesentlig konsekvens av den. Hvis ikke risikerer bildet å ikke bli publisert. Et upublisert nyhetsfotografi er stumt og har liten mulighet for å utøve noen virkekraft, i alle fall ikke etter den opprinnelige hensikten.

For å bli publisert må noen se og velge et bilde. Dette er ofte en mangslungen prosess. Fotografen selv er ofte den første og viktigste utsilingsinstansen. En fotograf som er fast tilknyttet en redaksjon vet gjerne av erfaring hva slags bilder som passer i avisa og sorterer både med sitt eget bildesyn og det redaksjonelle bildesynet i bakhoder. Når fotografen har foretatt sitt utvalg vil andre i den redaksjonelle publiseringskjeden gjøre sine. Hvor mange aktører som er med på slike valg varierer med mediets størrelse og innretning. Større publikasjoner har gjerne en egen bildesjef og kanskje en egen fotodesk. I noen aviser er fotodesken godt integrert med den

¹¹⁸ I journalistfaglig litteratur har man de siste årene begynt å snakke om ”nåheter” som en underkategori av nyheter der det tidsaktuelle er viktigere enn hva som faktisk skjer. Handgaard, Simonsen, og Steensen, *Journalistikk*, 54.

øvrigt nyhetsdesken, i andre aviser lever den et mer separat liv.¹¹⁹ Måten dette forholdet er organisert på påvirker etter alt å dømme avisens visuelle kultur. De mest visuelt orienterte redaksjonene ser bilde og tekst i sammenheng og inkluderer bildevurderinger i hele produksjonsprosessen. Andre steder forholder desken seg lite til bildene før i sluttenden, når alt er klart og sidene skal brytes. Uansett kan bildevalgene anses som et kollektivt anliggende og et uttrykk for en bedriftskultur.¹²⁰

Bildetilfanget til en redaksjon skriver seg som regel fra flere kilder. For det første har de fleste aviser/nettavisene egne fotografer, for det andre bruker de ofte kjente frilansere og for det tredje abonnerer de på nyhetsbyråer, rene bildebyråer og/eller bildebanker. I tillegg blir det stadig vanligere å bruke publikums egne bilder i nyhetsdekning.¹²¹ Mitt intervju materiale tilsier at norske redaksjoner i dekningsaviser en så alvorlig sak som 22. juli foretrakk egne fotografer eller kilder de kjente godt og hadde tillit til. Det norske bildebyrået Scanpix kom høyt opp på denne lista. En ting å merke seg fra dette er at et nyhetsfotografi altså ikke er avgrenset til det som synes innenfor bilderammen, men graderes også ut fra en forestilling om yrkesetikken som ligger bak. ”Du vil gjerne slippe å lure på hva fotografen har tråkket oppi for å få tatt bildet”, som en deskjournalist jeg snakket med uttrykte det. Her finner vi en underforstått tiltro til at etablerte kolleger er flinkere til å ivareta en tilfredsstillende yrkeskodeks enn det den samme deskjournalisten kaller ”blålystyper”. Blålystyper betegner frilansere som spesialiserte seg på vold og ulykker. Mange av dem er ikke fullt ut med i det gode selskap, men redaksjonene bruker likevel bildene deres dersom de ikke har bedre selv.

De konkrete bildene velges både ut fra deres estetiske og narrative kvaliteter, og ut fra mer pragmatiske hensyn som sidekomposisjon. Noen ganger er et nyhetsfotografi interessant fordi det tilfører kunnskap, andre ganger velges det ut fra

¹¹⁹ Bjerknes, *Rett sted til rett tid*.

¹²⁰ Sigrid Lien, «Sportsfotografiet estetik», *Nordicom Information*, nr. 1–2 (2003): 77; Brun, «Who Wants Yesterday's Papers?».

¹²¹ Kari Andén-Papadopoulos, Stuart Allan, og Mervi Panti, red., *Amateur Images and Global News* (Intellect, 2011).

stemningsskapende kvaliteter eller fordi det har en interessant komposisjon som vekker sansene. Men et bilde kan også bli valgt fordi det fungerer bra som bakgrunn for tekst, eller fordi andre og mer dominerende elementer i den øvrige komposisjonen krever et høyde-, alternativt et breddebilde. Slike avgjørelser tas som regel raskt og intuitivt og er erfaringsbaserte av karakter, og mitt intervjumateriale antyder at det ofte er vanskelig å sette ord på hvorfor man velger det ene bildet framfor det andre. ”Man kjenner det i magen når man ser et godt bilde”, sier en bildesjef i en stor avis. ”Jeg har lang erfaring. Jeg vet hva som er et godt bilde”, forklarer en vaktsjef i et nyhetsbyrå. Begge disse utsagnene indikerer at utvelgelsesprosessene er en form for taus kunnskap som det ofte er vanskelig å formulere. En nyhetsredaktør forklarer at han slett ikke alltid velger de bildene fotografene mener er best: ”Særlig forsidede bilder blir ofte kjedelige. Bildet må selvfølgelig ha noe med saken å gjøre, men vi velger ikke alltid det mest spennende bildet hvis det finnes et annet som det passer å plassere tekst på,” sier han. Dette utsagnet indikerer at nyhetsfotografiet ofte må se seg underordnet det didaktiske kravet som å bli raskt og effektivt forstått, noe som også står sentralt i nyhetsjournalistikken.

Dette stiller krav til god og effektiv avisdesign og –layout. Folk leser nemlig ikke aviser, de skanner dem.¹²² Først når blikket fester seg ved noe vi oppfatter som særlig interessant begynner vi å lese, og selv da er det ikke sikkert at vi leser en artikkel til bunns. Nyere øyeskanningsundersøkelser antyder at store deler av teksten i en avis blir forkastet, selv om det vil variere fra en person til en annen hvilke deler av avisa som er mest interessant. De samme undersøkelsene slår fast at fotografier er de viktigste inngangspunktene for avislesere, vel og merke dersom bildet er godt. Den danske fotojournalistlæreren Søren Pagter har undersøkt hva slags bilder leserne liker og funnet at reportasjebilder, som viser til konkrete hendelser og personer, blir oppfattet som mer interessante av publikum enn for eksempel generelle illustrasjonsbilder hentet fra en bildebank.¹²³

¹²² Holmqvist, Nyström, og Andersson, *Eye Tracking*.

¹²³ Evensen og Simonsen, *Se!*.

Også format og formspråk påvirker hvilke bilder redaksjonene er interessert i. For eksempel roper formspråket i en løssalgsavis høyere enn en abonnementsavis og leses i andre kontekster og på andre måter. I stadig flere aviser er det bestemt på forhånd hva slags status en sak skal ha, noe som også påvirker bildevalget. Såkalte A-saker, eller sidetopper, får gjerne større bilder, mens undersakene har små eller ingen bilder. Malstyrte aviser har standardisert layoutprosessen og sender gjerne fotografene ut med beskjed om å komme tilbake med henholdsvis høyde- eller breddebilder.¹²⁴ I slike publikasjoner begrenses dermed muligheten for å la bilderammen spille aktivt med i den fotografiske fortellingen. På nett forholder det seg litt annerledes. Der er ulike tekstelementer viktigere interesseskapere enn i avis, men også her ser vi at bilder med en høy grad av nærhet til situasjoner og mennesker blir oftere og lengre sett. På nett er heller ikke publiseringskonteksten fysisk, og nettsiden som objekt skiller seg fra avisa på flere grunnleggende måter. Dels er nettsiden mer flyktig, fordi den oppdateres kontinuerlig, men dels er den også mer bestandig i det at nettet på mange måter kan forstås som et digitalt arkivsystem. Ingenting forsvinner på internett. For fotografiet som objekt betraktet må vi imidlertid anta at det spiller en viss rolle om leseren bruker en stor eller liten dataskjerm, samt om skjermen er mobil (nettbrett og mobiltelefon) eller fast. Store mediehus har gjerne egne avdelinger som jobber nettopp med å tilpasse det visuelle uttrykket til den/de plattformene man forventer å treffe leseren på.

Som en foreløpig oppsummering vil jeg hevde at ”journalistisk relevans” for et nyhetsfotografi verken handler om iboende estetiske eller narrative kvaliteter, men om det kan møte et situasjonelt betinget behov basert på en del mediespesifikke parametere. Dette behovet kan imidlertid bare tilfredsstilles av fotografier som faktisk foreligger og er tilgjengelige. Tid er derfor et helt sentralt parameter for å forstå hvilke bilder som faktisk kommer på trykk, hvor i avisa de blir plassert og hva slags rolle de får anledning til å spille. Tidsaspektet påvirker dermed også bildenes relasjoner og status på konkrete avissider. I det følgende vil jeg presentere noen avis-

¹²⁴ Ibid., 13–16.

og nettoppslag der nettopp tid er en vesentlig faktor for så vel bildevalg som fotografiernes performative mulighet. Nettaviser faller for det meste utenfor min undersøkelse, men jeg vil likevel inkludere et nettoppslag her, fordi jeg mener det setter avisdramaturgien i relieff.

2.2. Tid og tilgjengelighet

Det første bildet jeg vil diskutere (fig.2.1.) er det enkeltbildet som ble lastet ned flest ganger fra databasen til det norske fotobyrået Scanpix i perioden 22. – 23. juli. Bildet er tatt av en av Scanpix' egne fotografer og ble lastet ned 48 ganger, fortrinnsvis av norske abonnenter. Dette er 13 ganger mer enn bilde nummer to på lista, som er hentet fra eksplosjonsområdet i Grubbegata. Fire av Scanpix' kunder er internasjonale nyhetsbyråer som igjen har kunder over hele verden, og gjennom dette nettverket kan et bilde bli spredd til og brukt av tusenvis av andreleddsbrukere uten at dette blir registrert hos Scanpix. De norske kundene forholder seg derimot som regel til Scanpix i et en-til-en-forhold, og det er derfor rimelig å tro at de fleste av de 48 som kjøpte bildet er unike norske brukere.

Bildet viser et ambulanshelikopter som har landet på helikopterplattformen til Ullevål universitetssykehus i Oslo. Fotografiet er formodentlig tatt med zoom, og utsnittet er i utgangspunktet en heltotal (selv om de fleste publiserte versjonene jeg har sett er kraftig beskåret). I forgrunnen ser vi en del av bygningen og noen oransje metallrør som holder oppe et turkisfarget nett. Disse rørene spiller ingen vesentlig rolle for bildets hovedfortelling, men proporsjonen sier oss at bildet er tatt nedenfra, og avstanden inngir en litt kikkeraktig tilskuerposisjon. Dette er ikke en situasjon vi er invitert inn i. Vi er tilskuere til en lukket arena i alarmberedskap.



Fig.2.1. Fotograf: Håkon Mosvold Larsen. Fotografiet viser en såret som ankommer helikopterdekket til Ullevål Universitetssykehus 22. juli 2011.

Hovedmotivet er plassert i mellomgrunnen. Her ser vi en person på en bære som blir skjøvet inn på sykehuset av en mannlig ambulansesykepleier og en av sykehusets leger eller sykepleiere. Legen/sykepleieren er en ung kvinne, kledd i hvitt og med blå hansker. Pasienten på båren er også innhyllet i hvitt. Vi skimter så vidt litt av ansiktet og overarmen og det ser ut til at pasienten har en surstoffmaske over nesens. Formen på overarmene indikerer at pasienten kan være en mann, men det er umulig å si sikkert. Bildets bakgrunn er en rolig, overskyet og jevnt grå himmel. Fargetonene gjør det vanskelig å slutte av lyset når på dagen bildet er tatt, men vi vet av arkiveringstidspunktet av bildet er tatt i 19-20-tiden om kvelden. I høyre bildekant ser vi de sommerkleddene grenene på et løvtre, mens en svartkledd sikkerhetsvakt ved døra inn til sykehuset rammer inn hovedmotivet på venstre side. (Inngangspartiet tar på originalbildet nesten en firedel av bildeflaten, men de fleste som har brukt bildet har redigert bort det meste av bygningen. Eksempelet over er derfor ganske representativt for bildet i bruk). De kraftige rotorbladene til helikopteret danner en øvre ramme for hovedmotivet. Mot den grå bakgrunnen lyser det fargesterke gule

ambulanshelikopteret med sine røde striper, og disse fargene tas opp igjen i klærne til mannen som skyver båren fra høyre mot venstre, fra helikopteret og mot sykehusets inngang som bare så vidt anes bak mannen i svart. Både ambulansesykepleieren og legen/sykepleieren i hvitt opptrer rolig og konsentrert, kroppsposisjonene deres uttrykker raskhet, rutine og profesjonalitet. Kvinnen ser litt ned framfor seg, som for å sikre at det ikke ligger noe i veien for båren, mens ambulansesykepleieren ser rett fram mot døråpningen inn til sykehuset.

Bildet utsondrer slik sett en form for trygghet der velfungerende institusjoner fungerer slik de skal. Selv om aktørene i bildet signaliserer en akutt situasjon tar det litt tid før vi innses at bildet peker tilbake på noe utenom det vanlige. Det er jo strengt tatt normalt for sykehus å ta imot skadde mennesker. Den svartkledde figuren i venstre bildekant er imidlertid ikke et normalt innslag på helikopterplattformen. På ryggen til mannen i svart står det ”Sikkerhet” og hans militære, eller paramilitære kroppsholdning vitner om at situasjonen ikke er så dagligdags likevel.

Tross denne lave fortellerintensiteten var det altså dette bildet flest Scanpix-kunder valgte å kjøpe, og det hører med til denne diskusjonen at det tredje mest solgte bildet dette døgnet var nesten identisk i form og uttrykk. I denne varianten, som ble lastet ned 32 ganger, er det imidlertid ikke en skadet person, men en likpose som blir rullet inn på sykehuset. For meg er helikopterbildet dobbelt interessant fordi ingen jeg har diskutert det med husker det. Nedlastningene indikerer imidlertid at mange har oppfattet det som et viktig bilde. Hvordan skal vi forklare dette? Jeg tror tidspunktet bildet ble tatt er avgjørende. I 20-tiden om kvelden var alle klar over at det som skjedde på Utøya var alvorlig, men bildetilfanget fra øya var dårlig og det var fortsatt stor usikkerhet når det gjaldt omfang og årsak til tragedien. Scanpix-bildene fra Ullevål dokumenterte, litt via omveier, at situasjonen var dramatisk. Ambulanshelikoptrene fraktet både levende og døde kroppar til sykehuset. Bildene forteller også at helsevesenet fungerte. Bildet fylte dermed et behov for ny og/eller utfyllende informasjon på et tidspunkt da nyhetshungeren var enorm og informasjonstilfanget fortsatt lite.

2.3. Publiseringstid på nett

Selv om bildene fra helikoptertaket ble lastet ned av mange, så ble de ikke like mye brukt på trykk. I norske papiraviser fra 23. juli har jeg funnet en forside og noen undersøker som benytter seg av det, alle i lokalaviser. VG publiserte en variant over samme tema i et dobbeltoppslag, men ingen av de andre riksdekkende avisene brakte verken dette konkrete fotografiet eller motivet. På nett var bildet enklere å spore, og under vil jeg presentere et eksempel hentet fra VG Nett. (fig.2.2.)

Denne nettartikkelen er publisert klokka 20.24 den 22. juli og på dette tidspunktet er bildet temmelig ferskt. Fotografiet er faktisk logget i Scanpix' arkiv klokka 20.41, altså *etter* artikkelen. Dette kan forklares med at artikkelen først ble publisert uten bilde, eventuelt at bildet har vært tilgjengelig for redaksjonen før det ble registrert som arkivert. (NB! Skjermdumpen under er lastet ned 16. mars 2014, noe som innebærer at informasjonen i de omkringliggende kolonnene er en helt annen enn på publiseringstidspunktet. Fordi jeg ønsket at bildet skulle komme klart fram har jeg heller ikke fått med avishodet.) Skjermdumpen viser dermed helikopterbildet som aktør i en løpende nyhetsdekning. Der papiravisene må velge bilder med henblikk på å oppsummere eller gjenskape nyhetsdramatikk, kan nettet lettere forholde seg til et mer reelt ”her-og-nå”.

Nærhet i tid er imidlertid ikke noen garanti for en tett forbindelse mellom tekst og bilde. Artikkelens tittel er lagt over bildet og lyder: ”– Dette er helt vilt. Jeg har aldri sett noe verre”, men utsagnet er ikke knyttet til noen identifiserbar person, verken i bilde eller tekst. Undertittelen slår fast ”20-30 drept på Utøya” og deretter følger fotografiet av ambulanshelikopteret som frakter en såret person til Ullevål. Bortsett fra at bildet indirekte refererer til Utøya er det ingenting i tittel eller ingress som hentes opp igjen i bildet. I ingressen kan vi lese: ”De som har overlevd skytedesperadoen på AUF-leiren på Utøya forteller om forferdelige scener”, noe som viser tilbake til tittelnivået, ikke fotografiet.

Fig.2.2. Fotograf: Håkon Mosvold Larsen. Skjermdump fra VG Nett klokken 20.24 22. juli 2011.

Først i bildeteksten forankres fotografiet mer konkret. Her står det ”SKADDE TIL OSLO: Flere av de skadde fra Utøya ble fraktet med ambulanshelikopter til Ullevål universitetssykehus.” Fotografiet er beskåret ganske kraftig i forhold til originalen, formodentlig for å få opp intensiteten noe. I VG Netts versjon er bare de viktigste talende elementene med, nemlig båren, helikopteret, helse- og redningspersonellet og sikkerhetsvakten. I denne versjonen kommer de målrettede bevegelsene klarere til sin rett, og bildet framstår som noe mer dramatisk enn originalen. Likevel kommer det litt i en skvis mellom all den viktige og dramatiske informasjonen i tittel og ingress. Dermed fortøner bilde seg mest som en illustrasjon, og kanskje som en nødløsning i og med at saken er basert på øyevitneskildringer fra et drama vi ikke får se, men som vi aner har hatt grusomme konsekvenser.

Med mindre det er snakk om multimedieproduksjoner er nyhetsdesign på nett temmelig ensartet. Den visuelle strukturen i denne saken er derfor vanlig for nettavis (i alle fall per 2011). På nett er det vanlig å plassere et bilde eller en video på toppen, med løpende tekst i kolonnen under, eventuelt avbrutt av flere bilder/animasjoner. Strukturen kan kanskje karakteriseres som en semiotisk flate, i og

med at blikket også på nettsider søker over hele flaten etter relevante inngangspunkter for lesing. Et avgrenset ”bilde” er en slik side imidlertid ikke. Hvis leseren er interessert skroller hun/han seg nedover for å få mer informasjon, det være seg tekst og/eller andre kommunikative elementer som flere bilder, video, lenker o.l. For mitt formål er det imidlertid toppen som er det mest interessante. Det er her de ledende bildene plasseres, enten med tittelen direkte over eller under.

I innledningen til Del 1 definerte jeg kort journalistiske narrativer som hendelsesbaserte fortellinger bestående av både bilde og tekst. På nett er de journalistiske narrativenes formspråk mer tekstdrevet enn i avis. Et slik tydelig tekstbasert oppsett, der fotografiene framstår mer som illustrasjoner enn medfortellere, er i utgangspunktet det Gert Z. Nordström karakteriserer som episk fortellermåte, om enn i en hybrid form.¹²⁵ Nordström definerer avisenes visuelle dramaturgiske former utfra fortellerstemme og leserens posisjon. I den episke avisfortellingen inntar leseren samme distanse til det som omtales som forfatteren, mens bildet supplerer. Den klassiske fullformatavisen er et godt eksempel på et medium som bruker denne formen ofte. At journalistikk på nett også kan være tekstdrevet på designnivå har vært mindre vektlagt, antakelig fordi nettets interaktive muligheter har fått mer oppmerksomhet fra forskere.

Også illustrerende fotografier har selvstendig fortellende elementer, men i dette eksempelet er det tydelig at teksten egentlig vil et annet sted enn dit bildet peker. Når jeg kaller dette oppslaget en hybrid er det fordi teksten så åpenbart forsøker å dra leseren inn i en situasjon, mens bildevalget forvirrer fordi det er hentet fra en annen setting. Risikoen ved slike sprik er at bildet snarere skyver publikum vekk enn drar dem inn. Publiseringstidspunktet er nok en viktig medvirkende årsak til at dette oppslaget ble som det ble. Klokka 20.24 manglet det fortsatt bilder som kunne si noe relevant om hendelsene på Utøya, i alle fall på en skånsom måte. Ettersom kvelden gikk begynte flere nettaviser å publisere bildekaruseller som ble lagt høyt oppe på siden, alternativt flere fotografier etter hverandre i løpende tekst,

¹²⁵ Gert Z Nordström, *Bilder av en katastrof*, bd. 168:4 (Styrelsen för psykologiskt försvar, 1996).

nærmest som en stilisert film. Disse bildefortellingene var imidlertid drevet av andre og mer umiddelbart dramatiske bilder enn helikopterbildet.

2.4. Lokalaviser, publiseringstid og -rom

Den kanskje mest originale bruken av helikopterbildet finner vi i tf Folkebladet (fig.2.3.), en lokalavis i Troms. tf brukte det som forsidebilde, så vidt jeg kan se som den eneste i landet. I deres versjon er bildet noe beskåret, slik at den journalistisk fortellende midtdelen av bildet trer tydeligere fram enn i originalen, men ikke like sterkt som i VG Netts versjon. Bildet har beholdt sitt breddeformat, og tittelen er lagt over den lyse himmelen. Tittelen lyder ”Terroren rammet også Midt-Troms”, selv om bildet på ingen måte kan bekrefte dette. Derfor har tf i nedre venstre hjørne lagt inn et portrett av en ung kvinne fra nærområdet som befant seg på fastlandet da dramaet utspant seg på Utøya. På bildet smiler hun, men budskapet hennes er alvorlig. Hun har sett ungdommer som svømte for livet.



Fig.2.3. Fotograf: Håkon Mosvold Larsen. Forsiden til tf Folkebladet, publisert 23. juli 2011.

Den korte presentasjonen av sakens innhold ligger på et svart dekk under bildet. Hovedbildet har fått en tjukk svart ramme, kanskje som et slags sørgebånd. Uansett fungerer den som en tydelig avstandsmarkering til loftet over, der tre hyggelige helgesaker er presentert på et lyst rosa dekk. Under hovedsaken har tf også fått plass til en nyhetssak om en hurtigbåtskandale. Helgestoffet og hurtigbåtoppslaget står i skarp kontrast til hovedsaken og skaper et inntrykk av en viss schizofreni.

På et generelt nivå er det nettopp slike blandinger som er vanlig i aviser, som jo skal dekke både lette og alvorlige saker. 22. juli var imidlertid en annerledes sak på så mange måter, og de fleste større avisene kastet om på sine vanlige sideoppsettet og bygget nyhetsseksjonene sine rundt terroraksjonene. I tf har saken "bare" fått to sider inne i avisa, noe som er lite med tanke på førstesideoppslagens karakter. Delvis lar dette seg forklare ved at tf er en lokalavis og konsentrerer seg om informasjon som relaterer direkte til sin region. Det er imidlertid også en indikasjon på at mye av avisa var ferdigprodusert da terrormeldingen kom, og at redaksjonen ikke har hatt kapasitet til å vurdere og balansere de motstridende signalene forsiden gir. Tittelen, "Terroren rammet også Midt-Troms", har noe innforstått over seg som signaliserer at redaksjonen tar det for gitt at leserne vil være kjent med hovedlinjene i begivenhetene via andre kanaler når de leser avisa. Hvor alvorlig terroren har rammet lokalsamfunnet går ikke fram verken av forsiden eller saken inne i avisa. tf er sparsom med detaljer utover det faktum at lokale ungdommer var på og i nærheten av Utøya. En familie forteller at sønnen fortsatt er savnet.

Fortellermåten på tfs forside er en variant over det Nordstrøm karakteriserer som dramatisk. I den dramatiske framstillingen er den journalistiske fortelleren lite synlig. Her blir leseren ført direkte inn i handlingen gjennom et bilde. Scenen *er* fortellingen, mens formidleren løftes ut og usynliggjøres. Den dramatiske fortellingen fokuserer på handling, motsetninger og konflikt og framstiller seg som å være tett på begivenheten. Problemet med tfs bildebruk er at det bare er formen som signaliserer at de er tett på, ikke bildet. Som nevnt over er sykehusdramatikk en relativt dagligdags foreteelse og bildet har derfor, som hos VG Nett, preg av illustrasjon. Teksten henviser til Utøya og lar det være opp til vår assosiasjonsevne å skjønne at helikopterbildet forteller at sårete derfra er brakt på sykehus. Dette kunne gitt det

Roland Barthes kaller en avløsningseffekt (noe jeg kommer tilbake til mot slutten av dette kapitlet), men her blir det snarere en spekulasjon. Hadde personen på båren vært fra Midt-Troms, slik tittelen antyder, ville den indeksikalske koblingen til overskriften ”Terroren rammet også Midt-Troms” vært grei. Men slik er det ikke. Avisa har intervjuet bekymrede foreldre og øyenvitner, men kan ikke levere dokumentasjon for at noen i deres nedslagsområde er såret. Dermed verken bekrefter eller utfyller bildet teksten.

Slik jeg leser bruken av helikopterbildet i dette oppslaget er det et kompromiss mellom en romlig og en tidsmessig utfordringer. Den romrelaterte utfordringen var å finne et bilde som kunne relatere Midt-Troms til Utøya, i og med at det var her den lokale vinklingen lå. Den tidsmessige var deadline. Trykkeriets deadline er en kanskje undervurdert aktør i avisenes historiefortelling, fordi man ofte må akseptere å sende avisa fra seg før man vet nok.

Østlands-Posten (fig.2.4. og fig.2.5.) er en annen lokalavis som møtte de samme utfordringene som tf, selv om avisa geografisk befinner seg nærmere de to åstedene. Avisa gis ut i Larvik. Østlands-Posten har derimot løst disse spørsmålene på en annen måte, og helikopterbildet spiller derfor en ganske annen og mer relevant rolle på disse sidene. Også Østlands-Postens hovedvinkling er lokal. ”Mange fra Larvik rammet av terroren” slår avisa fast på forsiden, og hovedoppslaget er et intervju med en far som hentet sønnen hjem fra Utøya i live. Bildeløsningen et forsidebilde fra regjeringskvartalet der væpnede politimenn er det bærende elementet. Dette står sammen med et mindre bilde fra pårørendesenteret på Sundvollen og etablerer en visuell dramatisk relasjon mellom de to åstedene.

Østlands-Posten

LØRDAG

Mange fra Larvik rammet av terroren

Henter sønnen hjem fra Utøya

Sønnen min er i live, han har det bra, sier Tom Strand. I går kveld satt han seg i bilen for å hente sønnen Gard Strand (17). Sammen gutten er en av de nesten 500 ungdommene som var på sommerleiren til Arbeiderpartiets ungdomsorganisasjon på Utøya hvor minst ti unge ble drept i den verste terrorhendelsen som også har rammet Hordaland 2. verdenskrig.

Sida 2, 3, 4, 5, 6 og 7



Redningsarbeidere i samarbeid med politiet og på plass ved helikopter etter en av terrorhendelsene. (Foto: Thomas Waga/dtp / Sunlig)

Proffe svindlere fanget på kamera
De to 30-åringene fra Bæverfjord, som er medlemmer av et kriminelt nettverk, har blitt fanget på kamera. De to er nå i fengsel og har fått forbeholdt straff på henholdsvis 18 og 12 måneder.

Utøyer duer for å finne skyldige
Næringslivet i Larvik er i ferd med å sette opp et utøyer for å finne skyldige i terrorangrepet. Det er et samarbeid mellom næringslivet og politiet.

Fig.2.4. Forside fra Østlands-Posten publisert 23. juli 2011.

Østlands-posten har viet til sammen sju sider til terrorsaken og helikopterbildet finner vi først på side 6 (fig. 2.5.) Her står det som illustrasjon til en undersøkelse fra NTB som handler om at pårørende strømmer til Sundvolden.

LOKALT **TERRORANGREPET**

Kom seg bort fra Utøya

Gard Strand (17) var på AUF sin sommerleir når terroren rammet

Sønnen min er i live, han har det bra, sier Tom Strand. I går kveld satt han seg i bilen for å hente sønnen Gard Strand (17). Sammen gutten er en av de nesten 500 ungdommene som var på sommerleiren til Arbeiderpartiets ungdomsorganisasjon på Utøya hvor minst ti unge ble drept i den verste terrorhendelsen som også har rammet Hordaland 2. verdenskrig.

Pårørende strømmer på
Hundrevis av pårørende har strømmet til Sundvolden i Larvik for å se sønnen sin. Det er en svært trist og sorgfulle hendelse.

TERRORANGREPET

AUF-lederen frykter for vennene

Jeg er redd og får meg til å tenke på alle de vennene som er døde, sier leder av AUF, Espen Skovrum. Han frykter for de mange ungdommene som fortsatt er på Utøya.

-Trolig ikke internasjonal terrorisme
Det er trolig ikke internasjonal terrorisme som har rammet Norge, mener politiet. Det er snarere en lokal hendelse.

Fig.2.5. Dobbeltoppslag fra Østlands-Posten, publisert 23. juli 2011. Håkon Mosvold Larsens helikopterbilde står til undersaken nede på venstre side.

Fotografiet har heller ikke her noen indeksikalsk kobling til saken det er satt til å illustrere. Det viser verken pårørende eller Sundvolden, så også her er det sprik mellom fotografi og tekst. Likevel fungerer bildet mye bedre i dette oppslaget fordi det ikke står alene og dermed har andre relasjoner å spille på. Som i begge de foregående eksemplene er koblingen til teksten indirekte, men i dette oppslaget vil jeg argumentere for at det faktisk skjer en slags avløsningseffekt. Bildet forteller avisleseren at ikke alle de pårørende vil finne sine kjære på Sundvolden fordi mange er sendt til Ullevål. Grunnen til at det fungerer slik er at helikopterbildet også bygger opp under hovedsaken på siden, som handler om en fars lettelse over å ha fått sønnen sin hjem i god behold. Hovedbildet på siden er et arkivfoto av sønnen, og helikopterbildet fungerer i denne relasjonen som en påminning om at det ikke er noen selvfølge at denne gutten lever. Dette grunntemaet forsterkes gjennom sidesaken til høyre, der en ung lokal AUF-leder uttrykker sin bekymring for vennene sine. Bildet av henne viser en gråtkvalt og grimet leder, noe som balanserer det litt uttrykksløse arkivbilde av gutten som har overlevd.

Takket være disse relasjonene får helikopterbildet her et nesten lyrisk tilsnitt. Ifølge Nordströms kategorier etterstreber den lyriske fortellermåten ro og ettertanke. Helikopterbildet signaliserer riktignok ikke ro, men som det eneste situasjonsnære bildet skaper bildets lavmælte dramatik et kontemplativt rom som utfyller gleden over at Larvik-gutten overlevde. Helikopterbildet slår her an en tone av sorg snarere enn dramatik.

2.5. Nyhetsbildet som overgangsobjekt

Eksemplene over har vist hvordan det samme bildet er brukt i ulike tekst/bilde-konstellasjoner som alle forsøker å relatere visuelt til dramatikken på Utøya. Dette ser vi har vært krevende, og bildet har derfor i to av tilfellene endt opp som en litt flat, til og med spekulativ illustrasjon. Kanskje er det helikopterbildets indeksikalitet som skapte kommunikasjonsproblemene i layouten. Redaksjonene har forsøkt å få bildet til å fungere i konstellasjoner der det forventes at de skal bidra symbolsk, men der bildets innhold i liten grad innbyr til dette. Bildevalget lar seg likevel forklare med at

det var der, og det hadde et relevant innhold på et tidspunkt da valgmulighetene var få.

Helikopterbildet kan derfor karakteriseres som det W.J.T. Mitchell kaller et ”transitional object”, et begrep han har hentet fra psykoanalytikerens D. W. Winnicott.¹²⁶ Winnicotts begrep kan oversettes til et *overgangsobjekt* og Mitchell definerer det som: ”a plaything, learning/teaching machine, and an object of both love and abuse, affection and neglect.”¹²⁷ Helikopterbildet er ikke et nyhetsbilde som aspirer mot ikonstatus, det er en bruksgjenstand. Et overgangsobjekt er ikke noe vi klynger oss til, det definerer verken oss eller den store narrativen. I stedet er det noe vi forlater når vi ikke trenger det lenger, uten å tenke noe særlig over det. Dette er en kategori bilder som, i alle fall i utgangspunktet, har en ganske annen virkekraft enn de langt mer omtalte ikoniske pressebildene. Overgangsbildene er ikke på samme måten krysningspunkter mellom etablerte estetiske, politiske og sosiale verdier.¹²⁸ Bruken av dem er snarere definert av nærhet i tid og rom. Ofte er slike bilder snapshots og dermed først og fremst epistemologiske, beskrivende og på sett og vis verdinøytrale fordi man ofte ennå ikke vet hvilken narrativ eller diskurs man skal bruke som forståelsesfilter.

2.6. Bærende bilder

I dette avsnittet vil jeg presentere to likeartede fotografier som også fikk spille ut sine performative egenskaper relativt forskjellige måter (fig.2.6. og 2.7.) Disse fotografiene er ikke overgangsobjekter, men bilder med stor fortellerkraft. Begge hører hjemme i den ettertraktede kategorien nyhetsbilder som ”sier mer enn tusen

¹²⁶ Mitchell, *What do pictures want*, 75.

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ Hariman og Lucaites, *No caption needed*, 25–49.

ord”, eller som Hariman og Lucaites formulerer det: ”no caption needed”.¹²⁹ Som vi skal se har de også en klar narrativ funksjon i oppslagene de er en del av.

Begge fotografiene er tatt kort tid etter eksplosjonen foran høyblokka i regjeringskvartalet og motivet i begge er fra Deichmann-siden av Grubbegata. Fra dette punktet kunne fotografene se nedover mot eksplosjonsområdet, og dette viste seg å være et godt utgangspunkt for å visuelle sammenfatning av de dramatiske begivenhetene. Jeg har valgt å presentere begge bildene i sine publiserte versjoner, fordi oppslagene i begge tilfeller er bygget opp rundt fotografiene som bærende fortellere. Det første eksempelet er hentet fra Dagbladet (fig. 2.6). Fotografiet er brettet ut over to sider og viser gateløpet sett fra lav synsvinkel. Fotografen har brukt vidvinkelobjektiv, slik at det får med seg både dramatikken på gateplan (for- og mellomgrunn), og i bygningsmassen i bakgrunnen. Fremst i forgrunnen står en ung kvinnelig politibetjent med begge armene strakt fram mot fotografen i en avvergende bevegelse og et dypt bekymret uttrykk i ansiktet.



Fig.2.6. Fotograf: Fredrik Naumann. Nyhetsside i Dagbladet, publisert 23. juli 2011.

¹²⁹ Hariman og Lucaites, *No caption needed*.

Politibetjenten er plassert like til høyre for midten, og bak henne, i en lett skrånende linje inn mot den vertikale midtlinjen utspiller den ene dramatiske scenen etter den andre seg. I mellomgrunnen ser vi hjelpearbeidere, både profesjonelle og sivile, som bistår sårete mennesker. Vi kan identifisere to parallelle hendelser. Like bak politikvinnen ser vi en person ligge flatt ut på bakken mens en mann i rød og hvitstripe t-skjorte holder den blodige armen hans, og to ambulansesykepleiere holder på å rigge til en bære. En mann med utstrakt arm nærmer seg denne gruppen fra høyre, litt bakenfor politibetjenten. Et stykke bakenfor denne scenen, ved den grønne abstrakte skulpturen like til venstre for midten i mellomgrunnen, ser vi en mann i hvitt som støtter en annen med lilla skjorte. Ved føttene deres kan vi skimte en tredje mann som ligger på bakken. I bakgrunnens midtre del troner en departementsbygning der det brenner i et vindu i femte etasje. Vi ser hvordan røyken siver svart og tung ut av bygningen i tydelig kontrast til den blekgrå himmelen over. Bakken er dekket av papirer og uidentifiserbare gjenstander som bokstavelig talt er sprengt i fillebiter av bomben. Et gateskilt er slengt i bakken som om det var et leketøy noen hadde vippet over ende. Rester av trebjelker og murblokker i bildets forgrunn forteller også mye om kraften i eksplosjonen, i og med at bildet er tatt på god avstand fra eksplosjonens sentrum.

Fotografiet er publisert på side fire og fem i avisa og utgjør dermed de første nyhetssidene, etter leder, kolofon og kommentar på side to og tre. Tittelen lyder ”Bombeangrepet”. Øverst på siden ligger en kombinert vignett og stikkittel som er gjennomgående for hele avisa: ”Terrorangrepet på Norge”, med rød skrift mot svart bakgrunn. Den svarte stripen kan tolkes som et sørgebånd, mens det røde båndet er Dagbladets egen farge, samt en måte å symbolisere blod og dramatikk på. Rød skrift på svart er en vanskelig kombinasjon for øyet å lese, så dette er noe avisredaksjoner kun bruker i spesielle tilfeller. Mellom stikkittlene og tittelen ligger ingressen, som også er det lengste tekststykket i oppslaget. Den lyder: ”Oslo sentrum, regjeringskvartalet, 22. juli kl. 15.26: Et voldsomt smell og trykkbølger ryster hovedstaden. Tett røyk stiger til vær. Knust glass og smadrede fasader dekker Akersgata og Regjeringskvartalet. Blodige, forvirrede mennesker i sjokk går ut i

gatene. Minst sju personer var i går kveld bekreftet drept, to alvorlig skadd og mange lettere skadd.”

Denne teksten er kort, beskrivende og fører oss rett inn i hendelsen. De tre første setningene er skrevet i presens, noe som understreker journalistens ønske om å skape nærvær i tid. Den siste setningen er derimot i fortid og har et mer oppsummerende preg. Under bildet ligger det siste tekstelementet på siden, nemlig bildeteksten. Den lyder: ”Kaos: Det hersket fullstendig kaos i Regjeringskvartalet i går ettermiddag. Denne politikvinnen forsøker fortvilet å holde mennesker på avstand. I bakgrunnen blir skadde behandlet av ambulansepersonell. Røyken siver fortsatt ut av ”R4” som huser Olje- og energidepartementet og Nærings- handelsdepartementet [sic]”. Her er altså strukturen omvendt av ingressen. Den første setningen er en oppsummering i fortid, mens resten av bildeteksten er holdt i presens. Det er lite ved bildeteksten som tilfører noe annet enn det man ser i bildet, bortsett fra identifikasjonen av bygningene som er skadet.

Slik fotografiet er presentert bærer det på mange måter sin egen fortelling, og tekstens rolle er primært å forankre hendelsen i tid og rom. De viktigste validerende tekstelementene er hoved- og stikktitlene som slår fast at scenen er forårsaket av en bombe og skal forstås som resultat av en terrorhandling. Som nyhetsoppslag betraktet er bildebruken ekstrem, selv innenfor et tabloid løssalgsunivers. Løsningen kan nok delvis forklares av hendelsens karakter og bekrefter Zelizers observasjon av at bilder gjerne får en mer framtrædende rolle i deknningen av uvanlige og uforløste hendelser (*unsettled events*).¹³⁰ Vignetten ”Angrepet på Norge” antyder en begynnende narrativ som jeg skal diskutere mer i detalj i kapittel 3. Samtidig hører mer pragmatiske forhold også med til forklaringen. Bombeattentatet skjedde såpass sent på ettermiddagen at journalistene bare i begrenset grad rakk å produsere lengre reportasjer. Selv om mye informasjon om både gjerningsmann og hendelsesforløp var kjent i det avisa gikk i trykken første gang, var for eksempel dødstallene fortsatt ubekreftet. Dessuten tar det tid å skrive artikler. For papiravisene har deadline en

¹³⁰ Zelizer, *About to Die*, 17.

avgjørende betydning for sidenes utforming og innholdets kvalitet. Det man ikke rekker innen en gitt tidsramme kommer rett og slett ikke med. Eksempelet viser likevel godt hvordan bildenes fortellerkraft framheves av en verbaltekst som virker ufullstendig og fragmentarisk.

En variant over samme tema finner vi i VG (fig.2.7.). Her et bilde av den samme situasjonen er brettet ut over to sider, under vignetten ”Det store bildet”.



Fig.2.7. Fotograf: Kyrre Lien. Midtside i VG publisert 23. juli 2011.

Scenen er den samme. Også her har fotografen brukt vidvinkel og en litt lav synsvinkel, og stort sett er det de samme menneskene som syns i bildeflaten. Den viktigste forskjellen er at fotografen langt tydeligere har plassert politikvinnen i høyre del av forgrunnen, i et litt skrått perspektiv, mens Dagbladets perspektiv var frontalt. VGs løsning gir en noe renere linje mellom politibetjenten og de andre fortellende elementene, altså de to gruppene med hjelpearbeidere og den brennende bygningen. Selv om ståstedet er omtrent det samme har dette bildet mer dybdeskarphet, og bildet

oppleves som noe tettere på begivenhetene. En annen forskjell er at kvinnen her møter oss med lukkede øyne og hendene opp og ut fra sidene. Hun dytter oss ikke vekk fra et farlig åsted, men inviterer oss snarere inn i en forvirret situasjon. Armene signaliserer en blanding av autoritet og hjelpeløshet. Hun har myndighet til å holde uvedkommende unna, det ser vi på uniformen hennes og på rollen hun har tatt i situasjonen. Likevel er det noe ved uttrykket i ansiktet hennes som gjør at autoriteten sitter mer i uniformen enn i kroppsspråket. Politikvinnen ser ikke ut som en myndighetsperson med situasjonen under kontroll.

Dette oppslaget har mange likhetstrekk med eksempelet fra Dagbladet. Bildet er slått opp over to sider, det er minimalt med tekst og øverst på siden løper en kombinert vignett og stikkittel som binder sammen terrordekningen. Her står det ”Angrepet mot Norge” i hvit skrift på delvis hvit, delvis rød bakgrunn. Ved siden av teksten har grafikerne brukt et utsnitt av et bilde fra Grubbegata med pulveriserte bygningsrester som er så mørkt gjengitt at man må jobbe litt for å se at det er en fotografisk detalj og ikke et grafisk mønster.

En viktig forskjell mellom de to oppslagene er imidlertid at dette ikke er en ”vanlig” nyhetsside, men en spalte kalt ”Det store bildet”, der det fortellende nyhetsfotografiet er ment å skulle få utfolde seg, nærmest som en liten reportasje. Bildet er kun forankret i en liten tekstboks i venstre hjørne under tittelen ”Dagen vi ikke kan glemme”. Tittelen er satt i hvit skrift på rød bakgrunn og under er dagens hendelser oppsummert i åtte korte setninger. I tillegg til en beskrivelse av dramaet i regjeringskvartalet, som likner mye på ingressen i Dagbladet jeg har gjengitt over, har VG her fått med at ”en norsk mann [åpnet] ild på AUFs sommerleir på Utøya. Natt til lørdag var det ikke klart hvor mange som ble drept i angrepet.” Teksten veksler mellom fortid og nåtid, men er primært refererende, noe som bryter med bildets sterke her-og-nå-karakter.

”Det store bildet” ble plassert på side 28–29, som var midtsidene i VG. Dermed tilhører de en annen sjanger enn Dagbladets nyhetsoppslag, nærmest en slags selvstendig nyhetsreportasje bestående av ett enkeltbilde. Normalt ville et slikt tosidet bilde fungere som en kontrast til den øvrige nyhetsdekningen. Selv om VG bruker mange og ofte store bilder i sin journalistikk er deres layoutprofil full av

kontraster og elementer som har til hensikt å trekke til seg oppmerksomhet.¹³¹ Lørdagsavisen den 23. juli var i så måte et unntak. I og med at redaksjonen måtte evakuere produksjonslokalene sine ble de nødt til å lage en mye enklere avis. Den gjennomgående layoutformen ble ett stort bilde og en spalte eller to med tekst på hvert dobbeltoppslag i nyhetsseksjonen, noe som gjør at bildeoppslaget fra Grubbegata knapt skiller seg ut rent formmessig. (Den bakerste delen av avisa, med reisestoff og underholdning, så ut som vanlig, fordi den var forhåndsprodusert og lå ferdig brukket på trykkeriet.)

2.7. Tid og tilrettelegging

Journalistikk omtales iblant som å skrive historien mens den skjer. 22.-23. juli var et slikt døgn der informasjonsmengden økte fra time til time til langt ut på natten. De fleste papiravisene i Norge har verken råd eller den organisasjonen som skal til for å produsere løpende ekstrautgaver. For løssalgsaviser som Dagbladet og VG var det imidlertid vesentlig å møte morgenen med mest mulig informasjon og begge avisene trykket nye opplag i løpet av natten. Særlig for VG, som hadde mistet det meste av infrastrukturen sin i eksplosjonen i regjeringskvartalet, var produksjonen en utfordring. Eksempelvis måtte avishodet tegnes på nytt av en deskmedarbeider fordi malene lå igjen i de evakuerte redaksjonslokalene.

I begge avisene ser vi spor etter tidsnød og omkalfatringer etter hvert som stadig mer av forløpet ble klart. Eksemplene over viser hvordan setninger er blitt føyet til tekstene som skulle forankre de store fortellende bildene fra Grubbegata. I stedet for å tydeliggjøre bildene har de sprikende tekstfragmentene bidratt til å undergrave den store narrativen om ”angrepet på Norge” som de legger opp til. Fotografiene viser at dette angrepet var en realitet, men den nye informasjonen som sniker seg inn bakfra bidrar til å gjøre narrativen ambivalent. Skytingen på Utøya passer rett og slett ikke inn.

¹³¹ Evensen og Simonsen, *Se!*, 100.

I løssalgaviser er den dramatiske fortellerstrukturen den langt vanligste når det gjelder hendelsesnyheter, særlig i utgivelser som følger tett på hendelsen. I tillegg til nærhet og en illusjon om umiddelbarhet skal avissiden helst oppleves som et vindu inn mot hendelsen, og, som Nordström uttrykker det, ”fönsterrutan ska vara så välputsat att den inte stör blicken”.¹³² Helst skal tilskueren få fornemmelsen av å være med der det skjer og når det skjer. Bildets oppgave er med andre ord å krympe opplevelsen av avstand i tid mellom hendelsen og mediekonsumet. Teksten må på sin side forankre bildet raskest mulig og helst både tydelig og lite forstyrrende.

Budbringeren skal ikke merkes. Nærheten i tid er som før nevnt en illusjon og oppslagets vellykkethet er knyttet til dets evne til å skape en illusorisk realisme. Som Hariman og Lucaites påpeker er stillfotografiet i sitt vesen teatralisk fordi det å fryse et øyeblikk gjennom kameralinsen er det samme som å opphøye akkurat dette ene sekundet på bekostning av alle de andre potensielt like frysbare øyeblikkene. Denne akten stiliserer hendelsen og gjør den mulig å gjenskape, slik det klassiske drama i aristotelisk forstand også er en avbildning av en hendelse. Å trykke et fotografi er dermed en dobbel gjenskapelse, ikke bare av øyeblikket, men også av bildet.¹³³ Slik sett er oppslaget ikke bare en fiksjon, men som Nordström hevder, en *faksjon* der fiksjonselementer benyttes for å formidle fakta. I nyhetsfotografiet flyter indeks og referent sammen og det er derfor ikke så lett å skille hva som er hva. Men det er heller ikke meningen. Som fortelling appellerer den dramatiske avisnarrativen primært til følelser og opplevelse, ikke analyse. Dette er imidlertid avhengig av tillit for å fungere. Publikum må tro på det budskapet som formidles, og da må helst de som skaper fortellingene også tro på det de formidler. VG-oppslaget er spesielt interessant i så måte.

Oppslaget er i utgangspunktet sterkt, nært og tydelig både i bilde og tekst. Samtidig vet redaksjonen nå at den virkelig store tragedien ikke er Grubbegata, men Utøya. Dette antydes i den siste setningen i tekstboksen om ”en norsk mann” som har

¹³² Nordström, *Bilder av en katastrof*, 168:4:21.

¹³³ Hariman og Lucaites, *No caption needed*, 32.

skutt et ukjent antall ungdommer. Dette lille tekstfragmentet forstyrrer helheten i oppslaget og bryter med en ren dramatisk framstilling fordi det peker mot en annen scene enn den fotografiet viser. Som situasjonsbeskrivelse fra Grubbegata er bildet troverdig nok, men som dekning av ”terrorangrepet på Norge” er det ikke like sterkt. ”Det store bildet” er blitt en misvisende vignett og kanskje var denne narrative usikkerheten en medvirkende årsak til at bildet til slutt havnet på de nest siste nyhetssidene og ikke som en av de første. Kanskje kan vi si at de manglende bildene fra Utøya på sett og vis tappet de sterke fortellingene fra sentrum for kraft.

2.8. Å bære eller bygge: Romlige løsninger

Avsnittet over viser to relativt likeartede bilder som langt på vei bærer sin egen fortelling. I dette avsnittet vil jeg vise hvordan de samme bildene kan ha en ganske annen funksjon. Begge bildene ble nemlig brukt to ganger i samme avis, noe som i seg selv er høyst uvanlig. Jeg finner det også veldig interessant at andregangsbruken i begge tilfeller handler om å løse visualiseringsproblemer av romlig karakter.

Både Dagbladet og VG er tabloide løssalgsaviser. For ordens skyld er alle norske aviser i dag trykket i tabloid-format, så vi må altså skille mellom tabloidformatet forstått som en flate med visse muligheter og begrensninger, og tabloid forstått som et journalistisk hardtslående formspråk. I dette tilfellet legger begge parametere føringer for analysen. At begge bildene trykket to ganger den 23. juli, skyldes sannsynligvis en feil. Dette viser tilbake til de kaotiske tilstandene avisene ble produsert under, men gir oss samtidig en mulighet til å analysere tabloide framstillingsvariasjoner.

I tillegg til å bære det første nyhetsopslaget i Dagbladet, fikk bildet fra Grubbegata en rolle å spille på baksiden (fig.2.8).¹³⁴ Her etablerte Dagbladet en slags bildefortelling med et bilde av overlevende fra Utøya som hjelpes i land i Utvika øverst og en kroppet versjon av bildet fra Grubbegata nederst.

¹³⁴ NB. Dette gjelder en av de tidlige utgavene. I den siste ekstrautgaven ser baksiden ut som normalt, og dette oppslaget ble flyttet inn i avisa.



Fig.2.8. Dagbladets bakside i en av de tidlige utgavene som ble publisert 23. juli 2011. Øverst ser vi et fotografi fra redningsaksjonen i Utvika. Fredrik Naumanns fotografi ligger nederst.

Fotografiet fra Utvika viser ingen identifiserbare personer. Ansiktene til de overlevende er sladdet og det fortellende elementet i bildet er hjelpemannskaper i full aktivitet. Begge bildene er utstyrt med stedsangivelse og dato, samt et lite sitat. Ved bildet fra Utvika står det: ”Utøya 22.07.2011 – Det er en fyr som skyter vilt rundt seg her. Vitne på SMS til sin far.” Bildet fra Grubbegata ledsages av følgende tekst: ”Oslo 22.07.2011 – Løp, løp herfra, kom dere unna. Det kan være flere bomber. Desperate politifolk.” Teksten er satt slik at det ser ut som at det er politikvinnen som uttaler dette, men sitatet tilskrives ikke henne konkret. ”Desperate politifolk” er en ubestemt og generell kategori og det er derfor lett å tolke tekstelementet som en faksjon. Fordi det ikke er noen visuell sammenheng mellom bilde og tekst i Utvika-eksempelet er dette også å regne for en faksjon, selv om både sitat og fotografi er sannferdige nok.

Andregangsbruken av VGs bilde fra Grubbegata hører hjemme i en helt annen kategori enn den første, nemlig det vi med Nordström kan kalle en didaktisk visuell fortelling (fig.2.9.). Der den dramatiske fortellermåten forsøker å bringe tilskueren mest mulig inn i handlingen er den didaktiske fortellingens oppgave å tilrettelegge mest mulig informasjon på lettest mulig tilgjengelig måte. Kunnskap og informasjon legges fram på en pedagogisk og logisk resonnerende måte. Oppslaget retter seg mot forventer en aktiv leser som ønsker oversiktskunnskap. Faktaelementene legges på bordet, tydelig tilgjengelig for diskusjon og refleksjon.



Fig.2.9. Et dobbeltoppslag med nyhetsgrafikk som forklarer hvor eksplosjonen i Oslo sentrum traff, hvilke bygninger og institusjoner som ble rammet, samt konsekvensene for forbi passerende. Kyrre Liens fotografi er plassert nede i venstre hjørne.

VGs nyhetsgrafikk er bygget opp rundt et flyfoto av regjeringskvartalet. Fotografiet er åpenbart kraftig forstørret, for pixlene er så store at bygningene nesten ser ut som de er tegnet. Som tidligere nevnt måtte VG evakuere redaksjonslokalene sine og nyhetsdelen av avisa ble i stor grad produsert på et knippe laptop. Redaksjonsmedlemmene fikk med seg før bygget ble stengt, samt noen maskiner som ble innkjøpt for anledningen. Den programvaren folk var vant til å jobbe med var heller ikke nødvendigvis tilgjengelig. Grafikken i dette oppslaget bærer derfor preg

av flere visuelle nødløsninger. Grafikeren har fargelagt regjeringsbygningene med en sennepsgul tone og markert eksplosjonsstedet og de hardest rammete bygningene i rødt. Utfra dette senteret går det linjer som ender i fire mindre fotografier. Disse viser detaljer fra eksplosjonsområdet. Det før omtalte bildet med politikvinnen, et bilde av redningsmannskaper i arbeid ved høyblokka og en bil som er blåst over ende av trykket fra eksplosjonen illustrerer konsekvensene nær selve sprengningsstedet, mens et bilde av kvinnen med tresplint i hodet og kvinnen med ansikt og overkropp dekket av blod symboliserer konsekvensene for de forbipasserende. Alle bildene har lange og faktaorienterte bildetekster, som hver er på nivå med den ene tekstblokken som ledsager ”Det store bildet”. I tillegg er det lagt inn en serie små portretter i nedre bildekant som viser hvilke toppolitikere som hadde kontorer i de hardest rammete bygningene. Overskriften er en enkel stedsangivelse, dato og klokkeslett: ”Oslo kl. 15.26, 22/07 2011” og over ligger den gjennomgående stikkittelen/vignetten som lyder ”Angrepet på Norge”.

Oppslaget er en tydelig visualisering av den analysen som ligger bak den enkle teksten. Bildene viser konsekvensene for den politiske maktens sentrum i Norge. Ingressen ligger i hvit tekst på en grå flate i øvre venstre del av flyfotografiet. Den er lang til nyhetsingress å være og er egentlig en løpende tekst som fortsetter der tittelen slutter. Tidsangivelsen angir når Oslo politikammer fikk meldingen om det første terrorangrepet i Norge. Teksten forteller nøkternt om hva som har skjedd, hvor det hendte og konsekvensene så langt de er kjent, nemlig at minst sju mennesker er drept og mange skadd. Ingressen avsluttes med opplysningen om at ”Senere kommer meldingene om minst ti døde etter terrorangrepet mot AUFs sommerleir på Utøya.” Utøya forutsettes altså kjent idet oppslaget ble ferdigstilt, og sånn sett bærer det i seg noe av den samme dobbeltheten som midtsiden med ”Det store bildet”. Samtidig virker denne dobbeltheten annerledes her fordi oppslaget er mindre emosjonelt ladet. Opplysningen om at det kan ha skjedd noe vel så dramatisk på Utøya forstyrrer ikke opplevelsen av dramatikken i regjeringskvartalet på samme måte som teksten til ”Det store bildet”. Den analytiske avstanden gir et større rom for å dvele ved den første katastrofen samtidig som man avventer mer informasjon om den andre.

2.9. Avissiden som historiefortelling: Tekst/bilde-relasjoner

I alle oppslagene jeg har diskutert ser vi hvordan tekst og bilde sammen skaper ulike narrativer og layoutmessige uttrykk av varierende intensitet og karakter. I disse oppslagene spiller tekst/bilde-relasjoner viktige roller, men spørsmålet er hvordan vi skal forstå dem?

Roland Barthes lanserte på 1960-tallet begrepene *forankring* og *avløsning* om de to viktigste måtene et lingvistisk budskap relaterer seg til fotografiets symbolske innhold.¹³⁵ I korthet kan forankring beskrives som at teksten forklarer, lokaliserer og denoterer bildet. Tekstens oppgave er imidlertid ikke bare rettet mot bildet som virkelighetsanalogi, den kan også fortolke bildets symbolske budskap:

The text *directs* the reader through the signifieds of the image, causing him to avoid some and receive others; by means of an often subtle *dispatching*, it remote-controls him towards a meaning chosen in advance.¹³⁶

Bildeteksten til et pressefotografi, eller en reklametekst, brukes ofte som eksempel på forankring. Avløsning er en mer komplisert prosess som oppstår når både bilde og tekst bidrar – mer eller mindre jevnbyrdig – til et budskap som omslutter begge. Her står teksten i et komplementært forhold til bildet:

the words, in the same way as the images, are fragments of a more general syntagm and the unity of the message is realized at a higher level, that of the story, the anecdote, the diegesis [...]¹³⁷

Barthes bruker selv filmdialog som et eksempel på avløsning, der teksten kan drive handlingen videre utenfor bildet. Barthes definerer derfor avløsning som en såkalt

¹³⁵ Barthes, *Image, music, text*, 38.

¹³⁶ *Ibid.*, 40.

¹³⁷ *Ibid.*, 41.

diegesisk kvalitet etter et gresk begrep som kanskje best forklares gjennom sin motsats, *mimesis*. Der *mimesis* viser hvordan noe er ("Show, don't tell" på journalistspråket), er *diegesis* nettopp fortellingen forstått som en narrativ med en eksplisitt forteller.

Forankring og avløsning er fremdeles relevante begreper, men i dagens fotojournalistiske virkelighet er de kanskje ikke tilstrekkelige. På begynnelsen av 1960-tallet så avisene ganske annerledes ut enn de gjør i dag. Det fotojournalistiske bildet ble i liten grad brukt av såkalte seriøse aviser (eksempelvis begynte Le Monde først å trykke nyhetsfotografier på 1990-tallet), og teknologiske og produksjonsmessige begrensninger gjorde sitt til at bildene som regel både var mindre og annerledes organisert på sidene enn det vi finner i dag. Anvendt på eksemplene over ser vi også at Barthes begreper ikke er så selvforklarende som de kan virke. Hvis vi starter med Dagbladets nyhetsoppslag fra Grubbegata (fig. 2.6.) er det åpenbart at bildeteksten her forankrer innholdet i fotografiet, først og fremst på en beskrivende måte. De fortolkende elementene er primært stikktittelen/vignetten aller øverst og sekundært hovedtittelen. En interessant side ved dette oppslaget er imidlertid at bildet ikke først og fremst forholder seg til bildeteksten, men i minst like stor grad til tittelen: "Bombeangrepet" og til stikktittelen/vignetten "Terrorangrepet på Norge". Her har det skjedd en endring i avisdesign og layoutmessige muligheter og konvensjoner siden Barthes tid. På 1960-tallet ville avistittelen normalt vært å oppfatte som en del av teksten. I dag er det vanlig at avisdesken jobber fram titler som i like stor grad skal stå til bildet, og da ikke for å forklare eller fortolke det, men for å plassere både tekst og bilde innenfor den samme overordnede nyhetsnarrativen. Med andre ord inneholder dette oppslaget, og andre oppslag av samme type, flere simultane visuell/verbale relasjoner der det kan foregå *både* forankring og avløsning med utgangspunkt i samme bilde. I akkurat dette nyhetsoppslaget er relasjonen til hovedtittel og bildetekst forankring, mens relasjonen til stikktittel/vignett kan tolkes som en form for avløsning. Fordi "Terrorangrepet på Norge" er en validering av hendelsen framstår det herjete regjeringskvartalet som et metonym for "Norge". Også VGs "Det store bildet" (fig. 2.7.) har flere visuell/verbale relasjoner, og her er det bare tekstboksen i hjørnet som fungerer som forankring. Både stikktittel/vignetten

som sier ”Angrepet på Norge” og vignetten ”Det store bildet” skaper en avløsningseffekt med samme hovedinnhold som Dagbladets oppslag, nemlig at det er Norge som er under angrep. I bildet finner vi flere detaljer som kan hjelpe oss å analysere hvordan dette Norge ser ut. Den politiske viktigheten av bygningene som brenner er av åpenbar symbolsk relevans, og jeg har tidligere nevnt politikvinnen som et symbol på en sjokkert og hjelpeløs ordensmakt. Bak politikvinnen ser vi imidlertid en sammensatt befolkning. En mann med afrikansk utseende kommer gående like bak ryggen på den kornblonde politikvinnen og til venstre for henne sitter to sivilister av arabisk/asiatisk opprinnelse som hjelper ambulansefolkene med å ta hånd om en skadet. Med tanke på gjerningsmannens sterkt innvandrings- og kvinnefiendtlige motiver for å begå terrorhandlingene øker den visuelle/verbale koblingen mellom Norge og bildeinnholdet oppslagens relevans og analytiske tyngde. Dette må vi imidlertid anta at er utilsiktet, fordi Anders Behring Breiviks manifest fortsatt var ukjent da oppslaget ble laget.

Dagbladets bakside (fig.2.8.), der bildet fra Grubbegata er satt sammen med et bilde fra Utvika i noe jeg over beskrev som et slags tegneserieaktig oppsett, er også en blanding av forankring og avløsning, men her er blandingsforholdet annerledes. Det øverste tekstfragmentet, fra Utvika, viser til en handling vi ikke ser, slik Barthes filmdialogeksempel også gjorde. Teksten forklarer altså scenen vi er vitne til gjennom å referere til et sted og en hendelse utenfor vår synsvinkel. Det nederste tekstfragmentet, der politikvinnen tilsynelatende sier ”Løp, løp...” står derimot i direkte kontakt med bildet og er det nærmeste vi kommer forankring i dette oppslaget. De to tekstfragmentene snakker til hvert sitt bilde, men ikke med hverandre. Imidlertid er bildene forbundet med en tykk, svart ramme som både symboliserer sorg over begge begivenheter og en tematisk sammenheng mellom dem. Dette er en enkel og effektiv måte å skape mening ut av to hver for seg sterkt opprivende og i utgangspunktet forvirrende hendelser. I dette tilfellet er det derfor verken tekst eller bilde som skaper avløsningseffekten for oppslaget som sådan, det er layouten.

Layout er også nøkkelen til å forstå nyhetsgrafikken fra regjeringskvartalet (fig.2.9.). Her er vi øyenvitner til en stilisert bombeeksplosjon. Smellet er tegnet inn

som en rød stjerne på et flyfotografi, så selv om jeg tidligere har klassifisert dette oppslaget som didaktisk ser vi at det har et dramatisk utgangspunkt som fører oss rett inn i den sentrale handlingen. Ingressen er primært forankrende, men en interessant variant her er at også de fire detaljbildene kan sies å forankre den stilistiske framstillingen i en dokumenterbar virkelighet. Tekstelementene som er knyttet til hvert detaljbilde forankrer fotografiene ytterligere gjennom å koble dem til etablerte fakta om hva som har skjedd. De små portrettene av kjente politikere bidrar derimot til å skape en avløsningseffekt, nok en gang knyttet til det overordnede budskapet: ”Angrepet på Norge”. I dette oppslaget er Norge å forstå som statsapparatet. Ingen av politikerportrettene har noen mer utfyllende verbaltekstlig informasjon enn navn og posisjon.

2.10. Forskjeller som virker sammen

Basert på det overstående vil jeg derfor sette spørsmålstegn ved verdien av å diskutere tekst og bilde i strengt avgrensede former, slik Barthes foreslo i 1961/4. Dagens voksende interesse for multimodale,¹³⁸ for ikke å si transmodale, meningsskapende prosesser antyder at det snarere skjer en resemiotisering av *både* bilde og tekst når de to får virke sammen. Slik jeg ser det setter dette spørsmålstegn særlig ved begrepet avløsning som fort blir for generelt og upresist i og med at det ganske ofte oppstår noe nytt når tekst og bilde møtes. Interessen for multimodal meningsdannelse har økt kraftig i forbindelse med digitaliseringen av mediene, men teoribyggingen på dette området er også relevant for et gammelt medium som papiravisen. Interessant nok viser dessuten mine eksempler at resemiotiseringen er mer påfallende i bildebaserte papiraviser enn i den klassiske nyhetsstrukturen på nett. Flere har forsøkt å nærme seg visuell meningsdanning med utgangspunkt i et verbaltekstunivers der de ser på likheten mellom verbalteksten og den visuelle

¹³⁸ Kress og van Leeuwen, *Reading Images*; S. M. Hagan, «Visual/Verbal Collaboration in Print: Complementary Differences, Necessary Ties, and an Untapped Rhetorical Opportunity», *Written Communication* 24, nr. 1 (1. januar 2007): 49–73; Iedema, «Multimodality, Resemiotization».

”teksten”.¹³⁹ Jeg tror imidlertid det er mer fruktbart å gjøre som Susan M. Hagan som analyserer visuell/verbale tekstrelasjoner med utgangspunkt i *forskjellene* dem imellom. Hagan ser bilde og tekst som potensielt likeverdige meningsleverandører, selv om styrkeforskjellen kan variere i empiriske eksempler. Visuell og verbal informasjon inneholder strukturelle og funksjonelle elementer som produserer komplementære forskjeller. Disse forskjellene påvirker hva publikum forestiller seg, samt hva som vil bli kommunisert mer konkret dersom de ulike modalitetene presenteres hver for seg:

Images, on one hand, specialize in concrete scenes while often inviting imagined text. Text, on the other, specializes in concrete statements, questions and demands [...] while inviting imagined images through textual elements such as scenic description and metaphor.¹⁴⁰

Både tekst og bilde skaper mentale bilder hos en tilskuer, og jo mer konkrete disse bildene er, jo mer stabile vil interpersonlige tolkninger være (vel og merke innenfor kulturer med samme forventninger til for eksempel sjanger og syntaks). Samspillet mellom dem kan karakteriseres som en form for konvergens, alternativt resemiotisering.¹⁴¹

Hagan påpeker at tekst og bilde må ses i sammenheng, men at kognisjons- og persepsjonsstudier viser at vi oppfatter tekst og bilde radikalt ulikt. I tråd med Arnheim hevder hun at øye og oppmerksomhet (*mind*) alltid søker minste motstands vei. Der bildet umiddelbart gir hjernen en overflod av informasjon, porsjonerer teksten ut budskapet sitt i sekvenser. For å forstå tekst er det enkleste å følge sekvensen. Når vi ser på bilder er det derimot våre individuelle preferanser som bestemmer leseretningen. Verbale strukturer er lineært organisert og prosessert, mens

¹³⁹ Se ikke minst Kress og van Leeuwens studie av avisforsider i Garrett og Bell, *Approaches to Media Discourse*, 186–219.

¹⁴⁰ Hagan, «Visual/Verbal Collaboration in Print», 51.

¹⁴¹ Iedema, «Multimodality, Resemiotization».

visuelle strukturer ikke blir prosessert simultant, selv om de er tilgjengelige. Tekstforståelse er et produkt av syntaks og kulturell enighet, og ifølge Hagan er nettopp syntaksen verbaltekstens overtak på bildet. Tekst kan formulere spesifikke utsagn, spørsmål og krav, en egenskap bilder ikke kan etterlikne. Bilder har derimot evnen til å formidle romlige relasjoner, noe en verbaltekst ikke kan duplisere. Hagan har identifisert fire hovedtyper av visuell/verbale tekstrelasjoner, basert på hvor tett de to modalitetene er forbundet. Hun opererer med to bindingsformer, både observerbare (romlig plassering) og ikke-observerbare (som jeg forstår som mer symbolske forbindelser). Grunnideen er at både tekst og bilde evner å gå utover sine egne strukturelle grenser og knytte seg til hverandre. Dermed oppstår noe nytt og mer, som hun sammenlikner med det lingvistene kaller tekstualitet.¹⁴² Den første visuell/verbale grunnformen kaller hun *typografisk samspill* og viser til en ekstremt tett relasjon mellom tekst og form. Hagan bruker en bokside som eksempel, der typografisk form og tekstlig innhold virker sammen i henhold til en publisistisk konvensjon. Denne formen er også relevant i avissammenheng der typografi er en av flere måter å signalisere identitet på. For eksempel tolkes bruken av antikvatypesnitt gjerne som mer seriøst og lavmælt enn grotesktyper som er mer vanlig i løssalgsavisenes estetikk.¹⁴³

Den nest tetteste forbindelsen kaller Hagan for *innveving* (interweaving), som for meg ligger nærmest Barthes begrep avløsning. Her er et bilde ledsaget av få, men velvalgte ord som ”maintain a tight relationship to limited visual information, which collaborate to communicate big picture ideas quickly”.¹⁴⁴ Som eksempel viser hun til en plakat eller en bokforside, men vi ser at denne forbindelsen også er relevant for aviser. Særlig VGs ”Det store bildet” (fig. 2.7) og Dagbladets bakside (fig.2.8.) hører hjemme her. Også tf Folkebladet (fig.2.3.) forsøker seg på en innvevingsløsning, selv om dette eksempelet tydeliggjør viktigheten av en troverdig kobling mellom bilde og

¹⁴² Hagan, «Visual/Verbal Collaboration in Print», 64.

¹⁴³ Per H. Baugstø, *En avis er ment å skulle leses* (IJ-forl, 2005); Evensen og Simonsen, *Se!*, 130–139.

¹⁴⁴ Hagan, «Visual/Verbal Collaboration in Print», 54.

tekst. De to modalitetene trenger ikke å ”si” det samme, kanskje snarere tvert imot, men de må spille på lag for å oppnå ønsket effekt.

Sekvensielt samspill er en noe løsere forbindelse mellom tekst og bilde. Hagan bruker kunsthistoriebøker eller manualer som eksempel, publikasjoner der leseren inviteres/instrueres til å lese elementene i en bestemt rekkefølge. Slike samspill finner vi mye av i aviser og nettaviser. Fra mitt materiale er nettavisene de beste eksemplene, mens Dagbladets nyhetsside (fig.2.6.) ligger og vaker mellom denne kategorien og den forrige. En normal nyhetsside ville hatt mer tekst enn det Dagbladet-eksempelet har og passet bedre. Sidekonstruksjonen i Østlands-posten (fig.2.5.) er derfor et bedre eksempel.

Den siste, og løseste visuelle/verbale relasjonen kaller Hagan *parallelt samspill*. Her bruker hun en magasinartikkel som eksempel, der elementene har en overordnet tematisk relasjon, men der folk selv kan velge hvilken rekkefølge de skal lese elementene i og hvor lang tid de vil bruke på å dvele ved dem. VG-oppslaget med nyhetsgrafikk (fig.2.9.) mener jeg hører hjemme her.

2.11. Transformasjoner og mutasjoner

Publiseringskonteksten transformerer fotografiene.¹⁴⁵ Som elementer på en ny semiotisk flate ser vi at ulike sider ved dem blir aktivert i relasjon til de andre elementene på samme flate. Ingen av bildene i mine eksempler endrer meningsinnhold radikalt ved dette, men samspillet løfter fram og tydeliggjør ulike sider ved dem. Min diskusjon av visuelle/verbale tekstrelasjoner er bare en lett skraping i overflaten på et stort og komplekst fenomen. Å gå dypere inn i denne materien ligger imidlertid utenfor denne avhandlingens formål, og langt utenfor min fagkompetanse. Jeg tror likevel det kan være en nyttig del av bakteppet at ulike sammenstillinger av bilde og tekst kan produsere såkalt *kryssmodal* mening som oppklarer, motsier eller utfordrer den forventede, eller konvensjonsbundne forståelsen

¹⁴⁵ Svašek, *Anthropology, Art and Cultural Production*.

et gitt publikum har av et budskap.¹⁴⁶ Selv tilsynelatende enkle oppslag som VGs ”Det store bildet” (fig.2.7), eller Østlands-Postens nyhetsoppslag om Utøya (2.5.) inneholder slike uventede koblinger når vi ser nærmere etter. I kortversjon kan vi derfor si at forholdet mellom tekst og bilde er situasjonelt og fullt av referanser fram og tilbake, spekket med repetisjoner og metonymiseringer. Det særegne med visuell/verbale tekstrelasjoner er imidlertid samspillet mellom det lineære og det romlige. Dette er forskjellen som gjør en forskjell, og grunnen til at tekst og bilde sammen er *en* sterk formidler.

Fotografier må altså anses som sterke medskapere i det meningsuniverset avisa utgjør. Dette mener jeg gjennomgangen over har demonstrert, blant annet forteller helikopterbildet oss noe om hvilken motstand et fotografi kan yte når det blir tildelt en lite gjennomtenkt rolle som illustrasjon. Fotografiets virkekraft handler imidlertid ikke bare om fotografiets relasjoner, men er en egenskap ved fotografiet i seg selv. Avslutningsvis vil jeg derfor trekke inn det Elisabeth Edwards kaller det fotografiske tegnets *meningsbærende mutasjonsevne* (se innledningen).¹⁴⁷ Slike mutasjoner mener hun foregår på to nivåer, og denne todelingen finner jeg relevant for materialet jeg har diskutert i dette kapittelet. For det første snakker hun om intensiteten i fotografiets framstillingsmåte som et performativt trekk. Fotografiets særegne måte å ”fryse” virkeligheten på skaper teatraliske framstillinger av det Edwards oppsummerer som kondensert, destillert og konsentrert liv. Dette samsvarer, slik jeg forstår det, på et overordnet nivå med det Gillian Rose kaller bildets eget rom (*site of the image*) der visuelle og kompositoriske effekter, samt visuelle meninger løper sammen.¹⁴⁸ Derest ser Edwards det fotografiske tegnet som performativt i seg selv. Med dette henviser hun til hvordan meningsbærende elementer (eller fragmenter) i bildet, knyttes sammen og overføres til en større sammenheng. Hvis jeg forstår henne riktig er det i relasjon til den større performative rammen (som i min sammenheng vil være

¹⁴⁶ Hagan, «Visual/Verbal Collaboration in Print».

¹⁴⁷ Edwards, *Raw Histories*, 17.

¹⁴⁸ Rose, *Visual methodologies*, 27.

avissiden) at slike tegnsekvenser kan utgjøre en narrativ. Denne performative dobbeltheten etablerer et gjensidig meningsbærende forhold til den større kulturelle arenaen der fotografiet blir lest. Denne transformasjonsprosessen stopper heller ikke på avissiden, selv om dette kapittelet vil forlate nyhetsbildet der.

3.0. Norske og internasjonale forsider:

Fra hendelse til narrativ

Hvilke journalistiske narrativer kan vi identifisere om 22. juli, og på hvilken måte bidrar fotografiene i etableringen av dem? Hva er forskjellen mellom å presentere en traumatisk begivenhet i et fremmed land og en som nettopp har rammet ditt eget?

I dette kapittelet vil jeg diskutere likheter og forskjeller i den norske og utenlandske dekningen av 22. juli som såkalt ”breaking news”. Ifølge Turner er det vanlig at en krise framkaller det vi kan kalle kulturelle skript eller historier som både kan lede til kriser og hjelpe mennesker å håndtere dem.¹⁴⁹ Slike skript tar gjerne utgangspunkt i tidligere erfaringer, og etter min mening er noe av det mest interessante ved mediernes måte å formulere en første forklarende narrativ på etter 22. juli at dette skriptet manglet. Norske medier presenterer oss vanligvis for andres traumer og lidelser, men å følge vår egen lidelse ut i verden har vi sjelden hatt anledning til å gjøre. Terrorhandlingene i Norge vakte stor internasjonal oppmerksomhet, og et overveldende antall aviser verden over dekket saken på sine forsider som såkalt ”breaking news” det påfølgende døgnet. Som vi skal se, spiller både geografisk og kulturell avstand inn på avisenes bildevalg og -bruk, for ikke å snakke om relevante traumatiske erfaringer i mottakerlandene. På et overordnet plan kan dette sees i lys av Roland Barthes’ påpekning av at en narrativ bare kan tilskrives mening i den verdenen der den blir brukt, noe som stemmer godt overens med Turners forståelse av de kulturelle skriptenes funksjon i en krise.¹⁵⁰

Empirisk vil jeg først presentere noen sentrale trekk ved henholdsvis den norske og deler av den internasjonale dekningen, med utgangspunkt i avisenes forsider og bildebruken der. For å kunne løfte fram sentrale forskjeller vil jeg spesielt diskutere et enkeltfotografi fra regjeringskvartalet som ingen norske aviser valgte å

¹⁴⁹ Turner, «Social Dramas and Stories about Them», 118.

¹⁵⁰ Barthes, *Image, music, text*, 115.

bruke på forsiden, men som ble mye brukt særlig i amerikanske og europeiske aviser. Til slutt vil jeg diskutere likheter og forskjeller i den norske og den internasjonale bruken av eksplisitte fotografier, nærmere bestemt framstillingen av en død kvinne på Einar Gerhardsens plass og stillbilder fra NRK-videoen av Breivik der han fortsatt skyter ungdom på Utøya.

Det analytiske rammeverket for analysen bygger på Elizabeth Edwards forståelse av fotografier som aktive deltakere i performative prosesser.¹⁵¹ I tillegg til fotografiets mutasjonsvilje, som jeg kort berørte i forrige kapittel, vil jeg her særlig rette oppmerksomheten mot den fotografiske rammen. Ifølge Edwards konstituerer rammen ikke bare vår forståelse av hva vi kan lese i et fotografi, men også den ikke-synlige verden utenfor rammen.¹⁵² Flere av Maruška Svašek begreper, som prosessuell relativisme og objekter i transit og transition, er også nyttige for å gripe de visuelle transformasjonene i materialet.¹⁵³

3.1. Narrativenes bilder, bildenes narrativ

I de foregående kapitlene har jeg forsøkt å etablere to forhold som jeg mener spiller en vesentlig rolle i etableringen av journalistiske narrativer om 22. juli. For det første dreier det seg om nyhetsfotografiens fragmentariske, ofte snapshotaktige karakter, sammen med det begrensede bilder fra det ene åstedet, og for det andre vanskelighetene med å få tekst og bilder til å trekke i samme retning når nyhetene skulle presenteres. Både enkeltfotografiene og tekst/bilde konstellasjonene på avissidene (her forstått som en egen kategori bilder) peker tilbake på en kaotisk, traumatisk og traumatiserende situasjon som rammet hele det norske samfunnet, mediene inkludert. Slik sett er sporfunksjonen, bildenes indeksikalitet, i samsvar med situasjonen de viser tilbake til. Men avisenes oppgave er mer enn å registrere, de skal

¹⁵¹ Edwards, *Raw Histories*, 16–21.

¹⁵² *Ibid.*, 18; Paul Lowe, «Picturing the perpetrator», i *Picturing Atrocity* (London: Reaktion Books, 2012).

¹⁵³ Svašek, *Anthropology, Art and Cultural Production*, 4–9.

forklare. Mediene måtte altså konstruere en narrativ, med utgangspunkt i de elementene man hadde til rådighet.

En narrativ er på mange måter en sekkebetegnelse. Ifølge Barthes kan begrepet omslutte nesten hva som helst av fortellende former, formidles gjennom alle medier, i alle samfunn og til alle tider:

Able to be carried by articulated language, spoken or written, fixed or moving images, gestures, and the ordered mixture of all these substances; narrative is present in myth, legend, fable, tale, novella, epic, history, tragedy, drama, comedy, mime, painting [...], stained glass windows, cinema, comics, news item, conversation.¹⁵⁴

I journalistikken er begrepet primært knyttet til skriftlige fortellingsformer.¹⁵⁵ Jeg har også bevisst forsøkt å unngå *diskurs*, fordi dette begrepet i dag har så mange betydninger at det blir lite operasjonaliserbart i min sammenheng.¹⁵⁶

I all sin upresishet mener jeg likevel begrepet narrativ kan fungere som utgangspunkt for forståelsen av avissidenes formidlingsprosjekt. Ifølge Abbott er en narrativ en representasjon av en hendelse eller en serie hendelser, den forholder seg altså til en historisk etterprøvbar/dokumenterbar virkelighet. Videre innbefatter narrativen i hans betydning en handlingssekvens foruten at begrepet relaterer seg eksplisitt til persepsjon. Abbott mener narrativen er så innvevd i måten vi opplever verden på at den er med på å definere hva vi ser. Selv når vi ser på noe så stillestående og romlig som et bilde, aktiveres vår narrative bevissthet.¹⁵⁷ Abbott mener at bildets *nå* alltid har en iboende fortid i seg, ”a shadowy sense of time preceding it”, et syn som deles av fototeoretikere som både Edwards, Zelizer, og Barthes. Denne skyggeaktige tiden bildet bærer i seg er, slik jeg forstår det, langt på

¹⁵⁴ Barthes, *Image, music, text*, 79.

¹⁵⁵ Handgaard, Simonsen, og Steensen, *Journalistikk*, 253.

¹⁵⁶ For en innføring i noen sentrale retninger, se Marianne Winther Jørgensen og Louise Phillips, *Diskursanalyse som teori og metode* (Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag, 1999).

¹⁵⁷ H. Porter Abbott, *The Cambridge introduction to narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 6.

vei det Zelizer karakteriserer som fotografiets subjunktive modus, altså en slags konjugasjon som antyder snarere enn fastslår.

I forrige kapittel viste jeg blant annet hvordan tilførselen av stadig ny informasjon bidro til å gjøre mange avissider urolige, nesten flimrende, i sin kommunikasjon. En av forklaringene er at tekst og bilde på ulike måter dro i flere retninger, noe som igjen skyldtes den pågående prosessen med å etterfylle informasjon i de ulike oppslagene. Narrativen manglet form, og det er mye som tyder på at det jeg tidligere har karakterisert som et urytmisk tidsforløp, bidro til dette. Denne manglende rytmen skapte også problemer for avisenes forsider, som gjerne forventes å presentere nyheter i form av mer eller mindre symbolsk ladete utsagn. Slike utsagn kan gjerne leses som uttrykk for narrativer av mer overordnet karakter som fortrinnsvis blir nærmere presentert inne i avisa.

Formingen av en journalistisk narrativ som en prosess kan studeres for eksempel gjennom to utvalgte forsider fra Dagbladet. Avisa produserte flere utgaver natt til 23. juli, og de to forsidene jeg har valgt er spesielt interessante fordi bevegelsen fra forvirring til fortelling er så tydelig. I tillegg er de ganske ulike de fleste andre forsidene i den norske avisfloraen. Den første versjonen (fig. 3.1.) er bygget over et utsnitt av et fotografi som ble nærmere omtalt i kapittel 1, et bilde av en blodtilsølt kvinne som ledsages av en tydelig opprørt hjelper.



Fig.3.1. Dagbladets forside publisert 23. juli 2011. Fig.3.2. Dagbladets ekstraintagave publisert 23. juli 2011.

Bildeutsnittet er lagt over hele flaten og oppå dette er det plassert flere elementer, både skriftlige og fotografiske, som samlet sett framstår som brokker eller fragmenter av en fortelling. Over avishodet står det ”Minst 17 drept” i gul skrift. Hovedtittelen er ”Tatt på massakrens øy” og til venstre for tittelen ligger et portrettfotografi i sort ramme av Anders Behring Breivik med følgende ledsagende undertekst, også i gult: ”Anders Behring Breivik (32) I AVHØR I NATT”. I høyre hjørne nederst på siden er det plassert nok et fotografi i sort ramme, et bilde av Utøya. Oppsettet levner slik ingen tvil om det er øya på bildet som klassifiseres som ”massakrens øy”, selv om den ikke navngis. Her må man altså enten kjenne til massakrene, eller gjenkjenne øya visuelt for at sammenstillingen skal gi mening. Tittelen kan leses som en slags alliterasjon med intertekstuelle referanser til det litt utflytende begrepet ”ondskapens øy” som vi kan finne både som tittel på krimromaner og som henvisning til for eksempel den amerikanske fengselsøya Alcatraz. Antakelig forsøker tittelen på denne måten å skape assosiasjoner til det skrekkfilmaktige ved hendelsene på Utøya. Denne språklige vendingen gjør altså massakren til en egenskap ved Utøya mer enn til en handling begått av Breivik. Avishodet, som normalt er venstrestilt, er i denne utgaven midtstilt, sannsynligvis for å skape en visuell balanse mellom de ulike elementene.

Stikkittelen over avishodet ser ut til å forsøke å binde de to åstedene sammen. Opplysningen ”Minst 17 drept” signaliserer dessuten en foreløpig rapportering, der leseren må forberede seg på at det er mer vondt i vente.

Denne forsiden er full av dramatiske virkemidler, og illustrer tydelig det problematiske ved å få de to åstedene inn i samme narrativ. De visuelle/verbale relasjonene er dessuten motstridende og vanskelige å klassifisere. Det bærende bildet er fra regjeringskvartalet, men det er menneskefokusert og ikke geografisk forankret i gjenkjennelige bygninger slik de fleste andre norske forsidenes var (noe jeg kommer tilbake til under). Det er heller ikke forankret i tekst, kun i et foreløpig anslag over det totale antallet døde. Situasjonen i regjeringskvartalet forutsettes åpenbart som så kjent at den ikke trenger forklaring. Men hendelsen er samtidig fortsatt så viktig og så mye av en nyhet at Dagbladet ikke velger å gå for en forside med rent Utøya-fokus. Tittelen og de to mindre bildene som handler om Utøya danner en enhet som skurrer mot det bakenforliggende bildet. Vi skjønner at kvinnen på bildet ikke ble skadet på øya, men hvordan det bakre og det fremre elementene henger sammen er noe som ikke lar seg lese av denne forsiden. Sammenstillingen kan kanskje karakteriseres som en blanding av det Hagan kaller sekvensielt og parallelt samspill (se kapittel 2). Vi aner at det er lagt opp til en slags visuell kronologi mellom det bakre, bærende bildet som den eldste nyheten og småbilde/tittel-konstruksjonen foran (sekvensielt samspill) som den nyeste. Forsiden har imidlertid ingen narrativ ro som kan bekrefte dette. I et parallelt samspill legges det opp til at leseren selv skal kunne bestemme leserekkefølgen, men også i en slik visuell sammenstilling vil vi normalt forvente en slags ro. Her ser vi derimot både regjeringskvartalet og Utøya, men ikke som en del av samme narrativ.

I Dagbladets neste utgave (fig. 3.2.) har brikkene falt på plass. Her har narrativen tatt en tydelig retning. Hendelsen er blitt en forbrytelse, ikke bare med gjerningsmann, men også med et motiv. Hele forsiden er bygget opp rundt et portrett av Anders Behring Breivik koblet opp mot et tekstinnslag i store, dominerende typer like under bildet: ”Derfor hatet han ’Stoltenberg-jugend’”. Men bildet har også andre narrative elementer. På øvre side er tallet 91 satt i rødt – koblet opp mot tekst: ”Minst 91 drept”. (Dette var det dødstallet myndighetene gikk ut med på nattens

pressekonferanse.) Under dette er Breiviks karakter oppsummert gjennom følgende tre skriftlige utsagn: ”Frimurer”, ”Øko-bonde” og ”Fra vestkanten”. Fotografiet er en forstørret utgave av det samme portrettet som ble brukt i den forrige utgaven, men her framstår det som blekere og mer renskåret. Visuelt henspiller det nye utsnittet og den lille fargejusteringen på et fascistisk og nazistisk formspråk der blonde unge menn stirrer stolt inn i framtiden. Dette formspråket er videre forankret i begrepet ”Stoltenberg-Jugend” som er et ordspill på ”Hitler-jugend”. Det forskrudde og overraskende ved morderens karakter forsterkes av bildets tekstlige forankring i de tre identitetsmarkørene som er listet opp i de røde kulepunktene slik at de kan leses som innbyrdes selvmotsigende.

De visuelle/verbale relasjonene på denne forsiden må primært karakteriseres som innveving, der fotografiet og hovedtittelen danner en plakataktig helhet med mange intertekstuelle referanser både i bilde og tekst. Gjennom en lett redigering av bildet har Dagbladet her forsterket noen betydningsbærende elementer ved Breiviks framtoning som bidrar til å plassere ham ideologisk. Slik sett er denne forsiden et eksempel på det som på engelsk kalles *visual editorials*.¹⁵⁸ Formspråket er dramatisk, men med klare episke verbaltekstelementer. I tillegg har siden et element av parallelt samspill der ulike tekstelementer kan knyttes opp til bildet i mange ulike og til dels overraskende kombinasjoner.

3.2. Fra forvirring til fortelling

På disse sidene er det spesielt to ting jeg har festet meg ved. Det ene er hvordan portrettet av Breivik går fra å være illustrasjon på den første forsiden til å bli ladet konseptuelt på den neste. Dette handler ikke bare om at ekstrautgaven er renere med færre elementer, eller at tekst og bilde her i mye større grad spiller på lag. Portrettets størrelse, prominente plassering og ørlille fargejustering har økt fotografiets

¹⁵⁸ Angus McDougall og Veita Jo Hampton, *Picture Editing & Layout: A Guide to Better Visual Communication* (Columbia: Viscom Press, 1990).

mutasjonsevne mot publiseringsflaten betraktelig. Er det det samme bildet? Både ja og nei. Hvis vi søker litt i fotografiets biografi ser vi at Dagbladet har hentet det fra en av Breiviks FaceBook-sider. Her utgjorde det et lett forskjønnet profilbilde, altså en identifikasjonsmarkør. I Dagbladets første versjon er det denne dimensjonen som ivaretas, som om det var et pass- eller bankkortbilde. I ettertid vet vi at Breivik manipulerte mange av sine selvrepresentasjoner for å framstå som sterk, klok og handlekraftig innenfor et høyreekstremistisk, fascistisk (fascistoid?) univers. Også FaceBook-bildet hører hjemme her. På den andre forsiden er det nettopp dette Dagbladet har grepet tak i og vendt mot ham. Forskjellen mellom de to bildene er størrelse, utsnitt og lysning av både bakgrunn og hudtoner. Dette vil i pressen normalt regnes som justeringer og ikke manipulasjon,¹⁵⁹ men effekten av det vi med Svašek kan kalle en estetiseringsprosess er slående.¹⁶⁰ Den siste versjonen påkaller et ideologisk rom rundt Breivik som ikke trenger mange ord for å bli forstått. Nyordet ”Stoltenberg-jugend” forankrer det likevel for den som tviler.

I dette oppslaget betones altså det Elizabeth Edwards kaller fotografiets teatraliske karakter. Fotografiet posisjonerer seg mellom den fysiske virkeligheten og fantasien: ”Photography is like ritual or theatre because it is between reality, a physical world, and imagination, dealing not only with a world of facts, but the world as possibilities.”¹⁶¹ Rammen, altså utsnittet, spiller en helt sentral rolle her. Ifølge Edwards gjør rammen, som et grensesnitt mellom fotografiet og dets omgivelser, oss både mer oppmerksom på hva som befinner seg innenfor rammen og hva som befinner seg utenfor. Forholdet mellom det som *er*, og, som Abbott sier, det som *var*, utgjør også det tidsforløpet som gjør et visuelt statement av denne typen til en narrativ og ikke bare en metafor.

¹⁵⁹ Bernt Eide, *Oppdiktede elementer i avisbilder*, bd. 2005 nr 8 (Oslo: Høgskolen i Oslo, 2005).

¹⁶⁰ Svašek, *Anthropology, Art and Cultural Production*, 12.

¹⁶¹ Edwards, *Raw Histories*, 19.

3.3. Den norske dekningen: Hus i ruiner, mennesker i sorg

De fleste andre norske forsidene var langt fra like tydelige i sin narrative framstillingsform som Dagbladets ekstraintgave. Samlet ser vi imidlertid at svært mange av dem peker i samme retning, de har valgt ut høyblokka i regjeringskvartalet som bærende bilde.

Materialet til denne gjennomgangen er aviser jeg selv har tatt vare på, supplert med arkivtjenesten Retriever. Retriever kategoriserer 16 aviser som henholdsvis rikspresse eller regionsavis, og av disse er 11 relevante for denne undersøkelsen.¹⁶² Under har jeg gjengitt en sammenstilling (fig. 3.3.) av alle disse avisenes forsider den 23. juli. Å se avisforsidene samlet illustrerer et enkelt poeng: Bygningsmassen i regjeringskvartalet var det dominerende forsidemotivet i Norge etter terrorangrepene. Ni aviser bruker høyblokka som bærende visuelt element, hvorav tre (Stavanger Aftenblad, Dagsavisen og Adresseavisen) bruker den som bakgrunn for en i varierende grad eksplisitt framstilling av en død kvinne (disse forsidene vil jeg behandle mer i detalj under). Dagens Næringsliv og VGs annenutgave viser også hus, men her er det departementsbygningene i Grubbegata som er avbildet.

Bare to av bygningsbildene er tydelige høydebilder (Aftenposten (fig.3.3.d) og VG (fig.3.3.h)). De andre har alle valgt en mer eller mindre rendyrket breddevariant, sannsynligvis for å få detaljene bedre fram. Klassekampen (fig.3.3.e) (her må bildet sies å være en hybrid mellom høyde og breddeformat) har valgt å fokusere på en detalj, nemlig de knuste og utblåste vinduene i høyblokka. Fædrelandsvennen (fig.3.3.f) har gått for et breddebilde sett fra froskeperspektiv som i tillegg til bygningen klarer å inkludere skuldrene til en anonym væpnet politimann. Vårt Land (fig.3.3.g), derimot, viser et kaos av bygningsrester, mennesker og en bil foran blokka.

¹⁶² De resterende fem er ukeaviser som ikke kom ut lørdag 23. juli 2011.



Fig.3.3. En sammenstilling av de største norske avisens forsider 23. juli 2011. Øverst fra venstre: Stavanger Aftenblad (a) Dagsavisen (b), Adresseavisen (c), Aftenposten (d). Midt i fra venstre: Klassekampen (e), Fædrelandsvennen (f), Vårt Land (g), VG (h). Nederst fra venstre: Dagbladet (i), Bergens Tidende(j), Dagens Næringsliv (k).

Sju av de elleve avisene har valgt en visuell løsning med ett stort bærende bilde og minimalt med tekst. Av disse er seks fra regjeringskvartalet, mens ett, i Bergens Tidende (fig.3.3.j), viser overlevende ungdommer som omfavner hverandre etter

Utøya. Tre ungdommer står i en klynge der to omfavner en tredje som står med ryggen mot kamera. Vi ser at den ene ungdommen er søkkende våt, og intensiteten i denne trippelklemmen er sterk og rørende. Sammen med Dagbladets forside (fig.3.3.i) er dette de eneste med et rent fokus på mennesker. Bergens Tidende er likevel den eneste av de større avisene som har valgt å bygge sin narrativ opp rundt de følelsesmessige konsekvensene av ugjerningene snarere enn de fysiske konsekvensene på mennesker og bygninger.

Fire aviser har delt forsiden mellom flere bilder. I tillegg til den rykende departementsbygningen har VG (fig.3.3.h) inkludert et portrett av Anders Behring Breivik og et bilde av en overlevende fra Utøya som legges ned på en bære. Fædrelandsvennen (fig.3.3.f) har valgt å legge regjeringskvartalet øverst, mens et mindre bilde av hjelpemansker og et ambulanshelikopter parat på Sundvolden ligger som en kjeller i nedre del av bildeflaten. Vårt Land (fig.3.3.g) har også regjeringskvartalet på topp, men har latt to kulturannonser og en henvisning til mer tradisjonelt lørdagsstoff bli stående. Dagbladets forside diskuterte jeg over.

Ingen aviser har valgt å fronte med nøyaktig det samme bildet, selv om tematikken på sidene er ganske lik. I fire aviser er ordet ”terror” det sentrale (Klassekampen, Stavanger Aftenblad, Adresseavisen, Dagens Næringsliv). Bare Dagsavisen bruker ”angrepet” på forsiden, selv om dette er hyppig brukt inne i flere aviser. Fire aviser understreker sjokket gjennom ordene ”rystet” (Adresseavisen), ”Uvirkelig” (Fædrelandsvennen) og ”sjokkdagen” (Vårt Land) og ”terrorsjokket” (Dagens Næringsliv). Tre aviser understreker datoen, noe som løfter den opp som en historisk merkestein. Aftenposten og Bergens Tidende bruker tidsangivelsen som eneste tekst, mens Stavanger Aftenblad bruker den i en stikkittel som også angir sted: Oslo. Klassekampen er den avisa som i størst grad forankrer bildet geografisk. De nevner ikke bare Oslo i hovedtittelen, men også regjeringskvartalet og reduserer dermed bildets evne til å si noe utover seg selv. På Dagbladet og VGs forsider, som er de som har kunnet strekke deadline lengst, står ordet ”tatt” sentralt, altså at gjerningsmannen er tatt i forvaring.

3.4. Nasjonalt drama, lokal tragedie

22. juli ble imidlertid ikke bare dekket på nasjonalt nivå. Mange lokalaviser oppfattet raskt at dette var en hendelse med tydelige lokale forgreininger. Jeg har også sett på de 104 norske lokalavisene som er registrert i Retriever og funnet at 15 av dem dekket saken den 23. juli, hvorav 13 med bilde. To aviser dekket saken inni selve avisa, og har antakelig hatt ferdigproduserte forsider som de ikke har rukket å endre, i alle fall ikke i de arkiverte versjonene som er tilgjengelig via Retriever. Disse forsidenes er uten verken visuelle eller tekstlige henvisninger.

I lokalavisene skulle man kanskje trodd at det først og fremst var Utøya som skapte lokalt engasjement, i og med at AUF-ungdommene på Utøya bokstavelig talt kom fra hele landet. Slik ser det imidlertid ikke ut på bildevalget. Sju av de 13 som hadde saken på forsiden valgte å trekke fram regjeringskvartalet, mens seks fant andre løsninger. Det nærmeste vi kommer en visualisering av hendelsene på Utøya er tf Folkebladet (3.4.k) som bruker helikopterbildet jeg diskuterte i forrige kapittel på forsiden. Som det går fram av oversikten under, har de fleste lokalavisene likevel valgt en lokal vri ved å nærme seg dramaet gjennom en lokal person som er rammet, fryktet rammet eller som har bevitnet dramaet enten i Oslo eller på Utøya.



Figur 3.4. En sammenstilling av norske lokalaviser som dekket terroraksjonene 22. juli på forsiden. Øverst fra venstre: Harstad Tidende (a), Hallingdølen (b), Trønder-Avisa (c), Agderposten (d). Andre linje fra venstre: Telemarkavisa (e), Glåmdalen (f), Østlands-Posten (g), Strilen (h). Tredje linje fra venstre: Bergensavisen (i), iTromsø (j), tf Folkebladet (k), Budstikka (l) Fjerde linje: Rogalands avis (m)

Både Harstad Tidende (3.4.a), Hallingdølen (3.4.b), Glåmdalen, (3.4.f) Østlands-Posten(3.4.g), Strilen(3.4.h), Bergensavisen(3.4.i), iTromsø(3.4.j), tf Folkebladet (3.4.k) og Budstikka (3.4.l) har valgt slike strengt lokale innfallsvinkler. Disse kommer primært til syne gjennom verbalteksten, og er i fire tilfeller forankret i et frimerkeportrett av den lokale personen som enten snakker, eller blir omtalt i teksten. Forøvrig er nesten alle fotografiene hentet fra Scanpix.

Med ett unntak er terroraksjonene hovedoppslag i alle de 13 lokalavisene. Strilen (3.4.h) har den imidlertid som en av tre undersaker under et hovedoppslag om katter som lider. Denne undersaken, som er basert på intervju med to jenter fra Lindås, er illustrert av et bilde av høyblokka. En slik løsning signaliserer at hendelsen ikke har slått inn på radaren som lokalt interessant før temmelig sent i produksjonsprosessen, slik at det har vært umulig å kaste om på avisa. Budstikkas oppslag (3.4.l) er litt i samme gate. Heller ikke her er forsiden ryddet. Tekstmessig er det en strid om en ridehall som bærer siden, mens et kryptisk bilde tatt utenfor Bærum sykehus illustrerer terroranslagene. ”Asker og Bærum i høyberedskap”, lyder tittelen og teksten under fokuserer på at Bærum sykehus har kalt inn ekstra personell for å ta seg av ofre både fra Regjeringskvartalet og Utøya. Teksten er satt i hvitt mot svart bakgrunn, så alvoret er mer enn antydnet, men avisa ser ikke ut til å ha rukket å ta stilling til stoffets status før den måtte gå i trykken.

iTromsø (3.4.j) og Bergensavisen (3.4.i) har på mange måter gjort det motsatte av Strilen og Budstikka. I stedet for å gå fra det spesifikt lokale og utvide perspektivet derfra, har de gjort det motsatte. De har tolket den nasjonale tragedien lokalt, selv uten å ha noen konkrete lokale personer de kunne løfte fram. Bergensavisen viser en sladdet kvinne som blir tatt hånd om av redningspersonell i Utvika. Hun er fotografert med bakhodet mot kamera, men vi ser tydelig at hun er skadet. T-skjorten og halsgropen er begge dekket av blod. At hun er pakket inn i et teppe, med knærne pekende oppover tyder imidlertid på at hun lever. Teksten som ledsager bildet er et sitat som lyder «Det er ufattelig». Om det er kvinnen eller en annen aktør som sier dette, kommer ikke klart fram. Den lokale relevansen finner vi i stikktittelen over sitatet: «25 fra Hordaland på Utøya». iTromsø har gått i samme retning. Deres hovedoppslag viser to overlevende, en ung kvinne og en ung mann, som ifølge

layouten på siden sier ”Det så ut som han koste seg”. Kvinnen har et pledd over skuldrene, mens mannen står med et oppgitt og sørgmodig uttrykk i ansiktet og gnir seg på skulderen. Over står det ”Tromsøværing kan være skadd i Utøya-massakren”. Det er altså ingenting som tyder på at de to på bildet er fra Tromsø. Det er derimot personen som er avbildet i det lille bildet ved siden av avishodet. ”Ble rammet av bomben” er stikkittelen som viser til dette bildet, der en skallet mann peker mot sitt eget hode.

Fire aviser valgte å framheve utelukkende den nasjonale dimensjonen ved terrorangrepene i sin forsidekledning. Agderposten (3.4.d), Trønder-Avisa (3.4.c) og Telemarkavisa (3.4.e) har valgt løsninger som minner mye om hovedstadspressen og de store regionsavisene, der ett stort bilde er forankret i minimalt med tekst, som ”Terrorangrepet”, ”Norge i sjokk” eller bare datoen ”Norge 22. juli 2011”. Rogalands Avis (3.4.m) har sånn sett den mest radikale forsiden. Her ser vi kun datoen, ”22.07.2011”, i hvitt på en helsvart bakgrunn. Rogalands Avis er her tidlig ute med det vi kan kalle et mer lyrisk visuelt valg enn det andre medier foretok denne dagen. Den svarte forsiden indikerer at det som har skjedd er så forferdelig at intet fotografi kan favne det. Til gjengjeld blir alt overlatt til fantasiens egen bildeskapende kraft.

3.5. Sjokk eller angrep?

De norske forsidene uttrykker grader av narrativ selvsikkerhet. Dagbladets ekstrautgave har en tydelig fortelling om gjerningsmann og motiv. Rogalands Avis og Bergens Tidende har tydelige fortellinger om sorg. Dagsavisen er den eneste avisa som tydelig slår fast at de ser 22. juli som et angrep på Norge. Likevel vil jeg hevde at det er sjokk, ikke noen sterkt fundert tolkning som gjennomsyrrer disse avisforsidene. Ordet ”terror” betyr i utgangspunktet frykt/redsel, og sier i seg selv ingenting om hvem som står bak eller hvorfor det har skjedd. Likevel ligger det noen anslag til retning i mange av forsidene, selv om avisleserne her må fylle ut selv. Den omfattende bruken av høyblokka tyder imidlertid på at flere andre er inne på samme tanke. Høyblokka er ikke et hvilket som helst hus, men et maktens sentrum i norsk politikk. Interessant nok er denne bygningen i svært liten grad gjengitt på de

internasjonale forsidene som jeg vil diskutere under. Her finner vi også mange bilder av bygninger, men det er ulike varianter av departementsbygningene i flammer/nær kollaps som er blitt brukt. Her ser vi hvordan et bildes bruksområde, som også kan karakteriseres som de ulike markedene fotografiene inngår i, verdsetter den fotografiske indeksikaliteten ulikt.¹⁶³ I Norge er høyblokka et verdifullt symbol som lett kan forstås som en metafor for nasjonen, mens utenlandske medier valgte en bygning i brann fordi dette var tettere på hendelsen og mer dramatisk.

Høyblokka som et symbol på Norge framhever dessuten et ikonoklastisk aspekt ved Breiviks handlinger som minner om 11. september 2001. Ifølge Mitchell ble tvillingtårnene i New York terrormål fordi de symboliserte – de var bilder på – USAs imperialistiske og kapitalistiske hegemoni. De vel 3 000 menneskene som døde var individuelt sett ikke terrormål, selv om angrepet ikke ville hatt den samme virkningen uten at mange døde.¹⁶⁴ 22. juli deler noen av de samme kjennetegnene. Som Al Qaida valgte Breivik målene sine utfra sin personlige lesning av deres symbolske sprengkraft. Bilbomben i regjeringskvartalet kan tolkes som et anslag mot Arbeiderpartiet og Arbeiderpartiets politikk spesielt, og det norske statsapparatet mer generelt. Skytingen på Utøya var rettet mot de unge som ble lært opp i og hadde tatt på seg å videreføre dette politiske systemet, ikke mot individene som sådan. Denne dimensjonen ble også fanget opp av flere internasjonale medier, selv om tolkningene sprikte. Eksempelvis var koblingen mellom ødelagte bygninger og islamistisk ekstremisme for noen så selvsagt at de rapporterte på dette før fakta forelå (se for eksempel fig.3.8. under).

3.6. Utenlandske forsider: Stor interesse

Det utenlandske materialet jeg vil diskutere er basert på 799 avisforsider fra 83 land som finnes lagret på det amerikanske nettstedet <http://www.newseum.org>. Dette

¹⁶³ Baxandall, *Patterns of Intention*, 47.

¹⁶⁴ Mitchell, *What do pictures want*, 13.

utvalget er ikke nødvendigvis representativt for den internasjonale dekningen. Nettstedet er amerikansk, og omlag to tredeler av avisene de har tilgang til er amerikanske. De resterende er i all hovedsak engelskspråklige aviser utgitt i andre land, noe som gir materialet en klart angloamerikansk slagside. Dermed viser denne oversikten først og fremst tilbake på hva slags materiale som finnes på newseum, ikke hva som finnes i verden. Med dette forbeholdet synes jeg likevel det har vært interessant å kategorisere dette materialet kvantitativt i noen grove kategorier. Det er et stort og lett tilgjengelig materiale, og bare det at newseum har valgt å arkivere disse sidene sier noe om den internasjonale interessen for det som skjedde. Normalt blir forsiden på newseum stående ett døgn, og av rettighetshensyn blir de deretter fjernet. Bare spesielt dramatiske begivenheter blir lagret i arkivet.

Jeg har delt materialet inn etter verdensdel og sett på hvorvidt avisene i newseum har nevnt 22. juli eller ei, og om saken er satt som en hovedsak eller en undersak/notis.

Tabell 3.1. Tabellen viser fordelingen av saker om Norge etter verdensdel, og prioriteringen av sakene på forsiden.

	Totalt antall i Newseum	Ingenting om Norge	Hovedsak/større undersak	Notis
Afrika	2	2	0	0
Asia/Australia	68	50*	16	2
Europa	122	39	73	10
Latin-Amerika	118	41	44	24
Midtøsten	28	9*	13	6
USA/Canada	307 (459)	118	113	74

Samlet finner vi følgende begrensninger og muligheter i materialet:

- Afrika kan ikke vurderes utfra dette materialet. Newseum har bare to afrikanske aviser med i sitt utvalg.
- Newseum har heller ikke noe representativt utvalg av aviser fra Latin-Amerika, Midtøsten, Asia/Australia og Europa. Tallmaterialet herfra må derfor

behandles med varsomhet. I og med at jeg ikke leser verken arabisk eller asiatiske språk kan jeg for eksempel ikke besvare spørsmålet om hvor mange notiser uten bilde som eventuelt ble trykket i de avisene som ikke bruker latinske bokstaver (se tabell 3.2 og 3.3). Disse kategorien er derfor merket med en asterisk for å markere at tallet godt kan være høyere enn det jeg har klart å lese ut av materialet. En annen faktor som kan ha virket inn på materialet er tidsforskjeller mellom verdensdelene. At jeg for eksempel ikke fant en eneste australsk avis med bilde fra 22. juli skyldes ikke nødvendigvis verken utvalg eller manglende interesse. Sakene ble kanskje rett og slett ikke trykket før 24 juli. En siste utfordring for tolkningen av materialet er at særlig mange av de asiatiske avisene og noen fra Midtøsten og Latin-Amerika er engelskspråklige. Dette indikerer at de kan være rettet mer mot et internasjonalt enn et lokalt publikum, alternativt mot et lite og høyt utdannet sjikt i landet de kommer ut i. Kvalitative vurderinger av enkeltforsider og ulike regionale formspråk kan likevel være interessante i alle disse regionene.

- Selv om det er begrenset hvor presis informasjon vi kan få fra tallene i denne oversikten er det noen interessante størrelsesforhold her. Med sine 459 aviser er antallet arkiverte avisene fra USA/Canada stort nok til at det gir en viss mening å gå nærmere inn i tallmaterialet. At over 60 prosent av disse avisene dekket terroraksjonene i Norge synes jeg er tankevekkende. Også at omfanget bekreftes av tallmaterialet fra henholdsvis Latin-Amerika og Europa med henholdsvis 58 og 70 prosents dekning. At den internasjonale interessen for saken var stor, må det dermed være grunnlag for å si.

Tallmaterialet kan også gi oss noen grove indikasjoner på hvilke bilder som ble brukt og hvordan. Jeg har delt hovedsakene og notisene inn i tre kategorier: forsider der hendelsen er dekket uten bilder, forsider der man har brukt bilder fra regjeringskvartalet og forsider der man har valgt bilder fra Utøya. Dette tallmaterialet er basert på antall fotografier på sidene, ikke antall oppslag.

Tabell 3.2. Tabellen viser bildebruken i hovedoppslag fordelt på verdensdeler.

Bildebruk i hovedsaker	Saker uten bilde	Bilder fra regjeringskvartalet	Bilder fra Utøya
Asia	3*	13	0
Europa	3	66	4
Latin-Amerika	0	48	3
Midtøsten	0*	13	0
USA/Canada	10	92	19

Tabellen forteller at svært få hovedsaker ikke brukte bilde, og at det, som i Norge, var fotografier fra regjeringskvartalet som i størst utstrekning ble brukt. På alle kontinenter. Årsakene kan være flere. Dels fantes det flest bilder fra regjeringskvartalet, dels var det disse som først ble tilgjengeliggjort via nyhetsbyråene. Det er likevel interessant at det er slik, for mange av de internasjonale avisene, særlig i Nord- og Sør-Amerika hadde senere deadline på grunn av tidsforskjellen. De hadde derfor større mulighet enn avisene i Europa og østover for å danne seg et mer helhetlig inntrykk før de laget sidene sine. Dette kan også bekreftes ved at dødstallene mange amerikanske aviser oppgir er 87, ikke 17 som det står i de fleste norske og europeiske avisene.¹⁶⁵ Likevel har de valgt bilder fra regjeringskvartalet. De få som har valgt å fronte med Utøya har til gjengjeld gjort det på mest mulig dramatisk måte, noe jeg kommer tilbake til nedenfor.

¹⁶⁵ På pressekonferansen i morgentimene natt til 23. juli oppga politiet at det var 87 døde, ikke 77 som det senere ble justert til.

Tabell 3.3. Tabellen viser bildebruken i forsidenotiser fordelt på verdensdeler.

Bildebruk i notiser	Saker uten bilde	Bilder fra regjeringskvartalet	Bilder fra Utøya
Asia	*	2	0
Europa	2	7	1
Latin-Amerika	7	17	0
Midtøsten	*	6	0
USA	30	43	1

Det samme mønsteret går igjen i notisene. De fleste notisene er illustrert av et bilde, eller er bygget rundt et lite bilde. Så godt som alle notisbildene er hentet fra regjeringskvartalet.

3.7. Form og formater

I Norge er alle avisene i tabloidformat, noe som på mange måter favoriserer en sterk symbolsk bildebruk på forsiden. Svært mange av de norske avisene valgte da også ett bærende bilde og minimalt med tekst den 23. juli. Dette er en viktig kontrast til det internasjonale materialet. Avisene i newseums database er i overveiende grad fullformataviser, eller de bruker berlinerformat (som er et noe mindre format, men med mange av fullformatets visuelle særtrekk). I internasjonal sammenheng er format fremdeles en markør som indikerer hva slags type målgruppe og journalistisk retning man ønsker å bli assosiert med. Et stort format innebærer gjerne mange saker på siden, færre og mindre bilder/grafikk og et mer distansert og analytisk forhold til nyhetsbildet.

Under har jeg løftet fram to eksempler på større formater, fra henholdsvis Italia (berlinerformat) (fig.3.5.) og USA (fullformat) (fig.3.6.).



Fig.3.5. Forsiden til den italienske avisa La Stampa (berlinerformat), publisert 23. juli 2011. Fig.3.6. Forsiden til den amerikanske avisa Arizona Daily Star (fullformat), publisert 23. juli 2011.

Italienske La Stampa (fig.3.5.) og amerikanske Arizona Daily Star (fig.3.6.) følger begge konvensjonene for moderne aviser i større format, med flere saker på siden. Der tabloidformatet innbyr til tydelige kontraster mellom små og store saker, har de større formatene flere muligheter. Ved hjelp av de vertikale linjene kan flere saker prioriteres omtrent likt hva angår tekstmengde, mens bruken av bilder forteller hvilke saker som skal regnes som viktigst. Arizona Daily Star bruker for eksempel ujevne spaltemål (spalten lengst til høyre er bredere enn de andre) for å sortere sakene etter nyhetsverdi, og ett bilde for å markere hvilken av de ledende nyhetssakene som er prioritert. En interessant språklig detalj er stikkittelen over bildet fra regjeringskvartalet der det står ”Twin horrors in Norway”, et ordspill på ”twin towers” som skaper umiddelbare assosiasjoner til amerikanernes 11. september.

La Stampa, som er i berlinerformat, har bygget sin side langs horisontale linjer. Dette kan minne om tabloidenes måte å prioritere på, men også her ser vi at avisa har fått plass til tre større undersaker (uten bilde) og fem notiser. Det bærende bildet forteller tydelig hvilken sak som er prioritert. I tråd med forestillingen om forholdet mellom format og seriøsitet ser vi at begge avisene har en dempet

bildebruk. Innholdet i fotografiet er dramatisk (jeg kommer tilbake til dette bildet under) og nyheten fra Norge er prioritert, men samspillet med de andre elementene gjør det likevel til en av mange hendelser. For å vende tilbake til Hagans termer ser vi ingen innveving av tekst og bilde. Dette er snarere et eksempel på sekvensielt samspill der vi oppfordres til å lese sakene på siden i en bestemt rekkefølge.

Også tabloidformatet byr på mange muligheter, og her vil jeg konsentrere meg om et par eksempler som kombinerer tabloidformatet og de forventningene vi gjerne har til tabloid journalistikk (fig 3.7. og fig. 3.8.). Disse avisene er hardtslående og voldsomme, og de prioriterer narrativer som ikke gir rom for tvil. Interessant nok har jeg ikke funnet slike tabloidaviser andre steder enn i Europa og USA/Canada, og jeg synes også det er verd å legge merke til hvordan de begge framstår som tydelig ”tabloide” tross radikalt ulike løsninger.



Fig.3.7. Forsiden til amerikanske avisa Daily News (tabloidformat), publisert 23. juli 2011. Fig.3.8. Forsiden til den britiske avisa The Sun (tabloidformat), publisert 23. juli 2011.

Amerikanske Daily News (fig. 3.7.) er den som i formspråk minner mest om de norske nyhetsavisene, i den forstand at de har valgt ett stort bilde og minimalt med tekst. I motsetning til de norske avisene kan ikke Daily News forutsette at leserne er kjent med situasjonen, de må derfor med svært sparsomme midler bygge opp en narrativ som slår. Valget falt på en detalj i et av bildene fra Utvika der en ung kvinne hjelpes i land av to sterke menn. Kvinnen er tydelig såret. Hun har blod på skuldrene

og overkroppen og hun ser ut som hun ikke klarer å stå på beina. Hjelperen til høyre er en kraftig politimann, mens hjelperen til venstre kommer fra Jevnaker brann og redning. Brannmannen er barbeint, noe som forteller oss at han har hjulpet kvinnen i land, kanskje fra en båt. Klærne hennes er ille tilredt, men hun ser ikke ut til å ha svømt. Utsnittet er lagt slik at den sårete og hennes to hjelpere er i øynehøyde og perspektivet er frontalt. Ingen av dem er sladdet. Det er mye bevegelse i bildet og hovedmotivet er en anelse uskarpt. Fokus ligger på noe utstyr i strandkanten til venstre for brannmannen. Dette signaliserer at scenen er hektisk og at ting skjer fort. Bildet er likevel en scene vi kan gå rett inn i. Som performance betraktet vekker den både følelser og spørsmål. Teksten som er innvevd i siden gir noen svar. Hovedtittelen er ett enkelt ord: "Bloodbath" og ingressen/stikktittelen i øvre venstre hjørne forteller: "At least 87 die in attack on Norway kids camp and gov't offices". Hvem, hva, hvor og hvorfor må vi bla om til sidene 4-6 for å få svar på.

Selv om bildespråket og virkemidlene er sterke, nesten brutale så er forsidenarrativen til Daily Mail likevel åpen. Den inviterer oss ikke bare inn i avisa, men i et mysterium. Den britiske tabloiden The Sun (fig. 3.8.) går i helt motsatt retning med sin sak. Det bærende bildet er overraskende lite, og viser et utsnitt av det samme fotografiet som Dagbladet brukte på sin første forside, av den middelaldrende kvinnen med ansikt og overkropp tilsølt av blod. Saken dekker en drøy tredel av forsidenes flate og er lagt under to digre, fargesprakende annonser som konkurrerer aktivt med hovedsaken. I tillegg til saken fra Norge har The Sun fått med en notis om en sykepleier tiltalt for drap. Det mest slående ved denne siden er tittelen: "Norway's 9/11", ledsaget av en stikktittel som hevder: "'Al-Qaeda' massacre". Under tittel og bilde leveres fakta i to kulepunkter: "'20 dead' in attacks" og "Kids shot on island". I tillegg har avisa startet brødteksten på høyre side av fotografiet.

Dette oppslaget bærer preg av en villet narrativ, der bildet fungerer som en dramatisk, men litt tilfeldig illustrasjon. Tekst/bilderelasjonen er et sekvensielt samspill, noe som er uvanlig for tabloide hovedoppslag. At terrorangrepene i Norge har visse likhetstrekk med 11. september var en assosiasjon mange fikk, og som nevnt over har de to aksjonene noe felles på et overordnet symbolsk nivå. Den ikonoklasmen som binder dem sammen er det imidlertid ikke spor etter i dette

oppslaget. I stedet spinner avisa videre på assosiasjonsrekken fra 11. september og føyer Al Qaida inn i regnestykket. Dette var de heller ikke alene om. Også norske eter- og nettmedier spekulerte de første timene i muligheten om at eksplosjonen i regjeringskvartalet var islamistisk terror. Dette var også en av grunnene til at både Dagbladet og VG brøt med konvensjonene i norsk kriminaljournalistikk og offentliggjorde Breiviks etniske, nasjonale og sosiale bakgrunn før politiet hadde frigitt informasjonen.¹⁶⁶ Dette er også en viktig del av forklaringen på både format og estetikk i Dagbladets ekstraintgave som jeg diskuterte over. The Sun har åpenbart gått i trykken før Daily Mail, men det eneste sporet av tvil vi finner i dette oppslaget er noen spede anførselstegn rundt ordet ”Al-Qaeda”. Denne løsningen skaper en dobbelt bunn i utsagnet. Enten *er* det al Qaida eller noe tilsvarende som står bak, eller så er det en massakre med al Qaida-tilsnitt. Velg selv.

3.8. Amerikanernes yndling

Eksemplene over viser at de ulike internasjonale avisløsningene byr på et rikt forskningsmateriale. I det følgende vil jeg imidlertid vende blikket mot et enkelt fotografi (fig.3.9.) som også markerer en viktig forskjell i norsk og utenlandsk dekning av 22. juli som ”breaking news”. Dette bildet er mye brukt særlig på amerikanske forsider, men også på en god del av de europeiske. En av grunnene til at dette bildet interesserer meg spesielt, er at vi ikke finner det på noen norske forsider, til tross for at det er et fotografi med åpenbare ikoniske kvaliteter.

¹⁶⁶ Intervju med Marius Tetlie, VG, og Frode Hansen, Dagbladet.



Fig.3.9. Fotograf: Morten Holm. Bildet viser byråkrater på flukt fra et departementsbygg i ruiner etter bombeangrepet i regjeringkvartalet 22. juli 2011.

Fotografiet er tatt av daværende Scanpix-fotograf Morten Holm og viser to byråkrater som rømmer fra sine sønderbombete kontorlokaler i Grubbegata. Bildet er tatt i øynehøyde og perspektivet er frontalt. Tross dramatikken i bildet er dette kanskje en av de sterkest komponerte fotografiene i utvalget. Både forgrunn, mellomgrunn og bakgrunn viser bygningsstrukturer i oppløsning. Sementsøyler med dype sprekker, trebiter, murpuss og forvridde metallbiter utgjør omtrent to tredeler av bildeflaten. Litt til høyre for midten av bildet ser vi to levende mennesker som forsøker å ta seg ut av kaoset. Kvinnens mørke klær og mannens lyse skaper en fargemessig kontrast til den lyst grå bakgrunnen. Kvinnens mørke klær hentes dessuten opp av mannens mørke kontorveske, slik at paret sentreres også fargemessig. Fargen på huden deres er omtrent den samme som treplankene som ligger vertikalt litt over midten av den venstre tredelen av bildet, og danner en linje som trekker blikket inn mot det flyktende paret. De brukne treplankene faller ut mot høyre bildekant, mens kvinnens arm faller ut mot venstre bildekant, omtrent i samme høyde. De ødelagte treplankene og de hele menneskekroppene er også det eneste synlige organiske materialet i bildet. Kontrasten mellom de hele kroppene og de forvridde bygningsdelene understreker det

nesten utrolige ved at to menneskekropper har kommet seg såpass uskadd ut. En rød blodflekk på venstre side av kvinnens panne forteller oss at det ikke er noen selvfølge at de har kommet så langt. Den røde flekken hentes opp igjen i kvinnens leppestift og den lett skrånende linjen mellom disse to røde punktene gjør at vi raskt fokuserer på hennes uttrykk av sjokk og fortvilelse som et bærende fortellende element.

Tross det kaotiske innholdet i fotografiet danner bildet en harmonisk og estetisk sterk komposisjon som både er ryddig og lettlest samtidig som den gjengir et vell av talende detaljer. Den grånende, bebrillede mannen i lyse chinos som har fått med seg pc-veska ut, er sinnbildet på en fredelig byråkrat. For kvinnens vedkommende er det en markant kontrast mellom blodet i pannen og ved nesen og ID-kortet som fremdeles dingler fra bukselinningen. Det som skulle vært en vanlig dag på jobben er blitt et mareritt. Dramatikken i det paret har opplevd er slående. Ansiktsuttrykkene er preget av sjokk, alvor og konsentrasjon. Han støtter henne. Ingen av dem ser på fotografen, de har tilsynelatende nok med å komme seg ut og i sikkerhet. Her kan det komme til å rase mer. Sementen er flerret av veggen og man fornemmer støvet i lufta, noe kvinnens skitne bukser også understreker.

Bildet er tatt med en fast zoom, og i intervju forteller fotografen at det var en ren tilfeldighet at han så paret komme ut av bygningen. Egentlig holdt Holm på å fotografere noe helt annet, men snudde seg og skjøt en serie bilder på lang avstand. Holm var ikke den eneste som fotograferte dette paret, men det var ham kvinnen på bildet merket seg. Hun ble rasende over å bli nyhetsstoff og forlangte lenge at bildet skulle holdes tilbake. Scanpix etterkom ønsket hennes, men bildet var da allerede spredd via verdens fotokabelnett. Jeg har ikke funnet det på noen forsider i verken Asia eller Midtøsten, og kun hos en håndfull latinamerikanske aviser. Derimot har 52 amerikanske eller kanadiske aviser brukt det, noe som utgjør 28 prosent av de avisene som dekket terroren i Norge. I Europa har 15 prosent i newseum-utvalget brukt det.

Hvordan kan vi forklare denne populariteten? Årsakene er sannsynligvis flere. Bildet er et godt journalistisk fotografi som kommer tett på konsekvensene av det som har skjedd, både for folk og bygninger, uten at det er særlig krevende å se på. Her er det ingenting grotesk som tvinger blikket vekk. Hvis vi sammenlikner dette bildet med fotografiene av andre skadde etter bombeangrepet er det ikke den fysiske

skaden, men sjokket, frykten og flukten som står i sentrum, samtidig som det er et livsbejænde bilde der to sårbare menneskekropper ser ut til å ha overlevd mot alle odds.

Likevel ligger nok bildets emosjonelle appell mye i de intertekstuelle referansene både til andre liknende terroraksjoner og til populærkultur. Vi kjenner det igjen tematisk. Etter 11. september ble det trykket en rekke fotografier av folk som flyktet fra Ground Zero dekket av støv. De norske byråkratene er mindre støvete enn de fleste av disse, men parallellen er slående. Like viktig er det antakelig at bildet kunne vært en scene fra en amerikansk katastrofefilm. Paret Holm har avbildet er pene og velkledde sivile samfunnsstøtter rammet av en katastrofe. Måten han holder armen hennes på signaliserer dessuten et klassisk kjønnsrollemønster, kanskje til og med inkludert noen kjønnspolitiske undertoner som fantasien kan spinne videre på. Hun er den hjelpeløse kvinnen. Han, med sin lille mage og grånende hårmanke, går inn i rollen som antihelten som i nødens stund viste seg som en handlingens mann: han reddet både kvinnen og – får vi tro – viktige dokumenter.

Dette kan karakteriseres som det Hariman og Lucaites kaller *estetisk familiaritet*, et av fem punkter de mener er en forutsetning for at et pressebilde skal bli et ikon:

...iconic photographs acquire rhetorical potential by representing events according to the conventions of those visual arts and persuasive practices familiar to a public audience. The iconic image is a moment of visual eloquence, but it is never obtained through artistic experimentation. It is an aesthetic achievement made out of thoroughly conventional materials.¹⁶⁷

Den mangefasetterte intertekstualiteten i Holms bilde ligger ikke bare i innhold, men i bildets form. Utsnittet, rammen, gir fortellingen en tydeligere retning enn mange av de andre bildene som ble tatt denne dagen. Igjen ser vi likhetstrekkene til teater, ikke bare i scenen som utspiller seg for oss, men i måten det inviterer oss inn i hendelsen.

¹⁶⁷ Hariman og Lucaites, *No caption needed*, 30.

Hariman og Lucaites understreker at det ikoniske fotografiet ikke bare vekker følelser, men at de også tilbyr et scenario der spesifikke følelsesmessige reaksjoner utgjør ”a powerful basis for understanding an action”.¹⁶⁸ Disse egenskapene har i dette tilført bildet det Arjun Appadurai kaller *commodity potential*, altså en kommersiell verdi i det internasjonale bildemarkedet denne dagen. (NB. Her mener jeg ikke marked forstått som *troc*, men rett og slett som et kommersielt marked.)

At bildet ikke fikk like stor verdi i det norske markedet skyldes nok delvis at Utøya var den av terroraksjonene som fikk de største menneskelige konsekvensene, og dette bildet i liten grad balanserer de to hendelsene. Hvis jeg skal holde meg til metaforer fra populærkulturen kan vi si at dette bildets konnotasjoner til katastrofefilm ikke kan konkurrere med Utøyas konnotasjoner til skrekkfilm. Dessuten tror jeg at redaksjonenes nærhet til hendelsen spiller en viktig rolle. De norske redaksjonene ønsket å formidle selve sjokket. Fra et norsk ståsted var selve eksplosjonen og de istykkersprengte regjeringsbygningene hovedfortellingen fra regjeringskvartalet, mens fortellinger om overlevelse i første omgang var bihistorier.

3.9.Eksplisitte forsider

I henhold til journalistiske konvensjoner er det alltid en fordel å kunne vise (til) de menneskelige konsekvensene av et fenomen eller en hendelse. Men når terror rammer, dør mennesker. Hvordan håndterer man det med bilder? De fleste avisene, både i Norge og i det internasjonale utvalget, unngikk eksplisitte bilder av døde på forsiden. Her vil jeg diskutere noen sentrale unntak, nærmere bestemt forsiden til Dagsavisen (fig.3.10) og Stavanger Aftenblad (fig.3.11) i Norge, og Aftenbladet (fig.3.12) i Sverige.

Tre norske aviser viste liket av en død kvinne på Einar Gerhardsens plass på sine forsider, henholdsvis Dagsavisen, Adresseavisen og Stavanger Aftenblad. (I realiteten er den døde kvinnen også synlig på VGs forsidebilde, men ikke som en

¹⁶⁸ Ibid., 35.

sentral del av motivet.) Dagsavisen og Stavanger Aftenblad ble senere dømt i Pressens Faglige Utvalg for bildebruken, fordi kvinnen på bildet var identifiserbar. Identifikasjonsproblematikken er det eneste formelle parameteret som er nedfelt i de journalistiske retningslinjene slik de er formulert i Vær Varsom-plakatens paragrafer 4.11 og 4.12. Men dette forklarer ikke avskyen motivet vakte.

Den enkle forklaringen er at det å vise et identifiserbart lik er et brudd på norske presseetiske konvensjoner. Døde mennesker fra andre land vil i varierende grad være identifiserbare, noe vi ser nærmest daglig i avisene. Døde nordmenn skal man ikke vise. Den presseetiske siden av denne saken er interessant, men ikke tema for min diskusjon.¹⁶⁹ Jeg vil her snarere se på hvilke prosesser som ligger bak dette bildevalget, og hva bildene gjør på avissiden. Deretter vil jeg diskutere deler av den



Fig.3.10. Fotograf: Anniken Mohr. Dagsavisens forside som viser kroppen til en død kvinne. Publisert 23. juli 2011. Fig.3.11. Fotograf: Paal Audestad. Stavanger Aftenblads forside som viser kroppen til en død kvinne. Publisert 23. juli 2011

¹⁶⁹ Se for eksempel Svein Brurås, *Etikk for journalister* (Bergen: Fagbokforlaget, 2006); Maria Kjølstad, «Blod, svarte og tårer : Journalisters etiske dilemmaer i møte med 22. juli» (Masteroppgave, Universitetet i Oslo, 2013); Ivar Andenæs, *Medier i sjokk og sorg: pressens møte med terroren 22. juli 2011* (Kristiansand: IJ-forl., 2012).

utenlandske dekningen som ikke bare viste døde mennesker, men Breivik mens han massakrerte dem. Spørsmålet jeg forsøker å nærme meg er hvilke likheter og forskjeller vi kan finne i de ulike måtene å håndtere dette eksplisitte materialet, samt hvordan vi skal forstå at nettopp slike bilder er så vanskelige å se på.

Dagsavisens bilde er tatt av en av redaksjonens egne fotografer. Perspektivet er frontalt og synsvinkelen er lav, slik at informasjon både på gateplan og i høyden kommer med på bildet. Midtstilt i bildets forgrunn ligger en kvinnekropp i en positur som signaliserer at hun enten er svært hardt skadet eller død. Kvinnen ligger med ryggen mot kamera, beina er krysset og den høyre armen ligger i en forvrent positur bak en gråsvart ryggsekk som ser overraskende hel ut, omgivelsene tatt i betraktning. Hodet er knapt synlig, delvis på grunn av vinkelen, delvis fordi hennes lysblonde hår har nesten samme farge som den beige anorakken. Ved kvinnens legg ligger noe som ser ut som restene av en murblokk samt en forvridd gråsvart beholder som jeg ikke klarer å identifisere. I mellomgrunnen ser vi hvordan bakken er dekket av korte tre- og murbiter som må ha blitt brutt i stykker av en voldsom kraft. Dette indikerer at vi her er i nærheten av selve sprengningsstedet. To menn står i den diagonale linjen fra kvinnens overkropp og inn mot en av søylene i høyblokka i høyre bildekant. Lengst bort står en Securitasvakt eller en politimann i skjorteermene med hånden foran magen i en hjelpeløs gestus. Midt i linjen står en mann med paraply som fotograferer ødeleggelsene foran seg. Paraplyen er en hverdagsgjenstand som understreker det absurde i situasjonen. Begge mennenes ansikter er vendt innover i bildet og mot høyre. Det er derfor rimelig å anta at de ennå ikke har sett kvinnekroppen noen meter unna. For dem ligger hun delvis skjult av det runde springvannet på Einar Gerhardsens plass som er kommet med i bildet som en buet form, også den fylt av skrot etter eksplosjonen. Bakgrunnen viser inngangspartiet og de nederste etasjene av høyblokka på Einar Gerhardsens plass. Ingen vinduer er hele og det ser ut som det fortsatt raser papirer og kontormateriell fra dem. Midt i bildets bakgrunn står det i alle fall en sky av støv og flagrende papirer.

Tross det kaotiske og dramatiske innholdet i fotografiet er komposisjonen ryddig. Springvannets bue understreker linjen mellom de tre mest sentrale menneskene i bildet, hun som ligger og de to som står. Ut mot bildets venstre kant, i

en diagonal linje fra den døde kvinnens knær skimter vi dessuten to løpende kvinneskikkelser helt inne ved det gapende inngangspartiet til høyblokka i bakgrunnen. Kvinnene løper vekk fra den sønderbombete bygningen i retning av kvinnen og farten de signaliserer understreker dramatikken i det de flykter fra, men også det absurde ved mannen med paraplyen som står og filmer med mobilkameraet sitt midt i dødsscenen.

Stavanger Aftenblads forside (fig.3.11) viser en variant av det samme motivet, men åpenbart fotografert litt senere. Mannen med kameraet og paraplyen sitter nå på huk ved kvinnens hode, mens en mann i rutete skjorte (ikke synlig i det første bildet) står halvt bøyd over midten av kroppen hennes. De to mennene må ha snudd kvinnens kropp, for hun ligger nå med ansiktet opp og selv om ansiktstrekkene er sladdet, framstår hun som åpenbart livløs. Også dette bildet har et frontalt perspektiv og er tatt fra lav synsvinkel. Scenen rundt den døde er imidlertid mer framtrødende i dette utsnittet enn hos Dagsavisen. Stavanger Aftenblad har kroppen i bildet slik at kvinnen og de to mennene rundt henne dekker det meste av bildeflatens bredde. I dette bildet viser forgrunnen de fysiske materielle konsekvensene av eksplosjonen, mens kvinnen og de to mennene er plassert i mellomgrunnen. Bakgrunnen viser inngangspartiet i høyblokka.

Omstendigheten rundt bildevalgene i disse to avisene er forskjellige. Dagsavisen har redaksjonslokalene sine litt lenger ned i Grubbegata, og måtte, i likhet med VG, evakuere da bomben sprang. En redaksjonell leder jeg har intervjuet forklarte at de trodde det var krig. Det følte som krig, og det så ut som krig. Derfor ville de også vise krigens konsekvenser for leserne sine. Bildet av den døde kvinnen og den istykkerrevne høyblokka viste både menneskelige, materielle og politiske konsekvenser, og tittelen fastslår dette perspektivet: ”Angrepet på Norge 22/7”. Å vise en lemlestet kropp ble i denne situasjonen ikke forstått som noe overgrep mot den døde, men snarere en visualisering av overgrepet mot Norge. Med utgangspunkt i en slik lesning av situasjonen var den avbildede kvinnens død tragisk og heroisk, ikke skamfull og nedverdiggende. Dette er imidlertid en uvanlig tolkning i Norge, og Dagsavisens redaksjon var da også delt i synet på om dette var et godt valg.

Stavanger Aftenblads bilde kom til redaksjonen via en samarbeidsavtale avisa har med Aftenposten. Aftenpostens fotograf forklarte at han gikk på automatikk mens han jobbet i regjeringskvartalet og tok bilder av alt han så. Normalt ville han vært den første som valgte bilder fra situasjonen, men akkurat denne dagen ble det til at en medarbeider fra redaksjonen kom løpende og fikk med seg fotokortet hans, mens han selv fortsatte som fotograf og delvis rapportere. Bildene hans ble altså ikke vurdert og sortert, men sendt ut til samarbeidspartnerne uten filtrering. Også Adresseavisens bilde er fra samme scene, men her er den døde kvinnen sladdet og mer av omgivelsene er gjengitt (se fig.3.3.c). Aftenposten selv valgte et relativt nøkternt fotografi av høyblokka der gateplanet ikke er synlig (fig.3.3.d).

Fotografienes spredningskanaler og redaksjonenes situasjonsbestemte vurderinger var med andre ord viktig med henhold til utfallet av hvilke bilder som ble tilgjengelige for avisene. Bildestrømmen fra Norge og ut ble i alle hovedsak kontrollert av Scanpix, som håndhever norske etiske konvensjoner strengt. Ved siden av nyhetsbyråene har ulike medier sine egne samarbeidsavtaler og spredningskanaler. VG hadde for eksempel alt Utøya-materialet fra Niclas Hammarström og Aftenbladet tilgjengelig, men valgte bort fra alle bildene som viste døde kropper. Hammarströms bilder ble flittig brukt av Aftenbladets redaksjon, men interessant nok er det et fotografi fra en norsk fotograf som preger den ekstrautgaven jeg her vil rette oppmerksomheten mot (fig. 3.12.). Her ser vi Breivik mens han skyter på Utøya, og rundt ham ligger minst fem døde kropper.

Fotografiet er et stillbilde fra NRKs video fra helikopterturen over Utøya. Materialet ble spredd til NRKs samarbeidspartnere, men i en periode mistet man kontrollen over det. De første dagene etter 22. juli dukket denne scenen derfor opp i en rekke europeiske løssalgsaviser før NRK klarte å pålegge bruken begrensninger.¹⁷⁰ Aftenbladet er imidlertid det eneste eksempelet jeg har funnet fra 23. juli.

¹⁷⁰ Intervju med Per Arne Kalbakk, NRK.



Fig.3.12. Fotograf: Marius Arnesen. Aftonbladets forside som viser Breivik mens han skyter ungdommer på Utøya. Publisert 23. juli 2011.

Aftonbladets side kan sammenliknes med Dagbladets ekstraintagave som jeg viste over (fig.3.2.). Gjerningsmannen er nå identifisert og kategorisert som høyreekstrem. I motsetning til Dagbladets visuelle vektlegging av Breiviks ideologiske fundament er denne forsiden forankret i hans handlinger. Å se en aktiv gjerningsmann omgitt av lik er en meget sterk scene, selv om konturene av kroppene er så grumsete at det tar tid for øyet å forstå hva de viser. Fotografiet er tatt fra luften og på lang avstand, men Aftonbladet har hjulpet publikums leseevne ved å ringe inn Breivik. En hjerteskjærende detalj ved bildet er personen i vannet ytterst til venstre i nedre del av bildet. Han ser ut som han lever, og Breiviks kropp ser ut til å bevege seg mot ham.

Bildebruken her demonstrer godt hvorfor stillbilder ofte kan virke sterkere enn film. Igjen ser vi betydningen av rammen som definerer det frosne øyeblikket og hvordan vi umiddelbart tillegger fotografiet et forløp. Synsvinkelen er her en annen enn i de fleste bildene jeg har diskutert så langt, og fugleperspektivet gjør også noe med tilskuerposisjonen. Dette er ikke en scene vi kan gå inn i, vi er dømt til å forbli makteløse tilskuere, kanskje kikkere.

3.10. Nær død, fjern død

Slik diskusjonen over viste, valgte de fleste norske avisene å fronte med bilder fra regjeringskvartalet. Dagsavisen, Stavanger Aftenblad og i noe mindre grad Adresseavisen var de eneste som aktivt løftet fram det faktum at også liv gikk tapt. Begrunnelsen for å vise den døde kvinnen var imidlertid ikke døden i seg selv, men de eksepjonelle omstendighetene 22. juli representerte i Norge. Særlig Dagsavisen forsøkte aktivt å koble bildet til en politisk narrativ: ”Angrepet på Norge”. At det ikke nødvendigvis ble lest slik er en annen diskusjon

Når de døde ikke er ens egne er det andre prioriteringer som spiller inn. Dette eksemplifiseres godt i to forsider fra den 24. juli, fra britiske aviser, henholdsvis The Mail og The Independent (fig. 3.13. og fig 3.14.). Hendelsesforløpet står på dette tidspunkt klart, og som i Norge er det Utøya som er den sentrale nyheten. Hendelsene blir i stor grad representert som et mareritt, gjennom store bilder og lite tekst.



Fig.3.13. Fotograf: Marius Arnesen. The Mails forside som viser Breivik mens han skyter ungdommer på Utøya. Publisert 24. juli 2011. Fig.3.14. Fotograf: Anonym. The Independents forside som viser tildekkede kroppar i strandkanten på Utøya. Publisert 24. juli 2011.

The Mail har i store trekk valgt samme løsning som Aftenbladet, men bildet er nå noe renere og detaljen med personen som fortsatt er i live kommer tydeligere fram. Skrekkfilm-assosiasjonene understrekes av tittelen: ”You all must die”. The Independent har derimot klart å få fram noe nesten poetisk i sin versjon. Fotografiet som her er valgt er tatt fra sjøen og viser døde kropper dekket til av hvitt. Den innvevde tittelen lyder: ”At dawn the full horror became clear”. Det gruvekkende ved hendelsene kommer ikke mindre tydelig fram her, selv om det er formidlet med større ro.

Generelt ser vi i dette at emosjonell avstand til dem som er rammet av en dramatisk hendelse skaper et større handlingsrom for avisene, samtidig som det også er en vedvarende internasjonal diskusjon om hvor mye blod og hvor mange lik det er rimelig å vise i nyhetsdekning av hendelser der liv går tapt.

3.11. Andres smerte – sett gjennom fotografiet

I boka *Regarding the pain of others* reflekter Susan Sontag omkring betrakterreaksjonene på fotografier som representerer død, i spekeret fra uskyld og kunnskapsløshet til voyeurisme, pornografi og grafing.¹⁷¹ Hun argumenter for at vi som voksne samfunnsborgere må tåle å konfronteres med de brutale sidene av den verden vi lever i. De privilegerts distanserte blikk som helst vil slippe å bli forstyrret, er ikke umiddelbart en etisk forsvarlig posisjon, men kan være en medvirkende årsak til å støte eksplisitte bilder vekk. Men også ønsket om å handle, å gripe inn for å stanse en udåd, kan medvirke til frustrasjon rettet mot fotografiet. Fordi fotografiets tilsynelatende evner å reflektere noe i sanntid, tvinger det oss inn i en rolle som handlingslammete tilskuere.

Susie Linfield har på sin side argumentert for at det kan være vel så umoralsk å la være å se på bilder av andres lidelser som å trykke dem. At det kan være vanskelig å respondere følelsesmessig adekvat på slike bilder mener hun er et dårlig

¹⁷¹ Sontag, *Regarding the pain of others*, 93–105.

argument og oppfordrer oss til å diskutere ikke bare tilskuerrollen, men også innholdet i slike fotografier.¹⁷²

Hva slags mening vi tilskriver eksplisitte bilder vil imidlertid være avhengig av brukskonteksten. Sontag viser dette i et eksempel som vedrører forfatteren og aktivisten Virginia Wolf. Wolf kritiserte den britiske offentligheten for voyeurisme og manglende handling stilt overfor bilder av døde fra den spanske borgerkrigen. Sontag mener imidlertid at Wolf den gang misforsto bildenes intensjon, som ikke var å vise passive ofre, men snarere å oppildne kampmoralen hos de spanske republikanerne som hadde mistet sine brødre og søstre.¹⁷³ Hvordan bildene fungerer henger også sammen med hva slags apparat omgivelsene kan tilby for å fordøye det vi ser. Sontag mener at forferdelige fotografier godt kan fungere som *memento mori*, slik for eksempel flere grusomme bilder fra Holocaust gjør i dag. Som kontemplasjonsobjekter kan slike bilder gi dyp menneskelig innsikt, mener hun.¹⁷⁴ Dette fordrer imidlertid noe av omgivelsene, fordi slike bilder trenger å bli tatt imot på et betraktersted som inviterer til ro og meditasjon. The Independents forside fra 24. juli (fig.3.14) viser at også avissider kan tilby en form for kontemplativitet i uttrykket, men generelt er det nok vanskelig tvilsomt at en avis kan bringe akkurat dette – med støyen den skaper både som nyhetsmedium og kommersielt objekt.

Mange fotografer som tar bilder av døde og skadete mennesker i krig- og katastrofeområder sier at de håper og ønsker (og delvis tror) at bildene deres kan føre til politisk eller sosial endring.¹⁷⁵ Susan Meiselas beskriver imidlertid sine egne desillusjonerte holdninger på dette punktet. 30 år etter at hun startet sin karriere som internasjonal dokumentarfotograf tror hun ikke lenger på den umiddelbare nytteverdien av å vise bilder av ”de andre”, av å være vitne til andres lidelse. For henne er bilder av døde en særegen gråson: ”The question that constantly haunts us

¹⁷² Linfield, *The cruel radiance*.

¹⁷³ Sontag, *Regarding the pain of others*, 3–15.

¹⁷⁴ *Ibid.*, 107.

¹⁷⁵ Kobre og Brill, *Photojournalism*, 353–378.

is whether we can make pictures that are not spectacle for the comfortable safe lives that look at them from a distance.”¹⁷⁶ I tilfellet 22. juli er imidlertid ikke distansen til de døde et problem, slik det ofte er i internasjonal nyhetsdekning. Vi kjenner, eller kjenner noen som kjenner de døde på disse bildene. Her, og vel å merke i en norsk kontekst, er det altså snarere nærheten til døden som berører og provoserer.

3.12. Narrative krysningspunkter

Hvis det er én ting dette materialet viser så er det variasjon. Tross avissidenes ofte likeartede konvensjoner og tilsynelatende estetiske ensartethet er det mange nyanser i den narrative utformingen. Koblingene mellom tekst og bilde spiller en selvsagt rolle i dette, men også de ulike fotografiske utsnittene avisene velger. Generelt kan vi kanskje si at rammen transformerer fotografiene fra indeks til metafor på forsiden, en prosess der deres virkekraft inngår i en rekke kontinuerlig dialektiske relasjoner mellom andre visuelle elementer, avisene som institusjoner og de sosiale sammenhengene avisene produseres, konsumeres, selges, kjøpes og brukes i.

Bilder virker i den konteksten der de blir vist og Morten Holms bilde er et godt eksempel på et fotografi som blir lest ulikt i Norge og i (særlig) USA. Dette er ikke uvanlig. Bishara viser for eksempel hvordan et pressefotografi fra en relativt ubetydelig demonstrasjon mot muren i Betlehem ble tillagt høyst forskjellig meningsinnhold i palestinske og internasjonale settinger.¹⁷⁷ Motivet var en demonstrerende prest som bar en plakate med tegninger av nøkler og barn som river muren ned. For palestinske betraktere var det åpenbart at plakaten i prestens hender måtte forstås i lys av viktige lokale symboler i den pågående posisjoneringsskampen mellom ulike elementer i den palestinske motstandsbevegelsen, her særlig kristne palestineres marginaliserte situasjon versus palestinske flyktningers rettigheter. For et internasjonalt publikum, i denne sammenheng primært et amerikansk, var det naturlig

¹⁷⁶ Meiselas i Prosser mfl., *Picturing atrocity*, 119.

¹⁷⁷ Bishara i Bird, S. Elizabeth, *The Anthropology of News & Journalism*, 54–71.

å lese bildet som et uttrykk for at både kristne og muslimske palestinere står sammen mot muren.

Samtidig er det noen interessante forskjeller her. Bisharas eksempel viser hvordan fotografiets meningspotensiale reduseres når desken forankrer det til en journalistisk tekst som bare fanger opp deler av bildets innhold. For Morten Holms bilde kan man spørre om ikke situasjonen nærmest er motsatt, og at bildet tilføres ny og mer mening av en publiseringskontekst som på grunn av egne traumatiske erfaringer etablerer det norske sjokket som noe kjent. Dette innebærer en form for totemisering der det å velge utenlandske bilder som knytter an til hjemlige erfaringer kan være en måte å bringe verden ”hjem” på. Totemisme er en billedgjørende og bildebrukende praksis som binder oss sammen som gruppe.¹⁷⁸ Anvendt på mitt materiale ser vi hvordan det kan bidra til å gjøre ”de andres” erfaring til noe kjent og delt. Kostnaden er selvsagt at det fort blir en løgn hvis den narrative lukkingen skjer for tidlig, slik eksempelet fra The Sun (fig.3.8.) viser.

Flere studier av utenriksjournalistikk antyder at kravet om forenklete og kanskje forenklete narrativer øker med den kulturelle og ikke minst politiske avstanden til det som skal fortelles, mer enn den rent geografiske.¹⁷⁹ Det journalistiske rammeverket vil ofte snarere bekrefte enn utfordre den pressens politiske geografi som allerede er etablert for (og av) det publikum avisa henvender seg til. Pressens politiske geografi kan her forstås som en innsnevring av det Appadurai kaller *mediascapes*, og viser til den hjemlige prosessen der mediene drar opp rammene rundt ”sin” verden – med sine særegne sentra og periferier som vil variere fra land til land, region til region.¹⁸⁰ For Appadurai utgjør *mediascapes*, sammen med det han kaller *ethnoscapes*, *technoscapes*, *financescapes* og

¹⁷⁸ Totemisme er grundig behandlet i Mitchell, *What do pictures want*.

¹⁷⁹ Noen eksempler: Galtung og Ruge, «The Structure of Foreign News The Presentation of the Congo, Cuba and Cyprus Crises in Four Norwegian Newspapers»; Anne Hege Simonsen, «Fortellinger om verden: utenlandsdekningen i tre norske aviser 1880-1940» (Oslo: Norsk pressehistorisk forening, 2005), 7–77; Eide og Simonsen, *Verden skapes hjemmefra*, 2008.

¹⁸⁰ Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), 48–66.

ideoscapes, en av fem sentrale dimensjoner ved global kulturproduksjon.

Mediascapes kan forstås som sosialt definerte landskap som gjennom en blanding av nyheter og forestillinger tilbyr et vell av bilder, narrativer og tilhørigheter til store grupper over hele verden. Ifølge Appadurai visker dette ut skillet mellom det reelle og det fiksjonsbaserte, og jo fjernere publikum er fra selv å erfare den informasjonen som formidles, jo mer tilbøyelige er de til å konstruere imaginære og fantasidrevne verdener:

Mediascapes, whether produced by private or state interests, tend to be image-centered, narrative based accounts of strips of reality, and what they offer to those who experience and transform them is a series of elements (such as characters, plots, and textual forms) out of which scripts can be formed of imagined lives, their own as well as those of others living in other places. These scripts can and do get disaggregated into complex set of metaphors by which people live as they help to constitute narratives of Other and protonarratives of possible lives, fantasies that could become prolegomena to the desire for acquisition and movement.¹⁸¹

I utenriksdekningen har man generelt også dårligere tid på seg til å etablere en narrativ. Dette kan forklare hvorfor de ofte virker mer selvsikre i sine framstillinger enn de norske. De norske sto midt i prosessen og måtte nødvendigvis håndtere elementene på en annen måte. Dessuten tror jeg det spiller en viktig rolle at også fotografer, journalister og deskmedarbeidere var like sjokkskadd som alle andre i Norge. For mens et bilde av et dødt menneske eller en dramatisk situasjon kan spille en generisk rolle i et annet land,¹⁸² så er den indeksikalske forbindelsen til individer og steder av en helt annen karakter for formidleren som er nær på situasjonen som fotografene og journalistene var det i Norge i forbindelse med dekningen av 22.juli-katastrofen.

¹⁸¹ Ibid., 35–36.

¹⁸² Se for eksempel Marta Zarzycka og Martijn Kleppe, «Awards, archives, and affects: tropes in the World Press Photo contest 2009–11», *Media, Culture & Society* 35, nr. 8 (2013).

Del 2. Grensesnitt: Liminalitet, kjærlighet og hat

Ukene og månedene som fulgte 22. juli kan i korte trekk beskrives som en periode der folk strevde med å forstå og skape mening av de omveltningene som terroraksjonene forårsaket. Denne tiden var preget av sterke følelser, fra sorg og samhold til hat og raseri. Mediene var en av mange arenaer der samfunnets reaksjoner fikk utløp, og bruken av bilder var massiv. Den norske pressedeckningen i denne perioden ser dermed ut til å bekrefte Barbie Zelizers observasjon om det journalistiske fotografiet som særlig framtrædende i krisesituasjoner.¹⁸³

Zelizers konsept ”unsettled public events” har mange likhetstrekk med det Turner kaller *konfliktfasen* i et sosialt drama (se innledning). Et generelt kjennetegn ved slike faser er at normaliteten er satt på vent, og at dagliglivets spilleregler ikke lenger fungerer like selvsagt og usynlig som vanlig. I stedet oppstår både nye konfliktlinjer og nye allianser, og det er disse kreative og potensielt samfunnsomformende mekanismene som dannet utgangspunktet for Turners konseptualisering av begrepene *liminalitet* og *communitas*. Liminalitet kan forstås som en slags terskel, eller en bruddflate, der noe går over i noe annet. Turner var spesielt opptatt av liminalitet som et møtepunkt mellom struktur og antistruktur, der utfallet er ikke gitt på forhånd. I denne delen skal jeg ta for meg dekkningen av 22.juli i dette perspektivet. Jeg undersøker nærmere bestemt noen slike grensesnitt der journalistiske konvensjoner på mange måter havnet i krysspress, og der det journalistiske bildet spiller en aktiv rolle. I kapittel 4 tar jeg utgangspunkt i fenomenet *communitas* slik det kom til uttrykk gjennom den utbredte roseikonografien som preget mediene den første tiden etter terroraksjonene. *Communitas* er det motsatte av konflikt. Begrepet beskriver en tilstand som oppstår i en liminalfase når mennesker møtes på nye måter, og nye former for samforstand oppstår. *Communitas* har dessuten kraft til å oppheve etablerte maktstrukturer. Roseikonografien oppfatter jeg som et særegent tilfelle av *communitas* i Norge, som et situasjonsspesifikt uttrykk for

¹⁸³ Zelizer, *About to Die*, 7, 306.

sorg, respekt og nasjonalfølelse. En slik tilstand er imidlertid tidsavgrenset, og konfliktpunktet i kapittelet handler om hvordan og hvorfor denne symbolikken etter hvert antok totemistiske, og kanskje rett og slett fetisjistiske, former.

I kapittel 5 diskuterer jeg hvordan ulike og til dels konkurrerende journalistiske narrativer vokste fram parallelt i den liminale konfliktfasen etter krisen. Jeg har grepet fatt i to narrativer som begge har sterke fotografiske emblemer. Den første er fortellingen om statsmannen Jens Stoltenberg, symbolisert ved Tommy Ellingsens fotografi fra Sundvolden hotell 22. juli der Stoltenberg omfavner AUF-leder Eskil Pedersen. Den andre er den smertefulle narrativen om den sviktende norske beredskapen, symbolisert ved et stillbilde fra en publikumsfilm som viser politiets sikkerhetsstyrker i en synkeferdig gummibåt.

Kapittel 6 tar fatt i de offentlige diskusjonene rundt avisrepresentasjonene av drapsmannen Anders Behring Breivik, særlig slik de forelå i klager formulert til Pressens Faglige Utvalg. Breiviks ansikt, men også hans fysiske framtoning under politiets rekonstruksjon på Utøya, er kanskje de fotografiske motivene som i størst grad har satt sinnene i kok i den norske offentligheten. Her utfordres kriminaljournalistikkens konvensjoner og visuelle praksiser av mer ontologiske lesninger, formulert gjennom et ønske om å motvirke en ikonisering av Breivik.

I alle kapitlene løper Svašek's prosessuelle begreper *transit* og *transition* som en underliggende tråd, i og med at fotografiene jeg diskuterer både utformer og inngår i nye bruksområder og meningsdimensjoner når narrativene endrer seg.¹⁸⁴ I kapittel 4 og 5 er det fortsatt fotografiernes produksjons- og publiseringsrom som står i sentrum. Kapittel 6 tar i større grad utgangspunkt i mottakerposisjonen, eller det Rose kaller bildets ”publikumsrom” (*the site of audiencing*).¹⁸⁵ Rose, som har lånt begrepet *audiencing* fra John Fiske,¹⁸⁶ anvender det for synliggjøre hvordan publikum kreativt reforhandler, omdanner eller avviser et bildes mening i ulike situasjoner. I

¹⁸⁴ Svašek, *Anthropology, Art and Cultural Production*, 4–5.

¹⁸⁵ Rose, *Visual methodologies*, 30–40.

¹⁸⁶ Se for eksempel John Fiske, «Audiencing: A Cultural Studies Approach to Watching Television», *Poetics* 21, nr. 4 (1992): 345–59.

likhet med produksjonsrommet kan slike prosesser diskuteres utfra tre ulike innfallsvinkler (modaliteter), nemlig den *komposisjonsmessige*, den *teknologiske* og den *sosiale*. Komposisjon vil alltid framheve noe framfor noe annet, og slik sett forsøke å styre tilskuerens blikk. Men selv om noen lese-mønstre synes mer sannsynlige enn andre, viser forskning at ulike publikummere kan komme opp med svært individuelle og ulike lesninger av et og samme bilde. Å diskutere komposisjon gir likevel verdifull innsikt i hvordan et bilde kan være konstruert for å formidle bestemte meningsinnhold eller med andre ord utøve bestemte performative funksjoner. Det kan her være verd å minne om Jalvings skille mellom begrepene *performance*, *performativ* og *performativitet* (se innledning).¹⁸⁷ Min interesse er særlig knyttet til fotografiene som handlende objekter, altså hvordan de utfolder seg i konkrete sosiale og symbolske rom. De visuelle strukturene og konvensjonene de opptrer innenfor og på bakgrunn av, kan forstås som performativitet i Butlers kulturkonstituerende forstand, uten at dette kommer til å være noe hovedanliggende i min analyse.

Den teknologiske modaliteten gir innsikt i hvordan lesningen av et bilde påvirkes og kompliseres av dets presentasjonsteknologi eller brukssammenheng, altså det som i realiteten konstituerer fotografiet som et objekt med et sosialt liv.¹⁸⁸ For det er forskjell på å studere et fotografi på en gallerivegg, på en datamaskin eller i en avis. Bildelesingen påvirkes også av selve lesekonteksten: hva formålet med å studere bildene er; om leseren holder på med noe annet samtidig, og om bildene studeres alene eller sammen med med flere osv. Rose konkluderer derfor med at den viktigste modaliteten for å forstå publikumsreaksjoner er den sosiale. Dette innebærer å identifisere ulike sosiale praksiser som strukturerer bildelesing. Ulike visuelle praksiser er knyttet til ulike typer bilder og ulike rom der bildelesingen foregår. Forskjellige publikumsgrupper kan også forventes å lese bilder på ulike måter. For eksempel skiller man i studier av fjernsynspublikum gjerne mellom fans og brukere,

¹⁸⁷ Jalving, *Værk som handling*, 29–53.

¹⁸⁸ Edwards, *Raw Histories*, 13–16; Mitchell, *What do pictures want*, 201–222.

og mens fansen omfavner bildene med uttalt begeistring, vil en del brukergrupper nærme seg bildene utfra et nytteperspektiv.¹⁸⁹ Dette er relevante innfallsvinkler også for lesningen av de journalistiske fotografiene jeg har valgt ut.

¹⁸⁹ Rose, *Visual methodologies*, 261–283.

4.0. I rosens navn: Fra nyhetsfotografi til nasjonal fetisj

I dette kapittelet diskuterer jeg rosen som et sentralt visuelt motiv i avisdekningen av så vel sorg som motstand etter 22. juli. Med tanke på rosens symbolske multivokalitet er det ikke overraskende at nettopp denne blomsten ble mye brukt: Kjærlighetens blomst er en rose. Derfor er rosen også ofte et symbol på sorgen over en kjær persons bortgang. I Norge har kjærlighetens blomst dessuten en tredje betydning; den røde rosen er Arbeiderpartiets symbol. Men rosebildene etter 22. juli har en enda mer kompleks dimensjon. Den ble også et symbol på motstand mot Anders Behring Breivik og hans prosjekt, noe særlig de såkalte rosemarsjene 25. juli uttrykte. Fotografiene herfra er uttrykker kanskje framfor noen det sterke, spontane og omfattende *communitas* som oppsto i liminalfasen etter terroraksjonene.

Mange har påpekt hvordan mediert sorg bidrar til å skape et fellesskap, et rom der fellesverdier og idealer løftes fram.¹⁹⁰ Carolyn Kitch kaller dette ”commemorative journalism”, og definerer det som en journalistisk form med andre hovedoppgaver enn den normale nyhetsjournalistikken. Ifølge henne er dette en journalistikk som snarere bekrefter enn informerer og som retter seg mot kollektive identiteter.¹⁹¹

Medienes framstillinger av sørgeprosesser, begravelser og minnehøytideligheter blir ofte beskrevet som ritualiserte.¹⁹² Tamar Liebes har påpekt at det vi kan kalle ”media disasters” kjennetegnes ved sin ødeleggende kraft.¹⁹³ I motsetning til såkalte ”media events”, der mediene er en medskaper av hendelsen (for

¹⁹⁰ For en diskusjon av ulike perspektiver på dette se Carolyn Kitch og Janice Hume, *Journalism in a culture of grief* (New York: Routledge, 2008), xviii–xix; Simon Cottle, «Mediatized Public Crisis and Civil Society Renewal: The Racist Murder of Stephen Lawrence», *Crime, Media, Culture* 1, nr. 1 (2005): 49–71.

¹⁹¹ Carolyn Kitch, «‘A News of Feeling as Well as Fact’ Mourning and Memorial in American Newsmagazines», *Journalism* 1, nr. 2 (8. januar 2000): 171.

¹⁹² M. Pantti og J. Sumiala, «Till Death Do Us Join: Media, Mourning Rituals and the Sacred Centre of the Society», *Media Culture & Society* 31, nr. 1 (2009); Sumiala, *Media and Ritual*.

¹⁹³ Sumiala, *Media and Ritual*, 85; Tamar Liebes, James Curran, og Elihu Katz, *Media, Ritual, and Identity* (Routledge, 1998).

eksempel kongelige bryllup, idretts- eller musikkonkuranser) og der begivenhetene kan sies å ha en solidaritetsskapende og samfunnsbyggende komponent, er tragediene noe mediene ikke kontrollerer. Dekningen av dem har likevel en rituell side, i den forstand at den ofte følger et uoffisielt, men innarbeidet skript. Sider og sendeflater ryddes, det affektive formspråket prioriteres, gjerne med en poetisk slagside. I slike situasjoner tydeliggjøres på mange måter samfunnets sårbare sider, og denne måten å offentliggjøre en kollektiv sorg på bidrar til en bredt anlagt helingsprosess.¹⁹⁴

En interessant side ved dekningen av 22. juli er imidlertid at sorgbearbeidelsen sprengte rammene for mediens konvensjoner og rutiner, slik den også gjorde det i dekningen av terroraksjonen som kriminalsak (se kapittel 6). Et godt eksempel på dette er en liten filmsnutt NRK filmet fra blomsterteppet foran Oslo domkirke, som i ettertid endte opp som en del av den visuelle illustrasjonen til den norske nasjonalsangen slik den framføres etter kongens nyttårstale. Når rosehavet foran domkirken blir et like selvfølgelig symbol på norskhet som høye fjell, markblomster og forrevne skjær, er nyhets fotografiet forvandlet til et bærende element i det vi kan kalle et nasjonalt totem. Eller kanskje snarere en nasjonal fetisj?

For å forstå denne overgangen, vil jeg ta utgangspunkt i rosebildene forstått som en trope. En trope er et begrep hentet fra retorikken, der det betegner en vending av et ords normale betydning over mot noe annet. Metaforer og metonymer, besjeling og synekdoker er eksempler på retoriske troper. Marta Zarzycka og Martijn Kleppe bruker begrepet litt annerledes i sin studie av vinnerbildene i World Press Contest-konkurransen.¹⁹⁵ De definerer troper som konvensjonsbundne forståelsesmønstre som ”remain unchanged despite their travels across the visual sphere”.¹⁹⁶ For Zarzycka og Kleppe har fotografiske troper mange likhetstrekk med ikoner, men der ikoner kan forstås som ”commemorating decisive moments in history”, tar tropen et skritt vekk. Tropen er, sier Zarzycka og Kleppe, en ramme rundt et visuelt homogent innhold.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Sumiala, *Media and Ritual*, 97–102.

¹⁹⁵ Zarzycka og Kleppe, «Awards, archives, and affects».

¹⁹⁶ *Ibid.*, 977.

¹⁹⁷ *Ibid.*, 979.

Deres løsrivelse (vending vekk fra) det indeksikalske innholdet grenser mot en generisk visualisering, ikke minst når det gjelder krig og lidelse. Den sårete soldaten, den lidende moren, den vansirete kvinnen er alle eksempler på motiver som fort blir forstått som troper.

Easily accessible, undemanding in their familiarity, and well-suited to mass-mediated collective memory, tropes prove particularly effective in case of coverage of atrocity: while trauma is culturally understood as a form of data loss or representational void [...], tropes replace the un-picturable with the recognizable, transporting internal sensations into a knowable, external world.¹⁹⁸

Tropen har derfor en kynisk dimensjon, mener Zarzycka og Kleppe: "Ideologically pre-structured, they function as mental and emotional templates; they do not document or bear witness, but rather symbolically represent marketable concepts."¹⁹⁹

Jeg tror dette er en riktig og sentral påpekning. For mitt formål er det imidlertid viktig å understreke det dynamiske, også ved bruken av visuelle troper. Rosebildene etter 22. juli har nok hatt en pre-strukturert form, en mal, som gjorde dem lette å lese og kanskje, etter hvert, litt for lette å bruke i litt for mange sammenhenger. Likevel har ikke meningsinnholdet i dem vært entydig, slik Zarzycka og Kleppes forståelse antyder. Slik jeg ser det er nærheten til en hendelse av avgjørende betydning. Denne antakelsen bygger delvis på mine egne fysiske reaksjoner. Selv om jeg i dag, tre år etter terroraksjonene, opplever mange av rosebildene som klisjeer, så blir jeg likevel glad, rørt og iblant stolt når jeg ser dem. De er ikke bare symboler på den sterke opplevelsen av *communitas* som svært mange nordmenn opplevde den første tiden etter 22. juli, de har sitt utspring i den samme intense følelsen av sorg og samhold som fikk folk til å bruke rosene som en blanding av våpen, beskyttelse og sorgmarkører.

¹⁹⁸ Ibid., 979–980.

¹⁹⁹ Ibid.

4.1. Roser og sorg

Hver dag trykker onlineversjonen til den britiske avisa The Guardian et fotografi i serien Eyewitness (fig.4.1.). 25. juli 2011 var bildet fra Oslo, tatt av AP-fotograf Emilio Morenatti. Fotografiet viser det voksende rosehavet foran Oslo domkirke der den første offisielle minnegudstjenesten etter terroraksjonene ble holdt, med nære pårørende, kongefamilien, politiske ledere og andre framstående samfunnsborgere til stede. The Guardian valgte imidlertid ikke å fokusere på de prominentes tårer. I stedet publiserte de et fotografi som fanget den brede og spontane folkelige reaksjonen som kom til uttrykk gjennom blomstene folk la fra seg foran kirken.

The Guardian, Monday 25 July 2011



People lay tributes after a memorial service at Oslo cathedral in the aftermath of Friday's fatal bomb attack in Oslo and massacre at a youth camp on Utøya

Photograph: Emilio Morenatti/AP

← Previous

Series: Eyewitness

Next →

Fig.4.1. Fotograf: Emilio Morenatti. Nyhetsoppslag publisert i <http://www.theguardian.com> 25. juli 2011.

Bildet er tatt med vidvinkel fra lav synsvinkel, og to tredeler av fotografiet viser utelukkende blomster og lys. Fotografen har stått med ryggen mot kirken, og sentralt i forgrunnen står en stor bukett med minst 30 dyprøde roser og et norsk flagg. Bak buketten står en papplate der noen sannsynligvis har skrevet en siste hilsen, men fra vår vinkel er det umulig å lese denne teksten. I venstre bildekant står en gruppe lys, noen gravlys er plassert på toppen av noen løse brosteiner og mellom dem står en rekke telys. Lenger inn mot midten i bildet kan vi skimte flere gravlys, men de forsvinner nesten i det fargerike blomsterteppet som brer seg ut bak den røde rosebuketten. Fargene i mellomgrunnen varierer fra dyp rød, via rosa, lilla, oransje og gul til hvit. En enslig blå bukett ut mot høyre bildekant avslører at ikke alle har valgt roser for å minnes de døde. Og ser vi nærmere etter ser vi både liljer, nelliker, gerbera og hortensia blant rosene. Mellom blomstene ligger eller står også en håndfull norske flagg, som en påminning om den nasjonale dimensjonen ved sorgen blomstene uttrykker. Noen av blomstene er pakket inn i gjennomsiktig folie eller plast, andre ikke.

Bak blomsterteppet står en betydelig menneskemengde, tett i tett. Bildet er tatt slik at det ser ut som om folkehavet fortsetter helt inn på fortauet utenfor kjøpesenteret Glasmagasinet. Dette kan være et optisk bedrag, i og med at det er en gate med to trikkeskiner mellom domkirken og fortauet. Imidlertid ligger domkirken såpass nær regjeringskvartalet der bomben smalt, at gatene i hele området var stengt i lang tid. Stemningen i menneskemengden er dempet og inkluderende. Vi ser flere barn i følge med voksne. De fleste er kledd i hverdagslige sommerklær, og slik forstår vi at dette ikke er de samme menneskene som har vært til minnegudstjeneste inne i kirken. I fremste rekke ser vi folk som er i ferd med å legge ned blomster og hilsener, som kontemplerer det de ser eller som tar bilde av blomstene og hilsenene med mobiltelefonene sine. Dette har åpenbart vært et øyeblikk mange selv ønsket å forevige.

Dette fotografiet har en lavmælt intensitet og er en sterk formidler av den folkelige bredden i de norske reaksjonene. Selv om det er mange mennesker med på bildet, er det likevel blomstene som er framhevet, det er blomstene som taler. Det finnes mange variasjoner over dette motivet, og noen fokuserer tydeligere på

individuelle sorgreaksjoner hos dem som legger ned blomstene. Etnisk variasjon hos de som sørger er også ofte et poeng i disse bildene, selv om det ikke går fram av nettopp dette fotografiet. Her er det snarere den massive, kollektive reaksjonen som gjør inntrykk. Hver eneste blomst vitner om en sørgende vi ikke trenger å se ansiktet til, hver eneste blomst er en vi selv kunne lagt ned.

Innledningsvis refererte jeg til rosen som en trope. Vi finner den igjen i et annet motiv som også dominerte bildedekningen i disse dagene, nemlig roser på vannet foran Utøya. Roser var dessuten et gjennomgangstema i dekingen av de mange begravelsene i ukene etter terroraksjonene, men her vil jeg henlede oppmerksomheten mot et spesielt symboltungt oppslag hentet fra VG 25. juli (fig. 4.2.). Her ser vi et fotografi som er dratt over to sider, med en liten journalistisk tekst nederst på venstre side. Tittelen lyder ”– Utøya var full av helter” og teksten handler om en modig kvinne som var på Utøya som frivillig for Norsk Folkehjelp. Hun forsøkte å stanse gjerningsmannen, men er nå blant de savnete. Inne i teksten har avisa også brukt et lite bilde av en alvorlig Roger Ingebrigtsen, statssekretær i Forsvarsdepartementet. Han er intervjuet primært som pårørende til en 14 år gammel jente som ble skutt i beina, men som overlevde.



Fig.4.2. Fotograf: Anonym. Nyhetsoppslag publisert i VG 25. juli 2011.

Fotografiet symboliserer tapet av heltene, men identifiserer ingen av dem. I fotografiets forgrunn, i høyre bildekant, ser vi tre røde og tre hvite roser som flyter på vannet. I en skrå linje innover mot den venstre delen av mellomgrunnen flyter et titall flere. I bakgrunnen er Utøyas svarte silhuett det mest framtrædende visuelle elementer, selv om vi skimter en åskam på fastlandet på andre siden av Tyrifjorden bak, foruten en disig, regntung himmel over fjorden. I bakre, høyre bildekant er det som om himmel og fjord møtes, selv om de deles av en mørkere stripe av land langt borte. Skyggen av Utøya når nesten fram til blomstene, men ikke helt. Foruten skyggen og de bakerste blomstene er det eneste elementet i mellomgrunnen en liten, svart fugl, kanskje en svale. Den flyr lavt over vannet i rett linje fra de fremste blomstene og skaper dermed en trekantet form av de meningsbærende detaljene. Fargene i bildet er mettete. De sentrale blomstene i forgrunnen har fanget et glimt av sollyst som gjør dem nesten unaturlig skinnende. De flyter rolig på en vannflate som ser ut til å ha en tung, nesten oljeaktig kvalitet. Utøya er helt svart.

Bortsett fra rosenes symbolikk, som også her konnoterer sorg, kjærlighet og Arbeiderpartiet, er vannet i seg selv symbolsk ladet. Vann symboliserer gjerne liv, og nettopp derfor også ofte sin motsats: død. Eksempelvis skiller elva Styx i gresk mytologi de levendes verden fra Hades' dødsrike. Vannet kan derfor sies å inneha liminale kvaliteter i seg selv, det er en terskel. Dette fotografiet er et sjeldent tydelig eksempel på et bilde som kan leses nettopp slik: Rosene flyter som en siste hilsen fra de levende over mot det svarte, utilgjengelige dødsriket, her visualisert gjennom Utøya. Samtidig har symbolikken en mer konkret tilleggs-dimensjon i dette tilfellet. Mange flyktet fra Utøya ved å svømme. Noen ble skutt i vannet og andre klarte ikke svømmeturen. Dette faktiske vannet er derfor i seg selv relatert både til død og redning/liv. Den lille fuglen, som hever seg over vannflaten, kan derimot leses som et løfte om liv, oppstandelse og framtid.

En variant over det samme temaet finner vi blant annet på forsiden av Dagsavisen (fig. 4.3.) en uke etter terroraksjonene fant sted. To roser flyter på vannet under tittelen "Én uke etter". Midt på siden står et uthevet sitat: "Ting vil aldri bli det samme igjen" med flere liknende reaksjoner uttrykt i sitatform dandert rundt.



Fig 4.3. Forside Dagsavisen, publisert 29. juli 2011. Fig 4.4. Forside Dagbladet, publisert 27. juli 2011.

Her er rosene i langt større grad løsrevet fra den faktiske situasjonen de kommenterer, noe som illustrerer Zarzycka og Kleppes poeng om tropen som en slags generisk visualisering. En annen variant av rosen som trope for sorg/kjærlighet finner vi på Dagbladets forside 27. juli (fig. 4.4) som viser en begynnende oversikt over ungdommene som døde på Utøya. Bare 27 bilder er innhentet, eller frigitt av nære pårørende. Dagbladet har derfor erstattet de manglende portrettene med en stilisert rose. Denne forsiden, der ofrenes sivile portretter er satt sammen til en stor mosaikk, representerer på mange måter en layoutmessig konvensjon for dekningen av store og omfattende tragedier. Inspirert av amerikansk presse brukte både Dagbladet og VG dette grepet blant annet etter flyulykken på Torghatten ved Brønnøysund i 1988. Grepet med å erstatte portretter med roser er imidlertid originalt. Tittelen på siden: ”Han tok våre barn” understreker et poeng som blant andre Sumiala har anført, nemlig at barn og unge ikke bare bærer sin egen, men samfunnets felles framtid.²⁰⁰ At rosen står som metafor for den enkelte døde er en virkningsfull måte å kombinere alle

²⁰⁰ Sumiala, *Media and Ritual*, 95.

dens symbolske lag i denne sammenhengen; kjærlighet, sorg og partitilhørighet. Samtidig virker det sannsynlig at hovedvekten ligger på kjærlighet og sorg. Arbeiderpartiets oppslutning er riktignok generelt stor i Norge, men ikke *så* stor. ”Våre barn” må dermed leses som et partinøytralt utsagn.

4.2. Den medierte sorgens konvensjoner

Mange av de fotografiene som formidler tap og sorg har en høy grad av intensitet og gjenspeiler slik de sterke følelsene som var i sving, på mer eller mindre symbolske måter. Dette forhindrer likevel ikke at de inngår i det jeg vil kalle en konvensjonell mediering av sorg. Som nevnt innledningsvis følger denne dekkningen langt på vei et skript vi kjenner igjen fra sorgritualer også i annen vestlig mediedekning. Jeg har tidligere nevnt Liebes og Katz begrep ”media disaster” som er en type begivenhet der den dagligdage mediestrømmen skrus av, kjøreplaner gjøres om, kriseteam konstitueres osv. Sumiala, som har studert ni medierte katastrofer i Finland mellom 1956 og 2008, mener at dekkningen av slike begivenheter i seg selv har rituelle trekk.²⁰¹ Først løftes begivenheten ut av den ordinære nyhetsstrømmen, sendeskjemaer og sidespeil ryddes og dekkningen er massiv. Liebes begrep ”disaster marathon”, betegner hvordan dagens medier gjerne repeterer de samme kjensgjerningene igjen og igjen, og hvordan de samme intervjupersonene og de samme bildene har en tendens til å bli resirkulert. Når nøkkelaktørene identifiseres blir de gjerne tildelt definerte roller som den store narrativen om det som har skjedd bygges rundt. Normalt vil slike narrativer ha en tydelig skurk(er), helt(er), samt offer/ofre.²⁰²

Hvem som er skurken bak 22. juli var det aldri noen tvil om, og som jeg var inne på i forrige kapittel er det et vanlig narrativt grep å konstituere gjerningspersonen som en absolutt ”annen”, en avviker fra samfunnets normer og

²⁰¹ Ibid., 99.

²⁰² Tamar Liebes, James Curran, og Elihu Katz, *Media, Ritual, and Identity*, 3–22.

regler som ødelegger og formørker. Breivik ble i utgangspunktet framstilt nettopp som en outsider, selv om han som blond vestkantgutt fra Oslo var litt vanskeligere å få til å passe inn i et ferdig skjema enn om han for eksempel hadde vært muslim fra Midtøsten. Heltene i denne fasen var, som vi så i eksempelet over, folk som på ulike måter forsøkte å stanse Breivik, foruten redningspersonell og (i alle fall innledningsvis) politiet. Ofrene var i første rekke de døde, de sårete og deres pårørende, men samtidig virker det som det var en tilnærmet unison enighet i både mediene og offentligheten forøvrig om at samfunnet som sådan, hele Norge, fortjente en slags offerstatus etter 22. juli. Sorgritualenes bidrag i å rekonstituere samfunnet ligger derfor i dagen. Som Sumiala skriver er ritualer en helt sentral måte å mestre dødens sosiale og kulturelle konsekvenser på, både for individer og samfunn:

Death is an invitation to darkness, into uncertainty, but it also offers a perspective that helps us grasp fundamental social and cultural issues related to our social life and its organization [...]. Ritual is one of the key practices we apply as individuals and a community to cope with death and its social and cultural consequences.²⁰³

Sumiala påpeker dessuten at behovet for sorgritualer viser seg enda sterkere ved tragedier der barn og unge har gått bort. Som nevnt symboliserer barn og unge samfunnets framtid, og i moderne samfunn oppleves det som uventet og uhørt når noen blir revet bort før tiden.

Mediene spiller imidlertid en kompleks rolle i offentlige sorgritualer. Dels medierer de dem, som når de er til stede for å dekke offisielle eller private minnestunder eller begravelser. Minnegudstjenestene i Oslo og på Sundvollen 24. juli var ment for hele Norges befolkning, selv om bare det øverste samfunnslaget, samt de nære pårørende slapp inn i kirkene. Gjennom fjernsyn, radio, aviser og nettmedier ble det offisielle sørgebudskapet brakt ut til alle som ville eller kunne ta imot det. Mange medieforskere har imidlertid påpekt at mediene ikke bare er en formidler av sorgritualer, de er også med på å forme dem fordi de utgjør en selvstendig arena med

²⁰³ Sumiala, *Media and Ritual*, 91.

sine egne rituelle konvensjoner. Slik sett kan mediene leses som et supplement til private og religiøse ritualer. Forskerne knytter ofte denne rollen til sekulariseringen av det moderne samfunnet. Når religiøs tro primært er et privat anliggende, er det en offentlighet basert på verdslige og borgerlige prinsipper befolkningen deler.²⁰⁴ I tilfellet 22. juli ble det da også en del diskusjon om den aktive rollen kirken både inntok og fikk lov til å innta, og flere medier la eksplisitt vekt på å rapportere fra både kristne og muslimske begravelser. For eksempel fikk det bred mediedekning da en prest og en imam på Nesodden gikk sammen om begravelsen av Utøya-offerret Bano Rashid.²⁰⁵

4.3. Roser som motstand

22. juli førte ikke bare med seg sorg over 77 tapte enkeltindivider. Anders Behring Breivik hadde angrepet det norske samfunnet som sådan, og tapsfølelsen fikk derfor flere fasetter. Som nasjon sørget vi også over tapt uskyld og trygghet, og sorgen var iblandet både raseri og frustrasjon. Da noen tok initiativ til de såkalte rosetogene i Oslo og flere andre større byer, en blanding av minnehøytidelighet, konsert og demonstrasjonstog, grep folk muligheten begjærlig. Rundt 200 000 mennesker møtte opp på og rundt Rådhusplassen i Oslo, mange mobilisert gjennom en Facebook-gruppe startet av den norsk-pakistanske radioverten Wakas Mir. Antallet overgikk arrangørens villeste fantasier og slo alle historiske rekorder for folkelig mobilisering i hovedstaden. Det ble raskt klart at det ikke ville være mulig å arrangere noe tog, men det ble holdt appeller og spilt musikk. Folk var oppfordret til å møte opp med roser, og i store deler av byen overgikk etterspørselen tilbudet. Derfor var det blomster av alle slag i menneskemengden på Rådhusplassen, og i mangel av noe bedre møtte enkelte med potteblomster. De som ikke hadde klart å skaffe seg blomster fikk av ukjente som hadde for mange. Denne kvelden var et genuint uttrykk

²⁰⁴ Ibid., 94.

²⁰⁵ Se for eksempel Aftenposten, 30. juli 2011.

for *communitas* der øst og vest, høyre og venstre, svart og hvit, fattig og rik, kristen og muslim sto sammen mot det forferdelige. Et poeng viktig kjennetegn ved *communitas* er nettopp at ulike former for sosiale skillelinjer mellom mennesker oppheves. Folk befinner seg på lik linje, de deler en erfaring av en spesiell karakter. Som Graham St. John uttrykker det, skaper *communitas* ”a feeling of immediate community” og inkluderer for eksempel at man deler en forståelse av eller kunnskap om noe.²⁰⁶ Turner selv beskrev det som en plutselig og dyp åpenbaring av samhold og samtidighet.²⁰⁷ Denne erfaringen kan selvsagt ha ulik dybde, og den kan grense mot en religiøs opplevelse. Samtidig er det viktig å understreke at *communitas* ikke er en trosbasert opplevelse, den oppstår i og gjennom erfaring.

Mange medier la vekt på rosetogene som en måte å ta landet tilbake på. For oss som var der føltes det absolutt slik, selv om hver enkelt nok la ulike ting i hva dette betydde. I den sammenheng kan det være verd å nevne at rosen faktisk har en lang historie også som motstandssymbol. I kristen tradisjon skal det ha vokst opp en rosebusk der Jesus ble gravlagt, og de røde blomstene skal ha fått farge av Jesus’ blod. Dette er forklaringen på at rosen tidlig ble et symbol for kristne martyrer. Gjør vi et raskt hopp fram til moderne tid finner vi et annet martyrium, representert ved den tyske motstandsgruppen ”Den hvite rose”, som hadde sin base i universitetsmiljøet i Munchen i 1942–43. Den hvite rose ønsket å bekjempe de tyske nazistene gjennom en ikkevoldelig og intellektuell kamp, og den hvite rosen som symbol skal for dem ha representert renhet og uskyld. Arbeiderpartiets klart røde rose er imidlertid inspirert av sosialdemokratiske partier i en rekke land. Slik Arbeiderpartiet selv forklarer det på en Facebookside 22. september 2011 ”forener rosermerket arbeiderbevegelsens historie og internasjonale tilknytning med den norske, sosialdemokratiske velferdsmodellen”.²⁰⁸ Historisk står den røde fargen for kampen mot materiell fattigdom, mens blomsten står for kampen mot åndelig nød.

²⁰⁶ St. John, *Victor Turner and Contemporary Cultural Performance*, 7.

²⁰⁷ Ibid.

²⁰⁸ For hele forklaringen, se: <https://www.facebook.com/Arbeiderpartiet/posts/10150303740866773>

Sosialdemokratiets rose er ofte holdt av en hånd, noe som understreker det jordiske og nåtidige i denne kampen.

Selv om folk flest nok har vært mindre oppmerksomme på denne historiske arven enn rosen som en kjærlighetens trope, så fanget de journalistiske bildene fra rosetogene intuitivt opp rosen som motstandssymbol. Mange forsider dagen etter viste enkeltpersoner, gjerne barn, som løftet blomsten høyt mot himmelen, som en fane eller et sverd. Jeg har nedenfor valgt ut tre eksempler, fra henholdsvis Dagsavisen, Aftenposten og VG. De viser variasjoner over det samme temaet, men også noen signifikante forskjeller.



Fig.4.5. Dagsavisens forside, publisert 26. juli 2011. Fig.4.6. Aftenpostens forside, publisert 26. juli 2011. Fig.4.7. VGs forside, publisert 26. juli 2011.

Dagsavisens forside (fig. 4.5.) består av et enkelt fotografi med en kortfattet billedtekst: ”Nora (6)”. Midt i bildet ser vi Nora på seks år som sitter på skuldrene til en mann som formodentlig er faren hennes. Nora er fotografert midt i en tett pakket menneskemengde, sannsynligvis med telelinse. Som alle rundt henne bærer hun en rose som hun løfter høyt opp i luften. Noras blomst rager imidlertid høyere enn alle rundt henne, noe som gjør henne til et åpenbart blikkfang. Seksåringens alvorlige ansikt antyder at hun er bevisst hva hun gjør. Alvoret reflekteres dessuten i de andre

ansiktene som skimtes i menneskemengden, men bare Noras ansikt og mannen hun sitter på skuldrene til er skarpe.

Det knappe tekstinnslaget på siden gjør ikke noe annet enn å identifisere jenta ved fornavn og alder. Teksten er plassert helt i forgrunnen av bildet, over noen utydelige ansikter. Denne enkelheten i kommunikasjonen er, som jeg var inne på i kapittel 2, uvanlig. Her stoler avisa på bildets affektive kvalitet, samtidig som de lar tolkningen være opp til den enkelte. Den intertekstuelle referansen jeg personlig assosierer med dette bildet er en av sangene som ble mye sunget i denne perioden, nemlig Nordahl Griegs ”Kringesatt av fiender”. I det andre verset heter det blant annet: ”Her er ditt våpen, her er ditt sverd; troen på livet vårt, menneskers verd”. Slik jeg leser bildet er blomsten i Noras hånd mer enn sorg, den er et sverd. Valget av en liten jente som sverdbærer er dessuten en måte å ta tilbake framtiden på. Tross det smertefulle tapet av ungdommene på Utøya, har Norge fortsatt et framtidshåp. Nora personifiserer dette, og det er interessant å merke seg at denne metonymiseringen kun fungerer fordi hun ikke har noe etternavn. Nora Kaspersen, Nora Støre eller Nora Ahmadi hadde ikke virket på samme måten. Uten etternavn har Nora en individuell identitet, men hun er samtidig alle norske barn og unge. Hun ER samfunnets framtid og håp. Det ligger en motstandserklæring allerede her. Det man imidlertid kan diskutere er om det ikke egentlig er rosen som er fotografiets hovedaktør. Her er det relevant å minne om Dagsavisens fortid som partiorgan for Arbeiderpartiet og Arbeiderpartiets bruk av rosen som partisymbol. Selv om Dagsavisen formelt er politisk uavhengig kan avisa nesten ta det for gitt at leserne er kjent med denne symbolikken og at de er over gjennomsnittlig opprørt og berørt av terroraksjonene. Det er heller ikke usannsynlig at den intertekstuelle referansen til Nordahl Griegs sang treffer denne målgruppen godt, siden sangen har vært mye brukt i demonstrasjoner på venstresiden i mange tiår.

Det andre eksempelet i dette trekløveret, Aftenposten, har valgt en annen løsning som også er interessant (fig.4.6.). Også på denne forsiden er layouten uvanlig enkel, selv om den visuelt er sammensatt av noen flere elementer enn Dagsavisens forsider. Det bærende visuelle elementet er her interessant nok ikke en rose, men en rød nellik. Dessuten er blomsterbæreren anonym, vi ser bare hånden som strekker

blomsten høyt i været. Bildet, som er plassert i venstre ytterkant av siden, er så abstrahert at det nesten ser ut til å kunne være hentet fra et bildebankarkiv, hadde det ikke vært for de uskarpe konturene av flere blomster og flere hender i bakgrunnen. Over nellingen har Aftenposten plassert et lite portrett av kronprins Haakon, like under sitatet ”– I kveld er gatene fylt av kjærlighet”, satt i en smal font i kursiv, noe som ikke er vanlig i norske avisers forsidespråk. Det meste av siden er en gjengivelse av kronprinsens tale, eller appell, på Rådhusplassen.

Denne konstruksjonen peker i flere retninger enn Dagsavisens forside. Dels vekker kombinasjonen av en tynn antikvaskrift i kursiv, kombinert med innrammingen av kronprinsens tale med stiliserte blomster, assosiasjoner mot gammeldagse broderte hustavler. Slike hustavler gjengir ofte universelle visdomsord, fortrinnsvis med en slik tyngde at folk har orket å se på dem hver dag på kjøkken- eller soveromsveggen. Blomstervalget signaliserer også et ønske om å nå bredt ut, men ikke med Nordahl Griegs sverd som referanse. I likhet med rosen er nellik mye brukt som en sørgeblomst, men den har ikke den samme linken til Arbeiderpartiet som det rosen har. Kanskje er nellingen Aftenpostens måte å signalisere at hele nasjonen ble rammet, ikke bare Arbeiderpartiet og AUF.

Noe av det mest interessante med Aftenpostens forside er imidlertid at den ikke griper fatt i verken motstanden eller den sterke communitasopplevelsen de fleste hadde. I stedet viderefører Aftenposten sin dekning med fokus på det offisielle Norges reaksjoner, og deres forsøk på lindre befolkningens sår på fra toppen. En følelsesladd tale fra kronprinsen er noe ganske annet enn det alvorsfylte ansiktet til en liten jente i ferd med å uttrykke et offentlig samfunnsengasjement kanskje for første gang. I parentes bemerket, kan det være verd å minne om at det ikke var noen selvfølge å ta med barn til dette arrangementet. Terroraksjonene var bare noen dager bak oss, og ingen visste ennå om Breivik faktisk var en ensom ulv, eller om han var en del av et større nettverk slik han selv hevdet. Ingen kunne vite hvordan arrangementet ville forløpe, hvor mange som kom eller hvordan stemningen ville være. At folk likevel tok med ganske små barn sier derfor også noe om hvor viktig de opplevde at dette var.

Den siste forsiden jeg har valgt ut er det VG som står bak (fig 4.7.). Som jeg var inne på i forrige kapittel, er VG kanskje den avisa i Norge som gjennomgående og historisk har hatt den mest bevisste bildebruken. Derfor er det interessant at de i akkurat denne sammenhengen ikke våget å stole på bildenes affektive kraft. VGs forside er derfor den mest konvensjonelle. Til tross for at avisa, i likhet med de andre, kun har denne ene saken på fronten, er siden full av effekter. Hovedbildet er tatt ovenfra slik at fotografen har fått med seg den enorme menneskemengden med blomster i hendene. I høyre bildekant ser vi en ung kvinne som bøyer hodet i sorg. Pannen berører den ene hånden, mens den andre holder en rose ut fra steinkanten hun (og fotografen) lener seg mot. Fotografiet kombinerer både sorg og motstand, men det virker som desken ikke har vært helt sikre på om det kommuniserer godt nok. Derfor har de innfelt et bilde av en liten gutt opp i venstre hjørne, under avishodet. Guttene kan være i treårsalderen, han har rødt hår og ser ut som han lukter på den røde rosen. Her ser vi igjen hvordan barn spiller en viktig rolle som symbol på håp og framtid, men fotografiet av denne gutten virker ikke like sterkt som bildet av Nora. Bildet virker litt oppstilt. Guttene er søte og rosen er rød, men han har ikke det samme aktive forholdet til det han er med på som det fotografiet av Nora signaliserer. For sikkerhets skyld har VG lagt inn enda en rose i denne forsidekonstruksjonen, til høyre for avishodet og over hovedtittelen på siden: ”Da folket tok Norge tilbake”. Avisen holder for øvrig fast ved vignetten ”Angrepet mot Norge” som ble etablert allerede 23. juli. Under hovedbildet står det i tillegg en forklarende undertekst: ”Hundretusener æret terror-ofrene landet rundt”. I tillegg har hovedbildet fått en egen bildetekst i høyre hjørne.

Budskapet er altså på mange måter det samme som det Dagsavisens forside uttrykker. Likevel fungerer de ulikt. Dagsavisen har satset på en tekst/bildekonstruksjon som jeg i kapittel 2 beskrev som innveving, med en tydelig avløsningseffekt. VG har derimot valgt det Hagan kaller en sekvensiell sammenstilling, der mange elementer kan leses i selvvalgt rekkefølge. Samlet gir disse elementene mye informasjon, men det emosjonelle uttrykket svekkes sammenliknet med en velfungerende innveving. I dette tilfellet skyldes nok dette i stor grad at fotografiet som *performance* så eksplisitt får lov å vise seg fram. Den

minimale teksten, utsnittet og brukssituasjonen antyder en retning. Resten er opp til oss som meddiktere.

Hvis vi ser bort fra forsiden har VG likevel publisert et av de fotografiene som med størst indeksisk kraft formidler rosemarsjen som et communitas-øyeblikk. Dette fotografiet (fig.4.8.) inngår i spalten ”Det store bildet”. Det står under vignetten ”Angrepet mot Norge”, slik alt av VGs 22. juli dekning gjorde i denne fasen. Tittelen som forankrer bildet lyder ”Slo tilbake med roser”.



Fig.4.8. Fotograf: Anonym. Nyhetsoppslag i VG, publisert 26. juli 2011.

Dette fotografiet må sies å ha en relativt flat komposisjon. Bildet er tatt i radikalt fugleperspektiv og med vidvinkel. Det flate preget skyldes at fotografiet er uten himmel og horisont, og de ulike motivelementene sidestilles dermed i flaten, uten at noe prioriteres. Både i forgrunnen, mellomgrunnen og bakgrunnen ser vi mennesker som med stort alvor løfter roser mot himmelen. De fleste ser ut til å være voksne, men vi ser også barn, unge og eldre i mengden. Ansiktene og blomstene vender mot forskjellige himmelretninger og bildet er fullt av detaljer. Det fokuserer ikke på noen

eller noe spesifikt. Poenget ser ut til å være å dokumentere mengde og bredde, og folkemassen foran linsen fortøner seg som uendelig.

Samlet fokuserer derimot tekst og bilde på rosen som motstand, og noe med stemningen i bildet forteller at det her og nå, i dette øyeblikk, er et samhold mellom alle disse forskjellige menneskene. Alle ansiktene er alvorlige og folk ser ut til å være preget av en rolig målbevissthet. De løfter blomstene sine i været fordi de ønsker å gjøre det, de *vil* noe med dette øyeblikket og de vil det *sammen*. Turners *communitas* kan beskrives som ”a matrix of individuality”, der den sosiale personen oppløses.²⁰⁹ Kanskje er det noe av dette vi ser uttrykt i akkurat dette bildet. Hver og en er i dette øyeblikket metonymer for en hel vev av andre. Og fraværet av individfokus signaliserer ikke bare at det fantes flere mennesker på Rådhusplassen enn dem det var plass til på bildet, men at også denne veven forgrener seg til hele samfunnet.

4.4. Roser på vandring

Turner så *communitas* som en frigjørende erfaring der normalitetens konformitet midlertidig oppheves.²¹⁰ *Communitas* er altså et uttrykk for antistruktur. Normal strukturert aktivitet vil i slike sammenhenger ofte oppfattes som tørre og utilstrekkelige, og dermed som en potensiell kilde til konflikt. I disse første ukene etter 22. juli ser vi at avisenes prioriteringer representerer både struktur og antistruktur. Dekningen av terroraksjonene som en kriminalsak kan leses som et uttrykk for struktur, mens *communitas*aspektet ved rosetogene (og delvis sorgritualene) representerer en form for antistruktur. Men også *communitas* kan fungere normgivende, noe jeg tror kan være fruktbart å ha i bakhodet for å forstå det neste eksempelet jeg ønsker å diskutere.

Rosetogene var for de fleste en positiv erfaring, og *communitas* var et godt sted å hvile i en ellers opprørt og forvirrende tid. Den poetiske og symbolsterke

²⁰⁹ Victor W. Turner, *Blazing the Trail: Way Marks in the Exploration of Symbols* (University of Arizona Press, 1992), 149.

²¹⁰ Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors*, 52.

bildedekningen jeg har vist til over, signaliserer at pressen fanget opp dette, ikke bare som formidling, men også som egen erfaring. Også det offisielle Norge deltok i foreningen. Kronprinsens tale, der han slo fast at ”gatene er fylt av kjærlighet”, er et eksempel. Et annet er statsminister Jens Stoltenbergs mantra om at terroraksjonene skulle møtes med ”mer åpenhet og mer demokrati”. Det offentlige Norge forente seg rundt disse kjærlighetsbudskapene, og mange nordmenn var stolte over å ha ledere som snakket om kjærlighet og demokrati i stedet for, som for eksempel George Bush etter 11. september, uforsonlighet og krig. Og ettersom dagene gikk, vokste blomsterteppet foran domkirken i Oslo sentrum. NRK, som hadde plassert en buss ved kirken for å kunne dekke den første minnehøytideligheten kom ikke ut igjen. Bussen ble stående til blomstene ble samlet opp og kjørt avgårde for å bli jord.

På et eller annet tidspunkt i denne perioden filmet NRK blomstene utenfor bussen. Filmsnutten var i utgangspunktet rent dokumentarisk. Som jeg allerede har vært inne på, ble blomsterteppet utenfor domkirken et spontant minnesmerke, et sted som både Oslo-folk og tilreisende fra inn- og utland valfartet til. Filmsnutten inngikk dermed i nyhetsdekningen, som et av mange visuelle elementer.



Fig.4.9. Fotograf: Anonym. Stillbilde fra starten på opptaket fra Oslo domkirke i NRKs video slik den vises sammen med nasjonalsangen etter kongens tale. Fotograf: anonym.



Fig.4.10. Fotograf: Anonym. Stillbilde fra slutten på opptaket fra Oslo domkirke i NRKs video slik den vises sammen med nasjonalsangen etter kongens tale.

Startpunktet (fig 4.9) i denne sekvensen har mange likheter med bildet fra The Guardian som jeg diskuterte innledningsvis i dette kapittelet. Kamera starter med å zoome inn på en stor blomsterbukett, sannsynligvis bestående av gule roser. Deretter zoomer kamera langsomt ut, slik at vi ser omfanget av blomsterteppet. Akkurat når filmen er tatt, har jeg ikke klart på finne ut av, men vi ser at det har gått en stund. Et gjerde er satt opp rundt blomstene og bak gjerdet står det tett med folk. Samtidig har det normale livet begynt å vende tilbake. Trikken går i bakgrunnen og stemningen er ikke like tung lenger. Til slutt er hele domkirken med i bildet (fig 4.10).

Det mest ekstraordinære med denne filmsnutten er verken komposisjon eller innhold, men den fantastiske reisen den har foretatt. Bildene er nemlig ikke hentet verken fra en nyhetssending eller et minneprogram over 22 juli, de ledsager nasjonalsangen slik den framføres etter kongens nyttårstale. Dette er ganske interessant setting for noe som i utgangspunktet er fotografert av dokumentariske årsaker og verdsatt for sin indeksikalitet.

”Ja, vi elsker” starter med at kamera sveiper over mørke granskoger en vinterdag. Deretter følger et skispor på et snødekket vann. Dette følges av et nytt sveip der kamera flyr inn over Bygdøy og Oslo fra fjordsiden. Bildene fades over i nyhetssekvensen fra domkirken som etter noen sekunder glir over i et nærbilde av en

avblomstret løvetann i en blomstereng. Så følger en gylden kveldsstemming over en myr som glir over i et spektakulært nordlys. Nå har koret sunget første vers. Sangen varer i to vers til og de ledsagende bildene spenner over det meste av norsk natur, fra forrevne fjellsider, svimlende fossefall, heltemodige hjelpeskøyter på opprørt hav og et og annet bylandskap. Nasjonalsangen er et kulturuttrykk i en helt egen kategori, nærmest et slags totem eller et musikalsk flagg. Det er derfor å forvente at de bildene man velger for å illustrere den inngår i en nasjonal, til og med nasjonalistisk (eller i hvert fall nasjonalromantisk), diskurs. Natur er en sentral markør for norskhet,²¹¹ og de fleste filmsnuttene i NRKs kavalkade viser naturen på en polert og lett forskjønnende måte. Den stygge andungen i denne glansbilledsamlingen er sekvensen fra Oslo domkirke som skiller seg ut både i form og innhold. Tross sitt fargesterke uttrykk og blå sommerhimmel er bildene både uskarpe og lite stiliserte, sammenliknet med resten av bildeserien. Innholdsmessig er det det eneste med en entydig referanse til en politisk situasjon som attpåtil er et ferskt nasjonalt traume. Så hvordan skal vi forstå det når nettopp denne sekvensen har fått en plass blant svanene?

4.5. En fotografisk fetisj?

Nasjonalsangens særegne status gjør det relevant å trekke inn den ikonologiske triaden totem, fetisj og idol som Mitchell bruker for å betegne det han kaller bilders merverdi.²¹² Som jeg allerede har antydnet, ble blomsterbildene fra Oslo domkirke tilført en tilleggsverdi når de fikk inngå i en setting der de må forstås som et nasjonalt emblem. Dette er en status journalistiske bilder sjelden oppnår, og kanskje kan vi karakterisere dette bildet som det Mitchell kaller ”a found object”, altså der objektets status i seg selv ikke er oppsiktsvekkende.²¹³ Sekvensen fra domkirken kan forstås slik. Den er litt uskarp og har rent estetisk ingen ekstraordinære kvaliteter. Det er

²¹¹ Se for eksempel Klausen, Arne Martin, *Den Norske væremåten*; Nina Witoszek, *Norske naturmytologier: fra Edda til økofilosofi* (Oslo: Pax, 1998).

²¹² Mitchell, *What do pictures want*, 76.

²¹³ *Ibid.*, 111–125.

rimelig å anta at det er bildenes innhold og de assosiasjonene de vekker som gjør at de har fått et liv utover det dokumentariske. Det er altså som bilde på en *følelse* at denne nyhetssekvensen får merverdi. Tidligere i dette kapittelet skilte jeg mellom blomsterbildene som henholdsvis sorg- og motstandsmarkører, og i utgangspunktet hører denne NRK-sekvensen hjemme blant sorgbildene. Likevel vil jeg argumentere for at det disse bildene forsøker å gjøre er på den ene siden å minne oss om det *communitas* som oppsto etter 22 juli, og på den andre forsøker noe langt vanskeligere, nemlig å etablere denne følelsen som en norm. Grunnen er at sorg- og motstandsmotivene med tiden vokste sammen, slik at alle (eller i alle fall de fleste) rosemotiver knyttet til 22 juli ble en trope for *communitas*. I sin nye rolle har bildene fra domkirken dermed gått fra ”found object” til ”founding object”. Dette lader dem på en mer mangetydig måte, ja, gjør dem kanskje til og med litt suspekke.

Begrepe ne totem, fetisj og idol betegner alle en slags arketyper som ofte har en litt negativ klang i moderne, vestlige ører. I utgangspunktet har alle tre blitt anvendt for å desavuere ”andres” bilder. Med fare for å overforenkle kan idolet i jødisk/kristen tradisjon tilbakeføres til gullkalven og avgudsdyrkelsen som preget israelittene før utmarsjen fra det gamle Egypt. Fetisjen kan dateres til 16-1700-tallet og portugisiske handelsmenns møte med afrikanske kulturer. Fetisjen er gjerne en gjenstand som er ladet med magiske krefter av et eller annet slag, men som Pietz har påpekt kan fenomenet kanskje best forstås som en samhandlingsarena mellom vestlige og afrikanske kulturelle tradisjoner der ingen var enige om hva ulike gjenstander var verd. Portugiserne var ute etter gull og syntes afrikanerne solgte det edle metallet for knapper og glansbilder, men gjorde lite for å forstå de verdisystemene som satte pris på nettopp knapper og glansbilder.²¹⁴

Totemisme er altså den yngste betegnelsen i denne triaden. Totemisme er grovt sett en visuell metonymisering av gruppetilhørighet der klanen eller samfunnet betegnes for eksempel gjennom en bjørn, en kenguru eller et annet symbol hentet fra naturen. Selv ordet skal bety ”slektning” og er en derivasjon fra ojibwa, en

²¹⁴ Pietz teorier er gjengitt i henhold til David Graeber, «Fetishism as Social Creativity: Or, Fetishes Are Gods in the Process of Construction», *Anthropological Theory* 5, nr. 4 (2005): 407–38.

folkegruppe som lever i grenseområdet mellom USA og Canada. Durkheim så totemisme som en religiøs urform, men som Mitchell påpeker, representerte Durkheims blikk på fenomenet noe kvalitativt nytt for sin tid, nemlig et moderne, vitenskapelig perspektiv på andres skikker. Mens idolet var en fiende, og fetisjen uberegnelig, var totemet en litt barn(s)lig og gammeldags tradisjon som man kunne observere med distansert interesse hos andre folkeslag. Et snaut hundreår senere, på 1970-tallet, ble begrepet dessuten devaluert som vitenskapelig kategori da Claude Lèvi-Strauss som sammenliknet det med hysteri, med andre ord en samlebetegnelse som kunne bety alt og ingenting.

Mitchell mener at triaden totem/fetisj/idol dessuten langt på vei sammenfaller med Lacans psykologiske triade symbolsk/reell/imaginær og Peirces tegnforståelse der han ser tegnet som sammensatt av tre dimensjoner; symbol/indeks/ikon:

Mitchell	Lacan	Peirce
Totem	Symbol	Symbol
Fetisj	Reell	Indeks
Idol	Imaginær	Ikon

Disse begrepene berører med andre ord noen grunnstrukturer i menneskelig ikonologi der det ikke finnes så mange variasjonsmuligheter:

One can think them as triangulating a kind of symbolic space in their own right, as if our relations with object-image assemblages – with "pictures" [...] or "things"[...] – had certain limited logical possibilities that are named by these categories of "special" object relations.²¹⁵

Mitchell er imidlertid opptatt av å understreke at disse begrepene ikke skal knyttes til bildet (objektet) i seg selv, men må forstås som relasjoner bildet inngår i. Et og samme bilde kan i prinsippet fungere som henholdsvis totem, fetisj eller idol for ulike

²¹⁵ Mitchell, *What do pictures want*, 193.

mennesker i ulike settinger. Disse relasjonene mener han kan sammenliknes med Wittgensteins forståelsesaspekter, eller ”seing-as” der hva man ser/forstår skifter med det perseptuelle skjemaet man anvender. I dette tilfellet er det imidlertid ikke snakk om den klassiske and-hare-konstruksjonen der det ene bildet utelukker det andre:

...it is not the cognitive or perceptual features of the image that shift (no one claims to see the [golden] calf as a camel), but its value, status, power and vitality. The totem-fetish distinction, then, is not necessarily a visible difference, but can only be apprehended through a sounding of the image, an inquiry into what it says and does, what rituals and myths circulate around it.²¹⁶

Slik jeg ser det ligger blomsterbildene fra domkirken og vibrerer mellom totemet og fetisjen. Jeg har allerede karakterisert nasjonalsangen som et musikalsk totem, og selv om fotografiene som forankrer sangen visuelt neppe kan stå alene som totem betraktet, så har de emblematiske kvaliteter som knytter dem til den mye siterte naturromantikken vi så ofte brukes når vi skal beskrive eller forklare hva Norge er. Blomsterbildene fra domkirken er ikke i seg selv visuelt sett emblematiske, men fordi de knytter an til en bred erfaring av *communitas* representerer de likevel en nasjonalt samlende følelse. Samtidig er det nettopp her problemet oppstår. Svašek har påpekt at en kulturgjenstand som skifter plassering fort kan veves inn i ny konstellasjoner, gjerne av politisk eller religiøs art.²¹⁷ Dette tror jeg er relevant i denne sammenhengen. *Communitas* er ingen varig tilstand. Enhetsfølelsen og den grenseoppehørende solidariteten er også en potensiell kilde til konflikt. Gjennom å forsøke å fryse dette øyeblikket, gjennom å objektgjøre en følelse gjennom en litt tilfeldig valgt fotosekvens, antar bildene en fetisjistisk karakter. Bildene blir noe vi kan holde fast ved, selv om kraften i den nasjonalt samlende situasjonen kanskje er historie. Som Graeber uttrykker det kan de endre karakter fra noe vi verdsetter, kanskje tilber, til noe som påtvinges oss: ”Fetishism then is the point where [...]

²¹⁶ Ibid., 189.

²¹⁷ Svašek, *Anthropology, Art and Cultural Production*, 6.

objects we have created or appropriated for our own purposes suddenly come to be seen as powers imposed upon us, precisely at the moment where they come to embody some newly created social bond.”²¹⁸

Personlig la jeg ikke merke til disse bildene før det var gått to år. Dette kan skyldes flere forhold. Dels representerer hele den fotografiske forankringen av nasjonalsangen en type forventet nasjonalromantikk som de fleste av oss tar for gitt. Uansett hva vi mener om de enkelte bildene, er nyttårsaften og kongens tale en høytidsstund der slike aktiviteter som kritisk bildeanalyse er skrudd av for de fleste av oss. Uansett stirrer vi ikke aktivt på hver enkelt bildesekvens, fordi vi heller ikke forventer at de endrer seg på noen vesentlig måte. Da bildene først ble synlige for meg slo det meg at det kanskje skyldes at jeg ikke lenger tror på denne reaksjonen som noe som særpreger Norge. Den enheten bildesekvensen fra Oslo domkirke refererer til har ikke overlevd, slik heller ikke blomstene kunne gjøre det.

²¹⁸ Graeber, «Fetishism as Social Creativity», 427.

5.0. En mann og en båt: Narrativer på kollisjonskurs

Som vi så i forrige kapittel fungerte avisene i den første perioden etter terrorangrepene kanskje først og fremst som en sekulær arena for sorgbearbeidelse.²¹⁹ Dette er en viktig, og ofte undervurdert dimensjon ved mediens funksjon i samfunnet. Parallelt med sorgarbeidet arbeidet redaksjonene med å etablere årsakssammenhenger som kunne forklare ugjerningene. Men den dominerende narrativen var, slik jeg oppfatter det, bygget rundt sorg, fortvilelse og vantro. Med Abbott kan vi kalle dette en konstituerende narrativ som strukturerer forståelsen av hendelsesforløpet.²²⁰ I dette kapittelet vil jeg diskutere to fotografier som begge bidro til å skape supplerende narrativer. Det første av disse er Tommy Ellingsens prisbelønte fotografi av Jens Stoltenberg som omfavner AUF-leder Eskil Pedersen på Sundvolden hotell om kvelden den 22. juli. Gjennom bruk bidro dette bildet til å bygge opp Stoltenberg som noe mer enn en statsminister, han ble gradvis etablert som statsmann. Denne narrativen oppfatter jeg som underordnet, men i samsvar med den konstituerende. Det andre fotografiet er et stillbilde fra en publikumsvideo som viser politiets spesialstyrker om bord i en synkeferdig gummibåt, i et første og mislykket forsøk på å nå Utøya. Dette bildet utfordret og kompliserte selve kjernenarrativen på en måte som ikke lot seg avvise. Bildet sådde grunnleggende tvil rundt den norske beredskapen, og etablerte en mørkere klangbunn for fortellingen om 22. juli. Begge bildene kan sies å bidra med symbolsk tolkningsmateriale, men de er også sterke i sin indeksikalitet. Dermed egner de seg godt som bakgrunn for en diskusjon av Barbie Zelizers hovedtese om at nyhetsbilder relatert til kriser (*unsettled events*) primært fungerer antydende.²²¹ Min innfallsvinkel er at også den antydende, performative egenskapen ved nyhetsbilder må ses i lys av *når* i den dramatiske prosessen bildet blir sett og får anledning til å spille seg ut.

²¹⁹ For en bredere diskusjon av denne funksjonen se for eksempel Pantti og Sumiala, «Till Death Do Us Join»; Sumiala, *Media and Ritual*, 102.

²²⁰ Abbott, *The Cambridge introduction to narrative*, 22.

²²¹ Zelizer, *About to Die*, 6–23, 307–310.

5.1. Omfavnelsen på Sundvolden

Tommy Ellingsens fotografi (fig. 5.1.) ble tatt utenfor Sundvolden hotell som fungerte som senter for pårørende og overlevende etter massakren på Utøya. Jens Stoltenberg ankom dit om kvelden, og bildet er tatt idet han møter AUF-leder Eskil Pedersen som selv hadde flyktet fra Utøya. På dette tidspunktet hadde omfanget av tragedien begynt å gå opp for folk, selv om antallet døde og sårete fortsatt var uklart. Stoltenberg var tydelig merket av situasjonen og omfavnet Pedersen lenge. Mange nyhetsfotografer dokumenterte scenen, men det er Ellingsens bilde som aspirerer til ikonstatus, blant annet som følge av prisen som Årets bilde for 2011.

Fotografiet er tatt med vidvinkel, i frontalt perspektiv. Fokus er plassert i forgrunnen, der det bærende visuelle elementet i dette fotografiet befinner seg: ansiktet og den venstre hånden til statsminister Jens Stoltenberg som omfavner Eskil Pedersen. Denne scenen utspiller seg lett til høyre i bildet. Pedersen er gjengitt bakfra, og vi ser bare nakken hans og det kortklippede håret, samt litt av en tommel opp mot statsministerens krage. Stoltenbergs ansikt er fordreid i sorg og han knuger Pedersen inntil seg som om han aldri vil slippe ham. De bleke fingrene på Pedersens rygg er bøyd på en måte som gjør at vi ser kraften og desperasjonen i favntaket, og i akkurat dette øyeblikket kan man lure på om ikke Pedersens brede rygg holder statsministeren oppe og ikke omvendt.



Fig.5.1. Fotograf: Tommy Ellingsen. Statsminister Jens Stoltenberg omfavner Eskil Pedersen (med ryggen til) etter massakrene på Utøya 22. juli 2011. Til venstre: Justisminister Knut Storberget.

Midt i bildet, altså litt til venstre og litt bakenfor Stoltenberg og Pedersen, står justisminister Knut Storberget og stirrer tomt ut i luften framfor seg. Blikket hans er vendt mot venstre, ikke mot de to som omfavner hverandre. Han har dype ringer under øynene og den hvite skjorta han har på ser litt for stor ut. Slipset henger litt skjevt, som om han har tatt på seg den svarte dressen i all hast, eller sittet og dratt i det. Uansett om man kjenner igjen ansiktene til aktørene i dette bildet er det et fotografi som formidler dyp fortvilelse og stor sorg.

Foruten den sentrale scenen, omfavnelsen, har bildet et urovekkende element som viser at situasjonen det sørges over fortsatt er akutt. I mellomgrunnen, umiddelbart bak de tre sentrale personene, ser vi profilen av to mørke biler, og i venstre bildekant, på linje med Storberget, står en sikkerhetsvakt med ID-kort rundt nakken og høyrehånden diskret innenfor jakken. Han ser ut som om han når som helst kan hente ut et skytevåpen. Blikket og kroppsholdningen hans gjør at han virker årvåken, og han er vendt mot menneskemengden vi aner bak Stoltenberg og

Pedersen. Denne mengden utgjør høyre del av bakgrunnen, som er ute av fokus. De er ikke mange, vi ser bare fire skygger, men det er lett å forestille seg at det står flere mennesker utenfor bilderammen. Rett bak Storberget ser vi noe som kan være en kvinneskikkelse i mørk frakk, som lener seg mot en støtteanordning til et ungt løvtre. Til høyre for Pedersens hode ser vi en person i mørk dress og slips, formodentlig en person i Stoltenbergs eller Storbergets følge. Bak ham, litt ovenfor ser vi to mennesker til, sannsynligvis en ung mann i genser med korslagte armer og en ung kvinne med langt hår. Disse skyggene kan være overlevende fra Utøya, eller kanskje pårørende, det er i alle fall nærliggende å tenke at de er berørt på en eller annen måte. Alle holder seg på ærbødig avstand, og ser ut som de venter. Bakgrunnen for øvrig består av en hvit mur og noen mørke trekroner. Den mørke kvinneskikkelsen står mot den hvite veggen, mens de lyst kledde ungdommene står mot trærne

Fotografiet er gjengitt i svart/hvitt, noe som forsterker kontrastene i bildet. Stoltenbergs skjorteerme er lysende hvitt mot Pedersens mørke rygg. Storbergets like skinnende hvite krage understreker den emosjonelle gråheten han gir uttrykk for der han står. Bilen bak ham skinner så blankpolert som offisielle biler bare gjør når de er ute på representasjon, også en kontrast til menneskenes grimethet.

Tommy Ellingsens beskriver selv omstendighetene bak dette bildet i et intervju med fagbladet Journalisten 12. august 2011: ”Det ble tatt en god del bilder av situasjonen, og jeg har sett på tv-bildene i ettertid at de klemmer ganske lenge. De fleste fotograferte nok i begynnelsen, mens jeg holdt på mot slutten. Det er nok derfor jeg fikk et litt annerledes ansiktsuttrykk.”²²² Ellingsen begrunner videre valget han gjorde ved å gjengi bildet i svart/hvitt, med henvisning til at dette gjorde Stoltenbergs ansiktsuttrykk mer framtrædende. Dessuten kunne han på denne måten eliminere noen røde og grønne farger i bakgrunnen som han syntes forstyrret motivet.

²²² Fotografiet og et kort intervju med fotografen ble publisert Journalisten, 12. august 2011.

5.2. Omfavnelsen i Stavanger Aftenblad: To uttrykk

Ellingsen var frilansfotograf tilknyttet Stavanger Aftenblad da dette bildet ble tatt. Fotografiet sto første gang på trykk mandag 25. juli, som illustrasjon til en kommentar fra avisens sjefredaktør Tom Hetland (fig. 5.2.). Interessant nok er det ikke Stoltenbergs tilstedeværelse i bildet, men en uttalelse fra Knut Storberget som her motiverer bildebruken, nemlig at ugjerningen må få oss til å snakke penere om hverandre. Hetland understreker i sin kommentar behovet for dialog med de holdningene og miljøene som inspirerte Breivik, for på sikt å unngå det han kaller ”sivilisasjonskrig”. Min intensjon er ikke å vurdere innholdet i denne kommentarer, bare å påpeke at bildet her blir brukt som en litt tilfeldig illustrasjon. Det er i alle fall ingen åpenbar sammenheng mellom bilde og tekst, utover det faktum at begge er motivert av sterk sorg og fortvilelse over det som har skjedd. Selv om jeg tror dette bildet kunne vært byttet ut med ganske mange andre fotografier tatt i forbindelse med 22.juli, skaper nettopp denne tekst/bilde-relasjonen likevel en bestemt virkning. AP-toppene framstår i denne settingen, tre dager etter terroraksjonene, som ofre/pårørende, ikke som statsledere. Avisens redaktør har derimot inntatt rollen som den fjerde statsmakt, også visuelt. Der Stoltenberg og Storberget inkarnerer sorg, står Stavanger Aftenblads redaktør i halvprofil med armene i kors i sitt byline-fotografi. Ansiktet hans er lett oppovervendt og han har et alvorlig, men fattet uttrykk i ansiktet. Selv om også sjefredaktøren åpenbart er berørt av det som har skjedd, er tonen i teksten, inkludert titler og bildetekst, analytisk, distansert og allvitsk. Avisa har kontroll, selv om samfunnet ikke har det.

Ansiktet er likevel det sentrale ved bildet. Statsministerens øyne er rødkantete, som om han nettopp hadde grått. Blikket er vendt mot noe uspesifisert, kanskje i blomstene foran ham, kanskje innover i ham selv. I bakgrunnen ser vi det rød/hvite plastbåndet som indikerer en politisperring og bak der står en større folkemengde. Konturene av dem er duse og utydelige. Ved første øyekast ser det ut til at han sitter alene, kanskje fordi uttrykket hans fyller bildet så veldig. Ved nærmere ettersyn ser vi noen andre mørke klær avtegne seg i bildekantene. Et buksekne på venstre side, et mørkt skjørt på høyre. Stoltenberg kneler, kanskje sammen med sin kone eller medlemmer av regjeringen.



Fig.5.3. Forsiden til Stavanger Aftenblads helgemagasin "Pluss". Publisert 29. juli 2011.

Etter denne forsiden følger en kolofonside (fig 5.4) med innholdsfortegnelse og litt småstoff. Også her er Stoltenberg det sentrale elementet og tonen i oppslaget er ganske annerledes enn i kommentaren jeg viste til over. "Som en stein i fossen" lyder

bildeteksten under det bærende bildet på siden. Her ser vi Stoltenberg midt i bildet, omgitt av en skokk med journalister, kameraer og mikrofoner. Bak ham står en sikkerhetsvakt og til høyre for ham, midtveis mot venstre, en politimann.

INNHOOLD

PLUSS
FREDAG 29. JULI 2011

UKEMAGASIN FRA STAVANGER AFTENBLAD
SJEFFEDANTOR **Tom Hustad**
MAGASINANSVARELSE **Ludvig Lorenzen**

11 **AKKURAT NÅ** Terror og kjærlighet
12 **AKTUELT** Gullvåg under seil
13 **FORDRING** Hovding og migrasjon
14 **HOVEDSAKEN** om kvartei USA
15 **HAUT** Hovding forrest
16 **FELUFTSLIV** Høgsmatur
17 **SANLIT** Frysene
18 **BARNLEKER** Kjøp og lim
19 **AKTUELT** Hovding via Facebook
20 **TALENTET** Hanna Treborg Hauge
21 **GRUS TILT** Hovding & Vrede
22 **SMACKS**
23 **AKTUELT** Hovdinge dame
24 **OLJE**
25 **BEATES DAGBOK**

Robin Kraft

Hovding ettermiddag under en kos dag med Pluss. Det ble ikke fått alle denne gangen. Like som følger bak oss, er den verste del region har gjennomlevd nå før. Dermed påstår det at det er trykka en morsom og interesseret hovedsakene om at i denne eggenen av Pluss, Hovding bringer vi noen av bildene fra karaktrofren. Midt i stormen av spørsmål, med i hvarnamn av sang og en morsom stett: Statistikkene Jens Stoltenberg. Sjelden har vi sett en slik kombinasjon av styrke og medfølelse som det har hatt og de siste dagene. (Det får vente en stund.)



8 Som en øst i fosen, Jens Stoltenberg midt i stormen av spørsmål. (Fotografert av journalistene utenfor karaktrofren. (Foto: Tommy Ellingsrud))

REDAKSJON:
Ludvig Lorenzen
l.lorenzen@stavaftenblad.no
Sprettak, Torangren, Sjøvending
stavaftenblad.no
stavaftenblad.no
Kjell Hovding
k.hovding@stavaftenblad.no
Jens Hustad
j.hustad@stavaftenblad.no

DESIGN:
Lise Farnes Larsen
l.farnes@stavaftenblad.no
Gøril Wæhre
g.waehre@stavaftenblad.no
Eliabakk, Hallberg, Lund
elabakk@stavaftenblad.no
l.lund@stavaftenblad.no

ANNONSEKONTAKT:
stavaftenbladet.no
TF: 22 85 43 68
Annonsekontakt: Magnus Arnesen
magnus.arnesen@stavaftenblad.no
stavaftenblad.no
stavaftenblad.no

KOMMENTARER OG TIPPS:
stavaftenbladet.no
kasting@stavaftenblad.no
stavaftenblad.no

TRYKK:
Aftenbladet Trykk AS

BARNS PLANT
Hovding og Vrede

DU SMARKE FEL VED
Å HVA SA JEG DAT
DU SA NEI
HVA OKAL JEG TO DAT
DU OKAL SI JAK
EVEN, 2 2r

Send oss
kommentarer
til
stavaftenblad.no

2 FREDAG 29. JULI 2011 • PLUSS •

Fig.5.4. Kolofonside fra Stavanger Aftenblads helgemagasin "Pluss". Publisert 29. juli 2011.

Her kan det se ut som om statsministeren møter mediene alene. Dette journalistiske metabildet, er for alle praktiske formål det jeg tidligere har karakterisert som et overgangsobjekt.²²³ Verken scenen det formidler, eller komposisjonen tilsier noe annet. Det tjener likevel godt til å illustrere journalistens poeng: Statsministeren er steinen, mediene fossen. I den korte teksten over bildet har journalisten skrevet:

²²³ Se kapittel 2 og Mitchell, *What do pictures want*, 75.

”Midt i stormen av spørsmål, midt i tsunamien av sorg sto en mann støtt: Statsminister Jens Stoltenberg.”

Dette oppslaget er altså også en slags kommentar, men her er det en journalist som kommenterer som samfunnsborger og ikke redaktøren som representant for den fjerde statsmakt. Begge har bylinebilder, men der redaktøren sto med armene i kors som en måte både å inngi respekt og å skape avstand til leseren, er journalistens holdning langt vennligere og mer likestilt med leseren. Ludvig Hoftun, som journalisten heter, ser rett på oss med hodet litt på skrå og gjør sine vurderinger av ukas hendelser som en likemann, ikke en bedre vitende. Selve temadelen starter med fotografiet av omfavnelsen på Sundvolden, brettet ut over ti spalter (fig. 5.5.) og ledsaget av tittelen ”Den svarte uka”. Selv om gjennomgangen er en oppsummering av de forferdelige hendelsene er det påfallende hvilken framtreddende visuell rolle Stoltenberg spiller i disse bildene. Det frontes med ham, han framheves i teksten og de største bildene er av ham. ”Sorg og medfølelse står skrevet i ansiktet til Jens Stoltenberg idet han klemmer AUF-leder Eskil Pedersen”, står det i den ledsagende bildeteksten.

Saken er tungt bildebasert, med bare en kort brødtekst som tar utgangspunkt i det tragiske og uforståelige ved hendelsene. Deretter kommer en bildeserie som følger løpet kronologisk, med fotografier også fra andre enn Tommy Ellingsen. Først (fig 5.6.) ser vi eksplosjonen i regjeringskvartalet, dens voldsomme fysiske ødeleggelser og på det neste bildet, dens menneskelige konsekvenser representert ved en såret mann i bar overkropp som mottar førstehjelp på trappen foran statuen på Einar Gerhardsens plass. Det tredje bildet viser de politiske konsekvensene, visualisert gjennom en tungt bevæpnet soldat i Oslos gater, også det et uhørt syn før 22. juli.



Fig.5.5. Åpningsssidene i den retrospektive bildereportasjen om 22. juli i Stavanger Aftenblads helgemagasin "Pluss". Publisert 29. juli 2011.

HOVEDSAKEN



Etter bombeeksplosjonen i regjeringskvartellet ble flere medarbeidere drept og 2000 uten arvebesiddelse. (Foto: Thomas Wibe, Aftenposten)



Reti etter smellet i regjeringskvartellet måtte en rekke sårede tas hånd om. (Foto: Paul Aunebakk, Aftenposten)

Bildene på disse sidene skulle vi gjerne ha vært spart for. De burde ha vært usett. Og uka vi har bak oss, burde ha vært unønsket. Uopplevst. Vi har våknet om morgenen. Så gikk det et sekund eller to, og den vonde kloa grep oss. En ny dag i ondskapens kalde skygge. Det som først var uventet, ble snart om sønn virkelig, og da snød det bare mer. Jeg har vært ei datter i Ullensaker. Likevel kan jeg bare ane hvordan de sørgende etter massakren har det nå. Men jeg skjønner hvordan de og ungdommene deres burde ha hatt det. Noen skulle ha kommet hjem fra skolen og slengt

sekkene fra seg på gulvet. Noen skulle nesten ha skubbet i den og kjeflet. Noen skulle ha sittet på en sengekant og stråket bløtt til noen som sa at de var for gamle til å dø, men likevel ikke var det. Noen skulle ha sagt at det bare er tull å bruke to timer hver dag på Facebook, og noen skulle ha fryst og slengt igjen døren til rommet ditt. Noen skulle ha sett noen spille fotballkamp, og på hjemveien skulle de ha vært enige om at slommeren hadde snytt dem for minst en straffe. Noen skulle ha kommet hjem fra sommerleir med bagen full av skittent tøy og hodet fullt av nye minner. Noen skulle ha gift noen en god klem.



Kjente det komme. Men angrep etter terroren i Oslo og på Chaba var sollett i Østlands arbeidsmarked. Siden da har forsvaret ble mistet, men i tillegg har de ikke mistet seg. Ikke et med våre barn. (Foto: Tommy Elmqvist)

Fig 5.6. Annet oppslag i den retrospektive helgesaken om 22. juli i Stavanger Aftenblad. Publisert 29. juli 2011.

HOVEDSAKEN



Søndag ettermiddag ble det fortært søtt etter ungdommen som omkom i Utviks tragedie. (Foto: Sindre Thoresen, Stavanger)



Etter å ha blitt intervjuet i et øyeblikk, blir det rapportert tilbake til den berørte familien. (Foto: Sindre Thoresen, Stavanger)



Utvika, julehuset i moloen ble innrettet til å minne om tragedien som skjedde i Utvik. (Foto: Sindre Thoresen, Stavanger)



Communitas og solidaritet mellom mennesker. (Foto: Sindre Thoresen, Stavanger)



Denne familien omkom i den tragiske ulykken. (Foto: Sindre Thoresen, Stavanger)



Minnegudstjeneste i Stavanger domkirke. (Foto: Sindre Thoresen, Stavanger)

12 FREDAG 29. JULI 2011 • PULS •

81 FRI LUKKES • DRUKK •

Fig. 5.7. Tredje oppslag i den retrospektive helgesaken om 22. juli i Stavanger Aftenblad. Publisert 29. juli 2011.

På det neste oppslaget (fig 5.7.) er det også bare fotografier og bildetekster. Øverst på venstre side ser vi Utøya som ligger som en tung og mørk skygge mot en urolig himmel. Foran øya kjører en rød gummibåt med redningsmannskaper som søker etter overlevende. Under står et fotografi av overlevende med pledd rundt skuldrene, assistert av hjelpemannskaper, og ved siden av et som viser et intenst gjensyn mellom en overlevende og en pårørende. Den siste siden fører oss gradvis tilbake til nåtiden da avisa ble publisert. Øverst i venstre hjørne ser vi Eskil Pedersen omgitt av mikrofoner og journalister, til høyre sørgende som legger blomster på moloen i Utvika. Under blir gjennomgangen avsluttet med et bilde fra en minnegudstjeneste i Stavanger domkirke.

Samlet sett danner bilder og undertekster en fortelling om sorgen som forener, selv om communitasaspektet ikke er så påfallende som i rosebildene jeg behandlet i kapittel 4. Bilder av drapsmannen er ikke inkludert i denne fortellingen, heller ikke bilder som eksplisitt viser at liv har gått tapt. Bildene av Stoltenberg binder det hele sammen og skaper en nåtid ut av den retrospektive bildesammensetningen. Nasjonens leder sørger også, ikke bare på vegne av de som har tapt, noe som inngår i en

statsleders samfunnsoppdrag, men personlig og med hele sitt vesen. Samtidig står han oppreist, og det blir også lagt merke til.

I dette oppslaget ser vi en fortelling som ikke var tilstede første gang bildet av omfavnelsen på Sundvolden ble trykket. Under tittelen ”Statsmannskunst og lederskap” berømmes Stoltenberg for sin statsmannskunst i avisens leder samme dag som helgebilaget ble trykket. I ingressen heter det: ”I en slik alvorlig situasjon er det lett å trå feil. Håndteringen har skapt samhold og nasjonalt fellesskap. Det er viktig at statsministeren er alles leder, ikke bare Arbeiderpartiets.” Stavanger Aftenblad har ingen Arbeiderparti-tradisjon, og den representerer derfor et interessant eksempel på den langt på vei tverrpolitiske oppslutningen om statsministeren og hans nærmeste mannskap som oppsto i disse dagene. Ifølge Sumiala er det vanlig at mediene deler ut roller som helt, skurk og offer i traumatiske situasjoner,²²⁴ og Stoltenbergs helterolle får en ekstra dybde ved at han også framstår som en pårørende. Interessant nok fikk for eksempel Eskil Pedersen, som faktisk var et offer, men som overlevde uten skade, aldri en slik status. 27-åringen opplevde i stedet kritikk og mistenkeliggjøring for sin flukt fra Utøya, som om han var skipperen som hadde forlatt sitt synkende skip. Stoltenbergs forsøk på å legge an en stø kurs, hans løfte om mer åpenhet og mer demokrati, fikk derimot aldri noen motbør.

5.3. Statsmannen Stoltenberg

Sumiala påpeker at det å støtte og styrke den politiske eliten er en vanlig side ved ritualiserte mediepraksiser, ikke bare i sammenheng med sorg.²²⁵ Etter min oppfatning viser bildebruken i Stavanger Aftenblad etableringen av det Abbott kaller en *supplementær narrativ*²²⁶ om Jens Stoltenberg som den gode lederen i krisen. Tommy Ellingsens bilde fra Sundvolden kan leses som et ikon for denne. Det er et

²²⁴ Sumiala, *Media and Ritual*, 77.

²²⁵ Ibid.

²²⁶ Abbott, *The Cambridge introduction to narrative*, 22.

bilde som simultant viser mennesket og statslederen Jens Stoltenberg. I denne perioden, altså i den første uka etter terroraksjonene, er bildene av ham, slik vi for eksempel ser det i Ellingsens fotografier, ærbødige i formen. De går tett på ham, men de holder også en viss respektfull avstand. Jeg er ganske sikker på at dette betegner den respekten og sympatien for Stoltenberg og hans mannskap som mange følte. Kanskje bidro de også til å forsterke tilliten til lederskapet hans. I dagene etter terroraksjonene mente i alle fall 94 prosent av befolkningen som Stavanger Aftenblad, nemlig at statsministeren hadde håndtert krisen godt eller meget godt.²²⁷ Nesten et halvt år etter var Stoltenberg fortsatt ”mer populær enn noensinne”.²²⁸ Og selv etter å ha tapt valget høsten 2013 mente over 40 prosent av befolkningen at Stoltenberg var best egnet til å lede landet, mye takket være innsatsen hans etter 22. juli.²²⁹

Stoltenbergs rødkantede øyne (fig 5.3) og intense grep i Eskil Pedersens skulder (fig. 5.1.) er noe vi leser som en dyp og ærlig sorg. Dette er følelser vi gjenkjenner og godtar og delvis forventer, selv om Stoltenbergs følelser kanskje framsto som enda sterkere enn det vi krevde av en statsleder i en slik tid. Ellingsens fotografi kan likevel oppfattes som ambivalent. Delvis er det et uttrykk for *communitas* som, i tråd med Turners leksikon, opphever skillet mellom høy og lav, mellom Stoltenberg som statsminister og resten av den sjokkskadde og sørgende befolkningen. Det er likevel mer enn et portrett av en mann, og mer enn en entydig oppslutning av statsmakten (som her representerer det Turner kaller struktur). Fotografiet etablerer også en uavklart og spent situasjon som Stoltenberg (og hans mannskap) må takle, en situasjon der vaktssomme sikkerhetsvakter plutselig er en naturlig ingrediens. I dagene som fulgte kunne imidlertid både journalistiske fotografier og andre journalistiske framstillinger vise at Stoltenberg fortsatte å stå

²²⁷ Se for eksempel TV2, 1. august 2011: <http://www.tv2.no/a/3815254>, ledelsesavisa Kampanje, 26. juli 2011: <http://kampanje.com/archive/2011/07/--jens-er-statsminster-og-konge-i-norge/>, VG Nett, 27. juli 2011: <http://www.vg.no/nyheter/innenriks/stoltenberg-regjeringen/stoltenberg-faar-enda-mer-ros-enn-kongen/a/10080848/>

²²⁸ Aftenposten 21. desember 2011.

²²⁹ Se NTB 9. desember 2013.

oppreist. Dermed kunne narrativ og bilde/r vokse sammen. Statsministerens grimete ansiktet fikk oss til å like ham bedre, ville ham vel, sympatisere med og beundre ham. Hans åpenbare sårbarhet bidro slik til å styrke ham som statsleder, og etablerer ham som statsmann. Som statsmann er han imidlertid ikke lenger ”en av oss”, i denne rollen representerer han ledelse og *struktur*. To portretter av ham, som begge vant priser i Årets bilde-konkurransene i henholdsvis Danmark og Norge, understreker nettopp denne dimensjon (fig 5.8 og fig. 5.9.). Under ser vi først Mads Nissens portrett (fig. 5.8) som vant kategorien ”Årets pressefoto” i Danmark og deretter Aleksander Andersens fotografi (fig. 5.9.) som kom på tredje plass i portrettkategorien i Norge:



Fig.5.8. Fotograf: Mads Nissen. Portrett av Jens Stoltenberg.

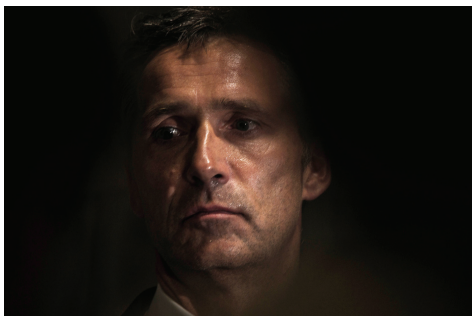


Fig.5.9. Fotograf: Aleksander Andersen. Portrett av Jens Stoltenberg.

Den danske juryen trekker eksplisitt fram Stoltenbergs statsmannskvaliteter i begrunnelsen for Nissens pris: ”med ærlig, sikker og landsfaderlig hånd ledet han ikke bare Norge, men også oss andre gjennom sorgen etter Utøya.”²³⁰

I disse portrettene er det ikke noe *communitas*. Vi føler fortsatt sympati med Stoltenberg, men her virker det mer som om han stiger ned til oss. Det blir en slags Jesus-effekt, der nettopp det at han sørger som alle andre, og kanskje mer enn mange, gjør ham ulik og større. Ellingsens bilde står mer og vipper mellom *communitas* og struktur, og jeg tror mye av bildets ikoniske kvaliteter ligger nettopp her. Det er kombinasjonen av mennesket og statsmannen i en uavklart situasjon som griper og som fanger den supplementære narrativen om Jens Stoltenberg.

5.4. Synkeferdig beredskap

Den 10. august 2011 et kanskje datoen som framfor noen markerer et kvalitativt skifte i det journalistiske toneleiet. Sentralt i dette taktskiftet sto et filmopptak og et stillbilde fra opptaket. Begge skulle komme til å komplisere og utfordre den konstituerende narrativen om en uskyldig nasjon i sorg. NRK Dagsrevyen publiserte denne kvelden et privat filmopptak av politiets beredskapstropp om bord i en synkeferdig gummibåt på vei mot Utøya. Filmen viste hvordan politiets spesialstyrke hadde lagt ut fra Storøya, en betydelig omvei sammenlignet med brygga i Utvika. Filmen viser også tydelig hvordan politiets gummibåt ble ytterligere forsinket fordi båten fikk motorstopp og nesten sank under de tungt bevæpnede mennene. En sivil fritidsbåt kom dem heldigvis til unnsetning og fraktet dem i land på Utøya, hvor de etter kort tid klarte å overmanne Breivik.

Aftenposten var på det samme sporet og trykket 11. august en forside med et frosset stillbilde fra den samme videoen som NRK viste. Aftenposten har kreditert NRK, men videoen ble egentlig filmet av Steinar Frøyshov som hadde hytte på Storøya, og som ikke ante hva han egentlig så mens han filmet.

²³⁰ Kilde: Journalisten, 5. mars 2013: <http://www.journalisten.no/node/37087>



Fig.5.10. Fotograf: Steinar Frøyshov. Stillbilde fra video, gjengitt på Aftenpostens forside publisert 11. august 2011.

Til mediene forklarte han senere at han sjelden pleide å filme, men uten at han riktig kan forklare hvorfor hentet han denne kvelden digitalkameraet sitt og brukt det som filmapparat. Han hadde ikke fått med seg at noe hadde skjedd på Utøya. Hytta hans lå slik til at han ikke hadde merket noe uvanlig. Han var også uforberedt på at filmsnutten hans skulle bli etterspurt av en rekke medier, både norske og internasjonale.

Utsnittet viser et strandmiljø sett fra sjøen, fotografert i et lett fugleperspektiv. To store, hvite cabincruisere ligger fortøyd langs land. Vannflaten i forgrunnen er mørk og rolig, men brytes markant av en rød gummibåt som øyensynlig er tungt lastet med svartkledde politifolk. Båten, som både i format og utstyr står i markant kontrast til de solide og påkostete fritidsbåtene i bakgrunnen, ligger så tungt i vannet at det ser ut til at den nesten har begynt å ta inn vann. Det hvite kjølvannet angir båtens retning, fra venstre mot høyre, altså fra Storøya mot Utøya.

Det er lite som tyder på at båten har fått motorstopp innenfor denne bilderammen, og dette bildet er sannsynligvis valgt på grunn av bakgrunn av kontrasten mellom den enkle gummibåten og fritidsbåtene. Selv om vi selvsagt ikke vet om akkurat disse båtene ville vært tilgjengelig for politiet, fungerte bildet journalistisk sett som selve beviset for at det fantes andre og bedre båter enn politiets egen. Disse kunne politiet rekvirert og dermed spart verdifull tid. Aftenposten har understreket dette aspektet gjennom å forankret bildet i en tekst bestående av tre spørsmål uthevet med kulepunkter: ”Hvorfor ventet politiet så lenge på land før de tok seg over til Utøya? Hvorfor valgte politiet en rute til vanns som var fem ganger lenger unna enn fergeleiet? Hvorfor brukte politiet en liten gummibåt når det var mange fritidsbåter tilgjengelig?”

Ifølge Aftenpostens oppslag er spørsmålene angivelig stilt av øyenvitner, men det er rimelig å tro at spørsmålene i like stor grad var redaksjonens egne. På dette tidspunktet hadde både Aftenposten og NRK, i likhet med de fleste andre større nyhetsredaksjonene, systematisk begynt å gå igjennom forløpet både før og under terroraksjonene. Konfrontert med dette bildematerialet ble det vanskelig for politiet å holde fast ved sin forklaring om at de ikke hadde hatt andre muligheter enn den de valgte.²³¹ Bildene åpnet derfor et rom for flere spørsmål angående potensielt kritikkverdige forhold rundt den norske beredskapen, forhold som senere også ble systematisert gjennom 22. juli-kommisjonens arbeid.²³²

Det vil være feil å hevde at mediene ikke stilte kritiske spørsmål før 10. august. Allerede søndag 24. juli ble det stilt spørsmål om hvorfor det tok politiet så lang tid å komme til Utøya, og slike spørsmål dukket jevnlig opp i mediene. Men spørsmålet var aldri blitt rettet mot politiet som noe klanderverdig.²³³ Nettavisen

²³¹ Se opptak fra Dagsrevyen 10. august 2011: <http://tv.nrk.no/serie/dagsrevyen/NNFA19081011/10-08-2011>

²³² Se Alexandra Bech Gjørsvik og 22. juli-kommisjonen, *Rapport fra 22. juli-kommisjonen: oppnevnt ved kongelig resolusjon 12. august 2011 for å gjennomgå og trekke lærdom fra angrepene på regjeringskvartalet og Utøya 22. juli 2011. Avgitt til statsministeren 13. august 2012*, bd. NOU 2012:14 (Departementenes servicesenter/Informasjonsforvaltning, 2012).

²³³ Se for eksempel intervju med assisterende politidirektør Otto Stærk, NRK Dagsrevyen 27. juli 2011: <http://tv.nrk.no/serie/dagsrevyen/NNFA19072711/27-07-2011>

hadde lurt på hvorfor ikke båten M.S. Thorbjørn, som blant annet førte Eskil Pedersen i sikkerhet, hadde klart å redde flere ungdommer, og Dagsavisen hadde tidlig i august begynt å grave i hvorfor politiets beredskapshelikopter ikke hadde vært mulig å få på vingene den dagen det virkelig gjaldt. Spørsmålet om hvorfor ikke Grubbegata hadde vært stengt for biltrafikk, var også for lengst lansert og diskutert av flere medier. Disse spørsmålene framsto likevel ikke som en samlet kritikk.

En venninne som fungerte som ”fikser” (en lokal tilrettelegger) for italienske og amerikanske medier, sukket i tiden etter 22. juli over at hennes arbeidsgivere mente norske medier var påfallende lite kritiske til sine egne myndigheters innsats. Der de utenlandske mediene ville spørre om beredskap, ville de norske snakke om sorg. I ettertid har mange oppsummert at ”sorgen varte for lenge”.²³⁴ Ivar Andenæs, som gjennomførte en undersøkelse blant 75 journalister og redaktører om deres eget syn på hvordan mediene håndterte krisen, bekrefter at journalistene lenge prioriterte dekningen av sorg, noe de ønsket å dekke på en verdig måte. I den første tiden ønsket de heller ikke å ”peke ut syndebukker”.²³⁵ Bildet med gummibåten åpnet imidlertid for en kritisk narrativ som utfordret og formørket den konstituerende. I denne supplementerende narrativen er ikke rollefordelingen lenger like klar, og sorgen ikke lenger like ren. Det smertefulle spørsmålet den stiller er om ikke samfunnet som sådan, eller i alle fall sentrale samfunnsinstitusjoner, må ta et medansvar for tragedien. Den mangelfulle beredskapen var kanskje ikke bare noe Breivik utnyttet, men den tilrettela for ham. Breivik var selvsagt fortsatt drapsmannen, men det ble etter hvert klart at han fortsatt skjøt da politiets Delta-styrke inntok øya og overmannet ham. De minst ti minuttene politiet hadde tapt på båtrotet sitt kunne dermed ha kostet noen ungdommer livet, for ikke å snakke om at spesialstyrken hadde utsatt seg selv for drukningsfare helt unødvendig.²³⁶ Også på andre områder av beredskapen ble det tydelig at selv om alle hadde gjort sitt beste i en kaotisk

²³⁴ Se for eksempel referat fra SKUP-konferansen i Journalisten 24. mars 2012.

²³⁵ Andenæs, *Medier i sjokk og sorg*, 51.

²³⁶ Gjørøv og 22. juli-kommisjonen, *Rapport fra 22. juli-kommisjonen*, NOU 2012:14:136–140.

situasjon, så var det beste kanskje ikke godt nok. Som 22 juli-kommisjonen oppsummerte politiets innsats på Utøya: ”Her var det mange ressurser som aldri nådde hverandre.”²³⁷ Båtbildet kan dermed leses som en representant for det Turner kaller *anti-struktur*.

5.5. En narrativ kollisjon

Forholdet mellom konstituerende og supplerende narrativer er mangfoldig og ikke noe jeg skal gå dypere inn i her, bortsett fra et poeng fra Abbott som jeg mener har relevans for utvalgsbildenes politiske rolle: Mens en konstituerende narrativ framstår nærmest som selvfølgelig, vil de supplerende reise spørsmålet om hvorfor de er med.²³⁸ Slik jeg forstår oppfattes supplerende narrativer i mindre grad som selvsagte, eller, i fenomenologisk forstand, ”naturlige”. Det er lettere å se dem som sosialt konstruerte, og dermed også bestride dem. Dette forholdet kan være en tilleggsforklaring til hvorfor det tok såpass lang tid å etablere den kritiske journalistiske narrativen som båtbildet er en representant for og medvirket til. Den konstituerende narrativen basert på ren sorg bød på motstand mot den kritiske narrativens smertefulle innhold.

For båtbildene vakte harme. En god illustrasjon finner vi i VG 19. juli 2014. Avisen laget da en magasinsak der de intervjuet flere framtrede personer fra rettssaken mot Breivik, blant andre bistandsadvokaten Mette Yvonne Larsen. I teksten, som altså er skrevet tre år etter terroraksjonene, heter det: ”Da bildene av den røde, overlessede gummibåten med politifolkene ble kjent, ble hun så forbannet. Mette Yvonne Larsen forsto ikke hvordan hun skulle kunne forklare noe slikt for de som hadde mistet barna sine.”²³⁹ Bildet vakte altså motstridende følelser, og gjorde sakskomplekset sammensatt.

²³⁷ Ibid., NOU 2012:14:134.

²³⁸ Abbott, *The Cambridge introduction to narrative*, 24.

²³⁹ VG 19. juli 2014

Sosialantropologen Tom Boland anser kritikk som et permanent trekk ved moderne samfunn, men ser fenomenet som en liminal form i seg selv. Kritikk oppstår ofte som resultat av kriser og får feste når etablerte institusjoner mister grepet:

...critique plays a part in the re-deployment of power and institutions, especially in modernity, and usually under the impetus of crises. Crises and critique, like revolutions are, 'located at the moment of juncture where old institutions are overthrown and new ones have not yet been constructed' (Boltanski 2011: 99). The resonances with liminality cannot be missed.²⁴⁰

Å utsette seg selv for kritikk innebærer altså å utsette seg for endring, og dette var ikke noe verken politiet, PST, Justisdepartementet eller andre beredskapsetater ønsket, i alle fall ikke i offentlighetens søkelys. Det er derfor ikke så merkelig at de strittet imot den nye narrativen som tok form etter at båt bildene ble publisert. Tunge samfunnsinstitusjoner måtte plutselig forsvare seg på en uvant måte, og det er neppe tilfeldig at resultatet ble skifte av ledelse både i politietaten, Justisdepartementet og PST. Som Boland skriver skaper legitimitetskriser usikkerhet på mange plan. Etableringen av 22. juli-kommisjonen kan i et slikt lys leses som et forsøk på å kanalisere den antistrukturelle frustrasjonen som bredde seg i samfunnet, ved at kommisjonen kunne gi kritikken en retning og en strukturell legitimitet. Dette utdyper hvorfor jeg anser båt bildet som et antistrukturelt ikon der den narrative kraften i bildet langt på vei skriver seg fra publiseringstidspunktet og den metonymiserende effekten bildet fikk. Kanskje kan vi karakterisere dette som en kollisjonskraft, der bildet dundret inn i myndighetenes selvrepresentasjonsregime og ble ladet av sammenstøtet. En annen metafor er at bildet var en brekkstang som åpnet for innsyn i etater som vanligvis utøver sine virksomheter i det skjulte.

I motsetning til bildet av omfavnelsen ble båt bildet publisert flere uker etter situasjonen det avbildet, og man kan forestille seg at det ikke ville hatt samme

²⁴⁰ Tom Boland, «Towards an anthropology of critique: The modern experience of liminality and crisis», *Anthropological Theory* 13, nr. 3 (2013): 225.

virkning dersom politiet hadde vært mer selvkritiske. Men også dette bildet er ambivalent. Rent indeksikalsk er det jo ikke skurker vi ser i fotografiet.

Politimennene i den lille gummibåten viser seg egentlig bare som feilbarlige, og kanskje overivrige representanter for ordensmakten som ser litt latterlig ubehjelpelige ut i den lille gummibåten. Symbolsk sett ligger båt bildet dermed veldig langt fra de mange bildene av soldater og væpnet politi som florerte i avisene de første dagene.

5.6. Ikon, persepsjon og narrativ

Begge bildene jeg har presentert over er ladet med sterk symbolikk, og har gjennom bruk begynt å erverve seg ikonisk status for hver sin supplementerende narrativ. Bildet av Stoltenberg er ikke bare et bilde av en statsminister. I retrospekt visualiserer det fenomenet statsmannskunst. Slik sett er det et ikon både etter Charles S. Peirces definisjon, og i henhold til mer daglig bruk. Båt bildet er derimot et symbol på redningsstyrkenes impotens konfrontert med masse morderen. Dets politiske betydning ligger likevel kanskje først og fremst også i dets funksjon som et metonym for alt det kritikkverdige ved den norske beredskapen, og som disse institusjonene selv forsøkte å bagatellisere i den offentlige debatten. Også for båt bildet er det bruksdimensjonen som tilfører de ikoniske kvalitetene. Et interessant poeng i denne sammenheng er hvordan mange redaksjonsledere beskriver det å *forstå* nyhetsbildene fra det første døgnet som en gradvis prosess. For eksempel fikk mange medier ganske umiddelbart inn et stort bildemateriale fra publikum, men det var først da de begynte å gå systematisk igjennom bildematerialet at mange av dem begynte å gi mening.²⁴¹ Gunnar Johnsen, som var forsidesjef i Aftenposten den dagen de trykket båt bildet, forklarer at det tok tid før redaksjonen skjønnte at politiets forklaring ikke kunne stemme. Johnsen er lokalkjent i området rundt Utøya, og fikk ikke politiets tidsbruk til å stemme. Da han så Frøyshovs bilder falt alt på plass.²⁴²

²⁴¹ Steinar Frøyshov solgte sine bilder i utgangspunktet eksklusivt til BBC og NRK. For avisene fikk Aftenposten senere en eksklusiv avtale.

²⁴² I intervju forklarer Steinar Frøyshov at han lastet opp filmen til NRK 24. juli 2011. Så vidt jeg har klart å etablere ble bildene ikke vist som egen sak før 10. august 2011.

Dette viser på mange måter tilbake til elementær persepsjonslære. Som Ernst Gombrich har påpekt, trenger vi mentale skjema for forstå det vi ser, og skal vi tro den svenske filosofen og kognisjonsforskeren Peter Gärdenfors er *all* persepsjon konstruksjoner, tolkninger av de fysiske signalene vi mottar.²⁴³ Retorikeren Mats Rosengren siterer Protagoras på at all kunnskap er bundet til menneskekroppens muligheter og begrensninger:

...our knowledge is always embodied (as part of our biological being); formulated and/or preserved in some language, institution or ritual; practised and upheld by one or many individuals, always in one historical moment or another and within the admittedly diffuse framework of an ever changing but still specific social situation. All these factors co-determine our knowledge, making it a part of a fluctuating, always changing and multilayered doxa.²⁴⁴

Øyet er intet unntak. Det speiler ikke, men skaper, slik dette vakre sitatet fra Nelson Goodman slår fast:

The eye comes always ancient to its work, obsessed by its own past and by old and new insinuations of the ear, nose, tongue, fingers, heart and brain. . . . It does not so much mirror as take or make; and what it takes and makes it sees not bare, as items without attributes, but as things, as food, as people, as enemies, as stars, as weapons. Nothing is seen nakedly or naked.²⁴⁵

Vi trenger med andre ord konsepter for å kunne se, og for å kunne systematisere og snakke om det vi ser eller opplever, skaper vi narrativer. I dette komplekse systemet

²⁴³ Peter Gärdenfors, *How Homo Became Sapiens: On the Evolution of Thinking* (Oxford: Oxford University Press, 2003), 31.

²⁴⁴ Mats Rosengren, «On Creation, Cave Art and Perception: A Doxological Approach», *Thesis Eleven* 90, nr. 1 (2007): 81.

²⁴⁵ *Ibid.*, 91.

oppfatter jeg at fotografiet fungerer som et element *å tenke med*, vel så mye som en representasjon *å tenke på*.²⁴⁶

Ikoner og narrativer henger dermed sammen, selv om begge begreper er flytende, tøyelige og fulle av lekkasjer. Hariman og Lucaites understreker at ikoner er bilder store grupper husker og anerkjenner som representasjoner av historisk viktige begivenheter. Videre definerer de dem gjennom deres evne til å igangsette sterke følelsesmessige reaksjoner eller identifikasjonsprosesser, samt deres evne til reproduksjon.²⁴⁷ Begge de bildene jeg diskuterer i dette kapittelet utfyller imidlertid denne generelle definisjonen noe. Slik jeg leser materialet og de prosessene de deltar i, er det narrativen som opphøyer bildet til emblem og gjør det huskbart og ikoniserbart. Men fotografiene spiller samtidig en helt sentral rolle for at narrativen blir som den blir, fordi bildene, som redskaper for tanken både åpner og lukker narrative rom.

I Abbotts definisjon av narrativ (se også kapittel 3) er de mer enn en måte å organisere en fortelling på, de fungerer også som en måte å gripe og forstå historiske fakta. Hayden White har slått fast at historiske beretninger alltid vil ha elementer av fiksjon over seg, fordi det å etablere en historisk narrativ handler om å velge og å velge bort.²⁴⁸ Journalistikk bidrar aktivt i slike prosesser fordi mediene retter offentlighetens søkelys mot ulike aspekter ved en historisk begivenhet, og deltar dermed sterkt i definere hvilke aspekter som er viktige eller mindre viktige. Det journalistiske bildet er, som også Hariman og Lucaites er inne på, derfor både en arena og en aktør i slike sammenhenger, ikke minst fordi de kan kanalisere sterke følelser som igjen kan bidra til å gi narrativen nye omdreininger. Hariman og Lucaites påpeker da også at følelser ikke er noe som ligger utenpå eller kommer i tillegg til den rasjonelle forståelsen av noe som har skjedd: "...the iconic image constructs a scenario in which specific emotional responses to an event become a

²⁴⁶ Paul Lowe gjør et poeng av denne dimensjonen i artikkelen «Picturing the perpetrator», Prosser mfl., *Picturing atrocity*, 198.

²⁴⁷ Hariman og Lucaites, *No caption needed*, 27.

²⁴⁸ Hayden White, *Historie og fortelling: utvalgte essay* (Pax, 2003), 33.

powerful base for understanding and action”, skriver de.²⁴⁹ Denne affektive kraften mener de bildene får fordi de mimer de sosiale prosessene som i sin tid skapte følelsene.

5.7. Supplementære ikoner, *as is* og *as if*

Både Stoltenbergbildet og båtbildet viser det Alfred Eisenstadt kaller ”story-telling moments”, og begge har vært sentrale i etableringen av hver sin supplementære narrativ. De har ikke den samme konstituerende kraften som store presseikonene Hariman og Lucaites diskuterer i sin bok. Som supplementære ikoner bidrar de snarere til å utfylle, utdype og belyse de konstituerende hendelsene. 22. juli er fortsatt gjenstand for debatt, og dersom ikonstatus er noe et fotografi kan opparbeide seg over tid, er det sikkert også noe det kan miste.

Gjennom det jeg har kalt en narrativ kollisjon kan det, av analytiske årsaker, være lett å se slike konkurrerende narrativer som binære opposisjoner. Den rene sorgen utfordres av den skitne mistanken om vår egen (samfunnets) medskyldighet. Sorg står mot raseri, den enkle fortellingen mot den kompliserte. Slik tror jeg imidlertid ikke det foregår i virkeligheten. Når Turner beskriver liminale faser i et sosialt drama, er det sentrale kjennetegnet nettopp at ulike forståelsesmønstre, følelser og konstellasjoner eksisterer *side om side*. Det er i dette kaoset at kreativiteten, inkludert dens potensielt farlige konsekvenser, ligger. Det er med tiden vi ser hvordan disse prosessene utfolder seg videre.

Slik jeg oppfatter det, er det nettopp det kaotiske som har inspirert Zelizers begrep ”unsettled events”, og som har gjort henne oppmerksom på at nyhetsmediene bruker fotografier som noe langt mer enn indeksikalsk dokumentasjon, eller det hun kaller fotografiets *as is*-dimensjon. Zelizer har blant annet studert medierte fotografier av mennesker fotografert like før de dør. Gjennom disse konkluderer hun med at nyhetsfotografiets subjunktive modus, altså en slags konjugasjon som antyder

²⁴⁹ Hariman og Lucaites, *No caption needed*, 35.

snarere enn fastslår, spiller en vel så viktig rolle for fotografiens performativitet. Dette kaller hun fotografiets *as if*-dimensjon. Alle fotografier har begge egenskaper, men fotografiets performative setting vil definere hvordan de ulike dimensjonene spilles ut.²⁵⁰

Dette oppfatter jeg som en viktig observasjon, men på bakgrunn av mitt eget materiale vil jeg hevde at den indeksikalske dimensjonen spiller en helt sentral rolle for å forstå fotografiets rolle som medskaper i etableringen av en journalistisk narrativ. Det journalistiske bildet som ”bevis” for en tanke, eller en årsakssammenheng, er noe mer og annet enn et illustrerende fotografi av mer generisk karakter. Med tiden ser vi at ikoner lett løsrives fra sin opprinnelige kontekst og spiller nye roller i nye narrativer, men det er en annen diskusjon. Nyhetsfotografiets *as is* kan ikke utelukkes fra diskusjonen om dets performative kraft.

²⁵⁰ Zelizer, *About to Die*, 6–15.

6.0. Morderens ansikt. Ikon ute av kontroll

I *Camera Lucida* hevder Roland Barthes at det journalistiske bildet kan ”skrike, men ikke såre”.²⁵¹ Reaksjonene på bildematerialet etter 22. juli antyder at dette er en påstand som kan nyanseres. Særlig vakte fotografier av drapsmannen Anders Behring Breivik sterke, negative reaksjoner i deler av publikum, og to av disse bildene danner utgangspunkt for dette kapittelet. Det første er et portrett av Breivik i bil på vei til fengslingsmøtet i Oslo tinghus 25. juli 2011, et motiv Dagbladet brukte i ulike versjoner på avisens forside i ukene etter 22. juli. Det andre er hentet fra VGs dekning av politiets rekonstruksjon på Utøya 14. august.

Jeg mener ikke å påstå at ”alle” i den store og uformelige kategorien ”publikum” reagerte på samme måte i møte med disse bildene, men mye tyder på at de som reagerte negativt gjorde det med en dybde og intensitet som journalistiske bilder sjelden avstedkommer. Slik sett har kanskje Barthes sine ord i behold, med en liten modifikasjon: *Normalt* skal det mye til for at et pressebilde kan såre. Konvensjonene rundt brukskonteksten gjør at vi normalt leser aviser med litt avstand. Som publikummere investerer vi nok i utgangspunktet mindre engasjement i vår relasjon til avisfotografiene enn når vi møter dem på en gallerivegg eller i en bok. Et sentralt spørsmål i dette kapittelet er derfor om det er noe i bildene selv som kan forklare den avskyen de vakte, eller om reaksjonen snarere må forstås situasjonelt og kontekstuel. For å diskutere disse spørsmålene ser jeg det også som relevant å trekke inn Roland Barthes klassiske begrepspar *studium* og *punctum* som viser til to ulike responskategorier i møte med fotografi. Som vi skal se, favner dette begrepsparet også motsetningen mellom bildeprodusenten (*operator* i Barthes terminologi) og tilskuerens (*spectator*) perspektiv, to viktige motpoler i denne drøftingen.

Fotografiene viser to ulike journalistiske iscenesettelser av drapsmannen Breivik, og reaksjonene på dem må delvis forstås på bakgrunn av Breiviks selvframstillinger, blant annet i det såkalte manifestet han forfattet for å legitimere

²⁵¹ Barthes, *Camera lucida*, 2000, 41.

terrorhandlingene. Breivik kan leses som en person med et ekstremt behov for å iscenesette seg selv, i grenselandet mellom fiksjon og virkelighet, sannheter og løgner.²⁵² Gjennom et slikt prisme vil i så fall terroraksjonene framstå som en fryktelig *performance*, der formålet snarere er selvbekreftelse enn politikk. Dette teatraliske elementet ved Breivik som person, tror jeg bidrar til å skape spenninger mellom ulike måter å oppleve og vurdere de journalistiske bildenes performative egenskaper i offentligheten.

Negative reaksjoner på mediernes portrettering av en forbryter er ikke unike for Norge. I USA protesterte for eksempel mange høylytt mot å bli konfrontert med Osama bin Ladens ansikt i mediene etter 11. september 2001.²⁵³ Sett fra et journalistisk synspunkt underkjenner slike reaksjoner sentrale sider ved mediernes mandat som formidlere av fysiske, historiske og politiske kjensgjerninger, eller det Zelizer kaller fotografiets ”*as is*” (se også diskusjon i kapittel 5). Som tidligere nevnt er fotografiets rolle som indeks eller bevis sentral i utøvelsen av denne funksjonen, selv om den ikke er uproblematisk. Denne indeksikaliteten utfordres imidlertid av fotografiets mer antydende og bevegelige symbolikk, dets ”*as if*”, som Zelizer mener journalistikken generelt har et mindre avklart forhold til.²⁵⁴ Når det gjelder avisens bruk av fotografisk materiale som viser Anders Behring Breiviks fysiske framtoning, tror jeg hun har rett. Dette er en kategori bilder mediene i liten grad har hatt definisjonsmakt over.

6.1. En såret offentlighet

Påstanden om at deler av publikum reagerte sterkt på portretteringen av Breivik ligger altså som et premiss for dette kapittelet. Jeg har ikke utført noen

²⁵² Anki Gerhardsen kaller dette et performativt imperativ. Anki Gerhardsen, *En performativ tragedie: et kulturkritisk essay etter 22. juli* (Masteroppgave, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 2012), 6.

²⁵³ Zelizer, *About to Die*, 21.

²⁵⁴ *Ibid.*, 15–24, 322–326.

publikumsundersøkelse i klassisk forstand, så hva bygger jeg dette argumentet på? Dels er jeg påvirket av reaksjoner blant folk i min egen omgangskrets og dels av offentlige diskusjoner, ikke minst i etermediene, om hvorvidt man kunne unngå å omtale Breivik ved navn eller la være å bruke bilder av ham. Mange var opptatt av dette som en taktikk for å sabotere Breiviks eget propagandaapparat. Ved å nekte ham oppmerksomhet skulle han i alle fall ikke lykkes i sin mediestrategi, var argumentet. Et annet argument var at det å se Breiviks ansikt i seg selv var belastende for folk, ikke minst ofre og etterlatte. En del dagligvarebutikker gikk i en periode til det skritt å snu tabloidavisene med baksiden fram i salgsstativene, slik at folk skulle slippe å se Breiviks ansikt når de handlet mat.²⁵⁵

Med dette som bakteppe har jeg valgt å bruke et knippe klagesaker som ble behandlet i Pressens Faglige Utvalg (PFU) som empiri for diskusjonen. Begrunnelsen er dels at dette er publikumsreaksjoner som er offentlig tilgjengelige, og som eksplisitt formulerer sine frustrasjoner og beveggrunnene for dem. I tillegg er pressen pålagt å komme med tilsvaret til disse sakene, noe som også gjør de påklagete avisenes rasjonalitet offentlig tilgjengelig. Som et supplement har jeg intervjuet relevante aktører som hadde ansvar for de innklagete oppslagene, og disse personene kommer til orde der det er relevant.

Til sammen fikk PFU inn 64 klager i løpet av 2011 og 2012. 22 av disse gikk til full klagebehandling og åtte medier ble felt for brudd på god presseskikk.²⁵⁶ Mitt materialet er hentet fra to første månedene etter terroraksjonene. I denne perioden kom det inn over 100 henvendelser til PFU, fra publikummere som mente norske medier på ulike måter hadde gått over streken i sin dekning av hendelsene. 29 av disse ble registrert som formelle klager.²⁵⁷ 12 nevnte eksplisitt mediernes bildebruk, og åtte av dem handlet konkret om avisenes bildelegging. PFU er en ikke-juridisk

²⁵⁵ For mer om disse aksjonene, se for eksempel <http://www.tv2.no/a/3548640>, eller <http://www.aftenposten.no/kultur/Snur-tabloidavis-er-over-hele-landet-6282595.html>.

²⁵⁶ Se artikkel i Journalisten, publisert 8. august 2014. <http://www.journalisten.no/node/42484>

²⁵⁷ En registrert klage blir ikke nødvendigvis behandlet av utvalget, dersom man kan komme til ordninger på andre måter. Se PFUs hjemmeside for mer informasjon om saksgangen: <http://presse.no/Alt-om-Norsk-Pressforbund/Pressens-Faglige-Utvalg-PFU>

instans som behandler klager mot trykt presse, radio, fjernsyn og nettpublikasjoner. Rammeverket er den såkalte Vær Varsom Plakaten (VVP) som angir mediebransjens egne regler for hva som anses å være god presseskikk. PFU er underlagt Norsk Presseforbund, og en klage behandles i første rekke av et lite sekretariat som avgjør om den skal formaliseres på et slikt nivå at den skal behandles av styret. I PFUs styre sitter til enhver tid fire medierepresentanter og tre publikumsrepresentanter som kommer sammen en gang i måneden. PFUs kjennelser representerer dermed mediernes system for selvjustis, basert på mediernes egen logikk for god yrkesutøvelse. Det er med andre ord ingen objektiv myndighet, men den er anerkjent som en etisk og moralsk rettesnor av bransjen.

Et særtrekk ved PFU klagen etter 22. juli er at de nesten utelukkende kretser rundt publiseringsmessige forhold. Dette skiller dem fra ”vanlige” klager som gjerne utfordrer pressens omgang med fakta, journalisters oppførsel i felt, eller beveggrunnene for å dekke noe journalistisk overhode. Ingen klagesaker har satt spørsmålstegn ved hvorvidt det å dekke terroraksjonene lå innenfor mediernes samfunnsmandat. Angående faktafeil kom det kun inn klager fra personer som følte seg urettmessig uthengt som høyreekstreme. Et fellestrekk for det resterende klagematerialet er at det reiser spørsmål vedrørende publiseringstidspunkt, -omfang og konsekvenser som en mulig ekstrabelastning på ofre og pårørende. Et annet særtrekk er at mange klagere ikke selv var direkte berørt, og at PFU i flere tilfeller fravek sitt ordinære krav om samtykke fra en berørt part. PFU valgte altså å vurdere det slik at 22. juli rammet Norge kollektivt, noe som i prinsippet gjorde ”alle” til en potensielt berørt part.

Det må også nevnes at svært få av de etiske overtrampene mediene gjorde det første døgnet ble klaget inn. I bruddfasen er det nemlig liten tvil om at pressen begikk flere feil. Journalister ringte ungdom på Utøya som var under beskytning, NRK filmet deler av massakren uten å være klar over det, ofre som ikke skulle vært navngitt ble identifisert, ungdommer i sjokk og foreldre i sorg ble intervjuet, kanskje uten å skjønne rekkevidden av hva de gjorde. Mange av journalistene var unge sommervikarer uten trening eller erfaring i krisehåndtering og

katastrofejournalistikk.²⁵⁸ Fra denne fasen var det bare forsiden til Dagsavisen og Stavanger Aftenblad som ble klaget inn, på bakgrunn av at de framstilte et identifiserbart lik (se kapittel 3). Begge avisene ble dømt for brudd på god presseskikk.²⁵⁹ For mitt formål er imidlertid diskusjonen rundt den bildebruken som *ikke* ble dømt mer interessant. Den eksponerer i større grad hvordan avisenes konvensjoner ble utfordret i en periode da avisenes sorg- og etterforskningsarbeid på mange måter var på kollisjonskurs (se også kapittel 5).

6.2. Forbryterportrettet I: Breivik i bilen

De første fotografiene som ble offentliggjort av drapsmannen Anders Behring Breivik var hentet fra hans egen nettside (se kapittel 2). Disse bildene var manipulert og idolisert av Breivik selv. I tillegg brukte mediene de første dagene flere andre av Breiviks egne visuelle selvkonstruksjoner, hentet fra hans såkalte manifest som han hadde e-mailet til store mengder mottakere i Norge og verden. Her framstår han i uniform, i et selvlaget gallaantrekk med et falsk ordensbånd over brystet, i beskyttelsesdrakt i ferd med å feste tennhetten på en sprengladning, og i ferd med å ta ladegrep på en maskinpistol. Også disse bildene er åpenbart rollespill, sannsynligvis nøye gjennomtenkt nettopp med henblikk på offentlig publisering. Det er altså Breivik selv som regisserer sitt første møte med offentligheten.²⁶⁰

Først 25. juli fikk mediene et journalistisk bilde som kunne erstatte Breiviks egne iscenesettelser. Breivik ble fotografert gjennom bilvinduet i den svarte bilen som tok ham til Tinghuset i Oslo for sitt første fengslingsmøte, og dette motivet, som finnes i flere varianter, var lenge det eneste som viste hvordan han faktisk så ut.

²⁵⁸ Benjamin Ree, som selv hadde sin første dag på jobb for nyhetsbyrået Reuters den 22 juli, har for eksempel skrevet en innsiktsfull oppgave for Høgskolen i Oslo og Akershus om sine erfaringer Benjamin Olafsen Ree, «Refleksjonsnotat til arbeidet etter 22. juli.» (Fordypningsemne, Institutt for journalistikk og mediefag, Høgskolen i Oslo og Akershus, 2011).

²⁵⁹ Se for eksempel Journalisten, 15. desember 2011. Alle PFU-klagesakene ligger dessuten tilgjengelig på <http://presse.no/Alt-om-Norsk-Presseforbund/Pressens-Faglige-Utvalg-PFU>

²⁶⁰ Gerhardsen, *En performativ tragedie*, 45.

Bruken av dette bildet skulle imidlertid vise seg å vekke sterke følelser i en offentlighet der mange reagerte negativt på å se ansiktet hans overhode.

Jeg har valgt å ta utgangspunkt i et nyhetsfotografi som sto på trykk første gang i Aftenposten 26. juli 2011. En kroppet versjon av dette bildet, samt nesten identiske versjoner, har vært mye brukt, både i norske og utenlandske medier, i avis og på nett. Selv om det originale bildet egentlig er større, er det denne mest brukte versjonen jeg bruker som startpunkt. Fotografiet har et frontalt perspektiv, og viser Breivik i halvprofil, ikledd rosa skjorte og rød genser. Håret er delvis skjult av bilen han sitter i, men vi får inntrykk av at han er så kortklippet at han nesten er skallet. Kinn og hake er dekket av skjeggstubb. Øynene stirrer mot noe fjernt, som om blikket snarere er vendt innover enn ut mot virkeligheten som venter ham utenfor bilen. Leppene kruser seg i noe som likner et Mona Lisa-smil. Fra høyre skulder og inn mot midten av overkroppen ligger bilbeltet, nesten som en parodi på de falske ordensbåndene Breivik selv prydet seg med på et av sine selvframstillingsbilder.



Fig.6.1. Fotograf: Jon-Are Berg-Jacobsen. Bildet viser en kroppet versjon av et fotografi publisert første gang i Aftenposten 26. juli 2011.

I dette utsnittet er Breivik plassert i venstre bildekant og ved siden av ham sitter en ung politimann med blikket vendt bort fra kamera. Bildet er tatt idet bilen kjører forbi fotografen i sakte fart, og de to personene er rammet inn av det lukkede bilvinduet. Lyser faller inn gjennom vinduet slik at Breiviks bleke ansikt er opplyst, mens de sentrale delene av politimannens ansikt ligger i skyggen. Emblemet som viser at han bærer en politiuniform er imidlertid opplyst, noe som forteller oss at Breivik er tatt hånd om av ordensmakten. Samtidig er politisymbolet ikke like mye av en trygghetsmarkør som det ville vært før 22. juli. På dette tidspunktet vet vi som ser bildet at Breivik selv var iført politiuniform da han massakrerte ungdommene på Utøya et par døgn tidligere.

En annen interessant detalj er at de to passasjerene i bilen er ganske like av alder og kroppsbygning, og fasongen på nesen og skjeggvekstens kvalitet likner også. Politimannens bortvendte ansikt bidrar dermed til å skape en intertekstuell referanse til forbryterfotografier fra rundt forrige århundreskifte, der forbryteren ofte ble fotografert mot et speil, slik at hodet ble avbildet både en face og i profil samtidig.²⁶¹ Denne tradisjonen bidro til å skape ”forbryterfotografiet” som sjanger, en sjangertilhørighet som også aktiveres i fig. 6.1.

Fra et journalistisk synspunkt kan dette bildet klassifiseres som passivt, fordi hovedpersonen, Breivik, ikke selv handler. Det aktive elementet ligger utenfor bildeflaten, hos tilskuerens som registrerer ansiktstrekkene hans. Denne spesifikke formen for indeksikalitet er imidlertid ikke så enkel som den først gir seg ut for. Den intertekstuelle referansen til forbryterbildet som sjanger er en illustrasjon av en maktrelasjon. Breivik er en forbryter på vei til et fengslingsmøte, under tung bevoktning, og vi gleder oss over å se ham i denne rollen. Men smilet hans, og det uberørte ansiktsuttrykket, gjør at man kan spørre om han ikke likevel er aktiv, tross varetekten. Dette er en situasjon han har forberedt seg på, forventet og planlagt. Helst ville han kjørt til tinghuset i uniform, noe han ble nektet.²⁶² Dette indikerer at ikke bare mediene, men også Breivik så denne bilturen som et sjeldent ”photo moment”.

²⁶¹ Larsen og Lien, *Norsk fotohistorie*, 181–184.

²⁶² Gerhardsen, *En performativ tragedie*, 45.

Selve den fotografiske situasjonen fortjener også noen ord. Mediene hadde få andre muligheter til å fotografere ham etter arrestasjonen, og de fleste bildene ble derfor tatt i en opphisset folkemengde som ventet ved tinghuset i Oslo. Flere medier fant selve situasjon så interessant at de også valgte å publisere metabilder som viser den svarte bilen omgitt av sinte mennesker og fotojournalister. Ved første gangs bruk var heller ikke den intertekstuelle referansen til forbryterbildet synlig i det hele tatt. Aftenposten trykket først en ukroppet versjon der nesten hele bilen er synlig og der de har valgt å sladde politimannen ved siden av Breivik. Det skal også sies at de fleste som valgte kroppete versjoner av dette eller andre tilsvarende fotografier valgte å beskjære bildet enda tettere enn den versjonen jeg har valgt å diskutere her. På disse er bare Breiviks ansikt synlig, ikke politimannen.

6.3. Kritikk av Dagbladets bruk av Breiviks portrett

Fengslingsportrettet (fig 6.1.) og varianter over samme motiv ble brukt av mange aviser. Likevel var det først og fremst Dagbladets bruk som vakte harme. Volum er et sentralt stikkord for å forstå hvorfor. Mellom lørdag 23. juli og onsdag 14. september trykket Dagbladet 36 forsider med bilde av Breivik, av 54 mulige. På 27 forsider var figurerte ansiktet hans på hovedbildet i oppslaget, og på de ni andre var bildet av ham underordnet. Dagbladets forsider ble klaget inn av to separate personer, der den ene var en enkeltperson som ikke selv var direkte berørt av terrorangrepene, mens den andre var en advokat som klaget på vegne av pårørende. Klagen er svært ulike i tone, og begge har fått separate tilsvarende fra avisa, men ble til slutt behandlet som én sak.

Begge klagerne la vekt på det massive inntrykkene forsidebildene ga totalt, i tillegg til to enkeltsaker som omhandlet henholdsvis Breiviks ønske om å møte i snippkjole under rettshøringene, og hans omgang med en kjendis på en bar. På de fleste forsidene har Dagbladet brukt en variant av Breivik på vei til fengslingsmøtet. Bildene som illustrerer de to nevnte enkeltsakene skiller seg ut. I gallaantrekk-saken har Dagbladet brukt et bilde fra Breiviks manifest hvor han framstår smilende i festantrekk med blå silkebånd, altså et propagandabilde (oppslaget nederst til høyre i

fig. 6.2.). Baroppslaget er derimot illustrert med et privatbilde av en festglad Breivik. At Dagbladet dessuten trykket Breiviks profilbilde fra Facebook tidlig i dekingen, har de ikke reagert på. Et forhold som ikke er nevnt i klagesakene, men som Dagbladet selv opplevde de fikk mange reaksjoner på direkte fra leserne, var en variant av fengslingsbildet der Breivik har røde øyne på grunn av kamerablitzten. Dette ble oppfattet som at han fikk et ekstra diabolsk preg, og avisa retusjerte bildene som følge av kritikken.²⁶³

Klager A, som ikke selv var berørt, var spesielt opptatt av at Dagbladet fortsatte å trykke bilder av Breivik etter at støttegruppa for de pårørende hadde bedt dem om å la være. Klageren skriver:

Svært mange mennesker har uttrykt avsky for denne form for avbildning[...]Bildepubliseringen er hensynsløs og krenkende [...] ...medier som farer frem så vidt hensynsløst [...] bedriver trakassering av ofrene og [...] løper drapsmannens ærend ettersom han selv har ønsket mest mulig publisering.²⁶⁴

Klager B, bistandsadvokaten, mente at Dagbladet hadde feilvurdert forholdet mellom hensynet til de berørte og den allmenne interesse. I denne klagen heter det:

²⁶³ Intervju med Frode Hansen som ledet 22. juli-arbeidet i Dagbladet, 28. mai 2014.

²⁶⁴ PFU-sak 209/11. Sakene ligger på internett og har ikke sidetall. Databasen er tilgjengelig på <http://www.pfu.no/advanced2.php>



Fig. 6.3. Et utvalg av Dagbladets forsider med bilde av Anders Behring Breivik som sentralt visuelt element. Publisert (fra venstre) 24 juli, 29 juli, 30 juli, 31 juli, 3 august, 5 august, 6 august, 9 august, 17 august 2011.

Det som særlig har vært vanskelig for de etterlatte er den eksponeringen den siktede har fått, gjennom bilder og omtale av motiver, personlighet etc. [...]De etterlatte sier at disse sakene, som har stått på forsidene av avisene, og derfor er umulig å unngå i det offentlige rom, gjør det vanskelig for dem å bevege seg utenfor døren, en kort tur til butikken kan virke uoverkommelig. Dette er med på å legge stein til en allerede uhåndterlig byrde.²⁶⁵

Klageren mente altså at hans klienter ville hatt det mer komfortabelt i det offentlige rom dersom avisa ikke hadde publisert bilder av Breivik på forsidene. Når det gjelder de to nevnte enkeltsakene definerer klageren saken om Breiviks barbesøk som å gjøre “underholdningsjournalistikk” av en viktig sak, mens “galla”-forsiden oppfattes som å gi gjerningsmannens den eksponeringen han ønsket:

... særlig Dagbladet og VG kan oppleves å opptre som ”nyttige idioter” for gjerningsmannens selveksponeringsprosjekt. Mye av den journalistikken som særlig Dagbladet har bidratt med er i beste fall egnet til å pirre kikkerlysten til lesere som står langt unna de som er direkte berørt av hendelsene. Det er vanskelig å forstå at disse sakene har noe med pressens samfunnsrolle å gjøre.²⁶⁶

Begge klagere begrunnet klagen i VVPs paragraf 4.6 der hensynet til ofre og pårørende står sentralt.

Dagbladet avviste klagene med henvisning til at alle sakene som omhandler Breivik var godt journalistisk begrunnet. De argumenterte for at det vil være ”et presseetisk blindspor” å sette en mengdebegrensning på antall bilder eller artikler en avis skulle kunne publisere i tilknytning til en forbrytelse. I et av tilsvarene heter det blant annet:

²⁶⁵ *ibid.*

²⁶⁶ *Ibid.*

Dagbladets jobb er å drive nyhetsformidling. Det er sakens størrelse og alvorlighetsgrad som avgjør omfanget av dekningen og også antall førstesider. [...] Gjerningsmannens navn og bilde, hans forhistorie, bakgrunn og personlige forutsetninger, står helt sentralt både i mediernes dekning av saken og i politiets etterforskning.²⁶⁷

Dagbladet kan heller ikke forstå at avisa skal ha trakassert ofre eller løpt gjerningsmannens ærend i sin dekning:

Dagbladets journalistikk har fokusert på å avkle det mystiske og opphøyde bildet gjerningsmannen har ønsket å skape. Dagbladets artikler har punkt for punkt vist hvordan Anders Behring Breivik har bløffet og løyet om sin egen person.²⁶⁸

Slik Dagbladet ser det, er ikke VVPs punkt 4.6 relevant for bildebruken på forsiden, og de viser til en annen kjennelse i PFU som slo fast at pårørende ikke kan gis vetorett over hva som skal publiseres.²⁶⁹ På et mer generelt nivå er det verd å legge merke til at Dagbladet bruker mer plass på å argumentere for sine journalistiske prioriteringer enn for sin bildebruk. For eksempel hevder avisa at “pressen er historiens kladdebok” og at “Antall førstesider om terrorangrepene i Dagbladet skyldes alene saken alvor, karakter og omfang.”²⁷⁰ Konkret om bildebruken skriver avisa at de sidestiller tekstlig og visuell dekning, og at “Den offentlige interessen rundt denne saken er og vil forbli så stor, både nasjonalt og internasjonalt, at vi ikke kan definere bort eller fornekte gjerningsmannens identitet.” Dagbladet mener at de har vært restriktive med bruken av Breiviks egne bilder, og påpeker at de nesten uten unntak har brukt bilder av Breivik i politibil på vei fra fengselet, underforstått det avisa oppfatter som et ”passivt” bilde. Avisens hovedfokus har vært å avkle Breivik

²⁶⁷ Ibid.

²⁶⁸ Ibid.

²⁶⁹ PFU-sak nr. 149/2006.

²⁷⁰ PFU-sak 209/11.

og ”å korrigere [det bildet han selv ønsker å skape] i det offentlige rom gjennom journalistikk og åpen debatt.”²⁷¹

Dagbladet viser videre til at pårørende og publikum har ulike oppfatninger og ønsker om hvordan terrordekningen bør være. Noen vil verken se eller høre om Breivik, andre oppfatter ikke bildebruken som problematisk.

Avisa kan ikke se at den har opptrådt som ”nyttig idiot” for Breivik: “Det er liten grunn til å tro at det var denne avsløringen av hul ideologi, tomme fakter og farlige livsløgner drapsmannen har ønsket seg”, skriver den i tilsvaret. Videre opplyser Dagbladet at avisa etter direkte innspill fra pårørende minsket størrelsen på portrettbildene, og at de fortok ytterlige begrensninger hva angår selve bildeutvalget. Avisa konkluderer med at det er viktig og riktig å publisere bilder av drapsmannen:

Vi ønsker ikke å gi ham en særstilling over alle andre massedrapsmenn, krigsforbrytere og terrorister.[...]At vi skal tabufisere en gjerningsmann ved å velge svarte bildeflater fremfor portrett, er et helt nytt krav. Pressehistorien er full av eksempler på omtale av ondskap.²⁷²

6.4. Forbryterportrettet II: Ladegrepet

Det andre bildet jeg vil diskutere er det såkalte ladegrepbildet der Anders Behring Breivik agerer seg selv under politiets rekonstruksjon av massakren på Utøya (fig. 6.3). Bildet ble vist som det siste i en serie VG publiserte 14. August (de andre oppslagene er presentert i fig. 6.4.–6.8), altså en snau måned etter terroraksjonene. Presentasjonskonteksten skal jeg komme tilbake til. I første omgang ønsker jeg å presentere selve rekonstruksjonsfotografiet.

²⁷¹ Ibid.

²⁷² Ibid.



Fig.6.3. Fotograf: anonym. Oppslag i VG som viser Anders Behring Breivik under politiets rekonstruksjon på Utøya 13. august 2011. Oppslaget ble publisert 14. august 2011.

Bildet er tatt med en kraftig zoom på lang avstand, fra et svakt, skrått froskeperspektiv (fotografen lå skjult på landsiden). Forgrunnen viser vann og den grå strandkanten på øya. Innholdsmessig er den viktigste informasjonen plassert i mellomgrunnen, mens bakgrunnen viser en sementbygning, trær og annen grønn vegetasjon. Det sentrale punktet er Breivik selv, som står i venstre bildekant og sikter ut over sjøen. Han er iført rød t-skjorte og blå olabukser. På overkroppen har han en skuddsikker vest og rundt øvre del av lårene er det festet seler. Fra selene går to lange snorer som kontrolleres av to politimenn, også de iført skuddsikre vester. Den sentrale linjen i bildet er en sementkonstruksjon, en slags molo som skrår svakt oppover fra Breiviks posisjon i ytre venstre kant og inn mot skogen i nedre, midtre del av høyre bildekant. Alle personene på bildet er plassert innenfor den spisse trekanten denne formen danner i bildets nedre del.

Breivik står i trekantens spiss, med blikket og hendene rettet ut over vannet. De to politimennene som kontrollerer snorene Breivik er festet i står til høyre for ham, med blikket rettet i hans retning. I denne linjen ser vi i tillegg en tredje

politimann som griper etter eller setter fra seg en vannflaske på betongfundamentet, like overfor noe som kan være en jolle med påhengsmotor som er dratt opp på stranda. I trekantens øvre linje ser vi to politimenn like bak Breivik. De konsentrerer seg om en gjenstand der er vanskelig å identifisere, men som kan se ut som et kamera det er noe plunder med. Et stykke bak dem igjen, i skogbrynet og lengst opp på moloen står en sivil person i hvit skjorte, med ryggsekk og med begge hendene rundt noe som kan være en skriveblokk foran nedre del av overkroppen. Han er den eneste uten skuddsikker vest og blikket hans er festet på Breivik. Dette er etter alt å dømme Breiviks advokat, Geir Lippestad.

At mediene formidler fotografier fra rekonstruksjoner er ikke enestående, men i dette bildet (som i bildeserien for øvrig) kommer vi uvanlig tett inn på gjenskapelsen av hendelsene. Politiet hadde ikke invitert mediene til å være med på denne forestillingen, noe fotografens skjulte tilstedeværelse understreker. Dette gjør at bildene framstår som enda mer ”ekte”. Når Breivik her repeterer seg selv som drapsmann i en slik ikke-offentlig setting, er det med på å understreke hendelsenes faktisitet. Dette er ikke propaganda, slik bildene i manifestet var det. Dette er ”virkelighet” i repetisjon.

Det mest urovekkende i dette bildet er kanskje den nærheten det skaper til drapsmannen Breivik. Det er som han sikter på noe/n like ved siden av bildebetrakteren, som dermed på et vis blir satt i ofrenes sted. Breiviks selvsikre holdning i det han illuderer sin egen udåd gjør tilskuerposisjonen ekstremt ubehagelig. Denne nesten-blikkontakten og nærheten til det som faktisk utfoldet seg under tragedien, fremkaller også tanker om den målrettete brutaliteten i Breiviks handlinger, og det vilkårlige i hvem som ble skutt og hvem som overlevde på Utøya.

6.5. Klager på VGs ladegrebilde

I perioden 23. juli til 14. september trykket VG 17 forsider med bilde av Anders Behring Breivik. Omfanget var stort nok til at VG høstet noen av de samme reaksjonene som Dagbladet på mengden forsider, men det var nyhetsreportasjen om politiets rekonstruksjon av hendelsesforløpet på Utøya, publisert søndag 14. august,

som vakte de sterkeste reaksjonene. Ifølge Marius Tetlie, som ledet VGs arbeid med terrorsaken opplevde redaksjonen at holdningene til avisa snudde etter denne serien. Tetlies erfaring er at mediene generelt hadde mye sympati i den første fasen, og at mange så på mediens oppgave som ”vanskelig, men viktig”. VG ble, som tidligere nevnt, selv rammet av eksplosjonen i regjeringskvartalet, noe som også bidro til et positivt utgangspunkt. Etter rekonstruksjonsserien fikk han imidlertid tilbakemeldinger fra folk som forklarte at de fysisk hadde måttet brette seg da de så bildene.

VG var det eneste norske nyhetsmediet som dekket hendelsen. En rekke fotografer var utplassert slik at de hadde øya under oppsikt fra mange vinkler og de fleste bildene ble, som nevnt, tatt med kraftige telelinser. Rekonstruksjonen ble dekket på forsiden og over ti sider inne i avisa (fig 6.3 –6.6). Det bærende elementet i oppslaget er fem bilder, alle breddebilder slått opp over dobbeltsider. Oppslaget kan kanskje best karakteriseres som en bildefortelling som viser Breivik tilbake på Utøya sammen med politiet, og der den bærende journalistiske teksten i all hovedsak er formulert i bildetekster og en svært kort brødtekst. Forsiden hadde stikkittelen “ANGREPET MOT NORGE”, vignetten “eksklusivt” og tittelen “Her er Breivik TILBAKE PÅ UTØYA. Se de unike bildene fra rekonstruksjonen”. Dette er altså en direkte oppfordring til publikum om å kjøpe avisa for å se bildene. Selve forsidebildet viser hovedbygningen på Utøya samt en liten gruppe mennesker nederst i bildet. Den ene er Breivik som sikter, men vist bakfra. Det første oppslaget inne i avisa viser Breivik ved fergeleiet i Utvika. Tittelen er formulert nærmest som en bildetekst: “I GÅR KL. 14.02: Drapsmannen ankommer fergeleiet i Utvika. Der ligger MS Thorbjørn som skal frakte ham tilbake til dødens øy.” Bildeteksten gir flere detaljer: “VISTE INGEN FØLELSER: En tilsynelatende uberørt og godt bevoktet Anders Behring Breivik (32) tar sine første skritt på fergeleiet i Utvika – på vei til rekonstruksjon av massakren på Utøya.”



Fig.6.4. Fotograf: Anonym. VGs forside som viser bilder fra politiets rekonstruksjon på Utøya 13 august 2011. Publisert 14 august 2011.



Fig 6.5. Fotograf: Anonym. Første dobbelttoppslag i VGs reportasje fra politiets rekonstruksjon på Utøya 13. august 2011. Publisert i VG 14. august 2011.



Fig 6.6. Fotograf: Anonym. Andre dobbelttoppslag i VGs reportasje fra politiets rekonstruksjon på Utøya 13. august 2011. Publisert i VG 14. august 2011.



Fig 6.7. Fotograf: Anonym. Tredje dobbelttoppslag i VGs reportasje fra politiets rekonstruksjon på Utøya 13. august 2011. Publisert i VG 14. august 2011.



Fig 6.8. Fotograf: Anonym. Fjerde dobbelttoppslag i VGs reportasje fra politiets rekonstruksjon på Utøya 13. august 2011. Publisert i VG 14. august 2011.

På det neste oppslaget side ser vi Breivik ombord på ferger MS Thorbjørn. De to påfølgende sidene viser ham på vei opp en bakke, fulgt av en hale med politifolk. Deretter følger et bilde av Breivik ved pumpehuset på øya. Reportasjen avsluttes med det bildet jeg har presentert over, der Breivik står i vannkanten og sikter med et imaginært gevær ut over vannet. Tittelen lyder: “KL. 20.15: Anders Behring Breivik viser og forklarer hvordan han prøvde å skyte desperate ungdommer som flyktet fra Utøya i vannet.”

PFU fikk inn flere reaksjoner på denne reportasjen hvorav tre ble formalisert som klager. Disse ble behandlet under ett.²⁷³ En av klagerne var en vanlig leser. Den andre kom fra tre ungdommer, der en hadde flyktet fra massakren, en annen befant seg landsiden da skytingen fant sted og en tredje er nær pårørende. Den tredje klagen kom fra samme advokat som på vegne av pårørende også klaget inn Dagbladets forsider. Klagen er presentert samlet.

Som nevnt var det særlig ladegebildet som vakte reaksjoner. I den ene

²⁷³ PFU-sak 200/11. Sakene ligger på internett og har ikke sidetall. Databasen er tilgjengelig på <http://www.pfu.no/advanced2.php>

klagen heter det:

Det presiseres at det er den "aggressive" og offensive BILLEDBRUKEN som klages inn, ikke oppslaget/oppslagene som sådan. Jeg vil særlig peke på bilder der masseorderen ved hånd- og armbevegelser demonstrerer hvordan han tar ladegrep og skyter.²⁷⁴

Slik klageren ser det, er bildebruken "særdeles støtende og spekulativ". De direkte berørte ungdommene beskriver reaksjonen på oppslaget slik:

Det å våkne til bilder av gjerningsmannen som er tilbake på Utøya, er så forferdelig provoserende, at det knapt kan beskrives. Det og i tillegg våkne til bilder og video av vedkommende som tar ladegrep, er som en mental voldtekt.²⁷⁵

I likhet med de andre klagerne mener ungdommene at VG har brutt en rekke punkter i Vær Varsom-plakaten, deriblant punkt 4.6 (om hensynet til ofre og pårørende) og 4.8, som handler om at hensynet til berørte barn og unge skal veie særlig tungt:

Det kan her virke som om VG har glemt at det var små barn helt nede i 11-årsalderen til stede på Utøya. [...] Det faktum at et barn skal våkne opp til bilder av mannen som drepte søsteren, broren eller bestevennen, er forferdelig.²⁷⁶

Klagerne mener bildene ikke har noen nyhetsverdi, og at avisa kunne benyttet alternative bilder. De oppfatter bildebruken som sensasjonspreget, og at VG, på et overordnet plan har behandlet den terrorsiktede "mer som en skandaløs kjendis på fylla, enn en masseorder":

²⁷⁴ *ibid.*

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ *Ibid.*

Bildenes hensikt er kun å illustrere historien, på en slik måte at den fremstår som et scoop. Det brukes ord som ”eksklusive bilder”, ”først ute med bildene” som om dette var et produkt som skulle selges. Og det er nettopp det som er hensikten, flest søk på nett og størst avissalg.²⁷⁷

Dette synet utdypes ved å vise til enkelte VG-journalisters twittermeldinger som skrøt hemningsløst av oppslaget samme dag som bildene ble publisert. Klagerne påpeker videre, slik det også ble framholdt overfor Dagbladet, at bildene er vanskelig å beskytte seg mot eller velge vekk:

Man blir eksponert for disse bildene enten man vil det eller ikke. Om man skal unngå det må man ikke gå på internett, sosiale medier, mobiltelefon, gå i postkassa eller gå på butikken.²⁷⁸

Også den tredje klageren anfører at rekonstruksjonen har liten nyhetsverdi og at ”i alle tilfelle burde bildene av gjerningsmannen ha vært unngått, eller i det minste vært plassert inne i avisa.” Denne klagen gjentar også flere av poengene fra klagen mot Dagbladet, som at avisene framstår som ” ’nyttige idioter’ for gjerningsmannens selveksponeringsprosjekt”.

I VGs tilsvar til klagerne framhever redaksjonen at rekonstruksjonen er ”fremragende journalistisk håndverk”, der de som eneste medium har klart å ”dokumentere den historiske rekonstruksjonen.” Avisa viser til sakens alvor, omfang og karakter og til det enorme informasjonsbehovet i befolkningen. Slik VG ser det, har det journalistiske grunnoppgdraget sjelden vært sterkere, noe de formulerer som å ”dokumentere og rapportere det som faktisk har skjedd.”

VG peker på at dagens moderne og visuelt preget mediebilde, samt det spesielle ved at gjerningsmannen i denne saken ser hendelsene som en del av sin mediestrategi, har skapt en ny situasjon: “[Vi] befinner oss altså i et landskap vi aldri

²⁷⁷ Ibid.

²⁷⁸ Ibid.

tidligere har møtt verken som journalister eller lesere”. Avisens tilsvar bygger på tre hovedargumenter. For det første vises det til andre nasjonale og internasjonale mediers bildebruk i dekningen av så vel terrorsaker som store katastrofer og ulykker. Her framholder VG at det finnes en lang og bred tradisjon for å publisere bilder som kan representere en betydelig belastning for berørte. For det andre gjør avisa et poeng av at rekonstruksjon av drapssaker er en norsk tradisjon, som går tilbake til etterspillet etter den andre verdenskrigen. VG mener også at rekonstruksjonen må ses i sammenheng med annen mediedekning og bildebruk, først og fremst NRKs film fra helikopter fra 22 juli, der fjernsynskanalen uten å skjønne det, filmet massakrene mens de fant sted. VG spør om kopien er verre enn originalen:

Vi finner det underlig om rekonstruksjonsbildene av siktede i tau, fullstendig underkastet norsk ordensmakt, skal være mer belastende for overlevende og pårørende enn usladdede live opptak fra massakren.²⁷⁹

For det tredje hevder VG at denne bildereportasjen må sees i sammenheng med selve samfunnsoppdraget avisa skal ivareta, der det å dokumentere og kontrollere politiets arbeid står sentralt. Rekonstruksjonen defineres i denne sammenhengen som ”et helt sentralt etterforskingsskritt i historiens største terroranslag mot Norge.” At dette er særlig viktig i denne saken begrunner de med at politiet hadde vært utsatt for massiv kritikk, blant annet for manglende beredskap. VG mener rekonstruksjonsbildene sier mye om hvor grundig akkurat denne delen av politiets etterforskning har vært og at dokumentasjonen kan bidra til å stoppe senere spekulasjoner, i kategori med fornektelse av nazistenes konsentrasjonsleirer og massakrene på Balkan. VG anfører også at rekonstruksjonsbildene forhåpentligvis motvirker Breiviks selvregisserte bilder: ”Bildene fra rekonstruksjonen der han leies rundt i bånd, dokumenterer at det systemet han vil ødelegge med sin terror, fungerer.” Når det gjelder ladegrepbildet spesielt (fig 6.3.), er VG enig i at dette er et særlig opprivende bilde, men at det likevel måtte trykkes på bakgrunn av sin dokumentasjonsverdi:

²⁷⁹ Ibid.

Derfor ble også [dette oppslaget] lagt helt til slutt i vår billedserie i avisa, og situasjonen ble først eksponert 1.32 ut i vår videoreportasje fra rekonstruksjonen. Vi besluttet at bildet ikke skulle beskjæres på noen måte. Vi brukte det utelukkende som nødvendig dokumentasjon.²⁸⁰

Samlet sett oppfatter VG selv presentasjonen som avdempet, nøktern og gjennomtenkt. Slik redaksjonen ser det klarer avisa å balansere viktige hensyn:

På bildet vi bruker på førstesiden, utgjør Breivik 1x1,5 centimeter bildeflate. Han står med ryggen til, sikret med tau til en politimann. Bildet dokumenterer gjerningsmannens medvirkning i rekonstruksjonen, men fokuserer på helheten – ikke på ham.²⁸¹

Som en motsats framhever avisa at andre medier, både nasjonale og internasjonale, i ettertid har utnyttet bildene på en mer spekulativ måte, ved blant annet å beskjære, blåse opp og zoome inn på Breiviks ladegrep. Å ikke trykke bildet, slik klagerne foreslår, ville likevel vært utenkelig på grunn av dets dokumentasjonsverdi. Fotografiet dokumenterer gjerningsmannens som en ”kynisk massekiller” i ”iskald positur på åstedet”:

Bildet er med på å fastslå at det vi har fått vite fra avhørene er korrekt informasjon. VG har altså på et tidlig og relevant tidspunkt i etterforskningen dokumentert en gjerningsmann som erkjenner og demonstrerer sine faktiske, uhyrlige handlinger – i norgeshistoriens verste drapssak.²⁸²

Publiseringstidspunktet mener VG er politiets ansvar, siden de foretok

²⁸⁰ Ibid.

²⁸¹ Ibid.

²⁸² Ibid.

rekonstruksjonen uvanlig tidlig. Avisa avviser at antallet berørte utgjør noen etisk vesensforskjell. At mange av de berørte er unge opplever avisa derimot som viktig, og som noe de har tatt hensyn til ”med bevisst nedtonede virkemidler som fortellende titler i små typer, bruk av markante klokkeslett for å understreke grepet med kronologi, ledsaget av tekst som følger samme rytme”.²⁸³

I likhet med Dagbladet understreker VG til slutt at pårørende heller ikke er noen ensartet gruppe. Slik VG ser det, står PFU foran et etisk dilemma: “Overlevende og pårørende som ikke ønsker å se bildene, skal de gis et imperativ i forhold til medlemmer av den samme gruppe som har nytte av å se det?”²⁸⁴

6.6. Mordere i media

Fra et fototeoretisk ståsted er det interessant å merke seg at det her kan synes som to ulike rasjonaliteter kolliderer i synet på Breivik-bildene og deres journalistiske verdi. Dette berører ikke bare bildene, men også Breiviks plass i det offentlige rom. Og for å ta det siste først: Argumentet om at det å vise bilder av drapsmannen er å løpe hans propagandistiske ærend kan tolkes som at fotografiene oppfattes som Breiviks stedfortreder. Ifølge Mitchell oppfatter folk ofte visuelle representasjoner (det være seg fotografi, maleri, skulptur eller andre former) som animerte versjoner av det de representerer. Særlig når de vekker ubehagelige følelser. Bildene kan framstå som det han kaller ”pseudo persons”²⁸⁵, og det å skade, ignorere eller forvise representasjonen inngir en følelse av å ha forholdt seg til personen selv. Da butikkmedarbeidere snudde aviser med Breivik på forsiden kan det forstås som et uttrykk for dette, likeså de mange ønskene om ikke å verken navngi eller vise bilder av ham.

Her har det skjedd en interessant forskyvning av meningsinnhold fra Breiviks egne iscenesettelser av seg selv i manifest-bildene og over til de journalistiske

²⁸³ Ibid.

²⁸⁴ Ibid.

²⁸⁵ Mitchell, *What do pictures want*, 127.

fotografiene. Både bilportrettet og ladegrepbildet viser drapsmannen i politiets, og dermed samfunnets, varetekt. Bilportrettet demonstrerte i utgangspunktet at Breivik var pasifisert, og Dagbladet oppfattet det selv som passivt.²⁸⁶ Det er derfor ekstra tankevekkende at nettopp dette bildet antar en så aktiv funksjon i folks bevissthet når det i ulike versjoner dukker opp på Dagbladets mange forsider. At ladegrepbildet er mer tvetydig er lettere å forstå. Dette fotografiet kan lett karakteriseres som en teatralisk iscenesettelse av en drapshandling, og bryter strengt tatt med kriminaljournalistikkens visuelle konvensjoner.

I den fasen disse bildene ble publisert, lest og kritisert, var imidlertid ingen konvensjoner selvsagte og usynlige. Også mediernes handlingsmønstre kan leses som et uttrykk for struktur i Turners forstand, og dermed i bevegelse og oppe til diskusjon. For mediene selv er imidlertid deres innarbeidete konvensjoner og rutiner det de har å støtte seg til når store samfunnsomveltende begivenheter inntreffer. Dette tror jeg er en viktig forklaring på hvorfor både Dagbladet og VG lot kriminaljournalistikken strukturerte det redaksjonelle nyhetsarbeidet i disse ukene. Eksempelvis organiserte Dagbladet seg i seks redaksjonelle grupper som alle jobbet med ulike aspekter ved det som hadde skjedd. Avisens fotojournalister var ikke del av disse teamene, men fikk oppdrag fra dem. Arbeidet ble ledet av en kveldsredaktør med tung bakgrunn fra kriminaljournalistikk. En gruppe jobbet bare med å grave fram stoff om Breivik, og de fleste dagene der Breivik prydet forsiden var det saker denne gruppa hadde gravd fram som var hovedoppslaget. Kveldsredaktør Frode Hansen forklarer at de oppfattet det som naturlig å organisere seg på denne måten, og at det var et logisk valg for frontdesken å bruke bilde av Breivik så lenge han var selve saken.²⁸⁷

John Taylor påpeker at britiske drapssaker rutinemessig preges av relativt eksplisitte beskrivelser av så vel lik som drapsmenn, mens bildene derimot er ”euphemistic and stereotypical”.²⁸⁸ Denne beskrivelsen passer rimelig bra også på

²⁸⁶ Intervju med Frode Hansen, 28. mai 2014.

²⁸⁷ Intervju med Frode Hansen 28. mai 2014.

²⁸⁸ John Taylor, *Body Horror: Photojournalism, Catastrophe and War* (Manchester: Manchester University Press, 1998), 112.

norske forhold. Drapssaker regnes som de alvorligste av kriminalsakene, og i dekningsen av dem inntar pressen gjerne rollen som samfunnets vaktbikkje. Dette er en posisjon som gir et moralsk utgangspunkt for å granske ikke bare selve drapshandlingen, men også de utenforliggende årsakene som kan ha medvirket til å skape situasjonen og dessuten kompetansen til etterforskerne. Hva angår bildebruken hevder Taylor at pressen normalt er særdeles forsiktig med å vise bilder av lik og lidelse. De døde representeres gjerne gjennom familiebilder eller passbildevarianter, alternativt bilder av åstedet som etterforskningssted eller minnesmerke, eller bilder fra begravelser og rettssaker. Med unntak av forsiden i Dagsavisen, Stavanger Aftenblad og Adresseavisen (se kapittel 3) stemmer dette med det generelle bildet av mediedekningen i Norge. Bilder av lik og likposer forsvant raskt fra alle norske nyhetsmedier og, som vi så i kapittel 4, ble de i stor grad erstattet av bilder av blomster og andre former for sorgmarkeringer. Taylor forklarer slik forsiktighet som en del av samfunnskontrakten, som “part of the wider understanding and practice of decorum in everyday discourse and social interaction in public places”.²⁸⁹

Mens bildene av ofre gjerne symboliserer sorg og tapt liv, går bildene av gjerningsmenn i en annen retning. Taylor mener at mediene normalt forsøker å sette seg i leserens posisjon der de forventer at publikum vil være “sickened but curious about how killers commit their crimes”.²⁹⁰ Det er gjerne ansiktet det fokuseres på når det gjelder drapsmenn, det være seg politiets forbryterbilder som jeg har nevnt over (såkalte mugshots), private bilder eller snapshots på vei til og fra rettssalen. Ansiktets viktighet kan være en arv fra frenologiens fascinasjon for relasjonen mellom indre ondskap og ytre ansiktstrekk, en tradisjon som sto sterkt i siste halvdel av 1800 og tidlig 1900-tallet. Noe av tenkningen bak slik katalogisering har kanskje blitt videreført med sjangeren selv. Som Taylor påpeker leter vi fortsatt etter ondskapen i morderens ansikt, selv om vi ikke lenger tror at ansiktstrekk kan varsle onde gjerninger på forhånd:

²⁸⁹ Ibid., 114.

²⁹⁰ Ibid.

Killers' faces still stand for 'evil', as if killing is foretold in the shape or tilt of the head, or leaves its mark on brows or eyes. But these photographic revelations appear only after the events of murder detection or conviction.²⁹¹

At morderens ansikt fortsatt fascinerer oss handler selvsagt om mer enn frenologisk nostalgi, men den utbredte bruken reflekterer synet på grusomhet som et mysterium. Dette er også med på å forklare samfunnets behov for å plassere slike avvik utenfor samfunnets normer, mener Taylor. Morderen er den ultimate "andre", og jo mer forferdelig ugjerning som er begått, jo viktigere er det å skape et skille mellom drapsmannen og "det store vi". Selv om mediene påpeker samfunnsforhold som kan ha bidratt til å skape en drapsmann, så vil det alltid gå en grense for graden av identifikasjon, fordi, som Taylor sier, "[m]urder is essentially uncivil"²⁹²

6.7. *Spectator* og *operator*: Punktum og studium

Verken Dagbladet eller VG forsøkte å gjøre Breivik til "en av oss" gjennom sin bildebruk, noe som kunne forklart disse bildenes sårende effekt. Selv om omstendighetene var eksepsjonelle forsøkte avisene, slik de argumenterer i sine klagetilsvar, tvert imot å løse sine oppgaver i tråd med innarbeidete handlingsmønstre. Dermed skulle man kanskje tro at folk også responderte på nyhetsfotografiene i henhold til etablerte konvensjoner, noe som normalt innebærer en form for distanse, eller *studium* som Roland Barthes formulerte det. *Studium* er et begrep som sammen med parhesten *punktum* er hentet fra *Camera Lucida*, Barthes siste bok.²⁹³ Her nærmer Barthes seg fotografiet fra tilskuerens, det han kaller *spectatores*, posisjon, nærmere bestemt gjennom en selvrefleksiv gjennomgang av et knippe fotografier hentet fra mange ulike sjangre. *Studium*

²⁹¹ Ibid., 116.

²⁹² Ibid., 125.

²⁹³ Barthes, *Camera lucida*, 2000.

betegner opplevelsen av fotografiet som noe man kan analysere og forstå, og der ikke minst fotografens, i Barthes terminologi *operators*, intensjon og dyktighet inngår som et element i lesningen. Studium er fotografiet som kulturprodukt, det er villet og planlagt. Slike bilder kan være mer eller mindre gode og mer eller mindre engasjerende, men Barthes opplever at de ikke har noe emosjonelt rammende ved seg. Pressefotografiet plasserer han i denne kategorien, blant det han karakteriserer som "unary photographs". "Unary" kan forstås som "unære", men bør kanskje best oversettes som "monadiske", noe som innebærer at slike fotografier er ensrettede/ensidige, tross all sin velkjente polysemi. De er informative, men de forstyrrer ikke:

News photographs are very often unary [...]. In these images, no punctum: a certain shock – the literal can traumatize – but no disturbance; the photograph can "shout", not wound. These journalistic photographs are received (all at once), perceived. I glance through them, I don't recall them; no detail (in some corner) ever interrupts my reading: I am interested in them (as I am interested in the world), I do not love them.²⁹⁴

Motsatsen til studium, *punctum*, finner Barthes mer interessant. Dette er en tilstand han beskriver som en personlig og dermed individuell reaksjon. *Punctum* oppstår når den som iakttar et fotografi opplever at noe uventet i bildet treffer dem emosjonelt. Fotografiet trenger ikke i seg selv å være rystende, men noe, gjerne en tilsynelatende uvesentlig detalj som bare *er der*, møter den personlige erfaringen og setter den intellektuelle lesningen av bildet ut av spill. Remmen på en sko, en dårlig tannstilling eller en plasterlapp på en finger kan dermed vekke en sterkere reaksjon enn et godt fortalt fotografi med et klart budskap.

Slik jeg forstår Barthes, er *punctum* en reaksjon som alltid er knyttet til noe i bildet som ikke er planlagt, noe som ikke er en del av bildets overordnede budskap. Nettopp gjennom sin uregisserte tilstedeværelse knytter dette uventede fotografiet til

²⁹⁴ Ibid., 41.

noe som faktisk har vært. På mange måter er det nettopp slike små drypp av utilsiktethet som gjør fotografiet unikt, øyeblikk av genuinitet som presser seg gjennom kulturens mange slør av mening.

Som Larsen påpeker, er det i punktum at Barthes finner fotografiets ”tredje mening”, en dimensjon som verken det denotative eller det konnotative ved fotografiet som tegn riktig fanger.²⁹⁵ Den tredje mening er gåten som for alvor gjorde Barthes til fototeoretiker, og jakten på denne dimensjonen, som igjen og igjen unndro seg hans analytiske verktøy, bidro til å transformere ham fra lingvist til semiolog og i siste instans fenomenolog. Barthes begynte sine funderinger i den tro at alle tegnsystemer fungerer på samme måte, at bilder kan analyseres og beskrives som språk. På 1970-tallet er han imidlertid i gang med et annet prosjekt, nemlig å identifisere ”det i bildet der er rent billede”.²⁹⁶ I essayet *Le Troisième Sens* lanserer Barthes en analysemodell med tre lag med mening, ikke helt ulik Panofskys kunsthistoriske tretrinnsraket som ble lansert i 1939, men som fikk ny popularitet nettopp rundt 1970. Barthes første nivå handler (som for Panofsky) om å betrakte bildet og beskrive det, om å avlese noen konkrete informasjoner fra bildet, som gjenstander, personer, deres relasjoner osv. På det andre nivået (som Panofsky ville kalt det ikonografiske) legger han til kulturell kunnskap som gjør det mulig å tolke en dypere mening i det bildet viser, og Barthes slår fast at bildet fungerer både på et informativt og symbolsk nivå. Disse to nivåene tømmer likevel ikke fotografiet for mening, det finnes et tredje nivå som han ikke helt klarer å sette fingeren på. Dette skal ikke forveksles med Panofskys ikonologiske nivå der den diskursive mening smelter sammen med tidsånden bildet er skapt i. Barthes tredje nivå er vanskeligere, det betegner en rest, noe utenfor kulturen og historien, noe man kan peke på, men ikke snakke om, noe ”stump” (*obtuse*) og stumt, men likevel talende. Skal vi tro Larsen er det i dette byggverket begrepene *studium* og *punktum* har sitt fundament. *Studium* kombinerer bildets denotative referansefunksjon og dets konnotative nivå av kulturelle medbetydninger. *Punktum* er den tredje mening, og tilhører tilskueren.

²⁹⁵ Larsen, «At tale på en anden måde».

²⁹⁶ *Ibid.*, 275.

6.8. Et kollektivt punktum?

Punktum er altså en personlig erfaring, som i sin ytterste konsekvens kan oppløse selve tiden, skriver Barthes. Det ligger nemlig også et slags fysisk nærvær i punktum, som skaper en forbindelse mellom det eller den som er avbildet og tilskueren. Vi er her tilbake til Barthes noe forvirrende konsept om fotografiets ”virkelige uvirkelighet”. Peter Larsen oppsummerer det slik: ”Fotografiet er, som alle andre bilder, en uvirkelig, imaginær representasjon, men er samtidig et virkelig aftryk af motivet”.²⁹⁷

Denne ”virkelige uvirkeligheten” tror jeg er med på å forklare hvorfor det likevel ikke er gitt at journalistiske fotografier per definisjon genererer studium-reaksjoner hos publikum. I kapittel 2 berørte jeg et annet av Barthes innflytelsesrike begrepspar, nemlig forankring og avløsning, men påpekte samtidig at hans analyser som eksplisitt nevner massemedier og aviser må leses i lys av sin tid. Den Barthes som mest eksplisitt befattet seg med avisbildet var semiologen Barthes på begynnelsen av 1960-tallet. Fenomenologen Barthes gikk aldri videre med sine tanker om det komplekse meningsuniverset en avis utgjør, men stopper ved *studium* som et uttrykk for styrt mening fra operatorens hånd. For mitt formål tror jeg det vil være fruktbart å beholde de relasjonelle ansatsene som ligger i Barthes’ tidlige analyser, men samtidig må nettopp de relasjonelle aspektene videreutvikles. At bilde og tekst innebærer to ulike tegnsystemer forhindrer ikke at de begge spiller sammen på en større scene, der ulike former for sosial praksis er med på å definere så vel fotografiets som tekstens virkekraft og performative kvaliteter. Rose viser hvor fruktbart et slikt perspektiv kan være i sin studie av britiske familiebilder som blant annet endrer både funksjon og betydning når de vandrer fra familiealbumet til avissiden for å gi terrorofre et ansikt etter bomben i London i 2005.²⁹⁸ Som Scott påpeker er ikke det ”rene” pressefotografiet mindre kontekstdefinert: ”The [press]

²⁹⁷ Ibid., 273.

²⁹⁸ Rose, *Doing family photography*.

photograph did not create the news, but was chosen for the news which was itself created by the newspaper. News photographs are made and not born.”²⁹⁹

Her er vi tilbake ved forståelsen av fotografiet som et objekt med performative kvaliteter, et aspekt det kan synes som Barthes ikke var så opptatt av, i og med at han først og fremst diskuterer hvordan innholdet i fotografiene virker på ham. Med utgangspunkt i Jalvings tredeling mellom begrepene *performance*, *performative* egenskaper og *performativitet* (se innledning), kan vi for eksempel si at punktum er en opplevelse som stiller seg likegyldig til fotografiet som performance (som jo må defineres som kultur) og som heller ikke kan reduseres til en reaksjon på de visuelle strukturenes iboende performativitet (i Butlers forstand). Den talende detaljen medvirker ikke desto mindre til at fotografiet fungerer performativt i den unike situasjonen.

Den emosjonelle blassheten som ligger i Barthes definisjon av studium kan derimot forstås som et resultat av pressefotografiets performativitet forstått som en gjentagende visuell struktur, hvis kraft ligger vel så mye i den repetitive formen enn i det enkelte fotografi. Studium fungerer dermed performativt på et annet nivå, det forholder seg til fotografiet som idéstyrt innenfor gitte rammer. Knytter vi dette an til Turners ideer om liminalitetens vesen, som en terskel der struktur og antistruktur møtes, ser vi at studium har klare fellestrekk med struktur, mens punktum har antistrukturelle kvaliteter.

Kan dette hjelpe oss til å forstå de kollektive responsmønstrene vi finner i reaksjonene mot Breivikbildene? Når mange mennesker uavhengig av hverandre blir opprørt over de samme bildene, kan vi da snakke om et kollektivt punktum? Eller er det snarere slik at noen fotografier får liminale kvaliteter i gitte situasjoner og at ubehaget ved å se dem skyldes at de gjør eksplisitt en overgang som er voldelig og uønsket?

²⁹⁹ Scott, *The spoken image*, 99.

6.9. To performative uttrykk

Et bilde der hovedpersonen forholder seg passiv er ikke nødvendigvis mindre av en performance enn et bilde der personen handler, det er bare annerledes. Begge deler kan oppfattes som en scene med et formål. Forbryterportrettet er en iscenesettelse av drapsmannen som overvunnet, i samfunnets varetekt. For at dette skal fungere sjangermessig korrekt, bør imidlertid forbryteren se passivisert ut. Det gjør ikke Breivik på fengslingsbildene. Han ser snarere ut som enn mann med full kontroll, ikke den impotente forbryter fotografiets ramme legger opp til. Ladegrepbildet viser en aktiv rekonstruksjon av en drapshandling og er som sådan et uvanlig nyhetsbilde. Som VG understreker i sitt PFU-forsvar er det ikke unikt i historien at avisene trykker bilder fra rekonstruksjoner, men det er ikke vanlig at dette skjer uten at mediene er invitert. Perspektivet er med andre ord kikkerens, noe jeg tror gir fotografiet en forsterket aura av autensitet.

For å returnere til Barthes *studium*-begrep er det liten tvil om at bildeleggingen av Breivik ikke bare skriker, men faktisk sårer. Både klagesakene og engasjementet i den offentlige diskusjonen rundt dem er i alle fall en sterk indikasjon. Dette er ikke intendert fra mediens side, noe som dokumenteres av både Dagbladet og VGs intense insistering på bildebrukens nyhets- og dokumentasjonsverdi. Formålet med publiseringen ligger for dem trygt innenfor samfunnsoppdraget, og særlig Dagbladet virker oppriktig overrasket over kritikken mot forsidebildene. I et av sine tilsvare påpeker avisa for eksempel at den massive dekningen har medført økonomiske tap og ikke vinning, slik en av klagerne antyder. Jeg vil derfor slutte at bildene på mange måter har unndratt seg redaksjonell kontroll, i den forstand at de altså uttrykker noe annet enn det som var meningen, nemlig å illustrere et journalistisk poeng.

Forklaringen på dette er sammensatt. Når det gjelder rekonstruksjonsbildene i VG ligger svaret delvis i hva bildene faktisk viser, men det er også sannsynlig at stedet bildene er tatt – Utøya – spiller en sentral rolle i reaksjonene. Så kort tid etter massakren var Utøya et sorgens monument og nærmest et hellig sted som AUF diskuterte om de skulle eller kunne klare å ”ta tilbake”. At VGs tilstedeværelse og dokumenteringsiver profanerer dette rommet er ikke eksplisitt nevnt i klagen, men

fanges kanskje opp av VGs insistering på at politiet må bære ansvaret for at rekonstruksjonen foregikk så tidlig. Da Utøya noe tid senere ble åpnet for mediene og etterlatte/overlevende som ønsket det, hold VG seg helt unna. For Dagbladforsidenes vedkommende virker det som det ikke er noe spesifikt bilde som vekker harme, men den gjentagende bruken av et hvilket som helst bilde av Breivik. Det kan virke som klagerne ikke er interessert i hvilke journalistiske saker Dagbladet begrunner bildeleggingen med, og at de som reagerer på bildene ikke klarer å se Dagbladets forøvrig journalistisk granskende prosjekt.

Det er også interessant å merke seg at avisene konsekvent omtaler terrorangrepene den 22. juli som en *kriminalsak*, som noe de etterforsker på samfunnets vegne, mens dette begrepet ikke dukker opp hos klagerne. Dagbladets forsøk på ”å avkle” Breivik og hans myteunivers kan leses nærmest som en symbolsk henrettelse, mens VG inntar posisjonen som den fjerde statsmakt ved å påberope seg retten til å holde oppsyn med politi- og rettsmyndigheter – og til å bildelegge sin bevisførsel.

6.10. Ulike rasjonaliteter

Verken Dagbladet eller VG ble altså dømt i PFU da saken ble behandlet 15. desember 2011. I sakene mot Dagbladet mente utvalget at belastningen på de pårørende ikke medførte at man kunne

forvente at aviser gjemmer bort den mest prioriterte nyhetssaken fra forsiden, og det må være innenfor Dagbladets redigeringsrett å velge å illustrere forsiden. Heller ikke kan enkeltbildene i seg selv sies å være spesielt dramatiske eller spekulative.³⁰⁰

I sakene mot VG argumenterte PFU for at VG var i sin fulle rett til å omtale rekonstruksjonen fordi denne representerte ”etterforskingsskritt av offentlig

³⁰⁰ PFU-sak 209/11.

betydning”.³⁰¹ Videre konstaterte utvalget at bilder fra en slik hendelse er en viktig del av dokumentasjonen, og utvalget mener det ville være feil å holde bildene vekk fra offentligheten – selv om de for noen oppleves belastende. Særlig ladegrebildet har ”en betydelig informasjonsverdi”.³⁰²

Gjennom disse kjennelsene forankrer PFU dermed Dagbladet og VGs bildebruk solid på innsiden av det presseetisk akseptable, noe som i og for seg ikke er overraskende. Kjennelsen forklarer imidlertid ikke hvordan det kan ha seg at deler av publikum åpenbart leser og oppfatter de innklagete bildene på en radikalt annerledes måte enn det pressens egne gjør. En ting er de negative følelsene de vekker, men klagernes frykt for at mediene skal løpe morderens ærend ved å gi ham oppmerksomhet kan også leses som en dyp mistro til pressefotografiets epistemologiske troverdighet. Det kan se ut som at klagerne ikke opplever 22. juli primært som en krimsak under etterforskning, men som en katastrofe av langt videre dimensjoner. Kanskje ligger noe av bildebrukens sårende effekt i den journalistiske rasjonalitetens manglende evne og vilje til å anerkjenne en slik videre, dypere og mer ontologisk tilnærming til hendelsene. Det er også sannsynlig at klagerne, i likhet med pressen selv, oppfatter pressebilder som styrt kommunikasjon med et intendert innhold, og at de dermed opplever at pressen faktisk mener å såre gjennom å publisere sårende bilder.

Skjematisk kan de konseptuelle motpolene i materialet oppsummeres slik:

Presse	Publikum
Krimsak	Tragedie/ondskap
(pressebildene avslører/dokumenterer)	(pressebildene profanerer/forflater)
Ny kunnskap (en epistemologisk posisjon)	Grunnleggende erfaring (en ontologisk posisjon)
Bildet illustrerer teksten/tekstens idé	Bildet nuller ut teksten

³⁰¹ PFU-sak 200/11.

³⁰² Ibid.

Disse motpolene er tilsynelatende inkompatible, noe ikke minst pressens representanter ser ut til å være oppriktig forundret over. Forklaringen på dette ligger i liten grad i bildene selv, men snarere i de ulike sosiale praksisene de inngår i. For pressens vedkommende er det viktig å huske at det, til tross for den økende bruken av fotografi og andre visuelle framstillingsmåter, fortsatt råder et hierarki mellom tekst og bilde der teksten befinner seg på toppen. At verken Dagbladet eller VG hadde fotodesken med som en fast bidragsyter i de redaksjonelle gruppene som jobbet med 22. juli kan tolkes som et uttrykk for denne vedvarende tradisjonen. Det er derfor rimelig å anta at pressens representanter i liten grad har vært seg bevisst at de kan miste ”kontrollen” over bildene, og at intendert innhold og formspråk trekker i motstridende retninger.

Dette åpner for videre undersøkelser av ulike dimensjoner ved redaksjonell praksis, for eksempel den journalistiske forståelsen av visuell kommunikasjon, pressefotografiets status i redaksjonene og forståelsen av hvilke konsekvenser ulike sammenstillinger av tekst og bilde kan ha. Til det første punktet er det viktig å se på bildenes intertekstuelle – eller interdiskursive – konnotasjoner. Det er for eksempel ikke urimelig å forestille seg at bildet av drapsmannen som gjør ladegrep oppleves som en forflatning av den virkelige drapshandlingen fordi bildet vekker assosiasjoner til populærkultur og krim/action-filmer. Ladegrepet er en aktiv handling og en maktmonstrasjon, og motsier andre elementer i bildet, som at han står i bånd og er underlagt politiets varetekt. Oppslagets layout kan dessuten karakteriseres som det Hagan kaller innveving av tekst og bilde, noe vi ofte finner i løssalgavisenes bildereportasjer og på forsiden (se kapittel 2). Denne sammenstillingsformen bryter med den klassiske tekstlige forankringen av bildeinnholdet og skaper snarere avløsningseffekter, der bildet, sammen med et slagordpreget tekstelement, gir bildet forrang framfor brødteksten og får det til å framstå som selvforklarende. Formspråket kan også være en delforklaring på hvorfor en del Dagbladet-lesere kun så forsiden som en promotering av Brevviks prosjekt, og ikke som en salgspakat for avslørende journalistikk.

For å forstå publikums reaksjoner er det også interessant å studere *hvor* de møter de bildene som provoserer dem, slik Rose blant andre anbefaler.³⁰³ Flere er inne på at de føler seg invadert i det offentlige rom, og at løssalgssaviser er noe de ikke kan beskytte seg mot. Løssalgssavisene bruker forsidene sine som slagsplakater og de er ofte kraftig bildelagt. Disse avisene finnes i butikker, på bussen, på lunsjbordet på arbeidsplassene og er langt vanskeligere å skjerme seg mot enn abonnementsavisene som tilhører privatsfæren og der man selv kan velge når og om man vil åpne dem. Løssalgssavisene har også ry på seg for å være mer spekulative enn andre medier, noe som hefter ved måten budskapet deres oppfattes på – uavhengig av journalistisk dyktighet.

Brukskonteksten er imidlertid ikke bare avhengig av rom, men også av *tid*. Den rikholdige litteraturen om Holocaust-bilder er verdifull lesning for å forstå hvordan bildeleggingen av en traumatisk historisk hendelse videreutvikles gjennom narrativer, og hvordan bildene etterhvert får nye bruksområder.³⁰⁴ PFU-materialet er imidlertid så tett på selve hendelsen at denne prosessen bare så vidt var i gang. Materialet gir likevel et innblikk i dragkampen om hvilke byggesteiner den store fortellingen om terrorangrepene den 22. juli skal tuftes på. Nettopp tidsdimensjonen er også et viktig parameter for å forstå pressebildenes åpenbare evne til å såre i en mer kollektiv forstand. Barthes' *studium* er kanskje avhengig av en viss avstand, både i tid og i rom. Det finner man ikke i en slik liminal situasjon som her er beskrevet.

³⁰³ Rose, *Visual methodologies*, 30–40.

³⁰⁴ Se for eksempel Angi Buettner, *Holocaust images and picturing catastrophe: the cultural politics of seeing* (Farnham: Ashgate, 2011); Petra Rau, «Beyond 'Punctum' and 'Studium': Trauma and Photography in Rachel Seiffert's 'The Dark Room'», *Journal of European Studies*, 2006, 295–325; Barbie Zelizer, *Remembering to Forget: Holocaust Memory through the Camera's Eye* (Chicago: University of Chicago Press, 1998).

Del 3: Etterpå. Visuelle avslutninger

Tittelen på denne delen er på sett og vis misvisende. Denne teksten kommer ikke til å dekke sluttpunktet for det sosiale dramaet som startet 22. juli 2011. Det er for tidlig, vi er ikke ved enden ennå. I skrivende stund går debatten fortsatt høyt om minnesmerket på Utøya, og mens skjebnen til Høyblokka og kunsten i Y-blokka i regjeringskvartalet er avklart for noen, ruller andre opp ermene for å gå en runde til. I tillegg ønsker Arbeiderpartiets partisekretær Raymond Johansen en ny debatt om Anders Behring Breiviks ideologi. Dette er bare tre eksempler på offentlige debatter som viser at saken langt fra er avsluttet. Victor Turner påpekte da også at det han kalte *redressive action*, og som jeg har valgt å oversette som reparasjonsfasen i et sosialt drama, enten kan bygge bro over eller forsterke de konfliktlinjene bruddet og den påfølgende konfliktfasen har etablert. Dette vil tiden vise. Ritualer i mer klassisk forstand står ofte sentralt i slikt reparasjonsarbeid, og i tilfellet 22. juli har ikke minst alle begravelsene, minnestundene og konsertene hatt en slik funksjon. Det virkelig store, samfunnsomsvøpende ritualet var likevel rettssaken mot Breivik som startet 16. april 2012. Som ritual betraktet hadde rettssaken sin egen struktur og sin egen liminalitet, noe jeg skal komme tilbake til.

På et overordnet nivå er denne delen motivert av et ønske om å se hvorvidt avisene velger andre typer bilder i denne fasen enn de gjorde tidligere, alternativt om de samme bildene blir brukt på nye måter. I kapittel 7 vil jeg konsentrere meg om rettssaken mot Anders Behring Breivik. Hovedspørsmålet i dette kapitlet er hvordan avisene håndterte representasjonsproblematikken rundt Breivik. Her trakk flere krefter i ulike retninger. Dels Breivik selv, som ønsket rettsaken som en talerstol, dels alle som var lei av å bli konfrontert med Breivik og 22. juli mer eller mindre daglig, og opp mot dette sto avisenes samfunnsoppdrag. Å ikke dekke en sak av så omfattende samfunnsmessig betydning var selvfølgelig utelukket. For å nærme meg dette komplekset har jeg valgt å diskutere avisforsider fra rettssakens begynnelse, samt domfellelsen. Disse to punktene er valgt fordi jeg anser dem som mer symbolsterke enn den dagligdage nyhetsdekningen i de ti ukene rettssaken varte. Symbolbruken her interesserer meg også i lys av rettssakens kvalitet som sosialt

reparasjonstiltak. Vi ser for eksempel at nesten alle de riksdekkende avisene har valgt å benytte seg av det Angus McDougall og Veita Jo Hampton kaller *visual editorials*,³⁰⁵ altså å bruke fotografier til å uttrykke et meningsbærende budskap. Disse budskapene er ikke alle like tydelige, men alle avisene kretser rundt temaer som demokrati og rettsstat, for ikke å snakke om hvilken status Breivik skal ha i det norske samfunnet.

Kapittel 8 er min egen avslutning. Her vil jeg forsøke å samle trådene fra de diskusjonene fotografiene i denne avhandlingen har inspirert. Hva skjer med nyhetsfotografiene nå som 22. juli ikke lenger er en nyhet? Hvilke rom for videre liv kan vi identifisere for disse journalistiske fotografiene? Hvilke rom finnes for tragedien selv, og hvilken rolle spiller fotografiet der? Andrea Gjestvangs prisbelønte portrettserie av overlevende fra Utøya gir meg her en anledning til å avslutte denne avhandlingen i respekt både for de som døde 22. juli, og de som overlevde og skal bære minnet om tragedien videre i sin egen kropp.

³⁰⁵ McDougall og Hampton, *Picture Editing & Layout*.

7.0. Over og ut? Rettssak og dom.

Rettssaken mot Anders Behring Breivik startet 16. april 2012, og rettsforhandlingen ble avsluttet 22. juni. 24. august falt dommen. Breivik ble idømt lovens strengeste straff: 21 års fengsel og forvaring i minimum 10 år. Under rettssaken sto terroraksjonene den 22. juli 2011 nok en gang i norske og internasjonale mediers søkelys, men denne gang hadde saken fått en ny omdreining. Rettsvesenets rolle handler ikke bare om å gi Breivik en rettferdig dom, eller å parkere ham som individ eller ideolog, men om å fortelle borgerne at Norge hadde begynt å fungere normalt, rasjonelt og tilregnelig igjen. Med rettssaken var det samfunnet selv som hadde en prøve å bestå. Ville rettferdigheten kunne skje fyllest innenfor rammene av det norske rettsvesenet? Hvordan skulle Breivik vurderes? Skulle man legge mest vekt på den politiske dimensjonen bak handlingene hans eller galskapen i dem? Burde han dømmes til psykiatrisk tvangsbehandling, eller kunne han straffes som en ”vanlig” forbryter? Var lovens strengeste straff streng nok?

Rettssaken var den største enkeltbegivenheten i den fasen Victor Turner kaller *redressive action*, og som jeg har valgt å oversette til *reparasjonshandlinger*. Prosessen kan anses som et ritual i seg selv, iverksatt av det Turner kaller ”star groupers”.³⁰⁶ På generelt nivå betegner ”star groupers” de sentrale medlemmene av en gruppe, ofte de menneskene og/eller representanter for de institusjonene som et sosialt drama har forsøkt å destabilisere eller styrte. Omfanget av hendelsen vil definere størrelsen også på reparasjonstiltakene. Rettssaken mot Breivik er med andre ord et mer offisielt og samfunnsomfattende helbredelsesritual enn begravelsene, konsertene og de mange minnearrangementene gikk foran, og som jeg delvis berørte i Del 2. I en rettssak er det samfunnet som sitter med kontrollen og definisjonsmakten. Rettsvesenet håndhever samfunnets lover, og er pålagt å utøve sin dømmende makt i henhold til disse. For de impliserte vil et hvert rettsritual oppleves som liminalt, som en periode der dagliglivets normalitet er satt ut av spill. 22. juli-rettssaken gjaldt

³⁰⁶ Turner, «Social dramas and stories about them».

”alle”, og sakens samfunnsmessige betydning vises både i dens lengde og bredde, samt i den omfattende mediedekningen den fikk. Store deler av rettsforhandlingene ble kringkastet på direkten i de nesten to månedene saken pågikk. NRK hadde ekspertkommentatorer til stede både på tinghuset og i studio og avisene fulgte opp med rettsreferater, kommentarer og intervjuer. Foruten vitnemål og forklaringer fikk befolkningen i denne perioden en kollektiv innføring i det norske rettssystemet som savner sidestykke.

Foruten sakens mange grusomme detaljer og bevegende øyeblikk fungerte rettssaken som en gigantisk kollektiv selvgranskingsøvelse. Turner kaller rettssaker for en sekulær ”scanning device” hvis konsekvens alltid vil være økt selvinnsett:

Whether juridical or ritual processes of redress are invoked against mounting crises, the result is an increase in what one might call social or plural reflexivity, the ways in which a group tries to scrutinize, portray, understand, and then to act on itself.³⁰⁷

Barbara Myerhoff går enda lenger når det gjelder å beskrive verdien av den typen kulturelle *performances* som rettssaken mot Breivik må kunne karakteriseres som. Hun mener at de er refleksive i den forstand at de bidrar til å synliggjøre oss for oss selv, og dessuten at de bidrar til refleksjon rundt det faktum at vi ser oss selv: ”As heroes in our own dramas, we are made self aware, conscious of our consciousness.”³⁰⁸ I dette ligger det et kreativt sosialt endringspotensial, noe Turner elsker å understreke som et trekk ved liminalitet (se innledning). Jeg vil understreke at det likevel er en vesensforskjell mellom den spontane kreativiteten vi så oppstå gjennom *communitas* (se kapittel 4), og den mer kontrollerte situasjonen rettssaken er et uttrykk for. Likevel spiller utvilsomt det liminale en viktig rolle også her. Selv om rammene var definert og planlagt i forkant, og selv om alle visste at Breivik ville bli dømt, så sto det viktige ting på spill for samfunnets selvrespekt og selvforståelse. Rettssaken måtte ikke bli en farse! Og selv om rolletegningen var tydelig, var det

³⁰⁷ Ibid., 121.

³⁰⁸ Meyerhof sitert av Turner ibid.

ikke mulig å foregripe hvordan hver enkelt aktør kom til å opptre. En konsekvens de færreste hadde forutsett var for eksempel hvilken nitid gransking og kritikk rettspsykiatrien skulle bli utsatt for, både representert ved enkeltpersoner og som fag.

Hvilken rolle spilte så de journalistiske fotografiene i deknningen av dette dramaet? Hvordan møtte avisene utfordringene fra en visuelt orientert drapsmann som på så mange måter tidligere hadde klart å beholde mye av kontrollen over sin egen framtoning? Å gå inn i rettssakens mange detaljer er for omfattende innenfor rammene av dette kapittelet. Jeg har derfor valgt å konsentrere meg om nasjonale og regionale avisforsider de første to dagene, der vinkling og bilebruk sier mye om hvilket narrativt utgangspunkt de ulike avisene hadde. Da terrorangrepene skjedde, utløste de til dels overlappende, til dels konkurrerende narrativer (se Del 2), grunnet i et kollektivt sjokk. Foran rettsaken hadde mediene hatt god tid til å forberede seg, og jeg mener det derfor er interessant å se hva slags narrativt fundament de presenterer som utgangspunkt. Jeg har også tatt for meg forsidene den 25. august, altså dagen etter domfellelsen. De representerer, om ikke slutten på 22. juli som sosialt drama, så i alle fall slutten på en viktig sekvens. Her kan vi også forvente en sterkt symbolsk ladet journalistikk.

7.1. Rettssaken som fellessak

I dette avsnittet vil jeg diskutere forsidene til norske riks- og regionsaviser fra de to første dagene av rettssaken. Avisene i utvalget er representert i databasen Retriever, og det er det arkiverte materialet som danner utgangspunkt for studien.³⁰⁹ I tillegg vil jeg diskutere en forside fra A-magasinet og en fra Morgenbladet som jeg mener supplementerer nyhetsavisene. Å se flere aviser under ett er interessant i denne sammenhengen, i og med at det ikke er til å komme forbi at avisene både konkurrerer og kommenterer hverandre. 22. juli-rettsaken er det vi kan karakterisere som en

³⁰⁹ Dagens Næringsliv er representert i Retriever, men ikke i min undersøkelse fordi avisa bare legger ut tekst og ikke bilder i databasen.

fellessak der mediene samlet setter dagsorden.³¹⁰ Terroraksjonene og hendelsene i ukene som fulgte var også fellessaker, men på grunn av sjokket og kaoset som også preget mediene synes jeg det har vært mindre relevant å legge vekt på konkurransedimensjonen i den første tiden etter terroraksjonene. Når det gjelder rettsaken, så vil ingen redaksjoner forvente å ha eksklusiv tilgang til en slik sak, men alle er opptatt av å være ”gode” eller ”best” i dekningen av dem. Derfor er de store fellessakene en arena der redaksjonene kan sammenlikne arbeidet sitt med hverandre, og der originalitet i framstillingen verdsettes som fellessakenes variant av eksklusivitet.³¹¹

Jeg har delt inn materialet etter fire narrative trekk jeg finner i dekningen:

- Medienes egen rolle (et metaperspektiv) som mer framtredd enn saken i seg selv
- Overlevende og etterlattes innfallsvinkler.
- Ofrene
- Gjerningsmannen

Dette er de sentrale aktørene mediene framhever i forhåndsdekningen på rettsakens første dag. Under selve rettssaken fikk aktorater, forsvarere, dommerne og de sakkyndige også mye oppmerksomhet, men disse fortellingene berører jeg ikke her.

7.2. Metaperspektivet: Ikke-bilder og ikke-nyheter

Da rettssaken startet 16. april kunne man forvente at mediene ville komme med en forhåndsdekning av saken, noe de fleste også gjorde. Forsidene denne dagen var imidlertid svært forskjellige og rettssakens status som nyhet likeså. Overraskende mange valgte ikke denne saken som toppsak. Tabellen under gir en indikasjon:

³¹⁰ Svein Brurås og Gunhild Ring Olsen, *Nyhetsvurderinger: på innsiden i fem redaksjoner* (Kristiansand: IJ-forl., 2012), 230.

³¹¹ Handgaard, Simonsen, og Steensen, *Journalistikk*, 60–63.

Tabell 7.1: Fordeling av forsidesaker etter prioritering 16. april 2012.

Forsidedekningen 16. april 2012	Hovedsak	Undersak	Ingen dekning på forsiden	Antall aviser totalt
Riksdekkende Aviser (minus DN)	3	3	1	7
Regionale aviser	3	0	2	5
Totalt	6	3	3	12

Av de sju riksdekkende avisene i utvalget var Nationen den eneste som valgte å ikke ha noen forhåndssak på forsiden den 16. april overhode. Selv om avisa dekket rettssaken på nyhetsplass, dukket den svært sjelden opp på forsiden. Heller ikke regionsavisene Fædrelandsvennen og Nordlys hadde forhåndssaker. Tre riksdekkende aviser (Aftenposten, Klassekampen og Vårt Land) dekket imidlertid saken med små notiser på førstesiden, noe jeg finner litt overraskende. Fenomenet kan selvsagt delvis forklares med at rettssaken ikke hadde startet ennå, og at andre nyheter denne dagen måtte anses å være vel så viktige. Ser vi på måten disse notisene er formulert, tror jeg imidlertid det er relevant å spekulere i om ikke det også lå andre grunner bak.

Aftenposten (fig 7.2.) begrenset seg for eksempel til en bildeløs notis som refererte til en kommentar av sjefredaktør Hilde Haugsgjerd under tittelen ”Oppgjør med terroren”. Her skriver hun at pressekorpsen er preget av ydmykhet framfor oppgaven med å dekke rettssaken. Klassekampen (fig. 7.1.) har valgt en liknende løsning, nemlig en notis med tittelen ”Terrorsaken starter”. Notisen er illustrert av et bilde av en eldre politimann utenfor døra til Oslo Tinghus. Det sentrale visuelle elementet er politimannens høyre arm, der vi ser det står ”Innsats”. Vi skjønner dermed at mannen er en del av innsatsstyrken, og at dette ikke er noen hvilken som helst rettssak. Den lille tekstsnutten advarer dessuten om at de neste ukene kan bli tøffe. Vårt Land (fig. 7.3.) har også valgt en notis der de nærmest advarer sine lesere mot at avisa kommer til å dekke saken, men lover å ”ikke spekulere i grusomme bilder eller detaljer”. Notisen er illustrert med et bilde av inngangspartiet til Oslo Tinghus, der bildeteksten lyder: ”Nærmere 1.000 pressefolk skal følge rettssaken fra Oslo Tinghus”. (Dette viste seg for øvrig å være en underdrivelse. Ifølge Tinghusets egen erfaringsrapport

dukket det opp 2000 pressefolk fra 265 medier i løpet av de ti ukene rettssaken varte.³¹²



Fig.7.1. Klassekampens forside publisert 16. april 2012. Fig.7.2. Aftenpostens forside publisert 16. april 2012. Fig.7.3. Vårt Lands forside publisert 16. april 2012.

Det er rimelig å anta at disse eksemplene først og fremst viser at deler av pressen ønsket å signalisere varsomhet i balansegangen mellom hensynet til de mange berørte av terroraksjonen og samfunnsoppdraget som formidler av viktig og vesentlig informasjon. Vårt Land indikerer dessuten at de pålegger seg selv et slags bildeforbud, eller i alle fall en bildebegrensning, der hensynet til folks følelser eksplisitt veier tyngre enn opplysningsoppdraget. Aftenposten er mer unnvikende og erklærer bare at journalistene er ”ydmyke, ikke selvsikre”. Klassekampen tar ingen forbehold i teksten, men advarer rett ut om at rettssaken vil bli ”en enorm påkjenning for overlevende og pårørende”. Et fellestrekk ved disse avisene er at redaksjonen taler til sine lesere om det som skal skje, det være seg signert (Aftenposten og Vårt Land) eller usignert (Klassekampen). Dette er et metanivå der journalistikken, og ikke rettssaken, klassifiseres som potensielt plagsom for leserne.

³¹² Gjorv og 22. juli-kommisjonen, *Rapport fra 22. juli-kommisjonen*, NOU 2012:14:83.

Stavanger Aftenblad hadde riktignok rettssaken som toppsak på forsiden, men jeg synes dette oppslaget er relevant å diskutere sammen med de tre foregåendes selvrefleksive ”ikke-dekning” på grunn av det markert fraværende oppslagsbildet. Det spektakulære her er at avisa har valgt et ”ikke-bilde”, altså en tom, hvit flate der det normalt skulle vært et fotografi.



Fig.7.4. Forsiden til Stavanger Aftenblad publisert 16. april 2012.

Tittelen på hovedsaken lyder ”– Breiviks PR-aksjon vil slå feil”. Dette er et sitat fra statsviter Øystein Hetland som er brakt inn som en lokal ekspertkommentator. Han er sitert på at ”tankegodset i Anders Behring Breiviks forklaring i retten vil framstå som meningsløst”. Tittelen indikerer at det tomme partiet på siden faktisk *er* en illustrasjon, som kan tolkes på flere måter. Dels kan den tomme flaten leses som en måte å formidle tomheten i Breiviks budskap på. En alternativ tolkning er at den er en indirekte kommentar til diskusjonen om det å vise Breiviks ansikt er en måte å promotere ham på. Samlet er grepet distansert. Statsviteren ser saken som en utenforstående, fra en akademisk/analytisk posisjon. Samtidig er det noe inkluderende ved denne posisjonen. Rettssaken gjelder ikke bare de som konkret ble rammet, men nasjonen som sådan. Stavanger Aftenblad tar altså utgangspunkt i Breiviks ideologi mer enn i hans handlinger.

Samlet tror jeg disse avisenes ikke-dekning av saken kan leses som en respons på en trøtthet i publikum, både overfor Breivik og mediene selv. Å dekke rettsaken i

notisform er et visuelt signal om at disse avisene vil ta sitt publikum på alvor. Metareferansene til mediens rolle i notistekstene understreker dette, samtidig som avisene her også forsøker å forklare at dette er noe de *må* gjøre.

7.3. Overlevende og pårørende: Nær, nærere, nærest

Tre aviser valgte å nærme seg rettssaken gjennom kommentarer og reaksjoner fra overlevende og pårørende, nemlig Bergens Tidende (fig. 7.5.), Adresseavisen (fig. 7.6.) og VG (fig.7.7.). Alle hadde rettssaken som hovedsak, men nærmet seg dem på ulike måter.

Bergens Tidende har intervjuet Ragnar Eikeland som leder støttegruppen for de etterlatte i Hordaland. Tittelen lyder: "Frykter at hatet skal boble fram". Saken er illustrert av et fotografi der en alvorlig Eikeland står foran en dør i Bergen tinghus, der pårørende skal kunne følge rettssaken. Eikeland står i høyre bildekant, han er fotografert frontalt og fra lav øyehøyde. Bildet viser ham i halvfigur, ikledd lys blå skjorte og svart skinnjakke. Ansiktet er fattet og alvorlig. Det er ikke nevnt i teksten at Eikeland mistet sønnen på Utøya, han er kun omtalt som en av flere "pårørende". Samtidig kan avisa ta for gitt at Bergens-leserne kjenner historien hans, i og med at sønnen, Tore Eikeland, var en svært lovende ung AUF-er som til og med ble navngitt av daværende statsminister Jens Stoltenberg under den aller første minnegudstjenesten i Oslo domkirke. Likevel er det ikke den personlige sorgen Ragnar Eikeland illustrerer. Han står der som talsperson, på vegne av en gruppe. Ved å bruke ham på forsiden, plassert på Tinghuset, har avisa valgt å gi den gruppen av pårørende som går aktivt inn i rettssaken ekstra oppmerksomhet.



Fig.7.5. Forsiden til Bergens Tidende publisert 16. april 2012. Fig 7.6. Forsiden til Adresseavisen publisert 16. april 2012.

Adresseavisen har valgt en liknende vinkling, men med noen sentrale forskjeller. Avisa har intervjuet Tor Ødegaard, far til Håkon Ødegaard som ble drept på Utøya. Ødegaard er intervjuet i egenskap av sørgende far og han forteller at han, sammen med datteren, har valgt å reise bort under retts-saken for å få avstand til saken. Artikkelen er illustrert av et fotografi av Tor Ødegaard som dekker om lag halvparten av forsiden. Han er fotografert frontalt og i halvprofil, med blikket festet et stykke bortenfor tilskueren. I bakgrunnen ser vi de uskarpe konturene av en bokhylle, noe som sammen med de smale, stålinnfattede brillene, gir Ødegaard et intellektuelt preg. Han ser alvorlig, trist og bekymret ut. Med det litt fjerne blikket er det som han stirrer mot noe vi som ser på ikke kan ta del i, slik folk som snakker om noe smertefullt ofte gjør. Samtidig er dette bildet helt avhengig av en tekstlig forankring for å vekke emosjoner hos tilskueren. Hadde vi ikke forstått konteksten kunne bildet like gjerne vist en lokalpolitiker som var bekymret for en beslutning i kommunestyret, eller en professor som kritiserte nedskjæringer på universitetet.

Denne type kontekstuell tvil finnes ikke i VGs oppslag. VG har valgt å intervjuet Marius Hofte, som overlevde Utøya ved å klamre seg fast på en liten fjellhylle i en stor bergvegg. Fotografiet er en kroppert versjon av et av Niclas Hammarströms bilder fra Utøya den 22. juli. Som beskrevet i kapittel 1 sirklet Hammarström rundt Utøya med båt etter at politiet var kommet til øya, og han fanget

Marius i fjellveggen med armene utstrakt (fig. 7.7.). Posisjonen gjør at han nesten ser ut som om han er korsfestet. Det originale fotografiet er tatt fra sjøen med kamera vendt oppover mot fjellveggen. Gutten i de mørke klærne og med den blå luggen er midtstilt og det sentrale visuelle elementet i bildet. Særlig det bleke ansiktet og de hvite hendene hans. Alt annet i bildet, både forgrunn, mellomgrunn og bakgrunn, er dyster og gråsvart fjellvegg, bekledd med kort, grønn buskvegetasjon. I venstre del av bildet er fjellsiden litt lysere, men glattslipt og uframkommelig. Høyre del er den tettest bevokste. I mellomgrunnen ser vi at revnene i fjellet former noe som på bildet nesten ser ut som en slags spiral, en form som gir fotografiet bevegelse, tross fjellveggens massive stillstand. Midt inne i denne spiralen har Marius klart å klore seg fast. Under ham ser vi en knatt av fjellet som stikker fram, og vi aner et stup nedenfor. Over ham ser det også ut til at fjellet luter framover. Her er det ingen enkel farbar vei, verken opp, ned, til høyre eller til venstre.

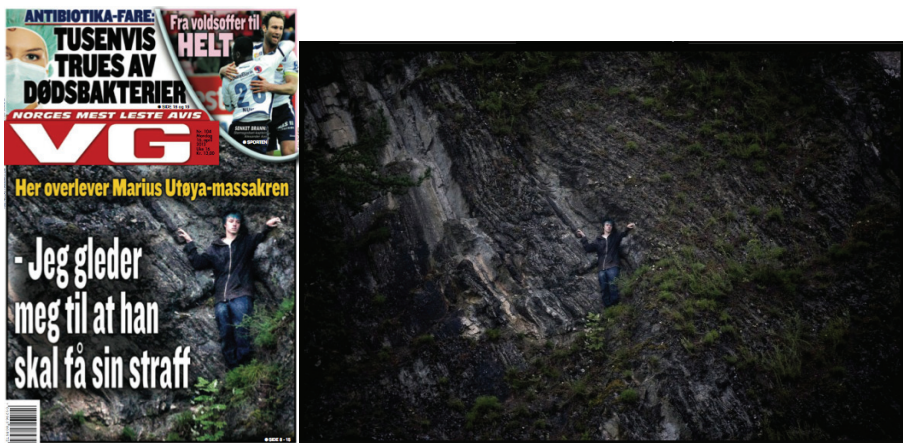


Fig.7.6. (til venstre) Fotograf: Niclas Hammarström. Forside fra VG publisert 16. april 2012. Fig.7.7. Fotograf: Niclas Hammarström. Bildet viser Hammarströms originalutsnitt.

På VG-forsiden (fig 7.6.) er bildet beskåret slik at korsfestingeffekten ikke er like påtakelig. Her er han lagt ut i høyre bildekant, slik at teksten får dominere den venstre. ”– Jeg gleder meg til at han skal få sin straff”, lyder tittelen som er lagt over

bildet. Tekst og bilde er altså innvevd, og det er ingen tvil om hvem sitatet er hentet fra, selv om det ikke er presisert annet enn ved stikktittelen over som sier ”Her overlever Marius Utøya-massakren”.

Bildet er beskåret så tett at det er hakket før det teknisk sett sprekker opp. Tross den middelmådige grafiske kvaliteten er det likevel et uttrykksfullt bilde med sterke affektive kvaliteter. Men det er annerledes enn originalen. VGs utsnitt gjør at vi nå ser bedre hvordan Marius balanserer på en bitte liten hylle, og hvor små fester han har for hendene i fjellveggen. Han er iført en blå jakke med glidelås og blå olabukser. Glidelåsen er dratt nesten helt opp i halsen og han ser ut som han fryser. Den blå luggen repeterer fargen i buksen og gjør ansiktet hans ekstra blekt mot den grå bergveggen bak ham. Ansiktsuttrykket hans er konsentrert og innadvendt. Han ser ut som han bruker all sin energi på å holde seg fast.

Når man kjenner konteksten er det både lett og umulig å leve seg inn i hvordan han må ha hatt det der oppe. Marius ble avbildet midt i marerittet. Ifølge Andrea Gjestvang, som intervjuet ham for boka ”En dag i historien” et år senere, sto han i fjellveggen i to timer.³¹³ Hans beste venn døde i den samme fjellveggen etter at de sammen hadde flyktet fra Breivik. Der han står vet han ennå hva som kommer til å skje. Slik sett hører dette fotografiet hjemme i det Barbie Zelizer kaller ”about to die”-bilder, en egen kategori som mediene ofte benytter seg av i stedet for å formidle reell død.³¹⁴ Et av Zelizers viktigste poenger er at slike bilder fryser et øyeblikk der fortsatt alt er mulig. Den nært forestående døden kan settes på hold, noe som kan få ulike konsekvenser i ulike kontekster. I noen sammenhenger kan det gjøre sorg og tap lettere å ta inn over seg, i andre sammenhenger kan slike bilder forlenge pine. I andre sammenhenger igjen kan ”about to die”-bilder medvirke til ansvarsfraskrivelse, eller trigge politisk motstand og engasjement til dels lenge etter at motivet ble fotografert.³¹⁵ Det er altså bildets *as if*-komponent som er den mest virksomme i

³¹³ Andrea Gjestvang, *En dag i historien: 22. juli* (Pax, 2012).

³¹⁴ Zelizer, *About to Die*, 303.

³¹⁵ Zelizer, *About to Die*.

denne typen motiver. I dette spesifikke eksempelet er det interessant at VG vurderte Hammarströms bilder som umulige å trykke som faktisk nyhetsrapportering, altså da både deres indeksikale *as is*- og den antydende *as if*-funksjonen ville vært sterkest. Nesten et år etter fungerte bildet annerledes. Dels hadde Marius Hoft overlevd, og han har selv sanksjonert bruken av bildet. Dette gjorde det presseetisk mulig å trykke fotografiet.³¹⁶ Men like viktig er det nok at bildet av Marius er en måte å fortelle om den skrekkfilmaktige opplevelsen både de som døde og de som overlevde, må ha hatt. Som så mange ganger før ser vi hvordan mediene bruker enkeltpersoner som et metonymisk case der del står for hele, samtidig som dette eksempelet er en meget sterk historie som står på egne bein. Som inngang til rettssaken mot Anders Behring Breivik er dette bildet også et kraftfullt dokument fordi det påkaller det kollektive minnet. Til tross for at kun spesielt interesserte i det norske avispublikummet.

Det disse tre avisene har felles er et tungt alvor. De pårørende, Ragnar Eikeland og Tor Ødegaard, framstår som tappet for livsgnist. Eikeland er riktignok en aktiv mann som står fram på vegne av flere, men ansiktet hans er likevel uttrykksløst og blast. Selv om fotografiet av ham er meget nøkternt hva angår effekter, så er det lett (og umulig) å forestille seg hvordan en far må mønstre all sin styrke i møte med mannen som skjøt ned sønnen hans med kaldt blod. Den andre faren, Ødegaard, viser aktivt fram sin sårbarhet ved å stå fram i avisa som en som reiser bort. I hans litt fjerne blick er det også forestille seg en bunnløs sorg, vel og merke når man kjenner konteksten. Det er også interessant at teksten legger vekt på at en av grunnene til at Ødegaard reiser bort er for å beskytte datteren. Han er altså ikke bare en sørgende forelder som er frarøvet et barn, han er fortsatt en beskytter. Det er i seg selv interessant at svært mange av de som står fram som pårørende etter 22. juli nettopp er fedre. Dette bryter med et mønster Zarzycka og Kleppe har identifisert når det gjelder visuelle framstillinger av sorg fra tragedier i fjerne himmelstrøk. I internasjonale fotokonkurranser er det ifølge dem mødrene som dominerer, som en trope på en gruppe/et samfunns sorg.³¹⁷ Nå ville neppe fotografiene av verken Eikeland eller

³¹⁶ Intervju med Marius Tetlie, VG, 22. juli 2014.

³¹⁷ Zarzycka og Kleppe, «Awards, archives, and affects», 986.

Ødegaard vunnet noen internasjonal pris, til det er de for formsvake. Ingen av disse mennene viser heller følelsene sine på noen utagerende måte. Det er tilskuerens (min) forestillingsevne som leser bunnløs sorg inn i fotografiene. Kanskje er disse bildene derfor mer kjønnsstereotype enn min undring skulle tilsi. Fedrene er, som nevnt, fortsatt handlende, og vi kan for eksempel forestille oss at de, gjennom å ta offentlig ansvar, beskytter mødrene som vi bare kan ane som skygger i den sorgtunge underteksten.

Bildet av 18-åringen Marius Hoft i fjellveggen etablerer Utøya-erfaringene som et mareritt, men også de overlevende som sterke. At Marius overlevde, lot seg intervju og godkjente at VG kunne trykke bildet av ham er i seg selv et vitnesbyrd om styrke. Det snapshotaktige innblikket i hans traume inngir respekt i all sin gru. Bildet har i denne settingen en sterk konnotasjonsskapende *as if*-kvalitet. Hvordan havnet han i denne veggen? Hvor redd må han ikke ha vært? Hvor forferdelig må ikke alle på øya ha hatt det denne kvelden? Hvordan lever de som overlevde videre med disse minnene og erfaringene? Løssalgestetikken og bildets nærgåenhet gjør at det likevel representerer en etisk balansegang mellom det Vårt Land i sin notis beskrev som den visuelle spekulasjonen de selv ønsker å unngå, og det å skape innlevelse og engasjement hos tilskuerne.

7.4. Ofrene: Rosen og de mange

Hos Dagsavisen (fig. 7.8.) er det ofrene som står i fokus; alle de 77 døde. Forsiden består av et enkelt oppslag, noe som indikerer at avisa prioriterer den forestående rettssaken som en ekstraordinært viktig nyhet. Alle de andre avisene har flere saker på siden, selv om altså rettssaken topper hos totalt seks. Dagsavisens design er enkelt. Navnene på de drepte er listet opp alfabetisk, og på skrått over siden ligger en enkel rød rose. Tittelen på siden er ”Oppgjørets time”.



Fig.7.8. Dagsavisens forside publisert 16. april 2012.

I kapittel 4 etablerte jeg rosen som en trope i 22. juli-dekningen, dels som symbol på sorg/kjærlighet, dels motstand og dels Arbeiderpartiet. Alle disse betydningene kan leses inn i denne forsiden også, men siden er likevel ikke like emosjonelt sterk som de mange rosemotivene fra den første uka etter terrorangrepene. Dette kan skyldes mange forhold. For det første var den enkle rosen på dette tidspunkt ett litt utslitt motiv. Her mangler denne ene enkle rosen dessuten en indeksikalsk forbindelse til tragedien. Den ser ut som en ren illustrasjon, og har en generisk og dermed flaterende karakter enn de mange rosemotivene fra slutten av juli året før. Den enkle oppramsingen av de mange navnene er imidlertid åpenbart knyttet til tragediene som foranlediget rettsaken, og den overveldende mengden navn virker kanskje vel så sterkt som rosen. ”Oppgjørets time” spiller på Dagsavisens forventninger om rettfærdighet for de mange som ble drept og såret. Rosemotivet skal derfor kanskje leses primært som et motstandsbudskap – rosen som slår tilbake. Den manglende indeksikaliteten gjør det imidlertid litt utydelig om rosen primært står for de døde, for Arbeiderpartiet og AUF, eller befolkningen som sådan. Rosen, som et enkelt og samtidig mangetydig symbol, får her lov til å peke i litt for mange retninger, noe som svekker denne forsides meningsbærende autoritet.

Samtidig er det interessant at Dagsavisen her prøver seg på det som på engelsk kalles ”visual editorials”, eller visuell meningsjournalistikk.³¹⁸ Siden er bygget opp som en illustrativ plakat. Illustrasjoner regnes også som en del av fotojournalistikken.³¹⁹ I illustrasjoner blandes teknikker fra reklame og journalistikk, og dette grepet brukes mest i informasjonsgrafikk og andre områder der poenget er å illustrere en mer abstrakt idé. Som Kobré har slått fast fungerer illustrasjoner best for å kommunisere konsepter, følelser og andre tilstander som ikke lar seg gripe med et konkret, ”bokstavelig” bilde: ”The photographer needs to take the reader somewhere outside the bounds of reality and the printed page [...] The photo illustration is the chance for the photographer to make people think.”³²⁰

Ifølge Kobré bruker tre firedeler av amerikanske aviser og magasiner slike illustrasjonsteknikker, og ofte på forsiden. Han går derfor så langt som å hevde at dette kan være den viktigste endringen i fotojournalistikkens historie siden 35 millimeter-kameraet introduserte ”the era of candid photography” for over femti år siden.³²¹ I illustrasjonsjournalistikk er det altså ikke fotografiet, men konseptet som er overordnet. Kobré anbefaler å tenke i symboler, men advarer mot klisjéer som for eksempel visuelle dokudramaer, eller det som på norsk ofte kalles oppstilte bilder.³²²

7.5. Drapsmannen: Breivik i rødt

Kun én avis valgte den tiltalte som plattform for sin dekning av rettssaken, nemlig Dagbladet (fig. 7.9.). I kapittel 6 beskrev jeg hvordan Dagbladet fikk kritikk for sin bruk av Breiviks ansikt de første ukene etter terroraksjonene. Før rettssaken valgte avisa likevel trassig å hente ansiktet hans opp igjen. Dagbladet signaliserer dermed at

³¹⁸ McDougall og Hampton, *Picture Editing & Layout*.

³¹⁹ Se for eksempel Kobre og Brill, *Photojournalism*, 334–343.

³²⁰ *Ibid.*, 336.

³²¹ *Ibid.*

³²² Eide, *Oppdiktete elementer i avisbilder*.

de holder fast ved sitt journalistiske prosjekt om å avkle Breivik som person, koste hva det koste vil. Utgangspunktet er åpenbart kritisk, men bildebruken er svært spesiell. Fotografiet av Breivik dekker totalt omtrent halve forsiden, under avishodet og et par undersaker om fotball og sjokoladens gunstige helseeffekter, og over en annonse. Nesten hele hodet er synlig, men i en stilisert form. I denne versjonen er fotografiet overeksponert og rastret i rødt. Tittelen på hovedsaken lyder ”Dette er han redd for i retten” og teksten er lagt over nedre del av ansiktet hans, slik at det dekker munnen. Over øyenbrynene ligger navnet hans i gult på svart dekk: ”Anders Behring Breivik”. Øynene hans ser mot oss, men litt ovenfor og forbi. Som tilskuer møter vi dermed ikke egentlig blikket hans.



Fig.7.9. Dagbladets forside publisert 16. april 2012.

Dagbladets policy generelt var å vise Breiviks ansikt når det var han som utgjorde sentrum i dekningen.³²³ Siden ansiktet hans allerede var mye brukt, forsøkte man her å presentere det på en ny måte for slik å skape en stopp-effekt.³²⁴ Rødt er en farge Dagbladet ofte bruker for å signaliserer at det dreier seg om en nyhet, og bokstavenes størrelse antyder at her er det mye å hente for den som åpner avisa for å lese. Rødt

³²³ Intervju med Frode Hansen 28. mai 2014.

³²⁴ Marte Gjørde, «Visuell kommentarjournalistikk i dekningen av 22. juli-rettsaken» (Fordypningsoppgave, Institutt for journalistikk og mediefag, Høgskolen i Oslo og Akershus, 2012).

kan her også leses som fare, altså underforstått at Breivik er den farlige. Den svarte teksten fungerer nærmest som et munnbind, og kan forstås som at rettssaken vil stoppe munnen på ham. Den overdrevne rastreringen gir dessuten visse assosiasjoner mot amerikanske forbryterplakater av typen ”Wanted, dead or alive”.

Forsiden kan som helhet ikke karakteriseres som en plakat, men toppsaken har slike kvaliteter. Teksten er innvevd i bildet og utgjør en integrert del av det. Det mest oppsiktsvekkende er likevel manipuleringen av portrettet, som er et uvanlig nyhetsjournalistisk grep. I tillegg kan vi kanskje anføre at den grovkornete rastreringen er en måte å få Breiviks ansikt til å gå i oppløsning på. Sammen med den svarte teksten som dekker munnen, kan dette leses som et ledd i en visuell tilintetgjøringsprosess, slik også rettssaken i symbolsk forstand ønsket å tilintetgjøre Breivik som en sosial og politisk figur i offentligheten. En slik effekt hadde det ikke vært mulig å oppnå med et klassisk nyhetsfotografi, og journalistisk signaliserer grepet at vi her er over i kommentarjournalistikkens verden, selv om budskapet neppe kan sies å være klokkeklart.

Selv om ingen andre nyhetsaviser brukte Breiviks ansikt på forsiden i forbindelse med rettssaken så finner vi ham representert i magasinjournalistikken. Både A-magasinet (fig. 7.10) og Morgenbladet (fig.7.11) trykket noen interessante varianter som det kan være verd å kaste et blick på, selv om ikke inngår i hovedutvalget mitt. Begge er magasiner med en mer tidløs aktualitetsorientering, og konseptuelle forsideløsninger er langt vanligere i denne delen av pressen. Nettopp derfor kan de her bidra til å kaste lys over nyhetsavisenes bruk og ikke-bruk av Breiviks ansikt.

oppslag om Breivik og en fjerde beskrev det å møte ham på forsiden som ”motbydelig”.³²⁶

Morgenbladet fikk langt mer positive reaksjoner på sin forside uka etter. Her har den forsideansvarlige revet i stykker et fotografi av Breivik fra åpningen av rettsforhandlingen. Vi kjenner igjen hårfestet og slipsknuten fra andre nyhetsbilder. Der ansiktet skulle vært har Morgenbladet satt inn teksten ”Se på meg! Se på meg! Se på meg!” Forsideansvarlig har forklart at dette var en aktiv metakommentar, og et lite spark til andre medier som han mente trykket bilder av Breivik ”uten filter” og uten variasjon. Særlig hadde han latt seg provosere av Dagbladets forside 16. april fordi ”den er med på å ikonisere en terrorist når det lages grafikk av ham på den måten”.³²⁷

Det er flere elementer som er interessante ved disse forsidene. Dels er det selvsagt de visuelle løsningene i seg selv. Begge viser med stor grad av tydelighet hvilken fascinasjon forbryteransiktet fortsatt vekker. Det er ansiktet som *er* personen, det er i ansiktet vi leter etter svarene (A-magasinet) og det er ansiktet som provoserer og fornærmer oss (Dagbladet). Breiviks fysiske framtoning for øvrig har verken vært avbildet i særlig grad, og heller ikke vært gjenstand for diskusjon. Det er ansiktet som fungerer som inngangsporten til dette mennesket som har planlagt og rettferdiggjort de uhyrlige handlingene. Kroppen som utførte handlingene ser ut til å være mindre interessant.

En annen interessevekkende side ved disse forsidene er hvordan pressen indirekte kommenterer hverandre. Dette gjelder Morgenbladet (fig.7.11) i særdeleshet. Denne løsningen fungerer for en avis med dette preget, blant annet fordi de kan regne det som rimelig sikkert at leserne deres også leser andre aviser. Dermed kan man ta sjansen på at den intenderte leser skjønner metabudskapet, som ikke bare handler om at Breivik ønsker oppmerksomhet, men også at han får det.

Denne forsiden inspirerte meg også til å telle hvor mange bilder som faktisk viste Breiviks ansikt i avisene de første dagene av rettssaken. Her har jeg satt det

³²⁶ Leserreaksjoner gjengitt i A-magasinet 20. april 2012.

³²⁷ Gjørde, «Visuell kommentarjournalistikk i dekningen av 22. juli-rettsaken», 19.

totale antall bilder som omhandler rettssaken opp mot hvor mange av dem som viser Breivik, det være seg forfra, bakfra eller gjennom detaljer. Jeg har ikke tatt med illustrasjoner som tegninger og nyhetsgrafikk i denne oversikten, men satt en asterisks ved de utgavene der dette er et vesentlig visuelt element i dekingen.

Tabell 7.2. Oversikt over antall fotografier avisene i alt trykket fra rettssaken mot Breivik (I alt), og hvor mange av disse som viste Breiviks fysiske framtoning (ABB).

Dato	Aften-posten		Dagbladet		Dags-avisen		Klasse-kampen		Nationen		VG		Vårt Land	
	I alt	AB B	I alt	AB B	I alt	AB B	I alt	AB B	I alt	AB B	I alt	AB B	I alt	AB B
16.4	1	0	12	3	8	1	1	0	0	0	4	1*	2	1
17.4	7	4	39	12	11	3	4	1*	3	1	52	15*	8	3
18.4	6	2	22	7	16	2	4	1*	4	2	9	6*	3	2
19.4	6	2	19	5*	11	4	4	1*	3	2	12	6*	2	1

Oversikten viser, ikke overraskende, at Dagbladet og VG bruker mange flere bilder i sin journalistiske rapportering enn de andre avisene. De bruker jevnt over også adskillig flere sider. Likevel er det overraskende få fotografier av Breivik i alle avisene, sett i lys av hvor mange bilder som faktisk ble trykket. Dette tror jeg peker tilbake på to forhold: Det ene er at antall bilder sier lite om visuelle prioriteringer og hvilke bilder folk husker. Selv om bildene av Breivik relativt sett er få, så har de gjerne fått den mest prominente plasseringen. Det andre jeg vil nevne er at vi ikke skal se bort fra at avisene her har slitt med en smitteeffekt fra sommerens- og høstens deking. Da rettssaken startet hadde mange gitt uttrykk for at de var ekstremt lei av å se Breivik på avissidene, og disse negative forventningene kan ha bidratt til at folk trodde de så flere bilder enn de faktisk gjorde.

7.6. Rettsaken som hendelsesnyhet

I forbindelse med rettssaken mot Breivik satte de store redaksjonene av mange ressurser. Presset på Oslo tingrett var stort og alle forsøkte å få ut eksklusiv informasjon. Tingretten var imidlertid opptatt av å likebehandle alle de 256 mediene som meldte seg fra inn- og utland, både hva angikk informasjon og fotomuligheter. For å sikre dette ble det blant annet opprettet et medieutvalg, med representanter utnevnt av Presseforbundet og Redaktørforeningen. På initiativ fra Tingretten ble det også etablert et internasjonalt presseutvalg som kunne bidra i tilretteleggingen på vegne av de mange internasjonale interessentene. Disse utvalgene var ikke besluttsende organer, men bidro til å finne løsninger som fungerte godt både for pressen og domstolen.

De store mediene fikk slippe inn i salen der hovedforhandlingene pågikk med 3-4 personer hver, mens de utenlandske nyhetsbyråene fikk to hver. Andre ble fordelt på pressesentre i og utenfor tinghuset. 250 medier ønsket fotomuligheter, men de færreste ønsket å oppgi en journalistplass til fordel for en fotograf. Tinghuset ordnet derfor en rulleringsordning, der 15 fotografer fikk slippe inn i salen daglig. Den første uken kunne fotografene fotografere noen minutter inn i hovedforhandlingene, men senere fikk de kun fotografere når retten ikke var satt. I tillegg hadde NRK og Scanpix såkalt pool-ansvar i de sekvensene av hovedforhandlingene som det var tillatt å kringkaste eller videreformidle fra. Dermed fantes det tilgjengelig bildemateriale blant annet fra partenes innledninger, en del sakkyndige vitner samt prosedyrene. Utenfor selve rettssalen ble det dessuten opprettet egne minglesoner der pressen kunne intervju og fotografere berørte parter eller andre vitner som ønsket det.³²⁸

Disse arbeidsforholdene medvirket til at det ikke ble særlig stor variasjon i bildetilfanget fra rettssalen. De samme motivene ble behørig dokumentert av mange fotografer, og de samme fotografiene ble brukt av flere aviser. På forsiden ser vi likevel hvordan fotografiene er satt i arbeid, og hvordan de tross mange likheter

³²⁸ Oslo tingrett, «Domstolsarbeidet i 22. juli-saken: Erfaringsrapport» (Oslo tingrett, 2013), 83–94.

uttrykker en del sentrale forskjeller i sin narrative innretning. I dette materialet identifiserer jeg tre overgripende fortellinger:

- De sterke overlevendes vitnesbyrd.
- Den asosiale morderen, representert henholdsvis gjennom hans tårer og hans smil.
- Den politisk farlige morderen.
- Den nøytraliserte morderen.

7.7. Sterke overleverere

Da rettsaken først var i gang hadde alle regions- og riksavisene saken på forsiden, selv Nationen. To aviser, Nordlys (fig.7.13) og Adresseavisen (fig.7.14), valgte å fronte med overlevende fra sin egen region.



Fig.7.13. Forside fra Nordlys publisert 17. april 2012. Fig.7.14. Forside fra Adresseavisen publisert 17. april 2012.

Tarjei Jensen Bech fra Hammerfest er intervjuet i Nordlys etter å ha fulgt rettsakens første dag. Bech ble skutt i leggen og falt ned en ni meter høy skråning. Han lå ni

uker på sykehus etter at han ble reddet.³²⁹ I stikkittelen, som også fungerer som en slags ingress er han presentert slik: ”Fulgte rettssaken: Utøya-offerret Tarjei Jensen Bech opplevde Anders Behring Breivik som puslete og har ingen frykt lenger”. Hovedtittelen lyder: ”Han har ingen makt over meg mer”. Det bærende bildet på siden er et stort portrett i halvprofil der Bech ser rett på oss med et fast blikk. Utsnittet er et breddebilde, men bakgrunnen er utydelig og mørk, og egner seg bra til tekst. Hovedtittelen er lagt slik at det ikke er tvil om hvem som snakker. Under har Nordlys plassert tre småsaker om hvordan folk kunne følge rettssaken fra Tromsø Tingrett. Her ligger det også et bilde av Bech i sykesengen med sonde i nesen og skamslått ansikt.

Adresseavisen vinklet på Renate Tårnes fra Trondheim som ringte 112 inne fra toalettet i Kafébygget på Utøya mens Breivik skjøt mer enn 50 skudd utenfor. Lydloggen fra denne nødsamtalen ble avspilt i retten den første dagen, noe som gjorde Tårnes til et ekstra relevant intervjuobjekt for avisa. Bortsett fra en smal kjeller med to annonser og en liten undersak, er forsiden helt og holdent viet denne saken. Tittelen lyder ”Renate ringte 112 mens vennene ble skutt”. Under følger en forklarende tekst om Renates erfaringer og lydloggen, og under den igjen er det plassert et lite bilde av en tilsynelatende upåvirket Breivik. Hovedbildet er av Tårnes. Hun er iført mørke klær og fotografert mot en mørk bakgrunn, noe som framhever det lyse håret som faller ned på skulderen hennes og det bleke ansiktet. Hun ser rett i kamera med alvorlig blikk og en stolt kroppsholdning. Hodet og det meste av overkroppen er synlig. Tittelen og teksten for øvrig er satt i hvitt, men på en måte som ikke forstyrrer linjene som dannes av håret og konturen av skulderen og armen hennes som vi aner i det svarte.

Både Bech og Tårnes framstilles visuelt som stolte og sterke overleverere, og det er nok den viktigste tropen i den visuelle medieframstillingen av de overlevende generelt. Adresseavisens løsning er vakrere enn Nordlys sin, med fokus på den unge kvinnen som med stor verdighet stiger fram fra mørket. Bildet av Breivik forstyrrer

³²⁹ Gjestvang, *En dag i historien*, 60.

ikke dette inntrykket, snarere tvert imot er han her gjort liten, kald og menneskelig sett ubetydelig, sammenliknet med henne. Vi har lyst til å bli kjent med henne og ta del i hennes mot, mens han er en vi helst vil knipse vekk, som en irriterende flue. Bildet av Bech skaper ikke slike emosjonelle reaksjoner. Dette bildet er kort og godt et greit og ikke særlig oppsiktsvekkende avisportrett. Styrken i oppslaget ligger i Bechs blikk, og kontrasten mellom hans utseende i dag og slik han så ut i sykesengen. Begge oppslagene har til felles at teksten fungerer som den primære historiefortelleren, som forankrer og forklarer fotografiene. Begge avisene har likevel tatt i bruke en visuell fortellerstemme som forsterker og underbygger det tekstlige budskapet. Begge forteller i kontraster: Nordlys om Bechs før og nå, og Adresseavisen noe mer subtilt om de menneskelige kvalitetsforskjellene mellom Tårnes og Breivik. Det er også interessant å merke seg at disse to oppslagene i liten grad fungerer metonymiske, selv om det alltid er et element av dette i sakene om de overlevende. Kanskje på grunn av den lokale forankringen er det tydelig Tarjei fra Hammerfest og Renate fra Trondheim vi møter, hver med sin unike historie.

7.8. Breiviks tårer og Breiviks smil

Fem aviser, Fædrelandsvennen, Dagsavisen, Dagbladet, Nationen og Vårt Land brukte bilde/r av Breivik som gråt under sin egen forklaring på sine forsider. Bildemessig er det ikke stor variasjon, og alle avisene hadde hentet fotografiene sine fra nyhetsbyrået Scanpix. Fædrelandsvennen (fig. 7.14) og Dagsavisen (fig. 7.15) viser Breivik som tørker tårer i profil og Nationen (fig. 7.18) har valgt samme motiv, men som illustrasjon til en notis. Vårt Land (fig. 7.16) har laget en bildeserie som viser hvordan ansiktsuttrykkene hans går fra smil til tårer, mens Dagbladet (fig. 7.17) viser ham forfra idet ansiktet hans fortrekker seg i gråt.



Fra venstre: Fig.7.14. Fædrelandsvennens forside publisert 17. april 2012. Fig.7.15. Dagsavisens forside publisert 17. april 2012. Fig.7.16. Vårt Lands forside publisert 17. april 2012. Fig.7.17. Dagbladets forside publisert 17. april 2012. Fig.7.18. Nationens forside publisert 17. april 2012.

Nok en gang er vi altså tilbake ved Anders Behring Breiviks ansikt. Et interessant trekk er at alle disse avisene, bortsett fra Dagbladet og Nationen, siterer sine egne kommentatorer. Dagbladets tittel: "Sannheten om Breiviks FEIGE TÅRER" er riktignok ikke hentet fra en kommentar, men oppsummerer hendelsen på en kommenterende måte. Det gjør også Nationens noe mer dempete tittel: "Tårer over egen propaganda". Disse sidene viser her en ekstremt sterk tekstlig forankring av bildene. En kommentator er ikke bundet av journalistikkens objektivitetsideal, men er forventet å bringe nettopp meninger og tolkninger. Når kommentatorstemmen kobles direkte til bildene er det lite rom for publikums mulige alternative tolkninger. Avisene definerer hvordan fotografiene skal forstås, og forsøker så godt det lar seg

gjøre å tøyte fotografiens *as if*-dimensjon. Her skal ingen avisleser forledes til å tro at det ligger noe forherligende bak å vise ansiktet til Breivik. Gråt vekker i normale sammenhenger gjerne sympati hos den som ser på, og det er derfor ekstra viktig for avisene å formidle Breiviks tårer som sosialt og moralsk forkastelige.

At Breiviks tårer ble en nyhet kan også forklares med mangelen på bilder som viser ham fra en ukontrollert side. Før rettssaken fantes det stort sett bare bilder som han selv på ulike måter hadde hatt kontroll over, inkludert etter at han kom i politiets varetekt (se kapittel 6). Gråteseansen brakte derfor en kjærkommen variasjon i uttrykksregisteret, samtidig som avisene altså opplevde at den selvrettferdige gråten avslørte ham som kald og kynisk.

To aviser valgte bort tårene og fokuserte i stedet på Breiviks smil, eller halvsml, henholdsvis VG (fig. 7.19) og Bergens Tidende (fig.7.20).



Fig.7.19. VGs forside publisert 17. april 2012. Fig.7.20. Bergens Tidendes forside publisert 17. april 2012.

VGs smil skriver seg fra et øyeblikk der Breivik presumptivt har fått øye på en gammel venn i salen. VGs journalistiske fokus er imidlertid på vennens opplevelse av å møte Breivik i denne settingen, og sakens intensjon er å vise at Breivik egentlig ikke har noen venner. Breiviks smil på dette bildet er litt forsiktig, og bygger opp om narrativen om ham som en asosial figur. Bergens Tidende og Aftenposten har begge benyttet seg av det samme fotografiet, men tilpasset det på to ulike måter som gir vidt

forskjellige assosiasjoner. Bergens Tidende har brukt fotografiet i sitt originale breddeformat, mens Aftenposten har beskåret det til et høydebilde. I originalen ser vi Breivik midt i bildet, flankert av en politimann på venstre side som ordner med (løsner?) håndjernene hans. På høyre side ser vi en av Breiviks medforsvarere, Odd Ivar Grøn, i svart kappe. Bildet er trykket i svarthvitt, noe som er et originalt valg. Ifølge Huxford er svart/hvitt i moderne journalistikk et grep som ofte benyttes når man ønsker å skape historisk avstand til en hendelse.³³⁰ Ifølge ham signaliserer svart/hvitt noe gammelt. Dette er neppe tilfelle her. Som så mange andre aviser har Bergens Tidende denne dagen valgt å sitere en av sine egne kommentatorer. Tittelen lyder: ”Morderens smil møtte vårt alvor. Det onde, gale og grusomme måtte gi tapt for rettens verdighet.” Fotografiet er dessuten ledsaget av en bildetekst som lyder: ”UPÅVIRKET: Anders Behring Breivik fremsto som uberørt av grusomhetene da rettsaken mot ham åpnet i går. Forsvarer Odd Ivar Grøn (til høyre).” Tekst/bildekonstellasjonen på tittelnivå antyder at avisa her har lett etter et bilde som kunne illustrere kommentaren. Bildeteksten peker imidlertid i en helt annen retning. Breiviks smil er dessuten meget svakt og flertydig. For er det egentlig et smil? At munnavikene drar seg oppover kan like gjerne være en forsvarsmekanisme som et tegn på uberørthet. I dette bildet er det da heller ikke noe smil i øynene, slik vi kan ane et snev av i portrettet VG har trykket. Øynene er til Breivik er fulle av alvor, selv om munnavikene kruser seg. Bergens Tidendes forside preges samlet sett dermed av en slags emosjonell kollisjon. Den kommentarbaserte tittelen gjør at vi forsøker å tolke ansiktsuttrykket på fotografiet som et smil, mens bildeteksten undergraver dette ved å legge vekt på uttrykksløshet.

7.9. Den farlige morderen

Aftenposten (fig.7.21.) har valgt samme fotografi som Bergens Tidende, men Aftenpostens versjon er i farger og satt som et høydebilde. Her er det bare Breivik,

³³⁰ Huxford, «Beyond the Referential Uses of Visual Symbolism in the Press», 50.

samt polititjenestemannens hender rundt håndjernene hans som synes. Også Aftenposten har brukt et sitat fra en av avisens egne kommentarer på forsiden, men hovedtittelen er en klassisk nyhetstittel som peker framover: ”I dag setter han ord på drapene”. Tittelen er ledsaget av en liten tekst der det står at Breivik ikke erkjenner straffeskyld for de handlingene han vedgår å ha begått. I stedet påberoper han seg nødrett.

Denne forsiden har dermed en langt mer politisk slagside enn Bergens Tidenes variant. I stedet for å vurdere Breiviks menneskelige kvaliteter – som hvorvidt han smiler eller ei – har Aftenposten tatt fatt i den ideologiske kjernen bak Breiviks handlinger. Ansiktsuttrykket hans virker dermed, interessant nok, langt mindre smilende. I denne versjonen er det de alvorlige øynene og de sammenbitte kjevene vi legger merke til, ikke de lett oppovervendte munnvikene. Tross håndjernene framstår Breivik her som en farlig mann.



Fig.7.21. Aftenpostens forsider publisert 17. april 2012. Fig.7.22. Klassekampens forsider publisert 17. april 2012.

Klassekampen (fig.7.22.) er inne på det samme sporet i sin forsider. Avisen har brukt en tegning i stedet for et fotografi. Slike tegninger er sjangermessig i tråd med klassisk norsk krimdekning, og både Dagbladet og VG benyttet seg også av rettstegninger. Klassekampens versjon er likevel annerledes. Redaksjonen valgte bevisst tegning

som uttrykk for å ”dempe trøkket” på pårørende og overlevende.³³¹ De valgte også en profesjonell kunstner som tegner, noe som ga rettsdekningen deres et særeget preg. Tegningen på denne forsiden viser Breiviks ansikt mot en hvit bakgrunn og dekker nedre halvdel av forsiden, under en nyhetssak fra Fremskrittspartiets landsmøte. ”Slik fikk masseorderen oppskriften” er tittelen, som er satt i små typer under bildet. Saken viser til hvordan Breiviks ideologiske forbilder har diskutert i lang tid på nettet hvordan vold og drap kan brukes aktivt for å polarisere den politiske debatten, samt hvordan et rettsoppgjør må brukes som ledd i en PR-kampanje. Rettstegningen er en tydelig tolkning av Breiviks person. Tegneren har gjort øynene hans noe smalere enn slik han framstår på Aftenpostens fotografi, men også her er det det alvorlige og sammenbitte som bærer framtoningen. Tekst og tegning sammen formidler på en lavmælt, men insisterende måte at Breivik fortsatt er en trussel og rettssaken kan bli hans talerstol. Dette inntrykket ble for øvrig forsterket på rettssakens dag tre, da Breivik startet sin forklaring med å heve armen i en variant av en fascistisk hilsen. I likhet med tårene ble dette øyeblikket behørig fotografert, men bare Klassekampen viste bildet på forsiden.

7.10. En morder under lås og slå

Stavanger Aftenblad (fig. 7.23.) har gått i helt motsatt retning av alle de andre avisene i utvalget. På sin forside har de valgt å bruke et bilde av Breiviks hender i håndjern, kanskje som en måte å unngå det omstridte ansiktet hans på. Fotografiet er i hovedsak svart og dekker hele forsiden. Hendene til Breivik er foldet, nesten som i bønn, men med tomlene mot hverandre, vendt framover. Det er med andre ord ingen andakt i dem, ingen henstilling om nåde i disse hendene. Også her er tittelen hentet fra en kommentar: ”I fem dager skal han forklare seg. Det kan bli ei absurd oppleving”, står det. Dermed trekker dette bildet politisk i motsatt retning av Aftenposten og Klassekampen, og ligger innholdsmessig mest nær forsiden som viser tårer og smil.

³³¹ Kjølstad, «Blod, sverte og tårer», 74.



Fig.7.23. Stavanger Aftenblads forside publisert 17. april 2012.

Breivik er i dette oppslaget redusert til en fange, en mann under lås og slå som skal få komme fram med sitt absurde budskap på samfunnets nåde. Denne forsiden er altså helt i tråd med budskapet samme avis lanserte dagen i forveien, nemlig at Breiviks PR-stunt ville komme til å mislykkes. For Stavanger Aftenblad er Breivik parkert som en absurd galning.

7.11. Domfellelsen: Ut av våre liv

Dom i saken mot Anders Behring Breivik falt 24. august 2012. Det springende punktet var om han ville bli kjent strafferettslig tilregnelig eller ikke, noe både han selv og store deler av befolkningen ønsket. Breivik ble til slutt erklært tilregnelig og fikk lovens strengeste dom; 21 års fengsel med minimum ti års sikring. Dramaet var over og øyeblikket var ladet med mange følelser. I dette avsnittet skal jeg ta for meg hvordan avisene uttrykte dette øyeblikket visuelt.

Forsidene den 25. august repeterer flere av de samme hovedfortellingene jeg fant ved rettssakens åpning, men uten at de nødvendigvis repeterer de samme visuelle tropene. For eksempel ser vi at de tre avisene som dekket domfellelsen gjennom overlevende eller etterlatte er bemerkelsesverdig bildefrie. Dette gjelder Nationen (fig.7.24), Nordlys (fig.7.25.) og Fædrelandsvennen (fig. 7.26.).



Fig.7.24. Nationens forsider publisert 25. august 2012. Fig.7.25. Nordlys' forsider publisert 25. august 2012. Fig.7.26. Fædrelandsvennen forsider publisert 25. august 2012.

Nationen har ikke noe bilde overhode, bare en tittel som slår fast at "Utøya-berørte er lettet over dommen". I Nordlys er det et lite bilde av to ikke navngitte ungdommer som, ifølge avisa, "Feiret dommen", mens Fædrelandsvennen siterer Jannike Arnesen, som overlevde massakren på at "Det er virkelig over. Det er slutt. Han skal bort, ut av mitt liv og inn i fengsel." Saken er illustrert av et miniportrett av Arnesen.

Arnesens ord er betegnende for et flertall av avisenes visuelle løsninger. Det er som de sier "Han skal bort, ut av våre liv og inn i fengsel" nesten alle sammen. Både Aftenposten, Bergens Tidende, Dagsavisen og Stavanger Aftenblad har valgt fotografier av Breivik på vei ut av rettssalen med ryggen mot publikum, eller sidelengs med ansiktet nærmest skåret av.



Fig.7.27. Dagsavisens forside publisert 25. august 2012.

Dagsavisen (fig.7.27.) har den mest tradisjonelle versjonen av dette temaet. Bildet dekker om lag halve forsiden, men avisa har både et loft med småsaker, en stolpe med bildetiser og en annonse under. Teksten er lagt på det bærende bildet som er et fotografi der Breivik mottar dommen stående. Han har mørk dress på seg, er blek og ansiktet er lett nedovervendt som hos en slagen mann. I høyre bildekant ser vi bakhodet og skulderen til en kraftig polititjenestemann som ser ut til å vente på ham og som dermed symboliserer Breiviks nye liv bak lås og slå. Tittelen til saken lyder: ”Det eneste rette” og under er det sitert fra en kommentar: ”Etter denne enstemmige dommen, kan Norge samlet begynne å reparere skadene.” Tydeligere kan man nesten ikke illustrere rettssaken som et reparasjonsprosjekt i Turnersk forstand, som et nødvendig skritt på vei tilbake mot den normaliteten Breivik hadde frarøvet oss.

Aftenposten (fig.7.28. og 7.29.) hadde to utgaver der den første går i samme retning som Dagsavisen, med den visuelt sett markante forskjellen at Aftenposten har latt ett bilde og en sak dominere hele forsiden. Det første bildet viser Breivik med ryggen til, fulgt av en politikvinne. På den svarte dressjakken er det trykket et sitat fra en kommentar: ”Aldri er ordet lettelse blitt brukt flittigere”, noe som henviser til at dommeren hadde erklært Breivik som strafferettslig tilregnelig. I den andre utgaven ser vi Breivik alene. Han er i ferd med å bevege seg bak en hvit søyle og bildet er tatt slik at bare bakhodet og kjevepartiet med det karakteristiske kinnskjegget er synlig. På denne forsiden er han ikke bare på vei bort fra oss med bøyd nakke, han har også

mistet ansikt i bokstavelig forstand. Igjen er dette et bilde Aftenposten deler med sin samarbeidspartner Bergens Tidende (fig.7.30.), som har valgt å trykke bildet i breddeformat over halve forsiden. Motivet er det samme, men søylen står noe skråstilt i denne versjonen sammenliknet med Aftenpostens beskjæring der man må ha vridd litt på vinkelen. Også Bergens Tidende har valgt å sitere en kommentarartikkel. Der heter det: ”Vil vi noen gang forstå Anders Behring Breivik? Hva som gjorde ham til en massedrapsmann? Hvor det hele kom fra?”



Fig.7.28. og fig.7.29. Aftenpostens to versjoner av forsida publisert 25. august 2012.

I denne versjonen symboliserer den ansiktsløse Breivik enda noe annet. Her er han et mysterium, et menneske som forsvinner for oss når vi forsøker å forstå ham. Han er ikke konturløs, men når ansiktet mangler blir han på en måte innholdsløs.



Fig.7.30. Bergens Tidendes forside publisert 25. august 2012. Fig.7.31. Stavanger Aftenblads forside publisert 25. august 2012.

Stavanger Aftenblad (fig.7.31.) har også brukt det samme bildet, men i et annet utsnitt. De har gått like nær som Aftenposten og har også justert litt på vinkelen, slik at stolpen og mannen utgjør rette linjer på siden. Men fotografiet er her beskåret slik at vi bare ser Breivik fra skulderen og opp, samtidig som det ligger som et breddebildet. Totalt sett blir inntrykket derfor langt trangere og mindre poetisk enn Aftenpostens versjon. I Stavanger Aftenblad lyder tittelen ”Endelig kan vi puste ut”. Tittelen er ikke hentet fra en kommentar, men er en oppsummering av ulike reaksjoner avisa har hentet inn, inkludert fra sin egen redaktør. Likevel er det avisens autorative stemme som kommer til uttrykk, der Stavanger Aftenblad tydelig gjør seg til talerør for ”det store vi”. Og nok en gang får bildet et annet innhold. Her er det lettelsen over å være kvitt Breivik det symboliserer, mer enn dommens innhold. Han forsvinner ansiktsløs og tom ut i glemselen.

At Breiviks ansikt fungerte som en trope, ikke bare under rettssaken, men også i månedene som gikk foran er ingen underdrivelse. En annen trope, som i større grad er mer eksklusivt knyttet til rettssaken er hendene hans, forsvarlig bundet med håndjern. To aviser valgte dette som motiv på sine forsider etter at dommen falt, nemlig Adresseavisen og VG.



Fig.7.32. Adresseavisens forside publisert 25. august 2012. Fig.7.33. VGs forside publisert 25. august 2012.

Adresseavisens versjon (fig.7.32.) er enkel og effektiv. Breiviks hender dekker hele forsiden, forankret av den enkle tittelen ”Punktum”. Breiviks hender er foldet, med tomlene samlet og framovervendt, slik vi også så det på Stavanger Aftenblads versjon av samme tema ved innledningen til rettsaken. Vi ser tydelig håndjernene som er festet i et belte Breivik har rundt livet med en metallring. Hendene er bleke mot den svarte bakgrunnen Breiviks dress utgjør. Fargene er tatt litt ned i dette bildet, slik at huden får en tone av sepia. Tapet av farge gjør muligens detaljene tydeligere, men de har også en symbolsk dimensjon, som om hele Breivik er i ferd med å blekne og gå i oppløsning foran øynene på oss.

VGs versjon (fig.7.33.) er nesten identisk, men med noen vesentlige forskjeller. Fargene er for det første naturlige og utsnittet er litt annerledes. Breiviks hender er plassert lenger ned på siden, slik at det blir plass til tittelen over beltet som holder håndjernene. Tittelen lyder ”– Han må aldri slippe ut” og er et sitat fra Breiviks stefar Tore Tollefsen som er avbildet i et lite portrett på venstre side. Denne forsiden er dermed noe mer urovekkende enn Adresseavisen sin. Til tross for at Breiviks hender viser at han er i politiet og samfunnets varetekt slår ikke VG fast at vi har nådd et punktum. Tollefsens uttalelse holder liv i det lille snevet av tvil rundt det norske rettssystemets evne til å holde Breivik bak lås og slå for resten av livet. Denne

forsiden tilintetgjør med andre ord ikke Breivik, men etablerer ham som en vedvarende farlig mann.

Det gjør også Dagbladet (fig.7.34.) som har valgt å vinkle på Breiviks forsvarer Geir Lippestad som i løpet av rettssaken nærmest nådde heltestatus i norsk offentlighet. Da Breivik ble dømt tilregnelig var dette en seier for Lippestads strategi, men, som stikkittelen på Dagbladets forside fastslår, føler han ingen glede over dommen. Hovedtittelen lyder ”399 dager med ondskapen” og tittelen er dandert over et dobbeltportrett av Lippestad og Breivik. Lippestad er plassert sentralt på siden, mens Breivik befinner seg til høyre for ham. Breivik skuler skrått mot fotografen og oss med sitt for øvrig sedvanlig uttrykksløse ansikt over det smale hakeskjeppet. Det er liten tvil om hvem som representerer ondskapen. Dagbladet har her valgt å ære mannen som våget å påta seg det loddet det var å forsvare den onde, og som klarte det uten å gå på akkord med ondskapen. I denne settingen kan vi lese Lippestad som et symbol på selve rettsvesenet og det norske samfunnets evne til å gi selv en mann som Breivik en rettferdig behandling.



Fig.7.34. Dagbladets forside publisert 25. august 2012. Fig.7.35. Klassekampens forside publisert 25. august 2012.

Klassekampen (fig.7.35.) har fokusert på en annen av rettssakens helter, nemlig dommer Wenche Arntzen. Arntzen vakte beundring hos mange for sin ryddige og

prinsippfaste håndtering av rettssaken, og da det var hun som hadde det overordnede ansvaret da domstolen erklærte Breivik for strafferettslig tilregnelig. Klassekampen har i sin forside vektlagt Arntzens beslutsomhet og kraft. Hovedtittelen på siden er ”Dommer Arntzen: FEIDE BORT TVILEN”. I den lille teksten under tittelen vektlegger Klassekampen Breivik som ”den politiske masseorderen”. Portrettet av Arntzen er lagt helt til høyre på forsiden og bare halve ansiktet synes. Det dekker til gjengjeld ca to tredeler av den tilgjengelige bildeflaten og Arntzen ser streng og beslutsom ut. I denne forsiden er det Arntzen som er det straffende Norge, og hun kan dessuten leses som et feministisk ikon. At hoveddommeren er en kvinne er dessuten et ekstra spark til Breiviks ideologi der kvinner hører hjemme på barnerommet og ved kjøkkenbenken.

Den eneste fullt ut stiliserte forsiden i dette utvalget tilhører Vårt Land (fig.7.36.). I likhet med Aftenposten har Vårt Land valgt å fronte med dommen som eneste sak. Deres løsning skiller seg imidlertid radikalt fra alle de andre. Slik Dagsavisen startet rettssaken, har Vårt Land valgt å avslutte med å trykke alle navnene, fødselsdatoene og hjemstedene til de drepte på forsiden. De er lagt på hvit bakgrunn i en svart ramme øverst på siden, under avishodet. Rammen brytes kun av et emblem Vårt Land brukte un der hele rettssaken, nemlig et lite bilde av Breiviks hender med håndjern.



Fig.7.36. Vårt Lands forside publisert 25. august 2012.

Vignetten som står til emblemet lyder ”Terroren Dommen”. Under denne skyen av navn er det et stort hvitt mellomrom før tittelen kommer. Den består av ett ord: ”Ansvarlig”. Under tittelen, i høyre hjørne, ser vi Breivik i profil, tilbakeskuende mot venstre. Tittelen peker både på det faktum at Breivik er kjent strafferettslig tilregnelig, samtidig som skyen av navn understreker hva han er ansvarlig for. Med tanke på Vårt Lands profil som en kristen dagsavis er det lett å forestille seg de svevende navnene som engler, på vei opp mot det hinsidige. Samtidig utgjør de samlet en mørk sky over hodet på han som drepte dem. At ansiktet til Breivik er satt slik at det peker mot venstre kan kanskje tilsi at han skuer bakover i tid, kanskje tilbake til drapsdagen.³³² Det er også verd å merke seg at morderen er gjort liten, mens alle de døde får stor plass.

7.12. Over og ut?

Som en samlet vurdering av dette begrensede materialet er det rimelig å konkludere med at alle avisene i utvalget bedrev en form for visuell kommentarjournalistikk i forkant av rettssaken, mens de fra dag to ble hendelsesorienterte. Da domfellelsen skulle dekkes ble avisene på nytt mer kommenterende og konseptuelle. Dette er som forventet. Nyhetsjournalistikken er i alt overveiende grad fokusert mot hendelser, selv om vi med fordel kan diskutere hva som faktisk utgjør en hendelse og hvordan journalistikken forstår og bruker konseptet.³³³ Til rettssakens første dag er den journalistiske utfordringen å lage en relevant forhåndssak. Den egentlige hendelsen, rettssaken, har ikke skjedd ennå. Derfor er det logisk at forsiden på dette tidspunktet har et mer konseptuelt preg enn dagen etter, der man kan rapportere om en rettssak som er i gang og der hovedoppslaget kan knyttes til noe konkret.

Mer overraskende er det at vi finner såpass mange uttrykk for metajournalistikk, der journalistikken selv er i fokus og ikke saken som skal dekkes. I

³³² Kress og van Leeuwen, *Reading Images*, 184.

³³³ Handgaard, Simonsen, og Steensen, *Journalistikk*, 38–64.

stedet for å forklare hva som sto på spill under selve saken, valgte disse avisene dels å advare, dels berolige leserne om hva man kan forvente seg fra journaliststanden. Metajournalistikk er ifølge Becker, Ekecrantz og Olsson noe som skiller moderne journalistikk fra tidligere perioder og er blitt et mer markant trekk fra 1990-tallet av.³³⁴ I dette ligger blant annet en oppgradering av journalistenes egne stemmer, ikke bare som reportere og kommentatorer, men som samfunnsaktører. Denne utviklingen oppsto paradoksalt nok parallelt med at digitaliseringsteknologien på mange måter kan sies å undergrave nettopp den journalistiske autoriteten.³³⁵

Når det gjelder rettssaken mot Anders Behring Breivik er det liten tvil om at store deler av pressen har ønsket selv å definere hva som sto på spill og hvordan ulike nyheter skulle tolkes. Dette behovet er imidlertid mer enn en moderne journalistisk konvensjon, det er et tilsvarende til Breivik som jo eksplisitt utfordret pressen som institusjon ved å forsøke å få mediene til å fungere som sitt personlige propagandaapparat. Tilsvaret gir seg ulike uttrykk, dels gjennom å tone ned alt som har med Breivik å gjøre (notisdekning eller ikke-dekning av rettssaken), dels i å aktivt velge bort visuelle markører som knytter dekningen til Breiviks person. Andre svar går i stikk motsatt retning, gjennom å vinkle tungt på følelsessterke konseptbaserte løsninger. Formmessig ser den journalistiske illustrasjonen eller plakaten ut til å være en foretrukket ramme for slike valg (særlig Dagsavisen og Dagbladet, foruten A-magasinet og Morgenbladet i materialet fra rettssakens begynnelse og Aftenposten, VG, Adresseavisen og Vårt Land for avslutningen).

Den visuelle håndteringen av Breiviks person peker i overraskende mange retninger, med tanke på hvor unison avskyen mot ham var. Vi møter Breivik som sosial avviker, en i og for seg forutsigbar diskurs med tanke på hvordan drapsmenn gjerne konseptualiseres som radikalt annerledes enn vanlige samfunnsmedlemmer.³³⁶ Diskusjonen om Breiviks tilregnelighet og de eventuelle konsekvensene av den ene

³³⁴ Karin Becker, Jan Ekecrantz, og Tom Olsson, *Picturing politics: visual and textual formations of modernity in the Swedish press*, bd. 2000:1 (Stockholm: JMK, 2000), 44.

³³⁵ Handgaard, Simonsen, og Steensen, *Journalistikk*, 15.

³³⁶ Taylor, *Body Horror*, 126.

eller den andre rettspsykiatriske vurderingen hadde dessuten startet lenge før rettsaken, og jeg vil ikke se bort fra at dette legitimerte et vedvarende fokus på Breiviks ansikt under rettssaken. Hans uttrykksløshet ble regnet som et tegn på asosial adferd, hans tårer var malplasserte og avskyvekkende, og smilet hans var enten defensivt eller diabolsk. Svært mange av Breiviks mulige ansiktsuttrykk ville nesten uansett blitt lest som tegn på avvik, og pressens ordvalg bidro til å forsterke dette. Av de 38 forsidenene som danner grunnlaget for dette kapittelet kan 10 plasseres innenfor denne psykologiserende kategorien.

Bare to av de ansiktskonsentrerte forsidenene bygger opp om en annen narrativ, nemlig Breivik som en politisk farlig person. Den ene er Klassekampens avistegning og den andre er Aftenpostens forside før Breiviks forklaring. I begge disse uttrykkene framstår han som en ideologisk inspirert morder, ikke en avviker. Den tredje forsiden som eksplisitt framstiller Breivik som en farlig mann er VGs framstilling av domsavsigelsen. Det presumptivt betryggende bildet av Breiviks hender i håndjern undergraves av stefarens uttalelse i tittelen om at han ”aldri må slippe fri”. Ordet ”må” i denne sammenhengen antyder at det faktisk er juridisk mulig, noe som er urovekkende og understreker Breivik som vedvarende politisk farlig.

Adresseavisens viser de samme hendene i håndjern, men med et annet budskap. Her er Breivik nøytralisert. Tittelen ”Punktum” understreker at det er slutt, ikke bare for rettssaken, men for Breiviks rolle som en sentral person i mediene. De fem forsidenene der han er avbildet på vei ut av rettslokalet, med ryggen til eller mer eller mindre ansiktsløs, hører også hjemme i denne kategorien. Han er på vei bort fra oss, vi er ferdige med ham, vi trenger ikke tenke mer på ham. De tre forsidenene der han dessuten er avbildet uten ansikt framstiller dessuten Breivik som en ikke-person, en som har mistet ansikt så fullstendig at vi kan se bort fra ham.

Et annet interessant trekk er at flere av avisene bruker visuelle markører som peker tilbake på avisenes politisk/ideologiske ståsted, særlig når det gjelder de konseptbaserte forsidenene. Dette synes jeg er spennende i en tid da mediene presumptivt er ”profesjonaliserte” og avideologiserte. Dagsavisen repeterer for eksempel sosialdemokratiske røde rose, Klassekampen fronter domsavsigelsen med en sterk kvinne, Vårt Land etablerer en slags himmel/helvete dikotomi mellom ofre

og gjerningsmann. For meg signaliserer dette at ulike redaksjoner har sine særegne visuelle formspråk og referanserammer som hjelper leserne å skille dem fra hverandre. Dette er kanskje særlig når det gjelder dekningen av såkalte fellessaker. Som nevnt innledningsvis i dette kapitlet er originalitet en ettertraktet egenskap, og ved å nyttegjøre seg ”lokale” ideologiske troper skaper avisene identifikasjon. Regionsavisene har et mindre assosiasjonsskapende visuelt repertoar å spille på her, men de har til gjengjeld en tydeligere geografisk forankring som særpreger dem. For de store løssalgsavisene gjelder det primært å være tett på en dramatisk konfliktlinje.

Et fascinerende trekk ved dette materialet er hvordan affekt og mening skapes i samspill mellom bilde og tekst, og at et ord kan forandre innholdet i et fotografi ganske radikalt. Dessuten finner jeg at selv om alle forsidene har et fotografisk element, så er det i liten grad snakk om scener. De fleste emosjonelt sterke forsidene i dette utvalget bruker fotografi som et fortellende konseptbyggende element, der tekst og bilde er innvevd i hverandre, men der den overordnede ideen styrer sammensettingen.

8.0. Fra nyhet til erindring

Inspirert av Victor Turner har jeg valgt å se 22. juli som et sosialt drama, en modell med ambisjon om å si noe om menneskelige samfunns måte å håndtere kriser på. I stilisert form opererer Turner med fire faser: brudd, konflikt, reparasjon og reintegrasjon/skisma.³³⁷ Mitt materiale følger prosessen et stykke ut i reparasjonsfasen. Gjennom å observere og undersøke nyhetsfotografier slik de ble brukt i disse ulike fasene, har jeg funnet at det journalistiske fotografiet ikke bare inngår i en rekke forskjellige kontekstuelle konstellasjoner, de også har en rekke ulike oppgaver. Dette er bilder som dokumenterer, forklarer, etablerer og kritiserer. Dette gjør de selvsagt ikke alene, men de fungerer i liten grad som passive illustrasjoner. Tetttest på bruddet hadde de som oppgave å dokumentere og gjøre rede for hva som hadde hendt. Dette har jeg behandlet i kapittel 1, 2 og 3. I de påfølgende fasene bidro fotografiene i formingen av til dels motstridene narrativer som kunne gi hendelsen mening og samfunnsresponsen retning. I konfliktfasen fant jeg eksempler på bilder som leverte premisser for nye narrativer, for eksempel Stoltenberg-portrettet og gummibåtbildet jeg presenterte i kapittel 5. Andre, som blomsterbildene fra Oslo domkirke i kapittel 4, var med på å konstituere et uvanlig sterkt *communitas*, og opplevde å bli løftet ut av journalistikken og definert inn blant de overordnede nasjonale fotografiske emblemene. I noen fotografier møttes divergerende måter å forstå Anders Behring Breivik på, som henholdsvis forbryter eller ond manipulator (se kapittel 6). I den siste fasen ser vi at fotografiene blir brukt mer konseptuelt, blant annet på mange av forsidene jeg diskuterte i kapittel 7.

Denne avhandlingen er motivert av spørsmålet: Hva gjør nyhetsfotografiet? I fortettet form vil svaret mitt i dag være: Det er avhengig av hvor i prosessen vi møter det. Med Michael Baxandall som referansepunkt kan vi altså si at nyhetsfotografiet har et oppdrag, definert gjennom fotografiets overordnede *charge* og

³³⁷ Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors*, 37–41; Turner, «Social dramas and stories about them», 115.

situasjonsspesifikke *brief*.³³⁸ Oppdraget i Baxandalls forstand må i dag sies å være avsluttet, men måten det ble løst på har påvirket fotografiens anvendelighet, deres mulighet for å bli sett og dermed deres levetid. Nettopp spørsmålet om nyhetsfotografiets levetid motiverer denne avslutningen, fordi vi nå har nådd et punkt i prosessen da det ikke produseres flere ”nye” bilder fra 22. juli. Mange bilder er allerede glemt, mens andre vokser seg inn i folks hukommelse som knagger, emblemer, totemer eller fetisjer. I populær språkdrakt kan alle slike bilder betegnes som ikoner, selv om de kan variere kraftig i styrke. 22. juli mangler det ene store oppsummerende ikonet, men ikke alle nyhetsikoner har fått en slik status over natten. Ikonisitet henger gjerne sammen med hvor godt bildene treffer sosiale, politiske og kulturelle strømninger i sin umiddelbare samtid.³³⁹ Kanskje er bildematerialet fra 22. juli så sprikende at det aldri kommer til å skje, men det kan også være at noen motiver eller enkeltfotografier gjennom stadig bruk gradvis vil skyve andre vekk og etablere seg selv og sitt uttrykk som det dominerende.

Slik gjentakende bruk bidrar til det Maruška Svašek kaller estetiseringsprosesser, der objekter (her fotografi) knyttes til abstrakte ideer og synspunkter.³⁴⁰ Den estetiske erfaringen fotografiet avstedkommer er i slike prosesser ofte påvirket av hva man vet om det fra før, den status det allerede har opparbeidet seg, samt tidligere bruk. Estetiseringsprosesser er med andre ord nært knyttet til fotografiets performative egenskaper. I slike prosesser foregår det en utveksling mellom mennesker og gjenstander, skriver Svašek, med referanse til Alfred Gell: ”when interacting [...] we attribute values to them [objektene] but are often similarly influenced by the ideas and values they express.”³⁴¹

³³⁸ Baxandall, *Patterns of Intention*, 47–50.

³³⁹ For en diskusjon av slike diskursivt oppsummerende ikoner, se for eksempel Hariman og Lucaites, *No caption needed*; Perlmutter, *Photojournalism and foreign policy*.

³⁴⁰ Svašek, *Anthropology, Art and Cultural Production*, 10–12.

³⁴¹ *Ibid.*, 12.

8.1. Nyhetsfotografiets *troc*

Hvor godt og hvor lenge et nyhetsfotografi kan leve avhenger av hvilke relasjoner det har i det utvidete markedet Baxandall kaller *troc*.³⁴² *Troc* kan forstås som en overordnet kulturell kontekst, eller kanskje som et slags habitus der det pågår bytterelasjoner. Hvis jeg forstår begrepet riktig, vil relasjonene i *troc* være avgjørende for et fotografis verdi på ulike arenaer. Vi kan selvfølgelig snakke om kommersiell verdi i klassisk forstand, altså som en vare som kjøpes og selges. De norske Scanpix-bildene er i så måte interessante. For eksempel ser fotografiet Morten Holm tok av to byråkrater på flukt (fig. 3.9.) ut til å ha hatt større kommersiell verdi i USA enn i Norge (se kapittel 3), mens det jeg tidligere har beskrevet som et overgangsobjekt,³⁴³ helikopterbildet fra Ullevål sykehus (fig.2.1.), ble det mest kjøpte i Norge. De relasjonelle forbindelsene byr på noen forklaringer. For amerikanerne kan Holms bilde leses som et visuelt sitat med referanse til deres eget arkiv av kollektive traumer. Måten bildet er estetisert på åpner for kjente intertekstuelle og interdiskursive tolkninger i en amerikansk kontekst. I norsk sammenheng måtte man først finne ut hva som hadde skjedd, og i lys av denne konteksten tilhører nok Holms bilde snarere en supplementær narrativ, i alle fall til å begynne med. Helikopterbildet inngikk derimot i en annen type relasjon. Dette bildets kommersielle verdi kan tilskrives behovet for løpende oppdateringer. I det øyeblikk redaksjonene begynte å få bedre oversikt, og ikke minst, flere fotografier å velge i, sank verdien. I den grad mitt intervjumateriale er representativt er det i dag ”ingen” som husker dette bildet. Likevel var det viktig der og da.

Verdi er imidlertid ikke bare et spørsmål om kjøp og slag. Det kan også handle om redaksjonenes behov for å uttrykke egen identitet. Avisforsidene dagen etter domfellelsen av Breivik (kapittel 7) signaliserer for eksempel at flere av dem, i alle fall de som kan karakteriseres som *meningsbærende*, underbygger sine redaksjonelle

³⁴² Lien, «‘Not the proper way, but many proper ways to think about pictures’ - Intenjonalitet og historisk rekonstruksjon i Michael Baxandalls *Patterns of Intention*»; Baxandall, *Patterns of Intention*.

³⁴³ Mitchell, *What do pictures want*, 75.

budskap med bilder de vet skaper gjenklang hos leserne sine. Dagsavisens sosialdemokratiske roseemblem er et åpenbart eksempel, selv om rosen her er en generisk illustrasjon. Klassekampens bruk av dommer Wenche Arntzen som Breivik-rettsakens ”sterke kvinne” kan også tolkes i samme retning. Disse fotografiene bruksverdi handler i alle fall om mer enn den konkrete saken de er ment å kommentere, de velges også fordi de reflekterer en mer overordnet redaksjonskultur.

22. juli var en følsom sak med mange berørte, og nyhetsfotografiets verdi defineres også i relasjon til publikum. Fotografiets nyhetsverdi kan publikum riktignok ikke bestemme, men publikumsreaksjoner blir fanget opp i redaksjonene og bidrar til å endre kursen i estetiseringsprosessen på litt lengre sikt. Diskusjonen om mediene bidro til tankeløst å ikonisere Breivik, er en slik retningsgivende verdidiskusjon. I forbindelse med rettsaken så vi da også at mange aviser hadde tatt signalet. Noen forsøkte å begrense bruken, omgå ansiktet hans eller finne andre og mer konseptuelle måter å visualisere ham på. Fotografier som bare viste hendene hans eller hodet hans uten ansikt, tegninger, rastreringer og ulike sammenstillinger av tekst og bilde; dette materialet ville neppe sett slik ut dersom ikke publikum hadde oppfattet Breiviks portrett nærmest som hans stedfortreder.

Disse verditilskrivingsprosessen gjør at jeg stiller meg litt tvilende til om Barbie Zelizer har rett når hun hevder at nyhetsjournalistikken er gjennomsyret av troen på nyhetsbildet som indeksikalske og rasjonelle ”bevis”, og at nyhetsredaksjonene ser på det journalistiske bildet som ”timely coverage of unfolding news events in accordance with adjacent notions of reasoned information”.³⁴⁴ Vektleggingen av det denotative og indeksikalske underkjenner ifølge Zelizer det hun definerer som fotografiens *as if*-dimensjon, forstått som fotografiens antydende, konnoterende og konjugerende side.³⁴⁵ Fotografiets stemoderlige plassering i den journalistiske og mediefaglige litteraturen, og dets vedvarende underordnede status i det redaksjonelle hierarkiet mellom tekst og bilde, styrker ved

³⁴⁴ Lowe, «Picturing the perpetrator», 156.

³⁴⁵ Zelizer bruker begrepet subjunktiv, en grammatisk term for øvrig Turner også bruker for å beskrive liminalfasen i et sosialt drama. I norsk språk finnes ikke denne formen, men inngår i det vi kaller konjunktiver.

første øyekast hennes argument. Men ideologi og praksis er ikke nødvendigvis to sider av samme sak. Min gjetning vil være at når så vel fotografer som deskmedarbeidere og redaksjonelle ledere beskriver at de ”kjenner igjen et godt bilde når de ser det”, eller at de ”kjenner det i magen”, så er det nettopp fordi de anerkjenner fotografiernes *as if*-kvaliteter som en sentral verdi. *As if* inngår i den tause kunnskapen som regulerer bildevalgene i pressen, og vi skal ikke glemme at emosjoner også kan fungere som dokumentasjon. Dette er dermed en påminning om at fotografiets *as is* og *as if*, denotasjon og konnotasjon, ikke må oppfattes som en akse med binære ytterpunkter. Fotografiet består av begge deler samtidig, og ikke minst i nyhetssammenheng ser vi at fotografiets performative egenskaper trekker på begge deler.

8.2. Et liv utenfor avisa

Nyhetsfotografiet er strengt tatt bare en sjanger, og selv om den er klart formgivende så tilsier fotografiets muterende kvaliteter at mange bilder vil kunne finne nye arenaer å virke på utenfor avissidene. Noen av 22. juli-bildene er allerede virksomme i andre konstellasjoner og jeg vil her kort presentere tre slike:

Da 22. juli-kommisjonen publiserte sin rapport var det i form av en uvanlig rikt illustrert NOU (fig 8.1.). Rapporten dokumenterer og diskuterer sikkerhets- og beredskapssituasjonen før, under og etter terrorhandlingene, og bruker en rekke fotografier tatt av nyhetsfotografer det første døgnet. Noen av dem kjenner vi godt igjen fra mediedekningen, andre ikke. Kanskje fordi ikke alle ble brukt av avisene, kanskje fordi bilder som i avissammenheng fungerer som overgangsobjekter kan fungere som verdifull dokumentasjon i en rapport.



Fig.8.1. Fotograf: Anonym. Forsiden til 22. juli-kommisjonens rapport. NOU publiser 13. august 2012.

Forsiden illustrerer at kommisjonens narrativ er en annen en den som gradvis vokste fram i avisene.³⁴⁶ Forsidebildet er et ganske typisk journalistisk bilde, selv om det tilhører en tematisk kategori som kun én lokalavis, Østlands-Posten (se fig.2.5.), valgte på forsiden den 23. juli, nemlig væpnet politi i Oslos gater. Bilde viser en gatescene, fotografert i frontalt perspektiv med vidvinkel. I forgrunnen ser vi en person fra ambulansetjenesten med styrthjelm (til venstre) og midt i bildet en politimann med visir. Politimannen ser aktiv ut, han snakker i mobiltelefon og selv om han holder maskinpistolen i hvileposisjon er han åpenbart på vakt. I bakgrunnen ser vi en gruppe brannmenn som holder på å rydde foran høyblokka i regjeringskvartalet.

Et bilde som dette er et logisk valg for en kommisjon med mandat til å gå hele den norske beredskapen etter i sømmene, men den skaper en helt ny setting for de

³⁴⁶ Gjørøv og 22. juli-kommisjonen, *Rapport fra 22. juli-kommisjonen*.

journalistiske bildene. Her inngår de indirekte i en etterforskningsammenheng, noe som tilskriver deres indeksikalske og dokumentariske dimensjon tyngde på et annet nivå enn i avisene.

Motsatsen til 22. juli-kommisjonens nøkterne og dokumentariske bildebruk finner vi på internett, i det vi kan kalle en slags bildemarkedets uformelle sektor. Kari Andén-Papadopoulos har vist hvordan trofébildene fra Abu-Ghraib vandret fra soldatenes kameraer via nyhetsmediene og derfra ut i en mangfoldig og mangslungen tilværrelse på internett og i ulike populærkulturelle kontekster.³⁴⁷ Flere av 22. juli-fotografiene fører en tilsvarende ukontrollert tilværrelse på private nettsider og blogger, og utenfor redaksjonelt overoppsyn. Folk bruker dem til å understreke sine ulike meninger om både Anders Behring Breivik spesielt og 22. juli generelt, og mange bygger videre på bildene og gjør dem til sine.

Breiviks iscenesettelser av seg selv er et lett tilgjengelig tema og fig 8.2 viser et eksempel på en direkte kommentar til media. Utgangspunktet er det samme portrettet som Dagbladet hadde på sin ekstraintgave 23. juli, altså Breiviks egen Face Book-profil. På bildet har noen skrevet: ”Thanks, media. I am a meme now”, underforstått at media har oppfylt Breiviks ønske om å bli en ”meme” – altså en idé/konsept som uttrykker kulturelle verdier og spres mellom mennesker. Denne versjonen har jeg funnet på en nettside som hyller Breivik og hans gjerninger, men den kan også forstås som en ironiserende kommentar til medias rolle i dette dramaet.

³⁴⁷ Andén-Papadopoulos, «The Abu Ghraib torture photographs: News frames, visual culture, and the power of images».



Fig.8.2. Skjermdump av en manipulert versjon av Anders Behring Breiviks Face Book profil. Funnet på en Breivik-vennlig blogg.



Mådde berre ! xP

"Om én mann kan vise så mye hat, tenk hvor mye kjærlighet vi alle kan vise sammen" ♥ "Kjærlighet overvinner alltid ondskap og hat!"

Men han skal eller har ikke fått ødelegge vårt demokrati/samfunn.

22.07.11 - We will never forget!

Fig.8.3. Skjermdump fra bloggen til ei ung jente der Breiviks portrett er et hatobjekt.

Andre eksempler er mindre tvetydige. Fig.8.3. fant jeg på bloggen til ei ung jente som var dypt fortvilet over hendelsene den 22. juli, og som har gått løs på det samme profilbildet som vises i fig. 8.2. Fotografiet er skamfært gjennom ekspressiv fargebruk. Først er ansiktet til Breivik krysset ut med skarpe streker. Deretter er fargene i det norske flagget smurt ut over ansiktstrekkene hans. På bildet er det skrevet ”du fortjener ikke å leve”, ”dust!” og ”Massemorder!”.

Mange har også manipulert idoliserte versjoner av Breivik inn i scener fra voldelige dataspill og filmer, eller produsert mer eller mindre groteske sammenstillinger som er ment å være morsomme, men der innholdet er rasistisk og/eller høyreekstremt. De fleste av de framstillingene jeg har sett tar utgangspunkt i bildene fra Breiviks såkalte manifest, og kan dermed ikke klassifiseres som journalistiske bilder. Men også Breiviks fascistiske hilsen under rettshøringene, fengslingsbildet og ulike versjoner av smilet hans er lette å finne.

En tredje arena der nyhetsbildene lever videre er på nettsidene til norske og utenlandske fotokonkurranser. For årene 2011 og 2012 ble det sendt inn store mengder materiale fra 22. juli-dekningen til slike konkurranser både i Norge, Sverige, Danmark og internasjonalt. Mange, særlig reportasjer og portretter, har vunnet priser. Juryen i den norske Årets bilde-konkurransen for året 2011 mener det var få gode nyhetsbilder i bunken, noe som muligens reflekterer den misnøyen flere fotografer opplevde rundt sin kollektive innsats. Som nevnt i kapittel 1 var det mange som opplevde at "noe manglet". Samtidig vakte svenske Niclas Hammarström debatt blant norske fotojournalister da han i 2012 fikk andrepriis i den internasjonale fotokonkurransen World Press Photo for sin serie fra Utøya. Norske redaksjoner ville som nevnt ikke ta i de mest eksplisitte av bildene hans, og norske fotografer er fortsatt delt i synet på om bildene hans lar seg forsvare etisk, men også om de utfra profesjonelle konvensjoner er gode bilder eller ei. Uansett ligger de nå fritt tilgjengelig på internett som prisbelønte fotografier, sammen med bilder fra en rekke andre tragedier og katastrofer.

Noe av det interessante med fotokonkurranser i min sammenheng er at de befinner seg i en journalistikkens gråsoner, i et spenningsfelt mellom viktige hendelser og utøvelse av faglig dyktighet. I Norge må man for eksempel være medlem av Pressefotografenes klubb for å kunne sende inn til Årets Bilde, men det er ikke noe krav om at fotografiene må ha vært publisert. De fleste fotokonkurransene er et bransjeanliggende. Det er fotojournalister som vurderer sine kolleger, for en gangs skyld uten innblanding fra andre modererende parter. Fotografiene blir derfor gjerne presentert ganske annerledes enn vi er vant til å se dem som avislesere.

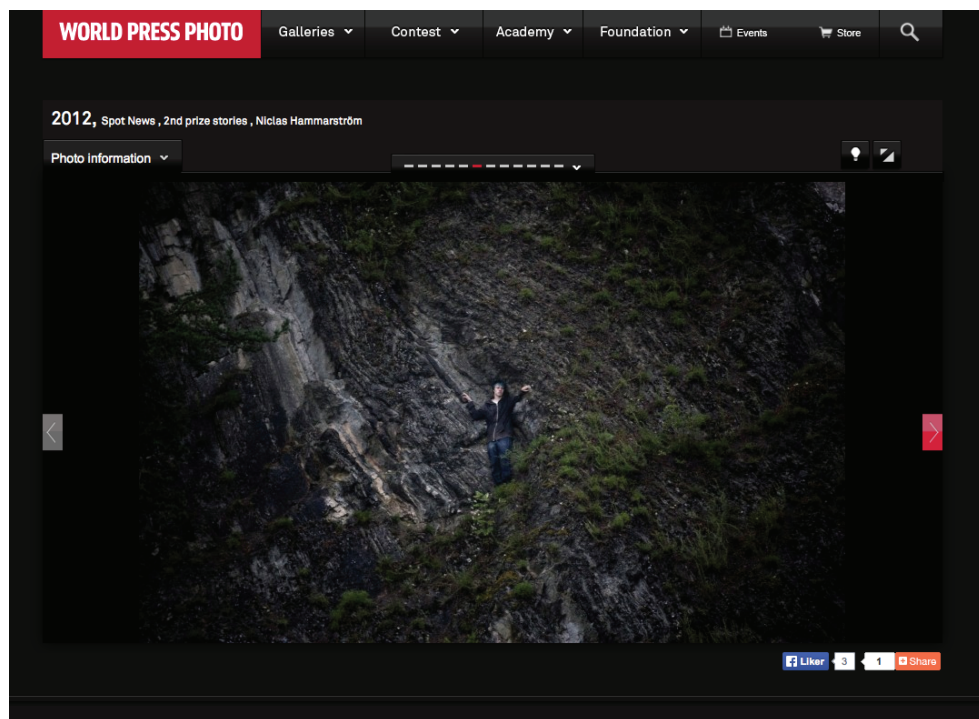


Fig.8.4. Fotograf: Niclas Hammarström. Skjermdump fra World Press Photos nettside som viser et av Hammarstrøms prisvinnende bilder i visningsmodus.

World Press Photo lar for eksempel fotografiene få hvile på en ren, svart bakgrunn som bidrar til å øke den dramatiske intensiteten i prisvinnerbildene (fig.8.4.).

Hammarström forklarer i intervju at hans motivasjon for å sende inn bildene fra Utøya var at så mange som mulig skulle få se dem: ”Ikke fordi det er mine bilder, men fordi jeg fotograferte noe viktig. Derfor sender jeg dem inn til konkurranser”, sier han.

Det ligger altså ikke noe auteur-motivasjon i hans vurdering av seg selv som fotograf.³⁴⁸ ”Jeg tok de bildene jeg så”, er hans enkle forklaring på hvordan han løste oppdraget sitt som nyhetsfotograf. Hvordan mediene har håndtert bildene hans

³⁴⁸ Alex Hughes og Andrea Noble, *Phototextualities: intersections of photography and narrative* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2003), 91.

oppfatter han ikke som sin sak, det er ikke han som redigerer avisene. Gjennom fotokonkurransen har han bedre kontroll, og når han vinner priser forlenger han livet til bildene sine, og situasjonen de peker tilbake på. Serien til World Press Photo er det han som har redigert, og bildene blir presentert på en måte han kan stå inne for.

8.3. Dokumentar og erindring

De 69 som ble drept på Utøya var nesten alle meget unge mennesker. De fleste hadde ikke rukket å markere seg i det offentlige rom, selv om mange åpenbart hadde stort potensiale til å gjøre nettopp det – hadde de fått leve. Tomheten etter dem i de mindre rommene, hjemme, i venneflokken, på skolen, i organisasjonslivet var desto større. Sorgen i de små rommene blir ofte privat, men mange norske fotojournalister har bidratt til å løfte tomrommet ut i offentligheten gjennom en rekke følsomme og vakre portretter av overlevende, pårørende og etterlatte.

Disse bildene finner vi i liten grad i avisenes nyhetsseksjoner, og de er derfor ikke en del av mitt empiriske materiale. Arbeidsdelingen mellom de ulike redaksjonene tilsier at nyhetsredaksjonen tar seg av offentlige hendelser, handlinger og kontroverser (for eksempel rettssaken mot Breivik eller 22 juli-kommisjonens rapport), mens helgebilag og featureredaksjonene behandler de mer personlige/private, ettertankefremmende og kontemplative dimensjonene ved hendelsen.³⁴⁹ Hvert bilde får ikke nødvendigvis større plass i disse reportasjene, men i en slik setting trykker avisene gjerne mange bilder, og fotojournalistene har selv ofte større kontroll over bildeutvalget og tekst/bilderelasjonen.

Jeg oppfatter at disse reportasjeprosjektene inngår som en viktig del i den fotojournalistiske bearbeidelsen av 22. juli, og dermed som en viktig del av reparasjonsarbeidet. Selv om svært få av disse bildene kan karakteriseres som

³⁴⁹ Unntaket er når private hensyn kolliderer med offentlige eller strukturelle interesser, slik som i diskusjonen om minnesmerket på Utøya, erstatningskrav og lignende.

nyhetsfotografi mener jeg at de bidrar til å sette nyhetsfotografiet i relieff. For hvor går grensene mellom et nyhetsfotografi og et dokumentar- eller reportasjefotografi? Igjen er vi tilbake ved selve hendelsen, og de ulike fasene i bearbeidingen av den. Avslutningsvis vil jeg henlede oppmerksomheten mot et fotografisk prosjekt som viser at hendelsen som sådan er på vei inn i nye rom, der erindring og erkjennelse er det sentrale.

I boka ”En dag i historien” lar dokumentarfotograf Andrea Gjestvang oss møte 43 ungdommer som overlevde massakren på Utøya. Ungdommene er fotografert med analogt kamera, og Gjestvang har tatt seg god tid i møtet med hver enkelt. Alle fotografiene er ledsaget av en kort tekst, forfattet av Gjestvang og de ungdommene som selv har ønsket det.



Fig.8.5. Fotograf: Andrea Gjestvang. Bildet viser 15 år gamle Ylva Schwenche som overlevde Utøya. Bildet vant Årets Bilde for 2012 og er brukt på forsiden av boka ”En dag i historien”.

Gjestvang har fått mye oppmerksomhet for dette prosjektet og har vunnet flere priser, blant annet Årets Bilde i Norge for 2012. Som fotograf beveger Gjestvang seg i grenselandet mellom journalistikk, dokumentar og kunst. Hun deler tiden sin mellom oppdrag for norske og utenlandske medier, og personlige prosjekter. Jeg har ikke sett at hun selv betegner seg som kunstner, men dette fotografiske prosjektet har uansett mange av kunstens kvaliteter.

Fig.8.5. viser fotografiet som ble Årets bilde for 2012, og som også pryder forsiden av boka. Motivet er 15 år gamle Ylva Schwenke som er fotografert i halvprofil mot en uskarp bakgrunn. Schwenkes blikk ser forbi oss, mot noe i en horisont vi ikke kan se. Munnen er halvt åpen og ansiktsuttrykket ettertenksomt. Om hun ser framover eller skuer tilbake i sin egen erindring er umulig å si, hun har ungdommens ugjennomtrengelige friskhet å gjemme seg bak. Skulderen hennes er sentralt plassert i bildets forgrunn. Opp fra en prikkete grønn bluse brer det seg et voldsomt arr. Schwenke ble skutt fire ganger i forskjellige deler av kroppen, og arret har gitt henne en erfaring som står i sterk kontrast til den uskylden hun likevel formidler.

Ylva Schwenke ser ut som hun bærer arrene sine med verdighet, hun ser sterk ut. Likevel er ikke Gjestvangs prosjekt å portrettere ”sterke overlever”, slik jeg beskrev denne kategorien i forbindelse med rettsaken mot Breivik. I Gjestvangs bok finnes også de som ikke er så sterke, de som ikke har klart å ”gå videre”, de som har stoppet opp og som sliter med mareritt, angst og ensomhet. Ikke alle bærer arrene utenpå kroppen, men noen har måttet lære seg å leve med kropp som skamferte at de knapt kjenner seg selv igjen. I disse portrettene er det kroppene som snakker, mer enn ansiktene. Boka gir et forunderlig nært innblikk i de individuelle kombinasjonene av sårbarhet og styrke. Den minner oss om at 22. juli er mer enn et ”nasjonalt traume” i abstrakt forstand. For disse ungdommene og mange flere er dette en reell erfaring de skal leve med hver dag, resten av livet. Samtidig er den mer enn en samling individuelle skjebner. Noe ved 22. juli knytter oss sammen. Noe ved 22. juli har forandret samfunnet vårt. Den fotografiske indeksikaliteten fungerer her som det

Mette Sandbye kaller en strategi for en erindringsbasert og identitetsskapende erkjennelse.³⁵⁰

Bearbeidelse av traumer gjennom fotografi er noe vi kjenner fra andre drama, ikke minst den store litteraturen om Holocaust og såkalte ”memory” eller ”post-memory”-studier.³⁵¹ Med Angi Buettner kan vi si at etterspillet etter et kollektivt traume kjennetegnes ved spenninger mellom fortid og nåtid. Som et ekko av Turner mener hun at det ikke er så lett å definere når et traume faktisk er over: ”The question is whether the past and its trauma is over and whether the pastness of the event means that it is no longer relevant to the affairs of the present and can be forgotten”, sier hun.³⁵² Hva vi i Norge skal huske og hva vi skal glemme er fortsatt et åpent spørsmål. Andrea Gjestvangs bilder er et eksempel på hvordan fotografiet kan åpne for de dypere lagene av denne prosessen.

³⁵⁰ Sandbye, *Mindesmærker*, 12.

³⁵¹ Marianne Hirsch, *Family frames: photography, narrative, and postmemory* (Cambridge: Harvard University Press, 1997); Buettner, *Holocaust images and picturing catastrophe: the cultural politics of seeing*; Tamara West, «Remembering displacement: Photography and the interactive spaces of memory», *Memory Studies* 7, nr. 2 (2014): 176–90; Jennifer Howell, «Reconstituting cultural memory through image and text in Leïla Sebbar’s *Le Chinois vert d’Afrique*», *French Cultural Studies* 19, nr. 1 (2008): 57–70.

³⁵² Buettner, *Holocaust images and picturing catastrophe: the cultural politics of seeing*, 3.

Illustrasjonsliste:

Fig.1.1. Nyhetsfotografi fra Grubbegata, fotografert 22. juli 2011. Fotograf: Thomas Winje Øijord. Skjermdump.

Fig.1.2. Nyhetsfotografi fra Oslo sentrum, fotografert 22. juli 2011. Fotograf: Torbjørn Grønning. Skjermdump.

Fig.1.3. Nyhetsfotografi fra Oslo sentrum, fotografert 22. juli 2011. Fotograf: Anonym. Skjermdump.

Fig.1.4. Nyhetsfotografi fra Sundvollen, fotografert 22. juli 2011. Fotograf: Anonym. Skjermdump.

Fig.1.5. Nyhetsfotografi fra Utøya, fotografert 22. juli 2011. Fotograf: Niclas Hammarström. Skjermdump.

Fig.2.1. Nyhetsfotografi fra Ullevål universitetssykehus, fotografert 22. juli 2011. Fotograf: Håkon Mosvold Larsen. Skjermdump.

Fig.2.2. Nyhetsside fra VG Nett klokken 20.24, 22. juli 2011. Fotograf: Håkon Mosvold Larsen. Skjermdump.

Fig.2.3. Forside, tf Folkebladet, publisert 23. juli 2011. Fotograf: Håkon Mosvold Larsen. Skjermdump.

Fig.2.4. Forside, Østlands-Posten publisert 23. juli 2011. Fotograf: Anonym. Skjermdump.

Fig.2.5. Dobbeltoppslag fra Østlands-Posten, publisert 23. juli 2011. Fotograf: Håkon Mosvold Larsen. Skjermdump.

Fig.2.6. Nyhetsside i Dagbladet, publisert 23. juli 2011. Fotograf: Fredrik Naumann. Skjermdump.

Fig.2.7. Midtside i VG, publisert 23. juli 2011. Fotograf: Kyrre Lien. Skjermdump.

Fig.2.8. Bakside til Dagbladet, publisert 23. juli 2011. Montasje. Skjermdump.

Fig.2.9. Dobbeltoppslag med nyhetsgrafikk i VG, publisert 23. juli 2011. Montasje. Skjermdump.

Fig.3.1. Forside, Dagbladet. Publisert 23. juli 2011. Montasje. Skjermdump.

Fig.3.2. Ekstraavgave, Dagbladet. Publisert 23. juli 2011. Fotograf: Anonym. Skjermdump.

Fig.3.3. Sammenstilling av skjermdumper som viser de største norske avisens forsider slik de ble publisert 23. juli 2011. Skjermdump.

Fig.3.5. Forside, La Stampa. Publisert 23. juli 2011. Fotograf: Morten Holm. Skjermdump.

Fig.3.6. Forside, Arizona Daily Star. Publisert 23. juli 2011. Fotograf: Morten Holm. Skjermdump.

Fig.3.7. Forside, Daily News. Publisert 23. juli 2011. Fotograf: Svein Gustav Wilhelmsen. Skjermdump.

Fig.3.8. Forside, The Sun. Publisert 23. juli 2011. Fotograf: Øystein Grønning. Skjermdump.

Fig.3.9. Nyhetsfotografi fra Grubbegata, fotografert 22. juli 2011. Fotograf: Morten Holm. Skjermdump.

Fig.3.10. Forside, Dagsavisen. Publisert 23. juli 2011. Fotograf: Anniken Mohr. Skjermdump.

Fig.3.11. Forside, Stavanger Aftenblad. Publisert 23. juli 2011. Fotograf: Paal Audestad. Skjermdump.

Fig.3.12. Forside, Aftenbladet. Publisert 23. juli 2011. Fotograf: Marius Arnesen. Skjermdump.

Fig.3.13. Forside, The Mail. Publisert 24. juli 2011. Fotograf: Marius Arnesen. Skjermdump.

Fig.3.14. Forside, The Independent. Publisert 24. juli 2011. Fotograf: Anonym. Skjermdump.

Fig.4.1. Nyhetsoppdrag i <http://www.theguardian.com> Publisert 25. juli 2011. Fotograf: Emilio Morenatti/Ap. Skjermdump.

Fig.4.2. Nyhetsoppdrag i VG. publisert 25. juli 2011. Fotograf: Anonym. Skjermdump.

Fig.4.3. Forside, Dagsavisen. Publisert 29. juli 2011. Fotograf: Anonym. Skjermdump.

Fig.4.4. Forside, Dagbladet. Publisert 27. juli 2011. Fotograf: Anonym. Skjermdump.

Fig.4.5. Forside, Dagsavisen. Publisert 26. juli 2011. Fotograf: Anonym. Skjermdump.

Fig.4.6. Forside, Aftenposten. Publisert 26. juli 2011. Montasje. Skjermdump.

Fig.4.7. Forside, VG. Publisert 26. juli 2011. Fotograf: Anonym. Skjermdump.

Fig.4.8. Nyhetsoppdrag i VG. Publisert 26. juli 2011. Fotograf: Anonym. Skjermdump.

Fig.4.9. Stillbilde fra video. Oslo domkirke. Fotograf: NRK. Skjermdump.

Fig.4.10. Stillbilde fra video. Oslo domkirke. Fotograf: NRK. Skjermdump.

Fig.5.1. Nyhetsfotografi fra Sundvolden hotell med Jens Stoltenberg, Knut Storberget og Eskil Pedersen. Fotograf: Tommy Ellingsen. Skjermdump.

Fig.5.2. Kommentarside, Stavanger Aftenblad. Publisert 25. juli 2011. Fotograf: Tommy Ellingsen. Skjermdump.

Fig.5.3. Magasinforside, Stavanger Aftenblads helgemagasin "Pluss". Publisert 29. juli 2011. Fotograf: Tommy Ellingsen. Skjermdump.

Fig.5.4. Kolofonside, Stavanger Aftenblads helgemagasin "Pluss". Publisert 29. juli 2011. Fotograf: Tommy Ellingsen. Skjermdump.

Fig.5.5. Reportasjesider, Stavanger Aftenblads helgemagasin "Pluss". Publisert 29. juli 2011. Skjermdump.

Fig.5.6. Reportasjesider, Stavanger Aftenblads helgemagasin "Pluss". Publisert 29. juli 2011. Skjermdump.

Fig.5.7. Reportasjesider, Stavanger Aftenblads helgemagasin "Pluss". Publisert 29. juli 2011. Skjermdump.

Fig.5.8. Fotografisk portrett av Jens Stoltenberg. Fotograf: Mads Nissen. Skjermdump.

Fig.5.9. Fotografisk portrett av Jens Stoltenberg. Fotograf: Aleksander Andersen. Skjermdump.

Fig.5.10. Forside, Aftenposten. Publisert 11. august 2011. Stillbilde fra video. Fotograf: Steinar Frøyshov. Skjermdump.

Fig.6.1. Nyhetsfotografi av Anders Behring Breivik. Fotograf: Jon-Are Berg-Jacobsen. Skjermdump.

Fig.6.2. Montasje av Dagbladets forsider med Anders Behring Breivik som bærende motiv. (NB. fig. er nummerert 6.3. i stedet for 6.2.)

Fig.6.3. Dobbeltoppslag i VG. Fotografiet viser politiets rekonstruksjon på Utøya 13. august 2011. Publisert i VG 14. august 2011. Fotograf: Anonym. Skjermdump.

Fig.6.4. Forside, VG. Fotografiet viser politiets rekonstruksjon på Utøya 13. august 2011. Publisert i VG 14. august 2011. Fotograf: Anonym. Skjermdump.

Fig.6.5. Dobbeltoppslag i VG. Fotografiet viser politiets rekonstruksjon på Utøya 13. august 2011. Publisert i VG 14. august 2011. Fotograf: Anonym. Skjermdump.

Fig.6.6. Dobbeltoppslag i VG. Fotografiet viser politiets rekonstruksjon på Utøya 13. august 2011. Publisert i VG 14. august 2011. Fotograf: Anonym. Skjermdump.

Fig.6.7. Dobbeltoppslag i VG. Fotografiet viser politiets rekonstruksjon på Utøya 13. august 2011. Publisert i VG 14. august 2011. Fotograf: Anonym. Skjermdump.

Fig.6.8. Dobbeltoppslag i VG. Fotografiet viser politiets rekonstruksjon på Utøya 13. august 2011. Publisert i VG 14. august 2011. Fotograf: Anonym. Skjermdump.

- Fig.7.1. Forside, Klassekampen. Publisert 16. april 2012. Skjermdump.
- Fig.7.2. Forside, Aftenposten. Publisert 16. april 2012. Skjermdump.
- Fig.7.3. Forside, Vårt Land. Publisert 16. april 2012. Skjermdump.
- Fig.7.4. Forside, Stavanger Aftenblad. Publisert 16. april 2012. Skjermdump.
- Fig.7.5. Forside, Bergens Tidende. Publisert 16. april 2012. Skjermdump.
- Fig.7.6. Forside, Adresseavisen. Publisert 16. april 2012. Skjermdump.
- Fig.7.6. Forside, VG. Publisert 16. april 2012. Fotograf: Niclas Hammarström. Skjermdump.
- Fig.7.7. Nyhetsfotografi fra Utøya, motiv Marius Holst. Fotografert 22. juli 2011. Fotograf: Niclas Hammarström. Skjermdump.
- Fig.7.8. Forside, Dagsavisen. Publisert 16. april 2012. Skjermdump.
- Fig.7.9. Forside, Dagbladet. Publisert 16. april 2012. Skjermdump.
- Fig.7.10. Forside, A-magasinet. Publisert 13. april 2012. Skjermdump.
- Fig.7.11. Forside, Morgenbladet. Publisert 20. april 2012. Skjermdump.
- Fig.7.13. Forside, Nordlys. Publisert 17. april 2012. Skjermdump.
- Fig.7.14. Forside, Adresseavisen. Publisert 17. april 2012. Skjermdump.
- Fig.7.14. Forside, Fædrelandsvennen. Publisert 17. april 2012. Skjermdump.
- Fig.7.15. Forside, Dagsavisen. Publisert 17. april 2012. Skjermdump.
- Fig.7.16. Forside, Vårt Land. Publisert 17 april 2012. Skjermdump.
- Fig.7.17. Forside, Dagbladet. Publisert 17. april 2012. Skjermdump.
- Fig.7.18. Forside, Nationen. Publisert 17. april 2012. Skjermdump.
- Fig.7.19. Forside, VG. Publisert 17. april 2012. Skjermdump.
- Fig.7.20. Forside, Bergens Tidende. Publisert 17. april 2012. Skjermdump.
- Fig.7.21. Forside, Aftenposten. Publisert 17. april 2012. Skjermdump.
- Fig.7.22. Forside, Klassekampen. Publisert 17 april 2012. Skjermdump.
- Fig.7.23. Forside, Stavanger Aftenblad. Publisert 17. april 2012. Skjermdump.
- Fig.7.24. Forside, Nationen. Publisert 25. august 2012. Skjermdump.
- Fig.7.25. Forside, Nordlys. Publisert 25. august 2012. Skjermdump.

Fig.7.26. Forside, Fædrelandsvennen. Publisert 25. august 2012. Skjermdump.

Fig.7.27. Forside, Dagsavisen. Publisert 25. august 2012. Skjermdump.

Fig.7.28. Forside, Aftenposten. Publisert 25. august 2012. Skjermdump.

Fig.7.29. Forside, Aftenposten. Publisert 25. august 2012. Skjermdump.

Fig.7.30. Forside, Bergens Tidende. Publisert 25. august 2012. Skjermdump.

Fig.7.31. Forside, Stavanger Aftenblad. Publisert 25. august 2012. Skjermdump.

Fig.7.32. Adresseavisens forside publisert 25. august 2012. Skjermdump.

Fig.7.33. Forside VG. Publisert 25. august 2012. Skjermdump.

Fig.7.34. Forside, Dagbladet. Publisert 25. august 2012. Skjermdump.

Fig.7.35. Forside, Klassekampen. Publisert 25. august 2012. Skjermdump.

Fig.7.36. Forside, Vårt Land. Publisert 25. august 2012. Skjermdump.

Fig.8.1. Forside, 22. juli-kommisjonens rapport. NOU publisert 13. august 2011. Fotograf: Anonym. Skjermdump.

Fig.8.2. Skjermdump fra privat blogg. Motiv: Anders Behring Breivik.

Fig.8.3. Skjermdump fra privat blogg. Motiv: Anders Behring Breivik.

Fig.8.4. Skjermdump fra World Press Photos nettside. Fotograf: Niclas Hammarström.

Fig.8.5. Fotografisk portrett av Ylva Schwenche som overlevde Utøya. 2012. Fotograf: Andrea Gjestvang. Skjermdump.

Oversikt over intervjupersoner

Navn	Posisjon	Dato
Paal Audestad	Fotograf/Aftenposten	Februar 2014
Marius Arnesen	Fotograf/NRK	Juni 2014
(anonym)	Redaksjonell ledelse	April 2014
Thomas Borberg	Redaksjonell ledelse (foto)/ Politiken Jurymedlem	November 2013
Andrea Gjestvang	Fotograf/VG Selvstendig dokumentarist	Juli 2014
Ellen Lande Gossner	Fotograf/ Morgenbladet Jurymedlem Åretsbylde 2011	Juli 2014
Simen Grytøyr	Fotograf/desk/VG	Februar 2014
Niclas Hammarström	Fotograf/ Aftenbladet	Juli 2014
Frode Hansen	Redaksjonell ledelse/ Dagbladet	Mai 2014
Morten Holm	Fotograf/tidligere Scanpix	Februar 2014
Lars West Johansen	Redaksjonell ledelse/ Dagsavisen	Mars 2014
Adrian Øhrn Johansen	Fotograf /Dagbladet	Februar 2014
Gunnar Johnsen	Desk/redaksjonell ledelse/Aftenposten	Juli 2014

Per Arne Kalbakk	Redaksjonell ledelse/ NRK	Juli 2014
Kyrre Lien	Fotograf/VG	August 2011
Berit Roald	Fotograf/Scanpix	Oktober
Marius Tetlie	Redaksjonell ledelse/ VG	Juli 2014
Benjamin Ward	Fotograf	August 2011
Håvard Holten	Desk	Februar 2014
Per Løchen	Redaksjonell ledelse/Scanpix	Oktober 2013
Steinar Frøyshov	Amatørfotograf	August 2014

Litteratur:

- Abbott, H. Porter. *The Cambridge introduction to narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Alexander, Bobby C. *Victor Turner revisited: ritual as social change*. Atlanta: Scholars Press, 1991.
- Andén-Papadopoulos, Kari. «The Abu Ghraib torture photographs: News frames, visual culture, and the power of images». *Journalism* 9, nr. 1 (2008): 5–30.
- Andén-Papadopoulos, Kari, Stuart Allan, og Mervi Pantti, red. *Amateur Images and Global News*. Intellect, 2011.
- Andenæs, Ivar. *Medier i sjokk og sorg: pressens møte med terroren 22. juli 2011*. Kristiansand: IJ-forl., 2012.
- Anderson, Benedict. *Forestilte fellesskap: refleksjoner omkring nasjonalismens opprinnelse og spredning*. Oslo: Spartacus, 1996.
- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Asdal, Kristin. «Contexts in Action—And the Future of the Past in STS». *Science, Technology, & Human Values* 37, nr. 4 (2012).
- Barthes, Roland.
Camera lucida: reflections on photography. London: Vintage, 2000.
 ———. *Image, music, text*. London: Fontana Press, 1977.
- Baugstø, Per H. *En avis er ment å skulle leses*. IJ-forl, 2005.
- Baxandall, Michael. *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven: Yale University Press, 1985.
- Becker, Karin, Jan Ekecrantz, og Tom Olsson. *Picturing politics: visual and textual formations of modernity in the Swedish press*. Bd. 2000:1. Stockholm: JMK, 2000.
- Bird, S. Elizabeth, red. *The Anthropology of News & Journalism: Global Perspectives*. Bloomington: Indiana University Press, 2009.
- Bjerknes, Fredrik. *Rett sted til rett tid: en studie av hvordan visuell ledelse og ulike måter å organisere en fotoavdeling på influerer den visuelle journalistikken i to aviser*. Masteroppgave, Universitetet i Oslo, 2012.
- Boland, Tom. «Towards an anthropology of critique: The modern experience of liminality and crisis». *Anthropological Theory* 13, nr. 3 (2013).
- Brun, Anne. «Who Wants Yesterday's Papers?». Kunsthøgskolen i Bergen, 2007.
<http://www.khib.no/norsk/kunstnerisk-utviklingsarbeid/artikler/artikler-fra-khib-aarboekene-2005-10/2007-who-wants-yesterday%E2%80%99s-papers/>.
- Brurås, Svein. *Etikk for journalister*. Bergen: Fagbokforlaget, 2006.
- Brurås, Svein, og Gunhild Ring Olsen. *Nyhetsvurderinger: på innsiden i fem redaksjoner*. Kristiansand: IJ-forl., 2012.
- Buettner, Angi. *Holocaust images and picturing catastrophe: the cultural politics of seeing*. Farnham: Ashgate, 2011.
- Cottle, Simon. «Mediatized Public Crisis and Civil Society Renewal: The Racist Murder of Stephen Lawrence». *Crime, Media, Culture* 1, nr. 1 (2005): 49–71.
- Dayan, Daniel, og Elihu Katz. *Media Events: The Live Broadcasting of History*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- Edmonds, Rick. «EyeTrack07: The Myth of Short Attention Spans». *poynter.org*, udatert.
<http://www.poynter.org/uncategorized/81456/eyetrack07-the-myth-of-short-attention-spans/>.
- Edwards, Elizabeth. *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*. Berg, 2001.
- Eide, Bernt. *Oppdiktede elementer i avisbilder*. Bd. 2005 nr 8. Oslo: Høgskolen i Oslo, 2005.
- Eide, Elisabeth, og Anne Hege Simonsen. *Dekke verden!: lærebok i utenriksjournalistikk*. Kristiansand: IJ-forl., 2009.

- . *Mistenkelige utlendinger: minoriteter i norsk presse gjennom hundre år*. Kristiansand: Høyskoleforl., 2007.
- . «Verden skapes hjemmefra», XLII:s. 22–33. Oslo: Transit, 2010.
- . *Verden skapes hjemmefra: pressedekningen av den ikke-vestlige verden 1902-2002*. Oslo: Unipub, 2008.
- . *Å se verden fra et annet sted: medier, norskhet og fremmedhet*. Oslo: Cappelen, 2004.
- Engebretsen, Martin. *Den forståelige nyhet*. Kristiansand: IJ-forl., 2005.
- Evensen, Jon Petter, og Anne Hege Simonsen. *Se!: lærebok i visuell journalistikk*. Kristiansand: IJ-forl., 2010.
- Fiske, John. «Audiencing: A Cultural Studies Approach to Watching Television». *Poetics* 21, nr. 4 (1992): 345–59.
- Galtung, Johan, og Mari Holmboe Ruge. «The Structure of Foreign News The Presentation of the Congo, Cuba and Cyprus Crises in Four Norwegian Newspapers». *Journal of peace research* 2, nr. 1 (1965): 64–90.
- Garrett, Peter, og Allan Bell, red. *Approaches to Media Discourse*. Oxford: Blackwell, 1998.
- Gerhardsen, Anki. *En performativ tragedie: et kulturkritisk essay etter 22. juli*. Masteroppgave, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 2012.
- Ginsburg, Faye D, Abu-Lughod, Lila, og Larkin, Brian, red. *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- Gjestvang, Andrea. *En dag i historien: 22. juli*. Pax, 2012.
- Gjærde, Marte. «Visuell kommentarjournalistikk i dekingen av 22. juli-rettsaken». Fordypningsoppgave, Institutt for journalistikk og mediefag, Høgskolen i Oslo og Akershus, 2012.
- Gjørsv, Alexandra Bech, og 22. juli-kommisjonen. *Rapport fra 22. juli-kommisjonen: oppnevnt ved kongelig resolusjon 12. august 2011 for å gjennomgå og trekke lærdom fra angrepene på regjeringsskvartalet og Utøya 22. juli 2011. Avgitt til statsministeren 13. august 2012*. Bd. NOU 2012:14. Departementenes servicesenter Informasjonsforvaltning, 2012.
- Gombrich, E.H. *Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon Press, 2002.
- Gossner, Ellen Lande. «En visuell generasjonskløft: hva er forskjellen mellom eldre og yngres bildeforståelse når de leser avisenes helgemagasiner/bilag?». Fordypningsoppgave, Høgskolen i Oslo og Akershus, 2011.
- Graeber, David. «Fetishism as Social Creativity: Or, Fetishes Are Gods in the Process of Construction». *Anthropological Theory* 5, nr. 4 (2005): 407–38.
- Hagan, S. M. «Visual/Verbal Collaboration in Print: Complementary Differences, Necessary Ties, and an Untapped Rhetorical Opportunity». *Written Communication* 24, nr. 1 (1. januar 2007): 49–73.
- Handgaard, Brynjulf, Anne Hege Simonsen, og Steen Steensen. *Journalistikk: en innføring*. Oslo: Gyldendal akademisk, 2013.
- Hannerz, Ulf. *Foreign News: Exploring the World of Foreign Correspondents*. Bd. 2000. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- Hariman, Robert, og John Louis Lucaites. *No caption needed: iconic photographs, public culture, and liberal democracy*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- Hirsch, Marianne. *Family frames: photography, narrative, and postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- Holmqvist, Kenneth, Marcus Nyström, og Richard Andersson. *Eye Tracking*. Oxford: OUP Oxford, 2011.
- Holsánová, Jana. *Picture viewing and picture description: two windows on the mind*. Bd. 83. Lund: Kognitionsforskning, Lunds universitet, 2001.
- Howell, Jennifer. «Reconstituting cultural memory through image and text in Leïla Sebbar's *Le Chinois vert d'Afrique*». *French Cultural Studies* 19, nr. 1 (2008): 57–70.
- Hughes, Alex, og Andrea Noble. *Phototextualities: intersections of photography and narrative*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2003.

- Huxford, John. «Beyond the Referential Uses of Visual Symbolism in the Press». *Journalism* 2, nr. 1 (4. januar 2001): 45–71.
- Iedema, Rick. «Multimodality, Resemiotization: Extending the Analysis of Discourse as Multi-Semiotic Practice». *Visual Communication* 2, nr. 1 (2. januar 2003): 29–57.
- Jalving, Camilla. *Værk som handling: performativitet, kunst og metode*. København: Museum Tusulanum Forlag, 2011.
- Kitch, Carolyn. «‘A News of Feeling as Well as Fact’ Mourning and Memorial in American Newsmagazines». *Journalism* 1, nr. 2 (8. januar 2000): 171–95.
- Kitch, Carolyn, og Janice Hume. *Journalism in a culture of grief*. New York: Routledge, 2008.
- Kjølstad, Maria. «Blod, sverte og tårer : Journalisters etiske dilemmaer i møte med 22. juli». Masteroppgave, Universitetet i Oslo, 2013.
- Klausen, Arne Martin. *Den Norske væremåten: antropologisk søkelys på norsk kultur*. Oslo: Cappelen, 1986.
- Kobre, Kenneth, og Betsy Brill. *Photojournalism: the professionals' approach*. Amsterdam: Focal Press, 2008.
- Kress, Gunther, og Theo van Leeuwen. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London: Routledge, 2006.
- Kukkonen, Karin, og Matteo Stocchetti. *Images in use: towards the critical analysis of visual communication*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2011.
- Larsen, Peter. «At tale på en anden måde: note om Roland Barthes og fotografiet». I *Roland Barthes København*. København: Museum Tusulanum Forlag, 2007.
- Larsen, Peter, og Sigrid Lien. *Kunsten å lese bilder*. Oslo: Spartacus, 2008.
- . *Norsk fotohistorie: frå daguerreotypi til digitalisering*. Oslo: Samlaget, 2007.
- Lien, Sigrid. «‘Not the proper way, but many proper ways to think about pictures’ - Intsjonalitet og historisk rekonstruksjon i Michael Baxandalls Patterns of Intention». *Kunst og kultur* 84, nr. 2 (2001).
- . «Sportsfotografiets estetikk». *Nordicom Information*, nr. 1–2 (2003).
- Linfield, Susie. *The cruel radiance: photography and political violence*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- Lowe, Paul. «Picturing the perpetrator». I *Picturing Atrocity*. London: Reaktion Books, 2012.
- Machin, David. «Building the World’s Visual Language: The Increasing Global Importance of Image Banks in Corporate Media». *Visual Communication* 3, nr. 3 (2004): 316–36.
- McDougall, Angus, og Veita Jo Hampton. *Picture Editing & Layout: A Guide to Better Visual Communication*. Columbia: Viscom Press, 1990.
- Mitchell, W.J.T. «There Are No Visual Media». *Journal of Visual Culture*, 2005.
- Mitchell, W.J.T. *What do pictures want: the lives and loves of images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- Nina Witoszek. *Norske naturmytologier: fra Edda til økofilosofi*. Oslo: Pax, 1998.
- Nordström, Gert Z. *Bilder av en katastrof*. Bd. 168:4. Styrelsen för psykologiskt försvar, 1996.
- Oslo tingrett. «Domstolsarbeidet i 22. juli-saken: Erfaringsrapport». Oslo tingrett, 2013.
- Pantti, M., og J. Sumiala. «Till Death Do Us Join: Media, Mourning Rituals and the Sacred Centre of the Society». *Media Culture & Society* 31, nr. 1 (2009).
- Perlmutter, David D. *Photojournalism and foreign policy: icons of outrage in international crises*. Westport: Praeger, 1998.
- Peter Gärdenfors. *How Homo Became Sapiens: On the Evolution of Thinking*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Pink, Sarah. *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*. London: Sage, 2007.
- Poster, Mark. «Visual studies as media studies». *Journal of Visual Culture* 1, nr. 1 (2002): 67–70.
- Prosser, Jay, Geoffrey Batchen, Mick Gidley, og Nancy K. Miller, red. *Picturing atrocity: photography in a crisis*. London: Reaktion Books, 2012.
- Rau, Petra. «Beyond ‘Punctum’ and ‘Studium’: Trauma and Photography in Rachel Seiffert’s ‘The Dark Room’». *Journal of European Studies*, 2006, 295–325.

- Ree, Benjamin Olafsen. «Refleksjonsnotat til arbeidet etter 22. juli.» Fordypningsemne, Institutt for journalistikk og mediefag, Høgskolen i Oslo og Akershus, 2011.
- Ritchin, Fred. *Bending the Frame: Photojournalism, Documentary, and the Citizen*. New York: Aperture Foundation, 2013.
- Rose, Gillian. *Doing family photography: the domestic, the public, and the politics of sentiment*. Farnham: Ashgate, 2010.
- . *Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials*. Los Angeles: Sage, 2012.
- Rosengren, Mats. «On Creation, Cave Art and Perception: A Doxological Approach». *Thesis Eleven* 90, nr. 1 (2007).
- Rothenbuhler, Eric W., og Mihai Coman. *Media anthropology*. Thousand Oaks: Sage, 2005.
- Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979.
- Sandbye, Mette. *Mindesmærker: tid og erindring i fotografiet*. København: Politisk Revy, 2001.
- Schechner, Richard. *Performance studies: an introduction*. London: Routledge, 2002.
- Scott, Clive. *The spoken image: photography and language*. London: Reaktion, 1999.
- Serck-Hanssen, Caroline, og Sigrid Lien. *Talende bilder: tekster om kunst og visuell kultur*. Oslo: Scandinavian Academic Press, 2010.
- Simonsen, Anne Hege. «Fortellinger om verden: utenlandsdekningen i tre norske aviser 1880-1940», S. 7–77. Oslo: Norsk pressehistorisk forening, 2005.
- . «Fra Griot til Den fjerde statsmakt: journalistikk og politikk i Senegal». Universitetet i Oslo, 1997.
- Sivertsen, Erling. *Norske pressefotos: en kort historikk*. Fredrikstad: Institutt for journalistikk, 1995.
- Sontag, Susan. *Regarding the pain of others*. London: Penguin Books, 2003.
- St. John, Graham. *Victor Turner and Contemporary Cultural Performance*. New York: Berghahn, 2008.
- Sumiala, Johanna. *Media and Ritual: Death, Community and Everyday Life*. London, New York: Routledge, 2013.
- Svašek, Maruška. *Anthropology, Art and Cultural Production*. London: Pluto Press, 2007.
- Sølvberg, Gro. «'Lookin' for trouble?': kunnskapsgenerering blant utenrikskorrespondenter i Midtøsten». Universitetet i Oslo, 1998.
- Tamar Liebes, James Curran, og Elihu Katz. *Media, Ritual, and Identity*. Routledge, 1998.
- Taylor, John. *Body Horror: Photojournalism, Catastrophe and War*. Manchester: Manchester University Press, 1998.
- Turner, Victor W. *Blazing the Trail: Way Marks in the Exploration of Symbols*. University of Arizona Press, 1992.
- . *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca: Cornell University Press, 1974.
- . *On the Edge of the Bush: Anthropology as Experience*. Tucson: University of Arizona Press, 1985.
- . «Social dramas and stories about them». I *Performance: Critical concepts in literary and cultural studies*, redigert av Philip Auslander, 108–34. London: Routledge, 2003.
- . «Social Dramas and Stories about Them». I *Performance*, Bd. 3, 2003.
- . *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca: Cornell University Press, 1967.
- West, Tamara. «Remembering displacement: Photography and the interactive spaces of memory». *Memory Studies* 7, nr. 2 (2014): 176–90.
- White, Hayden. *Historie og fortelling: utvalgte essay*. Pax, 2003.
- Winther Jørgensen, Marianne, og Louise Phillips. *Diskursanalyse som teori og metode*. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag, 1999.
- Zarzycka, Marta, og Martijn Kleppe. «Awards, archives, and affects: tropes in the World Press Photo contest 2009–11». *Media, Culture & Society* 35, nr. 8 (2013).
- Zelizer, Barbie. *About to Die: How News Images Move the Public*. New York: Oxford University Press, 2010.

- . *Remembering to Forget: Holocaust Memory through the Camera's Eye*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- Ziesler, Katrine Aakrann. «De som skyter øst-afrikanere: blikk bak blanke bildebylines». Masteroppgave, Universitetet i Oslo, 2010.

Errata for

Tragediens bilder

Et prosessuelt perspektiv på nyhetsfotografier fra 22. juli

Anne Hege Simonsen



Avhandling for graden philosophiae doctor (ph.d.)
ved Universitetet i Bergen

(sign kandidat)

(sign fakultet)

12.januar 2015

Errata

- Side 5 “...the thesis is also motivated...” rettes til ”...the thesis is motivated...”
- Side 5 “...the thesis concludes that news not only form part in...” rettes til “the thesis concludes that news photographs not only form part in...”
- Side 25 “Turner lanserte derfor et begrep som...” rettes til “Turner lanserte derfor begreper som...”
- Side 27 “inkludert bilder vi med Mitchell kan kalle...” rettes til ” inkludert bilder vi med W. J. T. Mitchell kan kalle...”
- Side 27 “For min egen analyse vil jeg særlig trekke fram Hariman og Lucaites som inspirasjonskilde” rettes til ” For min egen analyse vil jeg særlig trekke fram Robert Hariman og John Louis Lucaites som inspirasjonskilde”
- Side 28 “(slik Rose kritiserer samfunnsvitere for ofte å ha en tendens til)” rettes til ” (slik Gillian Rose kritiserer samfunnsvitere for ofte å ha en tendens til)”
- Side 30 “I utgangspunktet ble bildet tatt av britene for å dokumentere at møtet fant sted, mens det i vår tid kan leses dels kan leses postkolonialt...” rettes til ” I utgangspunktet ble bildet tatt av britene for å dokumentere at møtet fant sted, mens det i vår tid kan leses postkolonialt...”
- Side 40 ” Som Lien påpeker...” endres til ” Som Sigrid Lien påpeker...”
- Side 44 ” men også Larsen og Lien påpeker” rettes til ” men også Peter Larsen og Sigrid Lien påpeker”
- Side 45 ”Kress og Van Leeuwen” rettes til ” Gunther Kress og Theo Van Leeuwen”
- Side 46: ”Som blant andre Sandbye...” rettes til ”Som blant andre Mette Sandbye...”
- Side 54 ”Jeg har også forsøkt å ha et bevisst forhold til min egen betrakterrolle. Og hvordan denne impliserer at personlige erfaringer og forutsetninger settes i spill...” rettes til ”Jeg har også forsøkt å ha et bevisst forhold til min egen betrakterrolle og hvordan denne impliserer at personlige erfaringer og forutsetninger settes i spill...”
- Side 54 ”Ricoeur har kalt slike spor” rettes til ”Paul Ricoeur har kalt slike spor...”
- Side 59 ” I kapittel 3 kommer jeg viderefører jeg undersøkelsen...” rettes til ” I kapittel 3 viderefører jeg undersøkelsen...”
- Side 69 ”Bildet er tatt på noen par meters avstand...” rettes til ” Bildet er tatt på noen meters avstand...”
- Side 73 ”Han syntes han så lite folk...” rettes til ”Fotografen syntes han så lite folk...”

- Side 80 ”I tillegg til *oppdraget* er bildet er en konkret løsning på et sett konkrete utfordringer” rettes til ”I tillegg til *oppdraget* er bildet en konkret løsning på et sett konkrete utfordringer”
- Side 82 ”På et overordnet nivå vil jeg vil holde fast ved at nyhetsfotografiets *charge...*” rettes til ”På et overordnet nivå vil jeg holde fast ved at nyhetsfotografiets *charge...*”
- Side 84 ”tidsaspektet eller aktualitetskravet?” rettes til ”tidsaspektet eller aktualitetskravet”
- Side 87 ”det didaktiske kravet som å bli raskt og effektivt forstått” rettes til ”det didaktiske kravet om å bli raskt og effektivt forstått”
- Side 101 ”dette viste seg å være et godt utgangspunkt for å visuelle sammenfatning av de dramatiske begivenhetene.” rettes til ”dette viste seg å være et godt utgangspunkt for visuelle sammenfatninger av de dramatiske begivenhetene.”
- Side 108 ”At begge bildene trykket to ganger...” rettes til ”At begge bildene ble trykket to ganger...”
- Side 110 ”Oppslaget retter seg mot forventer en aktiv leser som ønsker oversiktskunnskap.” rettes til ”Oppslaget retter seg mot en aktiv leser som ønsker oversiktskunnskap.”
- Side 123 ”Ifølge Abbott er en narrativ...” rettes til ”Ifølge H. Porter Abbott er en narrativ...”
- Side 123 ” Videre innbefatter narrativen i hans betydning en handlingssekvens foruten at begrepet relaterer seg eksplisitt til persepsjon.” endres til ”Videre innbefatter narrativen i hans betydning en handlingssekvens uten at begrepet relaterer seg eksplisitt til persepsjon.”
- Side 156 ”men generelt er det nok vanskelig tvilsomt at en avis kan bringe...” rettes til ”men generelt er det nok vanskelig for en avis å bringe...”
- Side 172 ”Liebes og Katz” rettes til ”Tamar Liebes og Elihu Katz”
- Side 175 ” Et poeng viktig kjennetegn ved..” rettes til ” Et viktig kjennetegn ved...”
- Side 184. Fotnote 211. Klausen (red): ”Den norske væremåten” skal strykes fra denne fotnoten.
- Side 187 ”Som Graeber uttrykker det...” rettes til ”Som David Graeber uttrykker det...”
- Side 205 ”...dette bildet er sannsynligvis valgt på grunn av bakgrunn av kontrasten mellom den enkle gummibåten og fritidsbåtene.” rettes til ”...dette bildet er sannsynligvis valgt på grunn av kontrasten mellom den enkle gummibåten og fritidsbåtene.”
- Side 223 Figur 6.3 er feilnummerert. Rettes til 6.2.

Side 262 ”Der han står vet han ennå hva som kommer til å skje.” rettes til ”Der han står vet han ennå ikke hva som kommer til å skje.”

Side 263 ”Til tross for at kun spesielt interesserte i det norske avispublikummet.” Setningen strykes.

Side 263 ”I hans litt fjerne blick er det også forestille seg en bunnløs sorg” rettes til ”I hans litt fjerne blick er det også lett å forestille seg en bunnløs sorg”

