

Fakultet for lærerutdanning og pedagogikk

Kai Morten BJORHEIM

Masteroppgave

Multimediefortellinger som nyhetsformidling

Sjangerutvikling innen digital featurejournalistikk

Multimedia stories as news dissemination

Genre development in digital feature journalism

Master i digital kommunikasjon og kultur

2021

Innhold

Innhold	3
Norsk sammendrag	5
Engelsk sammendrag (abstract).....	6
1. Avisens omkalfatrende digitalisering	7
1.1 En moderne, visuell og digital hverdag.....	8
1.2 Problemstilling	9
1.3 Mediespesifikk hermeneutikk	10
1.4 Bakgrunn og avgrensning.....	12
1.5 To utvalgte featurereportasjer	14
1.5.1 Orderud – Det uløste trippeldrapet.....	14
1.5.2 Det skjulte matsvinnet.....	15
2. Featurereportasjen.....	16
2.1 Digital longform.....	17
2.2 Feature-sjangeren i norske nettaviser	18
2.3 NRK: Spesialer, dokumentar, XL og langlesning.....	19
3. Sjangerutvikling i kryssningspunktet mellom teknologi og kultur	21
3.1 Engebretsens affordansemodell for sjangerutvikling.....	23
3.2 Digitale medier	24
3.3 Sosialemiotikk	27
3.3.1 Affordanser.....	29
3.3.2 Funksjonell spesialisering og multiodal redundans.....	30
3.3.3 Kohesjonsmekanismer.....	30
3.3.4 Lesesti.....	31
3.3.5 Modalitet og visuell koding.....	32
4. Orderud – Det uløste trippeldrapet.....	34
4.1 Inndeling.....	34
4.1.1 Historien	34

4.1.2	Tidslinje.....	36
4.1.3	Personene og Bevisene.....	37
4.1.4	Spørsmål og svar.....	38
4.2	På tvers av medier og mediehus.....	39
4.3	Journalistisk kontroll kontra leserens frihet.....	42
4.4	Tradisjon eller innovasjon?.....	46
4.5	Å skape liv i historien.....	49
4.6	Offer eller drapsmenn - Hvem skal vi tro på?.....	57
4.7	Mediært, lineær og historisk.....	60
5.	Det skjulte matsvinnet.....	62
5.1	Åpen for kilderkritikk.....	65
5.2	En tekst av fotnoter.....	68
5.3	Skriftlige og visuelle narrativ.....	71
5.4	Et møte med ekte mennesker og steder.....	76
5.5	En tekst med to nivåer.....	82
6.	Sjangerutvikling i den digitale featurejournalistikken.....	84
6.1	Less is more.....	85
6.2	Hvor ble det av lyden?.....	86
6.3	Hva gjør vår digitale mediesituasjon med featurejournalistikken?.....	88
	Litteraturliste.....	91

Norsk sammendrag

De siste årene har det blitt stadig vanligere å publisere lengre, mer multimediale og visuelle featurereportasjer i norske nettaviser. Denne masteroppgaven stiller spørsmål ved hva vår digitale mediesituasjon gjør med featurejournalistikken, og har undersøkt denne utviklingen i lys av teknologi og samfunn.

Avhandlingen tar for seg to utvalgte digitale featurereportasjer fra NRK. Gjennom tekstanalyse med utgangspunkt i en form for mediespesifikk hermeneutikk går jeg i dybden på disse to sakene. Ved hjelp av sosiosemiotisk teori belyses de sosiale og kulturelle faktorene som kan påvirke sjangerutviklingen, og ved hjelp av teorier om nye medier belyses de teknologiske faktorene. Analysen går spesielt inn på hvordan reportasjene gjør bruk av lenker, interaktivitet og multimodalitet, samt hvordan de ulike modalitetene samspiller.

Funnene tyder på at de to reportasjene i stor grad bygger på sjangertrekk fra tradisjonell featurejournalistikk, men digital publisering har tydelig satt sine spor på tekstene. Studien har avdekket at de to reportasjene søker å legge til rette for at leseren skal fordype seg i teksten, og minimerer potensielle distraksjoner gjennom å presentere teksten lineært, samt unngå bruk av lenker, menyer og navigasjon. Skrift er fremdeles viktigst for formidlingen. Selv om bilder og video også er fremtredende, får de ofte en mer illustrerende funksjon.

Avslutningsvis peker jeg på hvordan samfunnsutvikling og teknologi i samspill påvirker sjangerutviklingen, og hvordan kulturelle og sosiale faktorer er viktige for hvordan de teknologiske mulighetene benyttes.

Engelsk sammendrag (abstract)

In recent years, it has become increasingly common for Norwegian online newspapers to publish longer and more visual multimedia feature stories. This master thesis seeks to answer how digital feature journalism is influenced by the digital media situation in today's society.

In order to investigate the issue, I take a closer look at two digital feature stories from the Norwegian Broadcasting Corporation (NRK). Through a media specific hermeneutic approach, I use text analysis to analyze these two texts in-depth. Social semiotic theory sheds light on the social and cultural factors that may influence genre developments, while new media theory sheds light on the technological factors. The analysis focuses on how the digital feature stories make use of hyperlinks, interactivity and multimodality, as well as how the different modalities interact.

The findings suggest that the two analyzed digital feature stories in large part are influenced by traditional feature journalism, though digital publishing has left a clear mark on the texts. Both texts are presented in a linear fashion, and avoids hyperlinks, menus and navigation. Thus, facilitating the reader to immerse themselves in the texts, by minimizing the amount of potentially distracting elements. Images and videos are salient, but are often left with the role of illustrations, leaving writing to carry a greater information load.

On a closing note I discuss how the combination of social and technological developments and affordances influence genre development, and how social factors are important for how the technological affordances are utilized.

1. Avisens omkalfatrende digitalisering

Skrift og bilde trykket på papir har vært journalistikkens bærende modaliteter i over 100 år, men tidlig på 90-tallet ble World Wide Web lansert, og Internett ble etter hvert i større grad tilgjengelig for allmennheten (Liseter, 2019). 6. mars 1995 lanserte Brønnøysunds Avis Norges første nettbavis, og den fikk følge av Dagbladet kun to dager senere (Omdahl, 2010). Flere fulgte på, og 1995 ble det store året for etablering av nettbaviser her til lands (M. Engebretsen, 2007, s. 7).

I starten så nettbavisene mye til modermediet, papiravisen, for inspirasjon til sjanger, layout og modalitetsbruk (M. Engebretsen, 2000, s. 10, 2007, s. 14, 187; Hiippala, 2017, s. 4; Steensen, 2009b). De første nettbavisene var i stor grad et sideprosjekt hvor redaksjonen publiserte utvalgte saker, og de fungerte som et tillegg til papiravisen eller modermediet (M. Engebretsen, 2000, s. 9, 2007, s. 9; Kind, 2014, s. 12). Som regel var de gratis å bruke, og flere aviser begrunnet satsningen på nettbaviser i å sikre seg annonsemarkedet på nett (M. Engebretsen, 2000, s. 8). Målet var å sikre seg ekstra inntekter på annonser, uten store ekstra kostnader.

Etter hvert har situasjonen utviklet seg. I dag er det flere som leser aviser på nett enn på papir (Schiro, 2020, s. 16, 21). Fallende opplag og færre abonnenter på papir har ført til at de fleste har etablert betalingsløsninger eller abonnementsløsninger på nettbavisen. Dette kommer i tillegg til annonser og andre tjenester, for å sikre inntekter (Medietilsynet, 2020, s. 1; Smith-Meyer & Orgeret, 2020). I dag er salg av digitale abonnement, og andre tilleggstjenester, svært viktig for nettbavisene, og en stadig større del av inntektene kommer herfra (Medietilsynet, 2020, s. 9). De siste årene har i tillegg aktører som Facebook og Google tatt stadig større del av markedet for digital annonsering (Medietilsynet, 2018, s. 23, 2020, s. 11). I takt med økt omsetning fra nettbavisene har redaksjonene svart med å øke fokus på nettbavisene, og flyttet ressurser fra papir til nett (M. Engebretsen, 2007, s. 10; Sjøvaag, 2015, s. 2; Steensen, 2009a, s. 97).

Nettbavisen har siden 90-tallet og frem til i dag utviklet seg til å bli et selvstendig medium, med sine egne særtrekk og egenskaper. De består ikke lenger bare av nyheter og journalistikk, men også blogger, diskusjonsforum, andre former for brukergenerert innhold og tilleggstjenester (M. Engebretsen, 2007, s. 9; Steensen, 2009a, s. 90). Samtidig har også mediesituasjonen i samfunnet forøvrig forandret seg i samme periode. Vi er gått fra et

samfunn dominert av massemedier, og massekommunikasjon, til å bli et samfunn hvor sluttbrukeren, i mange tilfeller, også er blitt produsenten. Vi har gått fra en form for en-til-mange massekommunikasjon, til en mange-til-mange kommunikasjonsform hvor det å delta er blitt vel så viktig som å konsumere (Hinton & Hjorth, 2013, s. 55; Kress, 2003, s. 6; Murray, 2012, s. 56; Aalen, 2015, s. 17–19). Dagens mediesituasjon er sammensatt, multimodal og digital. Teknologien har åpnet nye dører, og bilde, lyd, skrift, video og grafikk kan sys sammen til komplekse journalistiske saker. Interaktivitet åpner for at leseren kan samhandle med teksten, forfatteren eller andre lesere. Deltakerkulturen på Internett oppfordrer til å være med å skape sammen. Hvordan påvirker denne mediesituasjonen en journalistisk sjanger?

I de senere årene har det blitt vanlig at nettavisene publiserer lengre feature- eller magasinsaker. Disse går også under navn som reportasjer, magasin, spesialer, dokumentarer eller langlesing. Dette er forseggjorte, lengre reportasjer, og de er tilsynelatende mer multimodale enn tradisjonelle nettavissaker. De har et større fokus på det visuelle, og enkelte kan minne mer om multimediefortellinger, med utstrakt bruk av animasjoner, video, lyd, bilde og overganger. Denne dreiningen mot det visuelle er derimot ikke et ukjent fenomen.

1.1 En moderne, visuell og digital hverdag

I *Literacy in the New Media Age* hevder Gunther Kress (2003) at boka i flere hundre år har vært det dominerende mediet, men at skjermen nå er i ferd med å overta denne rollen (om den da ikke har overtatt den allerede). Resultatet er at vi går fra en verden som har vært fokusert på det skriftlige, og skriftens logikk, til en verden fokusert på en visuell logikk. Selv boka og skriften må i dag føye seg etter den visuelle logikken. Det vil si at en bokside ikke lenger består av skrift, men tekstblokker, som eventuelt sammen med blokker med bilder, og andre visuelle enheter, utgjør en visuell helhet.

W. J. T. Mitchell var en av de første til å omtale denne utviklingen av en dreining mot det visuelle (Løvland, 2010, s. 1). I boka *Picture Theory: Essays on verbal and visual representations* bruker Mitchell (1995) begrepet «the pictorial turn», og sikter til filosofen Richard Rorty som beskrev utviklingen innen filosofien gjennom en serie med dreininger, «turns». Mitchell (1995, s. 11–13) mener at vi i det 20. og 21. århundre nå er inne i en «pictorial turn», en visuell dreining. Bilder har alltid vært med oss, men utviklingen har gjort det enklere, billigere og gitt nye teknologiske muligheter for bildeproduksjon. Det gjør at

samfunnet er gjennomsyret med visuelle representasjoner (Mitchell, 1995, s. 15). Siden Mitchell skrev dette har digitale kamera, fremveksten av Internett, billeddelingstjenester som Instagram, og ikke minst smarttelefonen, gitt et stadig økende fokus på bilder og det visuelle (Mitchell, 2010, s. 37).

Alle nye medier, og all ny teknologi, gjennomgår en modningsprosess, eller en domestiseringsprosess. De møtes med stor skepsis, og må modnes før de til slutt blir akseptert i det brede lag av kulturen, som en naturlig del av hverdagen (Hansen, 2010, s. 174; Aalen, 2015, s. 38). For eksempel har vel de fleste fått høre at for mye TV-titting kan gi både firkantede øyne, og andre negative konsekvenser (Mitchell, 1995, s. 2). I *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis* tar N. Katherine Hayles (2012) til orde for at den økte lesingen av digitale tekster faktisk påvirker måten vi leser på, og selve måten hjernen vår fungerer. Hayles mener utviklingen går fra en tradisjonell type «*close reading*», til en moderne type «*hyper reading*», en mer overfladisk lese måte, men en måte som er påkrevd for å være i stand til å sortere gjennom dagens mengder med informasjon. Hun mener derimot ikke at overfladisk er likestilt med negativt, snarere at dette er en naturlig utvikling, eller evolusjon, av måten vi leser på (Hayles, 2012, s. 12, 62).

Perspektivene nevnt over viser at samfunnet er i utvikling. De påpeker, på hver sin måte, at vi er i et skifte fra et skriftfokusert til et mer visuelt dominert, og multimodalt, samfunn. Dette skiftet har blitt ytterligere forsterket av et sammenfallende teknologisk skifte de siste 20 årene. Fremveksten av digital teknologi og Internett har åpnet for nye måter å kommunisere på, og distribuere innhold på. Den digitale teknologien gjennomsyrrer i dag samfunnet vårt, og mulighetene ved digital publisering favoriserer en stadig mer multimodal kommunikasjonsform. Denne endringen i teknologi, fra trykt til digital tekst, har særlig påvirket det som historisk sett har vært et av de mest betydningsfulle mediene i vårt opplysningssamfunn, nemlig avisene.

1.2 Problemstilling

På bakgrunn av dette skal jeg i denne masteroppgaven gå i dybden på et utvalg digitale featurereportasjer, i et forsøk på å belyse hvordan både teknologi og samfunn påvirker utviklingen av en journalistisk sjanger. Målet er å si noe om hvordan nye teknologiske og kulturelle rammebetingelser blir utnyttet, og hvordan mulighetene digital publisering fører med seg brukes i en journalistisk sjanger, men vel så viktig; hvordan påvirker disse

mulighetene de journalistiske tekstene? Nærmere bestemt er den overordnede problemstillingen:

Hva gjør vår digitale mediesituasjon med featurejournalistikken?

For å hjelpe til med å belyse og besvare denne problemstillingen har jeg funnet frem til fire underordnede, mer konkrete forskningsspørsmål. Bakgrunnen for disse spørsmålene finnes i noen av særtrekkene ved digitale medier. En nærmere drøfting av hva som kjennetegner digitale medier kommer jeg til i kapittel 3.2, men de kan oppsummeres som interaktive, programmerbare, multimodale og nettverksbaserte. Basert på disse særtrekkene har jeg funnet frem til følgende forskningsspørsmål:

- Hvordan utnyttes ulike modaliteter i fremstillingen av tekstene?
- I hvilken grad er tekstene interaktive?
- I hvilken grad kobles tekstene sammen i nettverk?
- I hvilken grad påvirker programmerbarhet fremstillingen av tekstene?

1.3 Mediespesifikk hermeneutikk

For å forsøke å svare på denne problemstillingen vil jeg ta utgangspunkt i to digitale featurereportasjer fra NRK. Ved å analysere de to tekstene søker jeg å finne svar på hvordan disse reportasjene utnytter det teknologiske potensialet, men også hvordan teknologien påvirker denne typen journalistikk. Til denne typen undersøkelse, der målet er å se nærmere på et fenomens egenart og beskrive fenomenet, heller enn å se på utbredelse eller å trekke konklusjoner som er gjeldende for en hel sjanger, er en kvalitativ tilnærming godt egnet (Repstad, 2007, s. 23–24). En slik kvalitativ tilnærming kobles ofte sammen med et eksplorerende forskningsdesign, som vil si at man står friere til å gjøre endringer på problemstilling og andre veivalg underveis, etter hvert som man avdekker fenomenets egenart, og får innsikt i hva undersøkelsen kan gi ny og relevant kunnskap om (De nasjonale forskningsetiske komiteer, 2010, s. 10).

I bunn for en slik kvalitativ humanistisk analyse ligger gjerne en hermeneutisk tilnærming (Repstad, 2007, s. 121). Det er uunngåelig å lese en tekst uten visse forventninger om hva som er tekstens mening (Kvarv, 2014, s. 79). Ved å lese gjennom teksten danner man seg et inntrykk, og ens forutgående kunnskap er med på å forme dette inntrykket. Deretter veksler

man mellom å se på detaljer, utsagn eller deler av teksten for å utdype deres mening, for deretter å trekke dette tilbake til helheten. Det gir en ny helhetsforståelse, noe som igjen påvirker forståelsen av detaljene (Repstad, 2007, s. 122).

I et hermeneutisk perspektiv er også refleksjon og bevisstgjøring rundt min egen bakgrunn viktig (Repstad, 2007, s. 122). Min bakgrunn fra fagfeltene medieproduksjon og IT danner selvsagt noe av grunnlaget for interessen rundt tematikken til denne oppgaven, men min tidligere erfaring er også potensielt sett nyttig i arbeidet. Det gir meg et annet perspektiv i møte med disse reportasjene, og en større forståelse for produksjonsprosessen og teknologien som ligger bak. Derimot er det viktig å påpeke at hvordan jeg, med kunnskap om produksjonsprosessene og forståelse for teknologien, møter og fortolker disse tekstene kan skille seg fra hvordan en vanlig leser oppfatter disse tekstene. Dette er et viktig poeng jeg må være bevisst på under arbeidet.

Problemstillingen for denne oppgaven trekker frem «vår digitale mediesituasjon». Et mål med denne oppgaven er nettopp å ta mediet, teknologien og dagens mediesituasjon, med i beregningen. Målet er ikke sånn sett ikke å fokusere på innhold eller diskurs, men heller på hvordan innhold, medier, teknologi og samfunn samvirker, og er påvirket av hverandre. Nettavisene har vokst frem på bakgrunn av endring i teknologibildet, som igjen har gitt en utvikling i mediebildet. Marshall McLuhans velkjente sitat om at «[...] the medium is the message» (McLuhan, 1994, s. 7, 9), og Kittlers påstand om at «Medien bestimmen unsere Lage [...]» (Kittler, 1986, s. 3) minner om å vektlegge mediets betydning i seg selv, ikke bare for budskapet, men også for sosiale, kulturelle og samfunnsmessige forhold (Grüters, 2019; Hansen, 2010, s. 175; Mitchell & Hansen, 2010b, s. vii).

N. Katherine Hayles argumenterer for at en mediespesifikk analyse kan være nyttig i å avdekke hvordan muligheter og begrensninger i mediet er med på å forme innholdet. For eksempel ved å se på en sjanger på tvers av ulike medier vil man kunne avdekke hvordan innholdet er forskjellig i ulike medier, og dermed hvordan mediet påvirker innholdet (Hayles, 2004, s. 69). At analysen er mediespesifikk betyr dermed ikke at den kun tar for seg ett spesifikt medium. Det vil heller si at den ser på betydningen av mediets spesifisitet. En mediespesifikk analyse tar dermed høyde for både form og innhold, men også hvordan ulike medier refererer til, og er til stede i hverandre (Hayles, 2004, s. 69)

Denne oppgaven benytter seg altså av en form for mediespesifikk hermeneutikk, og kommer til å lene seg på begreper og teori fra sosiosemiotisk teori og multimodalitetsteori, samt teori rundt nye medier.

1.4 Bakgrunn og avgrensning

Hvorfor er akkurat NRK, og hvorfor er akkurat featuresjangeren, valgt som utgangspunkt for denne studien? Riktignok kunne man sett på andre sjangre, og andre mediehus. Derimot er både mediehus og sjanger valgt på bakgrunn av egne observasjoner, og funn i Martin Engebretsens (2007) studie *Digitale diskurser: Nettavisen som kommunikativ flerbruksarena*.

Som en ivrig nyhetsleser har jeg over de siste årene observert en utvikling hos NRK, så vel som hos andre mediehus, i deres featuresjanger. Tilsynelatende har det vært et økt fokus på det visuelle, og det er tatt i bruk flere modaliteter. Det å lese lange, komplekse og interessante saker, presentert på en god måte, pirret en interesse for denne typen journalistikk, og denne typen formidling. Samtidig, i sin undersøkelse av digitale diskurser, fant Engebretsen at de eterbaserte mediene i undersøkelsen, som NRK, i større grad gjorde bruk av audiovisuelle virkemidler i sakene, og hadde noe større innovasjon i presentasjonsformen (M. Engebretsen, 2007, s. 192). Han peker også på at opplevelsesdiskursen, hvor featurereportasjen inngår, hadde større grad av eksperimentering med format, presentasjon og interaksjon, enn en del andre diskurser. Selv om denne diskursen riktignok også i stor grad bar preg av reproduksjon fra papirmediet og tradisjonalisme, påpeker han samtidig at teknologien gir denne sjangeren nye muligheter, og at den har et stort utviklingspotensial (M. Engebretsen, 2007, s. 190). Det begynner riktignok å bli en del år siden Engebretsens studie, men som en av de første store studiene på norske nettaviser, er den likevel såpass grunnleggende og omfattende at den fremdeles er relevant for nye studier, inkludert min, både som research og sammenligningsgrunnlag.

Siden Engebretsen gjennomførte sin studie har Steen Steensen (2010) skrevet en doktorgradsavhandling hvor han med utgangspunkt i Magasinet på Dagbladet.no, gjennom tekstanalyse, intervju og observasjon, undersøkte hvordan featurjournalistikk har blitt forstått, praktisert og utviklet (2010, s. ii). I tillegg er det blant annet blitt skrevet masteroppgaver om hva som skjer når featurereportasjen flyttes fra papir til nett (Refseth, 2015), om samspillet mellom skrift og video i nyhetsartikler (Kind, 2014), og hvordan kart

brukes som digital historiefortelling på VG Nett (Norderhaug, 2016). Disse studiene tar henholdsvis utgangspunkt i Dagbladet.no, Adresseavisen og VG Nett som alle har sitt opphav i tradisjonelle papirmedier. Denne masteroppgaven føyer seg inn i denne rekken, men skiller seg ut ved å se på et tradisjonelt etermedium.

Selv om tidligere forskning tyder på at eterbaserte medier gjør mer bruk av multimedia på sine nettsider (Steensen, 2011, s. 319, 320), finnes det også undersøkelser som kommer med motstridende konklusjoner. Blant annet har Sjøvaag, Stavelin og Moe (2012) i deres artikkel, «Public Service News on the Web», konkludert med at NRK ikke unnytter funksjonene og mulighetene som webpublisering gir, og at multimedia, interaktivitet og lenker er lite utnyttet. Derimot påpeker de at NRK i stor grad publiserer notiser og korte saker med et fokus på oppdaterte nyheter. Altså er dette saker som er dårlig egnet til, eller hvor det er vanskelig å utnytte, web-spesifikke muligheter (Sjøvaag et al., 2012, s. 100).

Den danske medieforskeren Aske Kammer gjennomførte en studie på danske nettaviser som også kommer med enkelte motstridende konklusjoner til Engebretsens studie. Han fant at nettaviser fra de eterbaserte mediene hadde en mindre utstrakt på bruk av ulike modaliteter og interaktivitet (Kammer, 2013, s. 115). Holdningene til denne type innhold, og denne typen featuresaker, hos rikskringkasterne i Danmark er noe annerledes enn i Norge. I 2018 slo Folketinget fast at DR skal begrense denne typen innhold for å ikke å gå i næringen til de kommersielle mediehusene (Nilsen & Brække, 2019). Hvorvidt dette har hatt påvirkning på Kammers studie, som er et par år eldre enn Folketingets avgjørelse, vites ikke.

Siden disse to undersøkelsene ble gjennomført har NRK, i motsetning til sin søsterkanal i Danmark, satset tungt på featurejournalistikk (Nilsen & Brække, 2019). Det er altså på tide og ta en ny kikk på hvordan NRK forholder seg til dette i dag. Et annet særtrekk ved NRK, som gjør dem til et interessant case, er nettopp det at de er en statlig rikskringkaster. NRK skaper balanse og variasjon i det norske medielandskapet (Sjøvaag et al., 2018, s. 15). Det ligger i deres mandat at de skal dekke lokale, nasjonale og internasjonale saker innenfor et bredt spekter av nyheter, sport, kultur og underholdning. Fri tilgang er et bærende prinsipp, og de skal nå ut til det brede lag av befolkningen (NRK, 1996, s. §12-26, §30-31, §39-44, §50-52; Sjøvaag et al., 2018, s. 4). I tillegg heter det i NRKs vedtekter §40 at NRK skal være nyskapende og bidra til kvalitetsutvikling, mens i §52 heter det at «NRK skal stimulere til kunnskap, forståelse og bruk av andre medieplattformer blant brukere i alle aldre.» (NRK, 1996). Derfor er det naturlig å anta at NRK velger presentasjons- og formidlingsformer som

er moderne og oppdaterte, men som samtidig er etablerte og treffer store deler av befolkningen.

1.5 To utvalgte featurereportasjer

Selve utvalget er basert på en gjennomgang av NRKs tilgjengelige reportasjer. Analysen vil ta utgangspunkt i to reportasjer fra NRK, *Orderud – Det uløste trippeldrapet* (Fange et al., 2018), og *Det skulte matsvinnet* (Vinding et al., 2019). Det er bevisst valgt ut reportasjer som er av et visst omfang, og som tilsynelatende skiller seg ut fra NRKs vanlige artikler, og hverandre. De to utvalgte reportasjene er publisert mellom 2018 og 2019, altså innenfor de fire siste årene. Siden utviklingen skjer fort anser jeg det som mest aktuelt å studere nyere materiale, for å kunne si noe om situasjonen slik den er i dag.

Begge reportasjene er analysert på en bærbar datamaskin med en skjermstørrelse på 1280x800 pixler, men å begrense det til kun denne visningen er ikke nødvendigvis representativt, eller velegnet for en analyse av digitale medier i 2021. Spesielt ikke når det er snakk om en mediespesifikk analyse. Stadig flere leser nyheter på mobilen (Newman et al., 2020, s. 77; Sjøvaag, 2015, s. 3, 2016, s. 20–21). En bærbar datamaskin og en mobiltelefon er på mange måter to sider av samme sak. De har mye til felles, og begge kan ses på som datamaskiner, men skjermstørrelse, oppløsning og grensesnitt er som oftest ulike. En mobil har mindre skjerm, ofte lavere oppløsning (dog ofte høyere pixeltetthet), brukes ofte med stående bilde (i motsetning til liggende), og betjenes med berøringsskjerm, ikke mus eller styreflate. Dette kan påvirke hvordan reportasjene fremstår og leses. Derfor har jeg også undersøkt hvordan de to reportasjene fremstår på mobil.

De to reportasjene er av noe ulikt omfang. *Orderud – Det uløste trippeldrapet* strekker seg over flere undersider som har en mer variert fremstilling. *Det skjulte matsvinnet* består derimot av én side med en noe mer uniform fremstilling. Dermed er også omfanget av de to analysene noe forskjellig, og analysen av Orderud-reportasjen vies noe mer plass.

1.5.1 Orderud – Det uløste trippeldrapet

Den første reportasjen som analyseres omhandler trippeldrapet på Orderud gård, som rystet Norge i 1999. Etterforskningen, og den påfølgende rettssaken, fikk stor oppmerksomhet i

norsk presse. Fire personer ble dømt for medvirkning til drapene, men sentrale deler av hva som skjedde står enda ubesvart den dag i dag («Orderud-saken», 2018).

Denne reportasjen er et resultat av et samarbeid mellom NRK og VG. Dette er en omfattende reportasje på 9 700 ord, og den består av skrift, video, bilde, kart, tegninger, animasjon og flyfoto. NRK lister 11 medvirkende. Denne nettsiden er såpass stor at et kan være vanskelig å se hvor reportasjen begynner, og hvor den slutter. Under navnet *Gåten Orderud* presenterer NRK nemlig en hovedside, eller samleside, med artikler om Orderud-drapene, en podkast og en TV-serie, i tillegg til den aktuelle reportasjen. Denne analysen tar for seg reportasjen *Orderud – Det uløste trippeldrapet*. Denne består av en hovedreportasje, «Historien», og tilleggskapitlene «Tidslinje», «Personene», «Bevisene» og «Spørsmål og svar». Podkasten og TV-serien ses i sammenheng med reportasjen, men er ikke analysert i detalj.

1.5.2 Det skjulte matsvinnet

Den andre reportasjen handler om hvordan et omfattende, systematisk matsvinn på produsentnivå ikke blir telt, eller ført i noen statistikker. Reportasjen viser at et omfattende matsvinn finner sted i landbruket, men ingen vet nøyaktig hvor mye svinn det er snakk om.

Reportasjen, fra 2019, har en omfattende multimodal fremstilling. Totalt er reportasjen på 12 000 ord, og den er et resultat av et samarbeid mellom totalt 11 utviklere og journalister. Reportasjen består av skrift, bilde, grafikk, animasjon, video og lenker.

2. Featurereportasjen

Hva er en featurereportasje? I studien til Engebretsen faller dette inn under opplevelsesdiskursen, og kjennetegnes av at leseren får komme tett på situasjoner, mennesker eller miljøer i en tekst preget av skildring, dialog og fortelling som er mer tidløs, eller har lengre holdbarhet, enn en tradisjonell nyhetssak (M. Engebretsen, 2007, s. 69).

Steen Steensen (2009b, s. 16) trekker frem 5 kjennetegn på den klassiske featurejournalistikken i trykte medier, som skiller den fra den tradisjonelle nyhetsjournalistikken. For det første har featurejournalistikken ofte et mer narrativt preg. Den tar i bruk litterære virkemidler til å formidle en historie heller enn prinsippet om fallende nyhetsverdi, også kalt den *omvendte pyramiden*, som den tradisjonelle nyhetssaken er strukturert etter. For det andre er den ikke like drevet av aktualitet. Det er ikke å si at den ikke omhandler tidsaktuelle tema, men den er ikke like deadline-sensitiv som nyhetsjournalistikk. Ofte bruker man bedre tid på research, og går mer i dybden enn en nyhetsartikkel gjør. Det tredje kjennetegnet er at featurereportasjen ofte lar journalisten være mer subjektiv. Journalistisk integritet er selvsagt et mål, men journalisten får litt mer frihet til å farge teksten med subjektive beskrivelser, refleksjoner og vurderinger. Det nest siste kjennetegnet er at featurereportasjen ofte er et portrett av personer eller miljøer. Den har derfor ofte et personlig preg, og spiller ofte på følelser. Til slutt trekker Steensen frem det visuelle aspektet ved featurereportasjen. Den er ofte svært visuell i måten den presenteres på. Ofte vil den ha utstrakt bruk av illustrasjoner og fotografier, som er satt sammen i en attraktiv layout. Steensen (2009b, s. 16) påpeker samtidig at dette er generelle trekk. Alle disse trekkene er ikke nødvendigvis å finne i alle featurereportasjer, men man kan forvente at ett eller flere av disse trekkene vil være dominerende i det vi ser på som featuresjangeren.

Som journalistisk sjanger er altså featurereportasjen ofte en lengre, og mer forseggjort sak. Journalisten har større frihet, og målet er å gi leseren et innblikk, eller en opplevelse, heller enn å formidle en aktuell nyhet. Begrepet feature, slik det brukes på norsk, sammenfaller i stor grad med hvordan det brukes på engelsk (Steensen, 2009a, s. 94). Tradisjonelt har featurereportasjer vært publisert i avisenes helgebilag, eller ulike magasiner. De har typisk vært lengre saker leseren kan sette seg ned med, vie tid til og fordype seg i. I de senere årene har derimot featurejournalistikken gått fra i hovedsak å være underholdning til også bli mer nyhetsorientert, og innenfor det som kalles featurejournalistikk finner man også mer

dyptgående, informative og kilderike saker som belyser aktuelle samfunnstema, eller går i dybden på omfattende nyhetssaker (Steensen, 2009a, s. 94).

2.1 Digital longform

En digital videreutvikling av dette finnes i det engelske begrepet «*digital longform journalism*», eller «*digital longform*». Dette begrepet beskriver en sjanger som er beslektet med featurereportasjen, men som i større grad blander sammen modaliteter som skrift, lyd, video, bilder og grafikk i en sømløs helhet. Et typisk trekk ved slike reportasjer er at de søker å opprette en såkalt «*cognitive container*», eller kognitiv konteiner. Ved å fjerne sidemenyer, reklame og lignende fjerner de det som typisk distraherer en leser, og legger til rette for at leseren skal fordype seg i den aktuelle reportasjen (Dowling & Vogan, 2015, s. 210; Hiippala, 2017, s. 2).

The New York Times' reportasje *Snow Fall: The Avalanche at Tunnell Creek* (Branch, 2012) åpnet opp for det som i dag omtales som digital longform journalism. Reportasjen var svært omfattende og lang, men hadde også utstrakt bruk av multimodalitet. Den blandet sammen bilder, video, skrift og animasjon til et sømløst narrativ. Den ble en foregangssak som satte sitt preg på, og var med å definere, sjangeren i etterkant (Dowling & Vogan, 2015, s. 209; Greussing & Boomgaarden, 2019, s. 273; Planer & Godulla, 2020, s. 2).

Featurejournalistikk er preget av å ha en større litterær kvalitet med fokus på historiefortelling, skildring og subjektivitet. På samme måte har digital longform som mål å fange leseren i et oppslukende narrativ, hvor målet er at leseren skal bruke tid, og fordype seg, på samme måte som man ville gjort med en god bok (Planer & Godulla, 2020, s. 4). Både featurereportasjen og digital longform har åpenbare likheter, og de er på mange måter nært beslektet. De tar leseren med bak nyheten og går i dybden, men der hvor den klassiske featurereportasjen i hovedsak er skriftlig, kombinerer digital longform featurereportasjens litterære uttrykk med et tilsvarende tiltalende visuelt uttrykk (Dowling & Vogan, 2015, s. 210). Et fundamentalt skille mellom de to sjangrene er at digital longform blir sett på som en sjanger som er «*born digital*». Den utnytter særtrekk ved digital publisering, som animasjoner drevet av leserens skrolling, et sterkt visuelt fokus, modaliteter som video og flytende overganger mellom elementene (Greussing & Boomgaarden, 2019, s. 273). Digital longform byr på en konvergens av ulike audiovisuelle modaliteter. I og med at denne kombinasjonen, og disse visuelle effektene, ikke er mulig å få til i tradisjonelle trykte aviser,

men ofte er fordelt utover avis, TV og radio, gir dette mulighet til å formidle innholdet på andre, og nye, måter (Dowling & Vogan, 2015, s. 210).

Digital longform står også i kontrast til den tradisjonelle digitale nyhetsformidlingen. En av de første affordansene ved den digitale teknologien, som tidlig ble utnyttet, var muligheten for rask publisering og oppdatert innhold (M. Engebretsen, 2007, s. 66). Digital longform står derfor som en motpol til den korte og overfladiske nyhetsformidlingen som tradisjonelt har dominert nettavisene (Dowling & Vogan, 2015, s. 211, 220; Greussing & Boomgaarden, 2019, s. 274; Hiippala, 2017, s. 2). Nyhetsverdien i en digital longform reportasje ligger ikke i det dagsaktuelle, siste nytt, men i det analytiske. Denne typen saker går bak nyheten, og har ofte en mer analytisk, forklarende, utforskende og opplysende tilnærming hvor leseren får mulighet til å fordype seg, og sette seg inn i en sak (Planer & Godulla, 2020, s. 4).

Jeg har ikke lyktes med å finne en god norsk beskrivelse av digital longform-sjangeren, og dermed heller ingen god norsk oversettelse av begrepet digital longform. Steensen (2009a) bruker begrepet digital featurejournalistikk i en artikkel om sjangerutvikling hos Dagbladets online-versjon av Magasinet. Dette begrepet kan derimot forstås på flere måter. Det kan blant annet forstås som tradisjonelle featurereportasjer publisert digitalt, som heldigitale featurereportasjer, eller som digitale arbeidsmetoder i featurejournalistikken heller enn sjanger. Jeg velger derfor å bruke begrepet digital longform når jeg spesifikt refererer til denne sjangeren, og sjangertrekk herfra. Samtidig er digital featurejournalistikk et godt begrep som viser til arven fra den tradisjonelle featurejournalistikken samtidig som det vektlegger det digitale, og den sjangerutviklingen digital publisering har ført med seg. Derfor kommer jeg til å bruke begrepet digital featurejournalistikk som en mer generell betegnelse, som motsetning til tradisjonell featurejournalistikk.

2.2 Feature-sjangeren i norske nettaviser

I norsk sammenheng var Dagbladet tidlig ute med en nettversjon av deres bilag, Magasinet. Allerede i 2002 lanserte de en digital utgave dedikert til featurereportasjer, som den første nettavisen i Skandinavia (Steensen, 2009b, s. 17). I starten unngikk mange norske nettaviser å publisere feature-innhold på nett, og det virket som man anså featurejournalistikk og nettjournalistikk som to uforenelige ytterkanter (M. Engebretsen, 2007, s. 69–70; Steensen, 2009b, s. 13). Etter hvert har flere og flere aviser valgt å satse på featureinnhold, og alle de store nettavisene har i dag lenker til en deres respektive magasiner lett tilgjengelig i

hovedmenyen. Bergens Tidene har sitt BT Magasinet, Aftenposten har A-magasinet, Dagbladet har Pluss og VG har VG+.

At man ikke lenger er redd for å publisere lange artikler på nett er Stavanger Aftenblads *Glassjenta* (Ergo et al., 2016) et godt eksempel på. *Glassjenta* ble publisert samtidig i Stavanger Aftenblads papir- og nettutgave 30. januar 2016. Saken handlet om barnevernets bruk av makt, og ekstreme virkemidler i én spesiell sak. Saken fikk stor oppmerksomhet. Blant annet fordi reportasjen fylte hele 64 sider av hovedavisen, en lengde som tilsvarer en bok på over 200 sider! I og med at den ikke ble publisert som et eget bilag, er dette trolig den lengste avisartikkelen som er publisert i norsk historie (Espeland & Larsen, 2016). På nett var reportasjen inndelt i en hovedside som lenket til 10 kapitler, samt til oppfølgingsartikler med tilsvar og lignende. I tillegg bestod reportasjen på nett også av et stort antall videosnutter som kunne spilles av, noe som gjorde den til en omfattende multimodal sak, dog i en mindre sømløs form enn det man kan se i *Snow Fall*.

2.3 NRK: Spesialer, dokumentar, XL og langlesning

NRK begynte med lengre reportasjer i 2015, og har siden 2019 økt satsningen. I følge NRKs digitalsjef, Hildegunn Soldal, er et viktig element i disse «*XL-sakene*», som de kalles internt hos NRK, bruken av video, bilder og grafikk (Nilsen & Brække, 2019). I forarbeidet med denne oppgaven oppdaget jeg derimot fort at NRK i liten grad bruker tradisjonelle avisbegrep som feature eller magasin, men heller bruker betegnelser som langlesing, spesial, XL eller dokumentar på sine lange reportasjer. Spesial og dokumentar er betegnelser man kan finne igjen i TV-verden, så det er kanskje ikke så rart at NRK, med sin bakgrunn, velger å benytte nettopp disse begrepene. Samtidig er feature et etablert begrep, en journalistisk sjanger. Dermed følger det visse konvensjoner og forventninger til en slik sak hos leseren. Et begrep som spesial, er et friere begrep som i større grad åpner for mer eksperimentering med modaliteter, innhold, form og tematikk.

NRK har en egen underside dedikert til spesialer, dokumentarer og langlesing, NRK.no/Dokumentar. Denne siden lenkes til fra forsiden, men dette er ikke en fullstendig liste, og hva som er kriteriene for at noe havner her er det ikke opplyst om. De to reportasjene som analyseres i denne oppgaven er hentet herfra, men i tillegg finnes sidene NRK.no/spesial og NRK.no/spesial/langlesing-1.14473235. Disse sidene er derimot ikke lenket til direkte fra forsiden.

En gjennomgang av NRK.no/Dokumentar viser en eksperimentering og utvikling i NRK sine reportasjer. Tidlige saker fra 2016, som *Kampen om søppelmilliardene* (Tomter & Westhrin, 2016) og *Atomknappen* (Elster, 2016), viser reportasjer med sterkt visuelt fokus. Her er det nærmest et slideshow-aktig oppsett med et bilde i bakgrunnen, og skrift eller video lagt over bakgrunnsbildet. For å komme videre trykker eller skroller man seg videre til neste side, eller slide. *Min reise i krigens Syria* (Solberg, 2017) viser en utvikling til en mer sømløs overgang mellom de visuelle elementene. Dette er også en reportasje med et sterkt visuelt fokus og lite skrift, men her har man gått bort i fra slideshow-modellen til fordel for en mer sømløs skrolling nedover. Det er verdt å bemerke at alle disse reportasjene har en forklarende tekst nederst på første skjerm bilde som forklarer hvordan reportasjen skal leses («Scroll deg nedover historien» (Solberg, 2017)). Alle disse reportasjene er også relativt korte. *Min reise i krigens Syria*, for eksempel, består kun av 1178 ord. De nyere reportasjene er derimot mye lengre, og med mer skrift.

NRKs reportasjer har varierende estetikk og oppsett. NRK sin begrepsbruk, og manglende skiller mellom, eller i hvert fall manglende åpenhet rundt, hva det er som skiller dokumentar, langlesing og spesial kan tyde på at de kanskje ikke helt har klart å definere et skille selv heller. I og med at NRK i liten grad benytter seg av tradisjonelle begrep som featurereportasje eller fotoreportasje, men omtaler alle disse sakene som spesialer, eller grupperer saker med ulike betegnelser sammen, er det likevel naturlig å tenke at NRK ser disse sakene som beslektet.

3. Sjangerutvikling i kryssningspunktet mellom teknologi og kultur

Hva er en sjanger, og hvordan foregår sjangerutvikling? Spørsmålet er komplekst, og det finnes mange ulike teorier og tilnærminger til dette. I *Introducing Social Semiotics* forklarer van Leeuwen (2005, s. 122–123) begrepet sjanger som en type tekst. Gjennom tradisjoner, normer, konvensjoner og fellestrekk i form, funksjon og innhold kan man trekke opp likhetstrekk mellom ulike tekster, og danne ulike sjangre (Shepherd & Watters, 1999; van Leeuwen, 2005, s. 122–123). Engebretsen trekker frem en lignende definisjon som beskriver sjanger som normer for hvordan tekster skal anvendes for å tjene ulike hensikter i ulike situasjoner (M. Engebretsen, 2007, s. 13). Både van Leeuwen og Engebretsen bruker her et utvidet tekstbegrep, hvor begrepet tekst må forstås som ulike semiotiske ressurser, ikke bare skriftlige tekster.

Det neste spørsmålet er hvordan sjangerutvikling foregår? For det første påpeker Engebretsen at sjangre er dynamiske, og konstant i endring. Sjangerutvikling skjer altså hele tiden, men det skjer i ulikt tempo. Noen sjangre utvikles raskt, mens andre er mer bundet, og utviklingen går tregere (M. Engebretsen, 2007, s. 14). For det andre er ikke grensen mellom de ulike sjangrene nødvendigvis absolutt. Kress påpeker at sammenblanding av sjangre er vanlig. Spesielt i multimodale tekster. Ulike modaliteter kan benytte ulike sjangre, og man kan diskutere sjanger på teksten i sin helhet, eller i de enkelte modalitetene (Kress, 2003, s. 118).

Et annet perspektiv på denne typen av sjangerutvikling er Bolter og Grusins teori om *remediering*. I *Remediation: understanding new media* viser Bolter og Grusin (2003) hvordan alle medier, men kanskje spesielt nye digitale medier, «gjenbraker» tidligere medier og sjangre. Nett-TV og nettaviser er gode eksempler på hvordan gamle medier overføres til nett, men i prosessen tar de med seg sjangre og estetikk fra de eldre mediene, før de etter hvert utvikles og utvides til å blande sammen enda flere medier, og finne sitt eget særskilte uttrykk. Hayles påpeker også denne sammenhengen. Hun mener lesere, i møte med ny elektronisk litteratur, vil ha med seg forventninger og sjangerkonvensjoner fra eldre sjangre i trykte medier. Dermed er de nye sjangrene nødt til å bygge på de eldre før de kan utvikle seg. Samtidig kan de digitale mediene la seg påvirke av sjangre fra både film, grafisk design, videospill og en rekke andre medier i større grad, ikke bare skriftlige (Hayles, 2008, s. 4).

Shepherd og Watters (1998) trekker frem tre ledd i sjangerutvikling innen nye medier. Dette kan også ses på som tre sjangerstadier, eller sjangertyper. For det første er det sjangre som i stor grad remedierer eldre sjangre. Dette er ganske enkelt sjangre som er flyttet over til nye medier, men som beholder mye av særtrekkene og egenheten fra eldre medier. Deretter finnes det sjangre som tydelig nedstammer fra eldre medier, men som samtidig har tilpasset seg særtrekkene ved det nye mediet. Til slutt finnes det sjangre som enten spontant er oppstått i det nye mediet, eller sjangre hvor utviklingen er kommet så langt at trekkene fra det eldre mediet er nærmest borte (M. Engebretsen, 2007, s. 14; Rulyova & Westley, 2017, s. 989; Shepherd & Watters, 1998). Mens dette er en form for evolusjonistisk syn på sjangerutvikling, at sjanger sakte utvikler seg, og at det er en prosess som minner om evolusjon, finnes det et annet syn preget mer av innovasjon. Nemlig at sjanger påvirkes av produsenter og brukere i større grad. Gjennom kreativ og innovativ utnyttelse og tilpassing, til både kontekst og affordanser, utvikles sjangrene mer aktivt av både produsenter og brukere (M. Engebretsen, 2007, s. 189). Dette kan være et spesielt nyttig perspektiv innenfor nye medier, ettersom disse tillater større grad av interaktivitet, brukerdeltakelse, brukerstyring og -tilpassing (Rulyova & Westley, 2017, s. 989–990).

Uavhengig av om man legger til grunn et evolusjonistisk eller revolusjonistisk syn på sjangerutvikling, er det klart at sjangerutvikling ikke skjer i et vakuum. Det er mer enn kun selve teksten som påvirker utviklingen. Engebretsen påpeker at det er et gjensidig forhold mellom sjanger og samfunn, hvor begge gjensidig påvirker hverandre. Økonomiske, politiske og samfunnsmessige forhold påvirker sjangerutviklingen, og sjangerutviklingen påvirker igjen disse forholdene (M. Engebretsen, 2007, s. 14–15, 18). For eksempel kan nasjonale forskjeller i utbredelse av et medium, eller bruk av teknologi, påvirke hvordan form, innhold og sjangerkonvensjoner utvikles (Hayles & Pressman, 2013, s. x). Et konkret eksempel på akkurat dette ble presentert allerede innledningsvis i kapittel 1.4. Her pekte jeg på hvordan ulike oppfatninger, og juridiske føringer, har gjort at DR og NRK har utviklet helt forskjellige fokus på featuresjangeren, til tross for at de to skandinaviske rikskringkasterne ellers er svært like og sammenlignbare.

Dette grenser til det som omtales som *medieøkologi*. Holand og Engan (2020) definerer medieøkologi-begrepet slik:

Dette representerer en teoretisk innfallsvinkel som legger vekt på hvordan ulike typer medier er koblet sammen og samspiller med hverandre, som ledd i en infrastruktur med politiske, sosiale og kulturelle implikasjoner. Et slikt utgangspunkt egner seg når vi skal belyse hvordan ulike typer medier på ulike nivåer forholder seg til hverandre, til mediemarkedet og til ny teknologi.

(Holand & Engan, 2020, s. 3)

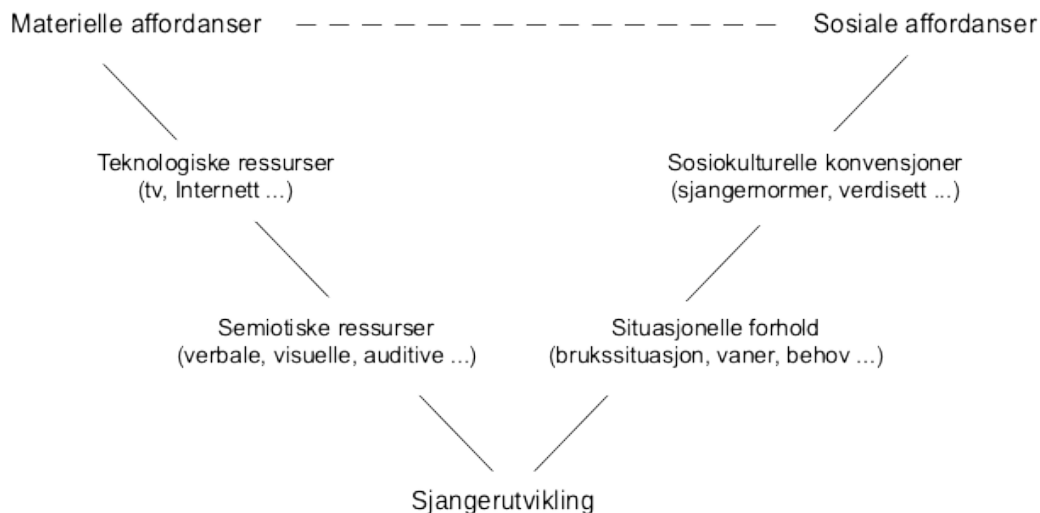
Man kan si at økologi-metaforen sikter til at medier må forstås som komplekse systemer, eller miljø. De samhandler, og er sammenkoblet, med andre, tilsvarende komplekse, systemer slik som eksempelvis politikk eller økonomi.

3.1 Engebretsens affordansmodell for sjangerutvikling

I *Digitale Diskurser: Nettavisen som kommunikativ flerbruksarena* presenterer Engebretsen (2007, s. 16) en affordansmodell for hvordan sjangerutvikling foregår. Modellen viser hvordan materielle affordanser og sosiale affordanser påvirker sjangerutviklingen (se figur 1). På høyre side finner man de sosiale affordansene. Dette er sosiale og kulturelle rammebetingelser som konvensjoner og situasjonelle forhold, eller kontekster. På venstre side i modellen ligger de materielle affordansene. Dette er teknologiske ressurser, muligheter og begrensninger, semiotiske ressurser og de verktøyene man har for å formidle innholdet. De øverste affordansene er styrende for de som kommer lengre ned i trekanten. Eksempelvis vil valg av medium være styrende for hvilke semiotiske ressurser som er tilgjengelig (M. Engebretsen, 2007, s. 16–18).

Modellen har sine avgrensninger. Den er begrenset til å omfatte de perspektivene ved sjangerutvikling Engebretsen tar utgangspunkt i for sin studie (M. Engebretsen, 2007, s. 15). Engebretsen påpeker som sagt at det er et gjensidig forhold mellom sjanger og samfunn, hvor begge gjensidig påvirker hverandre. Økonomiske, politiske og samfunnsmessige forhold påvirker sjangerutviklingen, og sjangerutviklingen påvirker igjen disse forholdene. Dette fanges ikke direkte opp i modellen, men kan sies å indirekte fanges opp gjennom at det påvirker de sosiale og materielle affordansene (M. Engebretsen, 2007, s. 14–15, 18).

Modellen gir to nyttige inngangsporter til å studere tekster, nemlig de materielle affordansene, og de sosiale affordansene. For å se nærmere på det materielle og det teknologiske vil jeg lene meg på teorier knyttet til nye medier. For å se nærmere på de sosiale affordansene kan sosialsemiotikken gi et godt rammeverk.



Figur 1: Gjengivelse av Engebretsens affordansmodell for sjangerutvikling (M. Engebretsen, 2007, s. 16)

3.2 Digitale medier

Modellen trekker eksplisitt frem teknologi som en faktor. I dag er det den digitale teknologien, og de digitale mediene som dominerer. I litteraturen har begrepet «nye medier» eller «*new media*» vært mye brukt for å beskrive de digitale mediene som har vokst frem de siste tiårene (Hansen, 2010, s. 172; Murray, 2012, s. 9). Hva er det egentlig som kjennetegner disse nye mediene, og hva gjør dem nye?

Først av alt så er begrepet «nye medier» et noe tvetydig begrep, ettersom det ikke bare viser til medier som er nye i dag, men også alle medier som en gang har vært nye (Hansen, 2010, s. 172). Felles for alle dagens nye medier er derimot at de er digitale medier (Manovich, 2001, s. 63–64)¹. Derfor kan «digitale medier» være et vel så presist begrep å bruke (Murray, 2012, s. 9)². På norsk er begreper som «digital kommunikasjon» og «digitale medier» vanlig å bruke både i dagligtale og akademia, inkludert i tittelen til studieprogrammet denne

¹ Selv om alle nye medier er digitale medier mener Manovich begrepet «digital» i seg selv er tvetydig, da det kan vise til analoge medier som er digitalisert, digitalt kodede eller numerisk representerte medier. Han påpeker derfor at begrepet «*new media*» er mer presist (Manovich, 2001, s. 68).

² Murray argumenterer riktignok for å bruke begrepet «*digital medium*» i entall. Hun taler for å samle alle digitale artefakter som ett nytt medium, det digitale medium. Dette definerer hun veldig vidt: «[...] digital medium, the medium that is created by exploiting the representational power of the computer» (Murray, 2012, s. 9). Dette er kanskje et poeng for Murray som snakker om interaksjonsdesign på tvers av enheter, men det er lite hensiktsmessig for meg å bruke begrepet i entall i denne oppgaven. Murray har likevel et poeng i diskusjonen rundt begrepet nye medier.

masteroppgaven bygger på. Det finnes gode argumenter for å benytte begrepet «nye medier» fremfor digitale medier, men i denne oppgaven er ikke skillet mellom dem spesielt relevant, derfor velger jeg å bruke begrepet «digitale medier».

Hva er det da som kjennetegner disse digitale mediene, og hvilke egenskaper har de fremfor de «gamle mediene»? Det finnes ulike tanker rundt dette. Jeg vil trekke frem perspektivene fra Janet H. Murray, Mark B. N. Hansen og Lev Manovich i et forsøk på å danne et bilde av hva digitale medier er, hvilke muligheter de har og hvordan de påvirker samfunnet.

I *Inventing the medium: Principles of Interaction Design as Cultural Practice* ser Murray (2012) på det hele fra et designperspektiv. Hun trekker frem fire affordanser ved det digitale medium. For det første er det prosedyremessig, og det er bygget opp av regelbaserte algoritmer (Murray, 2012, s. 51–52). For det andre er det et deltakende medium, og det åpner for at brukeren kan ha en innflytelse på hva som presenteres, og hvordan det presenteres (Murray, 2012, s. 55). For det tredje er det encyklopedisk, noe som viser til at det er et medium som både teknisk (databasestruktur og hypertekst), og kulturelt er et oppslagsverk (Murray, 2012, s. 66). For det fjerde er digitale medier spatiale, romlige medium. Det har mulighet for å danne virtuelle rom og flater man kan navigere seg rundt i (Murray, 2012, s. 70–71).

I *Critical Terms for Media Studies* (Mitchell & Hansen, 2010a) forsøker Mark B. N. Hansen å definere hva som skiller digitale medier, eller det han omtaler som nye medier, fra de tradisjonelle analoge mediene. Han peker på et par ting. Det første er at digitale medier, for første gang i menneskets historie, skiller mellom lagring og fremvisning. Det vil si den tekniske infrastrukturen, eller hvordan det lagres, ikke lenger er ensbetydende med overflatestrukturen på det fysiske mediet (Hansen, 2010, s. 178–179). Et analogt fotografi er direkte koblet til papirets eksponering for lys, og det er ikke mulig å skille bildet (det kulturelle eller innholdet) fra det fotografiske papiret det er lagret på (det tekniske). Digitalt er det derimot ingen slik link. Det er ingen fysisk analog kobling mellom det vi oppfatter som lyd og bilde ut av en datamaskin, og mediet det er lagret på (Hansen, 2010, s. 179). Dette er også et poeng som trekkes frem av flere andre teoretikere. Elleström (2010, s. 12) skiller mellom teknisk medium og kvalifisert medium, og Manovich skiller mellom «*cultural layer*» og «*computational layer*» (se lengre ned i dette kapitlet; Manovich, 2001, s. 63–64). Det andre viktige poenget til Hansen er at de nye mediene er bygget opp av nettverk. Ikke bare i form av den underliggende tekniske distribusjonen, som Internett og

datanettverk, men også i en sosial form. Det medfører at de nye mediene ikke bare medierer informasjon, slik de klassiske mediene gjør. Digitale medier er et nettverk som i større grad enn før også medierer «*connectivity*», eller kobler folk sammen. Nettopp fordi de digitale mediene ikke er knyttet til en fysisk analogi, på samme måte som de gamle, muliggjør det større kompleksitet og nye måter å kommunisere på. Digitalt har man mulighet til å kommunisere både en-til-en, en-til-mange og mange-til-mange (Hansen, 2010, s. 180–181). Dette er en parallell til det Murray (2012, s. 56) omtaler som deltakende medium, hvor også hun trekker frem den sosiale funksjonen. Et tredje perspektiv Hansen trekker frem er hvordan alle de digitale mediene har som fellestrekk at de er grensesnitt mellom menneskelig sansning og en digital logikk. Algoritmer omformes til lyd- og lysbølger som vi kan oppfatte. Det er også dette som muliggjør at det digitale kan innbefatte så mange ulike modaliteter, og emulere eller remediere, andre medier (Hansen, 2010, s. 183–184).

I *The Language of New Media* påpeker Lev Manovich (2001) hvordan nye medier gjennomsyrrer samfunnet. Det digitale inngår i dag i produksjonsprosessen og/eller i distribusjon, lagring, samt fremvisning av nær sagt alle medier. Manovich (2001, s. 43) mener at siden selv tradisjonelle medier, som bøker og papiraviser, i dag produseres ved hjelp av digitale hjelpemidler er også disse å anse som digitale medier. Han trekker frem fem tendenser ved, eller kjennetegn på, disse nye, digitale mediene: numerisk representasjon, modularitet, automasjon, variasjon og transkoding. Numerisk representasjon handler om at nye medier er satt sammen av digital kode, noe som gjør at de kan beskrives med matematiske formler, og manipuleres med matematiske algoritmer (Manovich, 2001, s. 49). Modularitet vil si at mediene er satt sammen av enkeltelementer. Mange enkeltelementer kombineres for å danne en helhet, men enkeltelementene låses ikke til helheten. For eksempel er forsiden på en papiravis låst. Ønsker man å bytte bilde, må man lage en helt ny forside. Forsiden på en nettavis er derimot modulær. På en nettavis kan bilder, skrift og andre elementer manipuleres og endres uavhengig av hverandre (Manovich, 2001, s. 51–52). Siden digitale medier er numerisk representert kan de manipuleres med algoritmer. Dette kombinert med at de er modulære åpner for automasjon i produksjon og presentasjon av mediene (Manovich, 2001, s. 53). For eksempel åpner det for å automatisk generere nyhetsartikler basert på data, som for eksempel fotballresultater (Holand & Engan, 2020, s. 2; Sjøvaag, 2016, s. 21). Variasjon handler om at ett og samme medieobjekt kan eksistere i ulike versjoner. For eksempel kan nettsider vise tilpasset innhold til brukeren, eller én videofil kan inneholde samme video i ulike oppløsninger, eller ha ulike undertekster. Ett

medieobjekt kan dermed inneholde ulike versjoner (Manovich, 2001, s. 56, 58). De fleste har nok sett at samme nettside ser forskjellig ut, og har et tilpasset utseende, avhengig av om man ser den på mobilen eller på en PC. Til slutt trekker Manovich frem «transcoding». Et begrep fra dataverden som betyr å omkode noe fra ett format til et annet. Her viser han til samspillet mellom det digitale og det kulturelle, og deler medier inn i et «cultural layer» og et «computer layer». Et digitalt bilde vil ha et «computer layer» som styres av datamaskinens logikk, kode som maskinene kan lese og manipulere. Det kulturelle laget er derimot det innholdsmessige, komposisjonen, motivet, lyset, kort sagt alt det som gir mening for oss mennesker i en kulturell kontekst. Disse to lagene påvirker hverandre. Det kulturelle blir stadig påvirket av datamaskinens logikk, men ettersom vi tar i bruk datamaskiner på nye områder i samfunnet blir også «computer layer» påvirket av det kulturelle (Manovich, 2001, s. 63–64).

Selv om inndelingen og begrepene er ulike, har de tre teoretikerne klare fellestrekk. Alle påpeker at digitale medier er numerisk representerte og kan manipuleres av algoritmer, at de skaper muligheter for mer aktiv deltakelse hos brukeren, og at de er satt sammen av uavhengige deler, eller at lagring og fremvisning er adskilt på en annen måte enn før.

3.3 Sosiosemiotikk

For å analysere multimodale tekster er sosiosemiotikken et svært interessant teoretisk rammeverk, da den ser på helheten, og kobler sammen alle de ulike elementene, eller modalitetene, vi mennesker bruker når vi kommuniserer. Multimodalitet er dermed en helt fundamental del av den sosiosemiotiske innfallsvinkelen (M. Engebretsen, 2010, s. 27–28; Maagerø & Tønnesen, 2014, s. 18–19). Samtidig utelukker ikke sosiosemiotikken muligheten for å trekke inn andre fagspesifikke teorier i en analyse, snarere tvert imot. Theo van Leeuwen påpeker i *Introducing Social Semiotics* at:

Social semiotics is not a pure theory, not a self-contained field. It only comes into its own when it is applied to specific instances and specific problems, and it always requires immersing oneself not just in semiotic concepts and methods as such but also in some other field.

(van Leeuwen, 2005, s. 1)

Sosialsemiotikk står dermed som en samlende paraply over en tverrfaglig tilnærming, og er sånn sett svært godt egnet som et utgangspunkt for en analyse av multimodale tekster (M. Engebretsen, 2007, s. 11, 2010, s. 28).

Den australske lingvisten Michael Halliday la grunnlaget for dagens sosialsemiotikk på 70- og 80-tallet. Sosialsemiotikken er i stor grad ute etter å finne ut hvordan meningsskaping skjer i en bestemt sosial kontekst (M. Engebretsen, 2010, s. 22; Skovholt & Veum, 2014, s. 21). Halliday var opptatt av språkets praktiske funksjon, og hvordan språket som ressurs ble brukt til å skape mening. Han så derimot at det ikke kun var verbalspråket alene som var med på å skape mening. Avhengig av konteksten var det en rekke *meningsskapene ressurser*, som blant annet kroppsspråk, som også spilte inn (Skovholt & Veum, 2014, s. 21–22).

Dagens sosialsemiotikk bygger videre på Hallidays teorier. Gunther Kress og Theo van Leeuwen er blant dem som utvidet Hallidays teorier til å omfatte et stort antall av *semiotiske ressurser*. Semiotiske ressurser, kan forstås som et sansbart uttrykk med potensial til å skape mening i en kulturell og sosial kontekst. Dette potensialet kommer fra kulturelle konvensjoner basert på all deres tidligere bruk og tolkning (M. Engebretsen, 2010, s. 19–20; Kress, 2003, s. 38; van Leeuwen, 2005, s. 4). I praksis kan dette innbefatte alt i fra kroppsspråk, farger, bilder, skrift, verbalspråk, musikk og så videre.

En modalitet, eller det som på engelsk betegnes som *mode*³, kan forstås som et meningsskapende system (Maagerø & Tønnesen, 2014, s. 24), klasser av sosiale uttrykksmåter med konvensjonaliserte maningspotensial (M. Engebretsen, 2010, s. 20) eller kulturell ressurs for kommunikasjon og representasjon (Kress, 2003, s. 45). Man kan si at enkle semiotiske ressurser går sammen og danner et system, et felles språk med sin egen «grammatikk», eller faste kulturelle konvensjoner for hvordan det skal tolkes. Man kan snakke om farger, bilder, gestikulering, musikk og lignende som grupper av semiotiske ressurser eller modaliteter, fordi de innbyrdes har en felles organisering, et felles «språk» (M. Engebretsen, 2010, s. 20; Kress, 2003, s. 67–68). Dette danner grunnlaget for det *utvidede tekstbegrepet*. Halliday anså tekst som enhver form for ytring som ga mening for brukeren. Begrepet tekst er, i en sosialsemiotisk sammenheng, dermed ikke begrenset til det

³ Begrepet må ikke forveksles med språklig modalitet, eller det som på engelsk kalles *modality*.

vi i dagliglivet kaller en tekst, men omfatter alle former for ytringer, uavhengig om de er skriftlige, visuelle eller muntlige (Skovholt & Veum, 2014, s. 22).

Konteksten er sentral for meningsskapingen. Det skilles mellom en kulturell kontekst, og en situasjonell kontekst. Den kulturelle konteksten omfatter kulturen generelt hvor ytringen fremmes, mens den situasjonelle konteksten omfatter den spesifikke situasjonen. Den situasjonelle konteksten kan sies å være en realisering av den kulturelle konteksten (Maagerø & Tønnesen, 2014, s. 70–71; Skovholt & Veum, 2014, s. 22). I vår kultur har vi et sett med konvensjonelle tolkninger knyttet til en rød rose som ikke nødvendigvis finnes i andre kulturer. Samtidig er det avhengig av situasjonen hvordan det tolkes. Om den situasjonelle konteksten er et stevnemøte eller et politisk møte vil åpne for helt ulike tolkninger av en rød rose som semiotisk ressurs.

Den moderne sosiosemiotikken har i stor grad et velutviklet begrepsapparat, og gode teorier for hvordan multimodal kommunikasjon foregår. Den er derfor velegnet som et utgangspunkt til en analyse som er ute etter å se på hvordan mening oppstår i det multimodale samspillet. Dette handler altså i bunn og grunn om hvordan ulike modaliteter kombineres, og hvordan de sammen skaper mening, samt hvilke modaliteter som bærer mening. Det er særlig noen sosiosemiotiske begreper som er svært aktuelle for min analyse: affordanser, funksjonell spesialisering, multimodal redundans, kohesjonsmekanismer, lesesti og modalitet.

3.3.1 Affordanser

Det heter at et bilde sier mer enn tusen ord. I dette ligger det at bildemediet har noen andre muligheter enn verbalspråket til å formidle en viss type informasjon. Slik er det med alle de ulike modalitetene; de har ulike fortrinn og begrensninger. En modalitets samlede mulighetene, potensial, betingelser og begrensninger omtales som modalitetens *affordanser* (Kress, 2003, s. 45; Maagerø & Tønnesen, 2014, s. 24–25).

Affordanser handler ikke kun om hva en gitt semiotisk ressurs er i stand til, eller velegnet til å formidle, men også andre ytre rammebetingelser. I «Design i Digitale Medier» trekker Nygard (2010) frem økonomiske og teknologiske drivkrefter som viktige, men ofte usynlige og glemte, affordanser bak en del digitale medier. Affordanser er derfor ikke autonome, men de ulike teknologiske, økonomiske og semiotiske affordansene inngår i et system hvor de påvirker hverandre (M. Engebretsen, 2007, s. 16).

3.3.2 Funksjonell spesialisering og multiodal redundans

De ulike affordansene til ulike modaliteter kan føre til det Kress (2003, s. 46) kaller funksjonell spesialisering. Altså er noen modaliteter bedre egnet til å formidle en viss type informasjon. Når denne bruken gjentas over tid vil det skape kulturelle konvensjoner som forsterker denne spesialiseringen. Dette kan føre til at de ulike modalitetene i en tekst formidler ulike deler av informasjonen, alt etter hvilken del av informasjonen de er best egnet til å formidle. Samtidig kan det også føre til at noen modaliteter i en tekst får en større funksjonell tyngde. Altså at enkelte modaliteter bærer mer av informasjonsbelastningen enn andre (Kress, 2003, s. 46; Løvland, 2010, s. 2–3; Skovholt & Veum, 2014, s. 32). For eksempel vil det multimodale samspillet mellom bilde og musikk i en film ofte være slik at bildet formidler størsteparten av informasjon, mens musikken fremkaller stemning eller følelser. De to modalitetene har en høy grad av funksjonell spesialisering, men bildet har funksjonell tyngde over musikken.

Multimodal redundans står som en motpol til funksjonell spesialisering, og forekommer i de tilfellene der de ulike modalitetene i stor grad formidler den samme informasjonen. Slik redundans kan gjøre meningen tydeligere, men veien er kort til at det blir overtydelig, noe som kan virke mot sin hensikt (Løvland, 2010, s. 2–3). Et eksempel på multimodal redundans kan være en nyhetsreportasje hvor man ser bilde av en reporter foran Oslo S. Reporteren starter med å si: «Jeg står nå her, utenfor Oslo S (...)». Verbalteksten og bildet forteller akkurat det samme. Nå er riktignok begge de to eksemplene over svært forenklet, og satt på spissen. I virkeligheten er samspillet ofte langt mer komplisert, og nyansert.

3.3.3 Kohesjonsmekanismer

I ordboka, under kohesjon, står det «kraft som holder molekylene i et stoff sammen» («Kohesjon», u.å.). Dette er et godt bilde på hva kohesjon er, også i denne sammenhengen. Det er de mekanismene som holder teksten sammen, som skaper sammenheng og koherens mellom de ulike modalitetene. Van Leeuwen (2005, s. 179) trekker frem fire kohesjonsmekanismer: komposisjon, rytme, dialog og informasjonskobling.

Komposisjon handler om hvordan de ulike elementene er spatialt organisert i rom eller på flate. Gjennom virkemidler som blant annet kontrast, størrelse og plassering kan noen elementer bli mer fremtredende, få mer visuell tyngde (M. Engebretsen, 2010, s. 24; Løvland, 2010, s. 4; Maagerø & Tønnesen, 2014, s. 43–44; van Leeuwen, 2005, s. 198).

Relatert til komposisjon er også begrepet *framing*. Dette er et sett med visuelle kohesjonsmekanismer, og handler om hvordan ulike elementer rammes inn, og på den måten enten kan stå sammen eller separeres (M. Engebretsen, 2010, s. 24; van Leeuwen, 2005, s. 7). Rytme handler derimot om hvordan ulike elementer er organisert i tid. Rytmen skapes av gjentakelse og veksling mellom motsetninger som liten/stor, lys/mørk osv. Dette skaper en rød tråd gjennom teksten. Rytme forbindes ofte med lyd, men visuelle elementer kan også ha en rytme i form av gjentakelse og veksling (Løvland, 2010, s. 4; Maagerø & Tønnesen, 2014, s. 42–42). Den tredje mekanismen, dialog, handler om at de ulike modalitetene kan inngå en slags dialog seg imellom. En modalitet kan fungere som et svar på et spørsmål stilt av en annen modalitet. Digitale medier gir muligheten for en enda tydeligere dialogisk funksjon gjennom interaktivitet (Løvland, 2010, s. 4; Maagerø & Tønnesen, 2014, s. 46–47). Til slutt handler informasjonskobling om hvordan biter av informasjon settes sammen til noe større. Logisk og kognitivt kobles en bit av informasjon sammen med en annen bit, og til sammen skaper det en ny helhetlig mening (Løvland, 2010, s. 4; van Leeuwen, 2005, s. 219). Det er i hovedsak to kategorier av slik informasjonskobling. Den kan enten utdype eller utvide. Utdyping vil si at modalitetene kommer med informasjon som er med på å presisere eller avgrense antall ulike tolkninger, eller meningspotensialet til teksten. Det motsatte er tilfellet ved utvidelse. Da vil modalitetene tilføre informasjon som utvider det totale meningspotensialet i teksten (Maagerø & Tønnesen, 2014, s. 44–45; van Leeuwen, 2005, s. 222). Dette er nært relatert til det Roland Barthes (1994, s. 27–28) betegner som forankring og forsterkning. Barthes forholder seg i hovedsak til verbaltekst og bilder, mens de sosialsemiotiske begrepene, utdypning og utvidning, er utvidet til å gjelde alle modaliteter, samt at de er reverserbare. Barthes åpner for at verbalteksten kan forankre bildet, men ikke motsatt (Maagerø & Tønnesen, 2014, s. 44–45; van Leeuwen, 2005, s. 229–230).

3.3.4 Lesesti

Logikken i det tradisjonelle bokmediet er lineær (selv om denne også har vært utfordret (Rustad, 2012, s. 25–26)), og en bok leses som oftest fra begynnelse til slutt. Kress (2003, s. 163–164) hevder at med inntog av det digitale rom, og skjermen som det dominerende mediet, har dette endret logikken til en visuell logikk. En konsekvens av dette er at man ikke lenger er låst til en lineær lese måte. Basert på kultur, og hva man som enkeltperson er vant til, vil man lese en multimodal tekst med fokus og vektlegging på ulike modaliteter. En og samme tekst kan altså, i større grad enn før, leses på flere mulige måter. Kress bruker

begrepet «*reading path*», eller lesesti, for å beskrive de mulige subjektive strategiene og måtene å lese en tekst på. Dette gir leseren større frihet og makt over teksten, men kohesjonsmekanismer som komposisjon, framing, farger, størrelse og så videre er med på å fremheve ulike elementer, og dermed foreslå for leseren en mulig lesesti (Kress, 2003, s. 160). I tillegg vil det etter hvert også utvikles kulturelle konvensjoner som også vil påvirke hvordan man møter teksten (Kress, 2003, s. 164–165).

3.3.5 Modalitet og visuell koding

Begrepet visuell modalitet står som en visuell parallell til *språklig modalitet*. På samme måte som et utsagn kan ha forskjellige nyanser av sikkerhet (tenk «Kongen kommer kanskje»), i motsetning til «Kongen kommer nå!»), vil fotografier, og andre bilder, også ha tilsvarende nyanser.

I følge Kress og van Leeuwen vil samfunnet til enhver tid ha et sett med rådende visuelle uttrykk for hvordan et bilde skal se ut for å fremstå med høyest mulig modalitet. Disse uttrykkene synliggjøres gjennom visuelle markører som fargebruk, skarphet, detaljnivå, dybde og en rekke andre faktorer (Skovholt & Veum, 2014, s. 69; van Leeuwen, 2005, s. 167–168) Dette er også tett knyttet til bildets visuelle koding. Et naturalistisk kodet bilde, for eksempel et fotografi, har som mål å fremstå mest mulig slik det vil se ut i virkeligheten fra et gitt synspunkt, mens for et teknologisk kodet bilde, for eksempel et diagram, vil det være mindre viktig i hvilken grad det utseendemessig samsvarer med virkeligheten, men viktigere hvor praktisk og effektivt det visuelle er til å formidle informasjonen (Kress & van Leeuwen, 2008, s. 158; Skovholt & Veum, 2014, s. 69, 77; van Leeuwen, 2005, s. 168). Jo nærmere et bilde kommer det visuelle uttrykket som råder i samfunnet for hva som anses som virkelighetsnært, troverdig eller oppriktig i en gitt kontekst, og med en gitt visuell koding, jo høyere modalitet har bildet.

Disse etablerte uttrykkene forandres over tid. Kress og van Leeuwen peker på at fotografi i sort/hvitt lenge var rådende, og ble ansett for å ha høy naturalistisk modalitet. Da fargefotografiet kom ble det ansett for å være hyperrealistisk i forhold til det man var vant til, og sort/hvitt ble lenge fremdeles ansett for å være det mest virkelighetsnære⁴ (Kress &

⁴ Et godt eksempel på dette finnes i den klassiske filmen *Trollmannen fra Oz* fra (Flemming, 1939). I samtiden hadde sort/hvitt en høyere modalitet enn farge. Derfor var scenene fra Kansas filmet i sort/hvitt, mens scenene i eventyrlandet Oz ble filmet i farger. Fargene brukes dermed til å fremheve en eventyrlig verden.

van Leeuwen, 2008, s. 158; Maagerø & Tønnesen, 2014, s. 28–29; van Leeuwen, 2005, s. 167–168). Kress og van Leeuwen (2008, s. 158) viser også til sammenhengen mellom de rådende forventningene til en naturalistisk fremstilling og teknologi. Utvikling i teknologi, som overgangen fra sort/hvitt til farge, eller overgangen fra analog til digital fotografering, har endret hva som anses som den rådende standarden for naturalistisk koding, i takt med hva som har blitt den mest utbredte teknologien (Kress & van Leeuwen, 2008, s. 158).

4. Orderud – Det uløste trippeldrapet

Sentrale spørsmål om av hva som skjedde da tre personer ble drept på Orderud gård i 1999 står den dag i dag ubesvarte. Det gjør at denne saken fortsetter å fascinere, og engasjere. Saken er en av norgeshistoriens mest omtalte kriminalsaker («Orderud-saken», 2018). At NRK kommer med en såpass utfyllende reportasje nesten 20 år senere sammenfaller mest sannsynlig med at hovedpersonene selv innkalte til en pressekonferanse i 2018, for å presentere nye bevis (Fange et al., 2018). Saken ble dermed igjen aktuell. I tillegg har antakelig populariteten rundt true crime-sjangeren bidratt til at man valgte å lage både en tv-serie og podkast i tillegg.

Denne reportasjen har flere kjennetegn som plasserer den godt innenfor både tradisjonell featurejournalistikk og digital featurejournalistikk. Spesielt kjennetegnes den av at den er mer tidløs enn aktuell. Selv om reportasjen er publisert i forbindelse med en aktualisering av Orderud-saken, er reportasjen i seg selv ikke preget av aktualitet. Den tar leseren med bak nyheten, og søker å gi en bedre forståelse for hendelsene som ligger 20 år tilbake i tid. Det gjør den ved å bruke en narrativ fremstilling av saken fra begynnelse til slutt. I tillegg har den kjennetegn som er mer typisk for digital longform-sjangeren. Nemlig at den har en svært multimodal fremstilling, og benytter seg av en kognitiv konteiner (se kapittel 2.1).

4.1 Inndeling

NRK presenterer en hovedside, eller samleside, for Orderud-saken under nrk.no/orderud. Her lenkes det til et stort arkiv av artikler om Orderud-drapene, samt en TV-serie og en podkast. Disse delene vil som sagt ikke bli analysert, da denne analysen begrenser seg til reportasjen *Orderud – Det uløste trippeldrapet*. Dette er en featurereportasje med en hoveddel, «Historien», og fire underkapitler «Tidslinje», «Personene», «Bevisene» og «Spørsmål og svar. Siden denne reportasjen består av ulike underkapitler, og disse er såpass forskjellige, velger jeg først å presentere disse kapitlene hver for seg, for deretter å gå videre inn på analysen av reportasjen som helhet.

4.1.1 Historien

«Historien» er det mest omfattende av kapitlene. Dette kan ses på som hovedteksten, mens de andre kapitlene utdyper, eller supplerer, denne delen. «Historien» bryter helt tydelig med

NRKs etablerte design. Den har ingen av kjennetegnene ved NRKs vanlige grafiske utseende eller fargebruk. NRK har riktignok flere saker som benytter denne formen for spesialutviklet grafisk utseende⁵, men det vitner likevel om en høy grad av spesialtilpassing av det grafiske uttrykket til denne spesifikke reportasjen. Teksten inneholder ikke lenker, og har en høy grad av kognitiv konteiner (se kapittel 2.1). Det vil si at teksten er uten reklame, menyer, lenker og andre elementer som typisk kan distrahere leseren. Teksten legger dermed til rette for at leseren skal fordype seg i den aktuelle saken.

Reportasjen starter med sort skrift på hvit bakgrunn, som ruller over en visuell kollasj av foto og grafikk. Deretter fades tittelen «Det uløste trippeldrapet inn» på en helt hvit bakgrunn.



Figur 2 Skjerm bilde fra introduksjonen til reportasjen om Orderud-drapene.

Reportasjen fortsetter å veksle mellom sort skrift på offwhite bakgrunn, og hvit skrift på mørk grå bakgrunn. Skriften er presentert i én spalte, og grafiske elementer som bilder og video er plassert i den samme spalteplassen, og bryter dermed opp teksten. Enkelte steder i teksten finnes små røde pluss-tegn som åpner faktabokser med mer utfyllende informasjon. På mobil fremstår «Historien» veldig lik. Forskjellen er at på en smalere skjerm forsvinner

⁵ Se for eksempel reportasjene *Det är jag som är döden* (Alkärr et al., 2020), *De som glemmer* (Vignær & Andersen, 2020) eller *Derfor manipulerte han norske kvinner på nett* (Furuly & Lied, 2018) som alle bryter med NRKs standard grafiske profil.

noe av bredden i bilder og grafikk som dekker hele bredden på skjermen. Skriften er samlet mot midten, noe som gir mindre tomrom rundt skriften i bredden.



Figur 3 Skjerm bilde fra delen «Historien». Bildet viser en faktaboks som kan utvides ved å trykke på plusstegnet. Øverst til høyre er en liten pil hvor man kan trykke for å se menyen.

4.1.2 Tidslinje

Kapittelet «Tidslinje» presenteres også med et eget design. Her består bakgrunnen av et bilde av en korktavle hvor lapper, fotografier og objekter er festet i ulike klynger. En rød tråd går på kryss og tvers mellom de ulike klyngene. Etter hvert som leseren skroller nedover beveger skjerm bildet seg fra klynge til klynge, og det dukker opp hvite tekstbokser med sort skrift som gir utfyllende informasjon om det som vises på korktavlen. I likhet med «Historien» har heller ikke denne delen lenker eller menyer, og har dermed en effektiv kognitiv konteiner.

På mobil fremstår tidslinjen som nokså lik. Visningen er tilpasset en smalere skjerm, noe som gjør at visningen er sentrert rundt den aktuelle klyngen i større grad, og viser mindre i bredden. En hovedforskjell er at tekstboksene får en mer dominerende plass, og dekker hele bredden på skjermen. Tekstboksen opptar en mye større andel av skjermen på mobil enn på skjermen til en bærbar PC.



Figur 4 Skjerm bilde fra delen «Tidslinje».

4.1.3 Personene og Bevisene

De to kapitlene «Personene» og «Bevisene» har en forholdsvis lik fremstilling. Siden er hvit med sort skrift. Øverst ligger NRK sin standard meny, og siden er delt inn i 3-4 spalter i to rader med et Polaroid-bilde øverst, og skrift under. Disse delene fremstilles forholdsvis likt på mobil. Den største forskjellen er at mobilvisning ikke benytter seg av spalter i bredden, men viser alt under hverandre. Det gjør at bildene opptar en forholdsvis større del av skjermen.

I motsetning til de to foregående kapitlene er disse to tettere knyttet opp til NRKs standard grafiske utseende. De har både NRKs «header⁶» øverst, og NRKs vanlige «footer⁷» nederst. Logoet til *Gåten Orderud*, og menyen oppe til høyre er med på å koble disse sidene til reportasjen om Orderud-drapene. Selv om det ikke finnes lenker i teksten, kan tilstedeværelsen av menyen øverst og nederst være med på å distrahere leseren, og disse delene har derfor ikke i like stor grad den samme effekten av en kognitiv konteiner som de foregående delene.

⁶ Header er et begrep innen webdesign som viser til et fast oppsett på toppen av en nettside, som går på tvers av hele nettstedet. Headeren består typisk av logo, meny, søkefelt og lenke til innlogging.

⁷ Footer er et begrep innen webdesign som viser til et fast oppsett nederst på en nettside, som går på tvers av hele nettstedet. Footeren består ofte av kontaktinformasjon, og lenker til ytterligere informasjon om organisasjonen.

NRK Nyheter Sport Kultur Humor Distrikt Mer ▾ Kai Søk

GÅTEN ORDERUD MENY



Kjøpekontrakten som viste seg å være forfalsket. Foto: Politiet

Kjøpekontrakten

Kristian Orderud var uenig med sønnen Per om betingelsene for overdragelsen av familiegården. Kristian mente det ikke kunne stemme at han hadde signert på



Skoavtrykk etterlatt på en glassbit inne på drapsstedet. Foto: Politiet

Skoavtrykkene

Politiet fant avtrykk etter ett par sko i huset der drapene skjedde. Etter en omfattende etterforskning mente de å vite hvilken type sko det var. De fant



Knust glass rundt verandadøren på baksiden av kårboligen. Foto: Politiet

Sporene på åstedet

Foreldrenes soverom var i andreetasje, mens Annes rom var nede. Politiet ville vite hvor morderen kom seg inn, og hvor i huset de beveget seg. Det var



Pistolmagasinet, ett av de viktigste bevisene i etterforskningen. Foto: Politiet

Pistolmagasinet

Magasinet ble funnet i Lars Grønnerøds leilighet. Tekniske undersøkelser av ripene på patronhylser funnet på åstedet, gjorde at politiet mente at

Figur 5 Skjerm bilde fra delen «Bevisene». Logoen "Gåten Orderud" og menyen til høyre binder sidene sammen.

4.1.4 Spørsmål og svar

Her kunne leserne sende inn spørsmål om Orderud-saken som ble besvart av journalistene som jobbet med saken. Denne delen har, i likhet med «Personene» og «Bevisene», et utseende som er tettere knyttet opp til NRKs vanlige grafiske profil, og også her benyttes vanlig header og footer på nettsiden. I likhet med «Personen» og «Bevisene» er det her i mindre grad en kognitiv konteiner.

NRK Nyheter Sport Kultur Humor Distrikt Mer ▾ Kai Søk

GÅTEN ORDERUD MENY

SPØRSMÅL OG SVAR

EMNER

180-samtalen Drapsvåpnene Sokken Attentatforsøkene
 Juleselskapet Magasinet Fotavtrykkene Våpenoverlevering
 Gårdskonflikten Patronhyisene ...

Se alle spørsmål og svar

Det har vært spekulert i at drap i orderud saken har vært politisk motivert. Er det nærliggende og tro at Anne var målet men foreldrene ble tilfeldig ofre
 – Thim

Figur 6 Skjerm bilde fra delen «Spørsmål og Svar».

Bakgrunnen på siden er hvit, og teksten er sort. Spørsmålene presenteres i grå bokser med hvit skrift. Denne fargebruken speiles også i «Historien». For å se svar på spørsmålet må leseren trykke på en liten pil nede til høyre i boksen til spørsmålet. En hvit boks med sort skrift kommer til syne. Her presenteres også journalisten som har svart med navn, og et lite profilbilde i sort/hvitt. Over spørsmålene finnes en oversikt over emner som leseren kan trykke på, for å filtrere spørsmålene på ulike tema. Til å begynne med listes 10 spørsmål på siden, og under siste spørsmål må leseren trykke på en knapp merket «+ Vis flere» for å se flere spørsmål. På mobil ser denne delen helt lik ut som på skjermen til en bærbar PC. Hovedforskjellen er at tekstspalten fyller hele bredden på skjermen. Det er dermed ikke noe tomrom i bredden.

4.2 På tvers av medier og mediehus

Orderud – Det uløste trippeldrapet skriver seg inn i et vanvittig stort univers av tidligere saksfremstillinger om og rundt Orderud-drapene. I reportasjen lenkes det likevel ikke til andre saker i selve teksten. Inngangen til de andre sakene skjer via samlesiden «Oversikt» i menyen. Her finnes det en omfattende oversikt, som gir direkte inngang til alle delene av reportasjen, som «Personene» og «Bevisene», men også til podkast, TV-serie, og en rekke andre artikler skrevet om Orderud-saken. Deler av denne siden er dynamisk, og den oppdateres automatisk etter hvert som det publiseres nye artikler om Orderud-drapene. Samlesiden synligjør her flere av særtrekkene ved digitale medier. Her brukes lenker til å koble tekstene sammen i nettverk, og samlesiden fungerer som et knutepunkt som gir leseren inngang til en rekke ulike artikler om saken. I tillegg benytter den automasjon og modularitet (se kapittel 3.2; Manovich, 2001, s. 51–53) som gjør det mulig å automatisk oppdatere innholdet i seksjonen «Siste nytt om Orderud-saken» når nye artikler om Orderud-saken publiseres.

Sammenkoblingen mellom podkast, TV-serie og reportasje, samt at det er resultat av et samarbeid på tvers av mediehus er også interessant. Presentasjonen som helhet har fått navnet *Gåten Orderud*, et navn som benyttes av NRK og VG. Dette er også tittelen på TV-serien (Solheim & Ulfsby, 2018), mens podkasten går under tittelen *Familiene på Orderud* (Førsund, 2018). *Gåten Orderud* er publisert på en lignende måte på både VG og NRKs

nettsider, og VG har en tilsvarende samleside dedikert til Orderud-saken⁸. Disse to sidene har noen åpenbare likheter som binder dem sammen. Logoen «Gåten Orderud» og enkelte grafiske elementer er å finne igjen på begge sidene. Kapittelinnstillingen i personer/aktører, spor/bevis, tidslinje og spørsmål er også gjenkjennbar, og felles for begge mediehusene. Derimot er innholdet og presentasjonen ulik. VG mangler helt den store hovedreportasjen, «Historien», som NRK har. Det er tydelig at de to mediehusene har hatt sine egne journalister som har skrevet artiklene, og presenterer innholdet på sine respektive måter. Med unntak av at det opplyses om at dette er et samarbeid mellom NRK og VG helt nederst på siden, er det ikke noen direkte lenking eller kobling mellom de to journalistiske sakene.

Som nevnt har digitale medier muligheten til å innbefatte en rekke andre medier (se kapittel 3.2; Hansen, 2010, s. 180–181). I dette tilfellet kobles varianter av både TV-mediet, radiomediet og avismediet sammen. Dette er en form for remediering av tre ulike medier digitalt. De tre henter sjangertrekk og presentasjonsform fra sine opphavsmedier, men alle tre har i prosessen tatt opp i seg noen affordanser ved digital distribusjon. Både TV-serien og podkasten presenteres for eksempel «on-demand», som gjør at seeren kan se og lytte til innholdet når han vil, og ikke er avhengig av å få det med seg når det sendes. Dog har TV-serien også vært sendt på vanlig lineær TV.

Sammenkoblingen av de tre mediene, og samarbeidet mellom mediehus, kan ses på som en form for konvergens. Jenkins (2006, s. 2) omtaler konvergens som flyten av innhold på tvers av ulike medieplattformer, samarbeid mellom ulike medieaktører og forbrukernes tendens til i større grad å oppsøke hva de er interessert i, heller enn å passivt bli servert innhold. Samarbeidet mellom NRK, som et tradisjonelt eterbasert, og VG, som et tradisjonelt papirbasert, mediehus er i denne sammenhengen interessant. Enda mer interessant blir det når et tredje selskap entrer miksen. Både podkast og TV-serie er nemlig produsert av Monster. Nettopp dette illustrer at konvergens ikke bare er et teknologisk skifte, men at det også endrer forholdet mellom bransjer, marked, sjangre og forbrukere. Mediebedrifter konsentrerer seg ikke lenger bare om ett medium, men jobber på tvers av ulike medier (Jenkins, 2006, s. 15–16). *Gåten Orderud* er et stort prosjekt, spesielt når det skal produseres i et slikt omfang i tre ulike medier. Selv om det nok hadde vært mulig for én av aktørene å gjennomføre dette prosjektet alene, er det klart at samarbeidet mellom de tre aktørene letter

⁸ Se <https://www.vg.no/spesial/2018/orderud/> for VGs presentasjon av samarbeidet

både kompetanse- og arbeidsbyrden, men også den økonomiske byrden for alle tre. Det kan fort tenkes at samarbeidet kan ha hevet både nivået, gjennomføringsevnen og publisiteten rundt *Gåten Orderud*.

Selv om reportasje, podkast og TV-serie er relaterte, er de likevel ganske adskilte. Det er samlesiden som knytter dem sammen, men de tre har egne undersider. TV-serie og podkast lenkes henholdsvis til sine respektive undersider på NRK TV og NRK Radio. Faktisk så lenker eller omtaler ikke den ene av delene noen av de andre på noen måte. Vinklingen på TV-serien, podkasten og reportasjen er også ulik. Reportasjen fungerer som en faktabasert oppsummering av hele saken. Her ramses tidslinjen og bevisene opp, og man får en god orientering og oversikt over de involverte, og de ulike motivene. TV-serien *Gåten Orderud* fokuserer derimot på journalist Øystein Milli som forsøker å nøste opp i saken. Serien gjør større bruk av intervjuer, og spiller på møter med ulike personer. Podkasten fokuserer i større grad på familiene som er involvert, og intrigene mellom dem. Altså er det ikke en fullstendig sammensmelting, og de tre mediene står godt adskilt fra hverandre. Det kan tenkes at de tre i større grad kunne blitt presentert som én helhet. For eksempel at videoer og lydklipp lå direkte inni reportasjen. Dette hadde vært nærmere den presentasjonsformen som ble brukt i *Snow Fall*, reportasjen som blir sett på som grunnlaget for digital longform-sjangeren. Stavanger Aftenblads *Glassjenta* benyttet seg også av en liknende sammenkoblet presentasjon. Å skille det ut i tre separate medier bryter derfor til en viss grad med det som hadde vært forventet å se. Til gjengjeld gir en slik splitting i ulike medier, muligheten for å i større grad tilpasse innholdet til mediets særegne rammebetingelser. For eksempel kan det tenkes å være bedre å benytte mer komplekse visuelle fortellerstrukturer, og lengre lyd og videoklipp, i et tradisjonelt audiovisuelt medium enn i et medium hvor skrift også er dominerende. En annen mulig årsak til oppdelingen kan også ligge i forholdet mellom aktørene i produksjonen, Monster, NRK og VG, som har sine ulike fokusområder, samt at NRK med både nettside, radio- og TV-kanaler ønsker innhold som kan brukes på alle platformene.

Samtidig som konvergens på tvers av medier er såpass fremtredende, er den kanskje vanligste formen for konvergens, deling på sosiale medier, mindre fremtredende. Det finnes nemlig få knapper for å dele saken på sosiale medier. Nederst i «Historien» finnes det riktignok knapper for å dele saken på Facebook eller Twitter, men ingen av de andre delene har slike knapper.

Jenkins (2006, s. 3) trekker frem at konvergens ikke bare handler om at ulike medieplattformer samles på ett sted. Det handler vel så mye om hvordan medieinnhold sirkulerer på tvers av ulike plattformer. Her spiller sosiale medier en vesentlig rolle, og brukerinvolvering er en sentral del av konvergens (Jenkins, 2006, s. 3, 18–19). Digital longform-sjangeren er i tillegg en sjanger som legger opp til å bli spredt og delt. Et sentralt formål med sjangeren er nemlig å bygge anseelse for mediehuset (Dowling & Vogan, 2015, s. 210, 212). Derfor er det interessant å observere at det ikke ligger en større oppfordring til, og enklere mulighet for, å dele alle delene av reportasjen i sosiale medier. Spesielt når reportasjen er knyttet sammen til andre medier og mediehus, er det noe overraskende at den ikke i større grad også legges opp til å bli delt og spredt på sosiale medier.

4.3 Journalistisk kontroll kontra leserens frihet

Brukerinvolvering står også sentralt i delen «Spørsmål og Svar». Denne delen ser riktignok ut til å være stengt for nye spørsmål på undersøkende tidspunkt, men her hadde leseren mulighet til å stille spørsmål som ble besvart av journalistene. Dette kunne potensielt skape en dialog mellom leser og forfatter, og leseren hadde direkte mulighet til å delta i å skape teksten på denne siden. Selv om spørsmålene listes under hverandre, får leseren her frihet til å velge lesesti selv. Øverst kan leseren filtrere hvilke emner det skal vises spørsmål fra (se figur 6), og leseren må aktivt velge å vise svarene til hvert spørsmål. Dette gir leseren en noe større frihet i å velge rekkefølge, eller å kun lese deler av spørsmålene.

Reportasjen ellers legger opp til langt mindre frihet for leseren, men den kan til en viss grad by på alternative lesestier. Øverst på siden kan man klikke på en liten pil som åpner en meny. Her kan man klikke seg direkte inn på de ulike delene. Leserens kan dermed velge å gå rett til «Tidslinje», eller «Spørsmål og Svar», uten først å lese «Historien». Derimot konnoterer menyens oppsett en foretrukket lesesti. Menyen er satt opp slik at samlesiden «Oversikt» er øverst. Hovedsaken «Historien» kommer under, og er i tillegg rykket inn fra venstre i forhold til teksten over. De påfølgende sidene kommer under hverandre, og er rykket inn fra venstre i forhold til den over. Både den vertikale utformingen, med de ulike delene under hverandre, og innrykket skaper sterke konnotasjoner til en form for hierarki mellom delene. Det starter på den øverste, og så jobber man seg nedover. Leserens må ikke følge dette hierarkiet, men det er tydelig at forfatteren legger opp til en foretrukket lesesti.

I *Nettavisen og brukerne: En panelstudie med fokus på nettavislesernes vaner, preferanser og medieforståelse* tegner Engebretsen (2000) opp et antall ulike tekststrukturer, eller måter å bygge opp teksten på. I ytterpunktene finner man det han kaller en aksial struktur og nettverksstruktur. Aksial struktur vil si at teksten er bygget opp rundt en hovedakse, men med enkelte forgreininger, eller avstikkere, med tilleggsinformasjon. Dette er en hierarkisk form for struktur som i stor grad angir en anbefalt lese måte, i motsetning til nettverksstruktur som er en mye friere struktur hvor leseren i større grad kan danne sin egen lesemi i teksten. Mange tekster befinner seg gjerne et sted i mellom disse to ytterpunktene og har trekk fra begge (M. Engebretsen, 2000, s. 43–44).

Denne reportasjen er bygget opp i en slik aksial struktur. Den har en helt klar hovedakse, men mulighet for å ta enkelte avstikkere. I starten av reportasjen har leseren mulighet til å se en video, gjennom reportasjen har den enkelte faktabokser og den har i tillegg et bildegalleri hvor leseren kan bla horisontalt for å se de ulike bildene. Alt dette fungerer som avstikkere som gir utfyllende informasjon, men leseren kommer alltid tilbake til hovedaksen. Leserens må selv ta et valg om å gå inn på disse avstikkerne. Dette åpner for litt ulike lesemåter, og leseren får til en viss grad ta kontroll på hvordan teksten leses. Derimot er det relativt få slike avstikkere, og de står kun for en svært liten del av innholdet.

Delen «Tidslinje» gir tilsynelatende leseren mer kontroll. Når leseren først skroller nedover zoomer man seg inn på ett element på korktavlen, og det dukker det opp en tekstboks med informasjon til det man ser på korktavlen. Ettersom man fortsetter å skrolle flyttes skjermbildet til neste element, og en ny tekstboks dukker opp. Slik fortsetter det i kronologisk rekkefølge fra start til slutt. Det er brukerens input, og aktive deltakelse, som driver animasjonene og teksten fremover. Sekvensen får dermed et interaktivt preg over seg.

Her er det dog verdt å dvele litt ved begrepet interaktivitet, og hvordan man kan måle det. Manovich (2001, s. 71) påpeker at grensesnittet mellom menneske og datamaskin (HCI) per definisjon er interaktivt, og at interaktivitet dermed er en selvfølge. Spørsmålet er derfor ikke om reportasjen er interaktiv eller ei, men i hvilken grad den er det. Interaktivitet handler om hvordan leseren kan påvirke teksten. Dess større mulighet brukeren har til å påvirke form og innhold, dess høyere grad av interaktivitet (Egenfeldt-Nielsen et al., 2016, s. 8). Janet H. Murray (2012, s. 12) mener derimot at høy grad av interaktivitet ikke er et mål i seg selv, og at det ikke er et poeng å måle grad av interaktivitet. Målet, mener Murray, er at brukeren sitter igjen med en tilfredsstillende følelse av «agency», som kan oversettes til aktørskap

eller handlingsmulighet. Murray ser på interaktivitet fra et design-perspektiv, og mener målet er at brukeren, via designet, skal få et sett med forventninger, og at interaktiviteten skal svare til disse forventningene (Murray, 2012, s. 12).

Disse perspektivene er nyttige. Poenget er nettopp å se i hvilken grad reportasjen er interaktiv, og hvordan den eventuelt oppnår denne interaktiviteten. For å kunne si i hvilken grad teksten er interaktiv, vil jeg se på hvorvidt teksten er *ergodisk litteratur*. Dette sier noe om i hvilken grad leseren har mulighet til å påvirke innholdet og presentasjonen. Ergodisk litteratur er et begrep lansert av Espen Aarseth (1997) i boka *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Begrepet viser til at leseren er nødt til å gjøre noe mer, en ikke-triviell handling utover det å bla om til neste side i en bok, eller skrolle nedover en skjerm, for å komme videre i teksten (Rustad, 2012, s. 16; Aarseth, 1997, s. 1). Å skrolle nedover teksten er, i denne sammenhengen, ikke-ergodisk, og derfor lite interaktivt. Leserens får ingen aktiv rolle. Dersom leseren derimot må ta avgjørelser eller valg underveis som påvirker progresjonen i teksten vil det være en ergodisk tekst.

Selv om animasjonen i «Tidslinje» drives av leserens skrolling er det derimot snakk om en ikke-ergodisk interaktiv effekt, hvor skrollingen er en tvungen progresjon. Det eneste leseren kan gjøre er eventuelt å skrolle tilbake igjen, i likhet med en vanlig skriftbasert nettside. Det at dette er en sammensatt tekst med stort fokus på visuelle modaliteter gir konnotasjoner til dataspill, og kan dermed skape inntrykk av en større grad av interaktivitet. Det kan skape et inntrykk av at leseren er med på å drive animasjonene, og delta i å skape teksten, men det hele kan sammenlignes med en klassisk utbrettsbok hvor animasjonen er den samme for hver gang siden åpnes. Dette har altså ikke noen påvirkning for innhold, eller hvordan teksten til slutt presenteres eller leses.

Reportasjen har dermed en nokså begrenset form for interaktivitet. Som vist over har «Historien» en viss grad av valgmulighet i form av ulike lesestier. Det gjør den til en form for ergodisk litteratur, dog i aller enkleste forstand da dette i liten grad påvirker progresjonen i teksten. Progresjonen er i all hovedsak styrt av ikke-ergodisk skrolling, og den eneste måten å drive teksten videre på er å skrolle nedover. Med unntak av i «Spørsmål og Svar» har leseren ingen påvirkning på teksten, selv om man kan få inntrykk av det i «Tidslinje». Denne begrensede interaktiviteten kan ha sammenheng med reportasjens alvorlige tematikk. Orderud-saken er en alvorlig sak, en mordsak. Det er en viss fare for at interaktivitet fort kan skape konnotasjoner til underholdningsmedier. Riktignok har feature-sjangeren et større

underholdningsaspekt enn nyhetsjournalistikken, men en mer interaktiv fremstilling har en større fallhøyde. Det er en fare for at det vil fremstå som en mer lettbeint eller overfladisk fremstilling, selv om det ikke trenger å være tilfellet. Samtidig sammenfaller den begrensede bruken av interaktivitet med funn i tidligere studier (Sjøvaag et al., 2012, s. 92). Steensen (2011, s. 318) trekker frem at det kan være den tradisjonelle rollen som portvakt som kommer til syne. Journalister og redaktører er vant til å utøve en stor grad av kontroll, og det å kvalitetssikre innholdet, kilder og fakta har tross alt alltid vært en del av journalistikkens kjernevirksomhet. De ønsker derfor å beholde kontroll over innholdet og presentasjonen. Interaktivitet er ønskelig i de formene hvor leserne bidrar til å spre innholdet, og fungerer som informanter, heller enn å delta aktivt til å skape innholdet (Kammer, 2013, s. 116–117; Steensen, 2011, s. 317–318). Dette kommer også til syne i at de fleste journalistiske saker benytter seg av en klassisk lineær struktur og lesesti, i motsetning til hypertextstruktur hvor leseren har større frihet til å velge lesesti (Hiippala, 2017, s. 25; Steensen, 2011, s. 320).

Konvergens er allerede diskutert tidligere, men noe av forklaringen kan også være å finne her. For stadig flere er mobilen førstevalget når det kommer til lese nyheter digitalt (Newman et al., 2020; Sjøvaag, 2015, s. 3, 2016, s. 20–21). Det gjør at nettsidene i større grad enn før må tilpasses mobilvisning. Som et resultat har designprinsipper som «*responsivt design*»⁹ og «*mobile first*»¹⁰ dukket opp. Dette kan føre til en konvergens på tvers av enheter, i stedet for en divergens som utnytter særegenhetene ved hver enhet og dens fulle potensial. På små skjermer, som mobiltelefoner og nettbrett, er det vanskeligere å konstruere en omfattende menystruktur, og skaffe et overblikk på bare ett skjermbilde. Det kan gjøre det vanskeligere å navigere i en komplisert struktur, enn det er på en vanlig datamaskin (Wroblewski, 2011, s. 18–19). Tegn på en mobile first-tilnærming finnes i måten reportasjen navigeres på. Navigasjonen er lagt til et minste felles multiplum mellom datamaskin og mobil, i form av skrolling og trykking. Dette er navigasjonsmetoder som uten problemer kan brukes på alle typer enheter. Berøringsskjermen på mobil åpner for andre måter å navigere på som «klypezoom», «swipe» og mobilens innebygde gyroskop. Disse metodene kan

⁹ Responsivt design spiller spesielt på det Manovich omtaler som variasjon (se kapittel 3.2; Manovich, 2001, s. 56, 58). Én og samme nettside kan nemlig presenteres på ulike måter avhengig av hvilken enhet man ser nettsiden på (Marcotte, 2011, s. 8–9)

¹⁰ *Mobile first* er et prinsipp som sier at man i første rekke skal designe nettsiden for smarttelefon eller mobile enheter som nettbrett (Wroblewski, 2011, s. 1). Dette fordi dette er de enhetene med mest begrensninger. Om nettsiden fungerer fullt ut på disse enhetene er den også fullt funksjonell på en vanlig datamaskin (Wroblewski, 2011, s. 28–29)

derimot bli problematiske på en datamaskin, men til gjengjeld kan datamaskinens mus eller trackpad gi større nøyaktighet, og andre muligheter for å klikke og dra samtidig. Å begrense navigeringen til skrolling og trykking er dermed det som sikrer full funksjonalitet på alle plattformene.

Avslutningsvis er det verdt å hente frem igjen Murrays begrep om «agency». For hva betyr det at reportasjen ikke utnytter et større interaktivt potensial? Det trenger ikke være negativt. Reportasjen lever tross alt opp til det leseren forventer av den. Studier har i tillegg vist at en mer avansert hypertextstruktur kan virke forvirrende på leseren. Spesielt blant de mindre erfarne nettbrukerne (Steensen, 2011, s. 315). Samtidig er et godt og brukervennlig grensesnitt viktig, og det kan gjøre at leserne i større grad fordyper seg i materialet (Greussing & Boomgaarden, 2019, s. 277). Brukervennlighet spiller altså også inn. En mer lineær og ikke-ergodisk fremstilling gjør potensielt sett reportasjen lettere tilgjengelig for et større publikum i varierende alder, og med varierende digital kompetanse.

4.4 Tradisjon eller innovasjon?

Innledningsvis presenterte jeg grovt fremstillingen i de ulike kapitlene, men det er på tide å gå mer i dybden. Reportasjen består av et bredt spekter av modaliteter og medier. Den benytter seg av skrift, grafikk/tegning, foto, video, animasjon, kart og flyfoto. Skrift er likevel svært dominerende, og reportasjen fremstår i stor grad drevet av det skriftlige. Featurereportasjen er tradisjonelt sett skriftlig dominert, men samtidig er den mer visuell enn de fleste andre journalistiske sjangrene. Derfor er det et poeng å se nærmere på hvordan reportasjen utnytter de ulike modalitetene, og hvordan de spiller sammen for å formidle innholdet. Er fremstillingen dominert av skriftlig tradisjon, eller mer multimodal innovasjon?

I en multimodal tekst vil som regel én modalitet ha funksjonell tyngde. Altså vil den ene modaliteten formidle en større andel av informasjonen, enn de andre (se kapittel 3.3.2; Kress, 2003, s. 46). Hvilken modalitet det er avhenger av hvilke modaliteter som brukes, og hvilken som er best egnet til å formidle nettopp denne informasjonen. Dette er prinsippet bak funksjonell spesialisering, nemlig at ulike modaliteter i forskjellig grad er egnet til å formidle ulik informasjon. Samtidig er noen modaliteter sterkere enn andre. At en modalitet er sterkere vil si at den har et mer velutviklet sett av regler og konvensjoner for hvordan den

skal brukes, noe som gjør den bedre egnet til å formidle mer kompleks og detaljrik informasjon (M. Engebretsen, 2010, s. 20–21).

Sosialsemiotisk teori peker også på hvordan ulike modaliteter kan samspille på forskjellige måter, og hvordan de gjennom en rekke kohesjonsmekanismer kan gå sammen om å danne mening i teksten (se også kapittel 3.3.3). Gjennom å se på hvordan informasjonskobling, rytme og komposisjon, eller framing, brukes, er målet å kunne si noe om hvordan de skriftlige og de visuelle modalitetene samspiller i teksten. Som sagt kan skrift og bilder i hovedsak samspille på to ulike måter. De kan utdype, eller de kan utvide, hverandre (se kapittel 3.3.3; Maagerø & Tønnesen, 2014, s. 44–45; van Leeuwen, 2005, s. 222).

Reportasjen er rik på skrift. Den store mengden skrift, sammen med fremstillingen i én spalte, gjør at skriften vies full oppmerksomhet. Skriften fremstår dermed som den bærende modaliteten. Dette henger naturlig sammen med at skrift er en sterkere modalitet enn visuelle modaliteter som fotografi og video. Selv om skrift er den bærende modaliteten, er bildene også relativt fremtredende både i «Historien», «Personene» og «Bevisene». I «Historien» presenteres bildene ofte ved å dekke nesten hele skjermen (se figur 7), og i «Personene» og «Bevisene» presenteres bildet øverst (se figur 5).

I «Historien» er innholdet presentert i én spalte. Her bryter bildene opp skriften ved å ta plassen skriften ellers har. Skrift og bilde presenteres altså vekselvis i en tekst som skrolles nedover, og dermed temporalt utfolder seg. Dette skaper en temporal rytme mellom modalitetene skrift og bilde. De to modalitetene konkurrerer derfor ikke direkte om leserens oppmerksomhet. På mobil vil det samme være tilfellet for «Personene» og «Bevisene», men på en bærbar datamaskin presenteres disse to tekstene i flere spalter på skjermen samtidig. Det gjør at teksten i større grad presenteres spatialet. Man risikerer derfor at de ulike spaltene i større grad konkurrerer om leserens oppmerksomhet. I delen «Tidslinje» er forholdet mellom skrift og bilde noe annerledes. Her havner det visuelle i bakgrunnen, og skriften legges i forgrunnen. I «Historien» vil leseren i større grad kunne undersøke bilder og dokumenter. De er med på å tilføre leseren informasjon i større grad. I «Tidslinje» er derimot bildene mindre fremtredende, detaljnivået er lavere og de havner bak teksten. Det er derfor vanskeligere for leseren å lese informasjon ut av enkeltbildene i like stor grad. Her er det i hovedsak helheten, sammensetningen av flere bildeelementer og representasjonen av tidslinjen som formidler informasjon til leseren.

Til de fleste bildene står det en bildetekst. I «Historien» står denne bildeteksten i et hvitt felt som ligger halvveis over bildet i nedre kant (se figur 7). Å legge det hvite feltet over bildet kobler bildeteksten og bildet sammen, samtidig som det skiller bildeteksten fra resten av brødteksten. Denne bildeteksten veksler mellom å utvide og utdype bildene. For eksempel har et bilde av prosjektiler og tomhylser følgende tekst, som klart utdype bildet: «Politiets bilder av alle prosjektilene og tomhylsene fra åstedet. ... ». Her er teksten med på å snevre inn mulige tolkninger av bildet. Et bilde av en ullsokk er derimot et eksempel på det motsatte. Til bildet står en bildetekst som helt klart utvider bildet: «Ullsokken ble et nærmest ikonisk symbol på Orderud-saken. ... ». Her gir bildeteksten informasjon som utvider meningspotensialet til bildet. Riktignok er det en sokk som er avbildet. Den er et funn i forbindelse med etterforskningen. På den annen side sier bildeteksten at dette ikke må ses på som en vanlig sokk. Det må ses på som et ikonisk symbol. Ikonisk må i denne sammenhengen forstås i en overført betydning, som noe som har blitt svært viktig for en tid eller kultur. Symbol må ses på i mer semiotisk forstand, som et tegn som har fått sin betydning gjennom gjentatt bruk over tid (Peirce, 1998, s. 5). Med andre ord forteller bildeteksten at sokken har en sterkt kulturell betydning. Dens betydning har blitt innarbeidet gjennom mye bruk over lengre tid. Dette igjen sier noe om omfanget av hele Orderud-saken, at den har blitt såpass mye omtalt, og pågått lenge nok til at en slik symbolsk betydning har blitt konvensjonalisert. Bildeteksten er sånn sett med på å forandre bildet fra et bilde av en ganske vanlig sokk til å bli et symbol, og en historisk artefakt.

Mens forholdet mellom bildetekst og bilde varierer, er forholdet mellom bilde og hovedteksten mer konsekvent. Et typisk eksempel er der følgende tekst, «Det ble full uttrykning til en hytte i Østmarka utenfor Oslo.», blir etterfulgt av et bilde av en rød hytte, og bildeteksten bekrefter at bildet er av den faktiske røde hytten. Dette er en gjennomgående fremgangsmåte i hele «Historien». Først omtales et objekt, en person eller et sted skriftlig, og deretter presenteres leseren for et bilde av det aktuelle objektet, personen eller stedet. Dette kan ses på som en form for utdyping, da bildet utdype eller illustrerer det skriftlige. Derimot er det i stor grad en form for redundans. Selv om bildet tilfører ytterligere informasjon, og mer informasjon om hytten enn det som kommer frem skriftlig, er meningspotensialet relativt låst. Det finnes likevel et nevneverdig unntak fra dette i starten av reportasjen. Avsnittet som avsluttes med følgende sitat: «- Det var en sønderknust mann. Han hadde lyst til å gåte, men prøvde å unngå det. Innimellom sprakk han, sa lensmannen om Per.», følges av et bilde av en tilsynelatende smilende Per som går ut av et bygg, og mot

en bil. Bildeteksten til bildet er som følger: «Per Orderud var flere ganger på lensmannskontoret i Nesbyen før han dro hjem til Sørum. ...». Bildet utvider skriften ved å sette opp en kontrast mellom sitatet, og den smilende mannen på bildet. Bildeteksten derimot utdyper bildet ved å presisere hvem, hva og hvor. Her skapes et interessant samspill som åpner for ulike tolkninger, og utvider tekstens meningspotensial.

I «Personene» og «Bevisene» presenteres bildene øverst, og en blokk med skrift under. Her får skriften i stor grad en utvidende funksjon til bildet. Meningspotensialet utvides ved at det gis ny og utfyllende informasjon skriftlig, om det eller de som er avbildet. For eksempel under bildet av Marie Orderud kommer først en overskrift med navnet som utdyper bildet, deretter kommer en tekst som utvider bildet: «Født Marie Lundberg. Gift med Kristian Orderud, mor til Anne Orderud Paust og Per Kristian Orderud. (...)». Dette er gjennomgående for hvordan skrift og bilde samspiller i både for «Personene» og «Bevisene».

Reportasjen er altså, i liket med en tradisjonell featurereportasje, i stor grad drevet av skrift. For en så komplisert sak som denne er det kanskje ikke uventet at skriften har en dominerende rolle, og formidler det meste av informasjonen. Mens skriften veksler mellom å utvide og utdype meningspotensialet til bildene, utdyper bildene i større grad meningspotensialet til det skriftlige. Bildene blir dermed i hovedsak stående som illustrasjoner underlagt skriften.

Så langt har jeg sett på hvordan skrift og bilde fungerer sammen. I de neste avsnittene vil jeg gå nærmere inn på det visuelle, for å se hvordan de visuelle modalitetene brukes, og hva de formidler.

4.5 Å skape liv i historien

Det visuelle er som sagt en viktig del av featuresjangeren, og det visuelle er også en sentral del av denne reportasjen. Alle delene, med unntak av «Spørsmål og Svar», har et stort antall fotografier, i tillegg til skrift. «Historien» gjør også bruk av kart og tegninger. Generelt er reportasjen preget av en oppriktig, virkelighetsnær visuell fremstilling, og det visuelle er i stor grad med på å bringe en historisk hendelse, og de involverte personene, nærmere leseren. Samtidig er det en gjennomgående remediering av analoge medier i reportasjen.

Fotografiene fremstår i stor grad som virkelighetsnære og oppriktige, men hva vil det si at et fotografi er virkelighetsnært og oppriktig? Susan Sontag (2005, s. 66) påpeker at fotografiet hevder å være sannferdig, men samtidig dras det mellom påvirkning fra vitenskap og kunst, mellom å være sannferdig og estetisk. Hun mener at fotografiet ikke er objektivt, men en subjektiv tolkning av verden (Sontag, 2005, s. 68). Nettopp dette, at fotografiet er subjektivt og estetiserende, går på bekostning av fotografiets mulighet til å være sannferdig, hevder Sontag (2005, s. 87). Selv om kamera i seg selv ikke manipulerer virkeligheten, kan man argumentere for at alle fotografier og videoer i bunn og grunn er manipulert. Selve tilstedeværelsen av et kamera kan gjøre at folk oppfører seg annerledes, og sånn sett er det en manipulasjon. I tillegg viser fotografiet eller videoen aldri alt. Mer eller mindre bevisst fra fotografens side, vil det alltid vise et utsnitt, og noe vil alltid falle utenfor. John Berger (1980, s. 292) trekker frem nettopp dette ved å påpeke at alle bilder er resultatet av at en fotograf har valgt å ta bildet. Derfor innebærer det at alle bilder har et iboende budskap om at «dette er verdt å dokumentere». Han mener samtidig at fotografiets sanne innhold ikke er hva det viser, men hva det ikke viser. Valget fotografen tar er nemlig ikke bare et valg om hva som skal fotografers, men like mye et valg om *når* det skal fotograferes (Berger, 1980, s. 293). Fotografiet isolerer et øyeblikk av sannhet i et kontinuum, men det refererer vel så mye til det som har skjedd før og etter at bildet er tatt, eller hva som er utelatt. Det fotografiet viser er derfor en umiddelbar referanse til hva det ikke viser.

Fotografiet er altså ikke objektivt og nøytralt. Spørsmålet er derfor snarere i hvilken grad det fremstår som oppriktig. Til dette kan visuell modalitet og visuell koding være nyttige begreper (se kapittel 3.3.5). Begrepet modalitet sier noe om hvorvidt et bilde fremstår som virkelighetsnært eller oppriktig (van Leeuwen, 2005, s. 160). Visuell koding sier noe om hvilke kriterier man legger til grunn når man skal avgjøre modaliteten. Et naturalistisk kodet bilde vil legge andre kriterier til grunn enn et teknologisk kodet bilde.

Begrepet modalitet er nyttig, og det gir en måte å analysere og beskrive hva det er som gjør at bilder fremstår som virkelighetsnære og oppriktige. Derimot legger Kress og van Leeuwen stor vekt på det teknologiske i møte med naturalistisk kodete bilder. De hevder at den gjeldende billedteknologien i stor grad påvirker hva som oppfattes som den rådende standarden for naturalistisk koding (Kress & van Leeuwen, 2008, s. 158). Dette har en stor svakhet, nemlig at eldre fotografier, eller fotografier med lavere teknisk kvalitet nærmest automatisk vil få en lavere modalitet. Riktignok kan man argumentere for at kontekst er viktig. I en journalistisk kontekst er leseren faktisk opplært til å anse bilder av dårlig teknisk

kvalitet som både virkelighetsnære og oppriktige. Tenk på live-reporteren som står med hakkete bilde og forsinket lyd, eller de første kornete mobilbildene som publiseres etter en dramatisk hendelse. Sontag peker på motsetningen mellom å være sannferdig og estetisk, og kanskje er det nettopp den manglende estetiseringen som gir denne typen bilder mer oppriktighet? Nettopp det at de fremstår som rå, upolerte og ikke forskjønnnet på noe vis, kan ha den effekten at de fremstår som mer oppriktige.

Fotografiene i reportasjen har en naturalistisk koding, men de er kornete, uklare, og de har et lavere detaljnivå. I tillegg har flere av dem et fargestikk mot gul, cyan eller magenta. De oppfyller ikke de tekniske kravene til moderne bilder. Disse bildene vil derfor, i følge Kress og van Leeuwens teori om modalitet, fremstå med lavere modalitet etter dagens standard. Kress og van Leeuwens moderne standard kan tenkes å tilsvare et verbalspråklig utsagn i form av «slik er». De fleste nordmenn vil derimot, med våre felles kulturelle referanser, kjenne igjen at dette er eldre fotografier. I tillegg uttrykkes det eksplisitt i reportasjen at dette handler om hendelser 20 år tilbake i tid. Lesere er altså innforstått med at dette er historiske bilder. Dette tilsvarer et verbalspråklig utsagn i form av «slik var». Forskjellen i de to utsagnene «slik er» og «slik var» er nåtid kontra fortid, men begge er utsagn med relativt høy modalitet. Det samme kan dermed sies om fotografiene i reportasjen.

Figur 7 viser et av fotografiene fra reportasjen. Bildet er av ekteparet Paust i New York. Det er naturalistisk kodet, men har en relativt dårlig teknisk kvalitet sammenlignet med dagens standard. Forgrunnen er blass og opplyst av blits, mens bakgrunnen er underekspontert og mørk. Det gir bildet stor kontrast, og en unaturlig lyssetting. Bildeteksten som står til bildet sier oss at dette er et privat bilde, samtidig som den innsnevrer tolkningsmulighetene ved å fortelle at dette er Anne Orderud Paust og ektemannen Per i New York. Bildet er et typisk familiebilde fra 90-tallet, og lever opp til forventningene om hvordan et slikt bilde skal se ut. Det er litt utav fokus, tatt med blits og en noe keitete posering. Hadde bildet hatt svært god teknisk kvalitet hadde det brutt med forventningene om hvordan et slikt bilde skal se ut, og det kunne fremstått som kunstig. Dette bidrar altså til at bildet fremstår som både oppriktig og virkelighetsnært for leseren i dag. Det forteller «her var ekteparet Paust», og «dette var Per og Anne», med stor sikkerhet, og har en virkelighetsnær gjengivelse av hvordan de to så ut. Samtidig er bildet ikke spesielt estetisk. Med unntak av at ekteparet er oppstilt, har bildet liten estetisk verdi. Derimot har det en større affeksjonsverdi. Kanskje er det nettopp denne manglende estetiseringen, eller det gjenkjennbare ved at det er et privat familiebilde, noe leseren kan kjenne seg igjen i og relatere til, som gir dette bildet en høyere grad av

oppriktighet? Leseren får komme bak fasaden, og får innblikk i noe privat som ellers er forbeholdt familie og venner. Akkurat dette er et typisk trekk ved featuresjangeren. En klassisk featurereportasje er ofte et portrett av personer eller miljø som gir leseren innblikk i nettopp det private og nære.



Figur 7 Skjermbilde fra «Historien». Bildet har en teknisk kvalitet som tilsier lavere modalitet, men en estetikk, og visuell stil, som tilsier at dette er et eldre bilde som ikke kan dømmes ut fra dagens standard for høy modalitet.

Det samme bildet er også interessant å se i Bergers perspektiv. For bildet er et resultat av utvelgelse i to omganger. Fotografen har besluttet at dette var verdt å dokumentere, og journalistene har besluttet at dette var verdt å ha med i reportasjen. Kanskje er grunnen den samme? Nemlig at dette tilsynelatende ser ut til å være et lykkelig øyeblikk i ekteparets liv. I reportasjen går det frem at de to flyttet til Amerika etter to attentatforsøk hjemme i Norge. Bildet av det lykkelige ekteparet står dermed som en kontrast til situasjonen som har ført dem dit. Det er ikke en vanlig feriereise. Samtidig viser bildet at de står (bokstavelig talt) sammen i den ukjente og krevende situasjonen. Berger påpeker at bilder handler vel så mye om hva det ikke viser. For det bildet ikke viser, men som leseren vet, er at denne idyllen blir kortvarig. Per dør av kreft kort tid etter, og Anne blir drept på Orderud Gård. Leseren vet at begge de to avbildede nå er døde. Dermed blir det lykkelige bildet stående som en kontrast til det tragiske utfallet lesere vet at venter dem. Samtidig gir det rom for ettertanke. Å vite at de avbildede er døde gjør bildet på sett og vis sterkere emosjonelt, og mer betydningsfullt. Det er den eneste måten det er mulig å tilnærme seg disse personene på, og få et inntrykk av

hvem de var. Fotografiene i reportasjen er, i likhet med eksempelet, i stor grad historiske. De presenterer leseren for personer og steder som en gang har vært, men som ikke lenger er tilgjengelige. I denne sammenhengen er det interessant å se på hvordan reportasjen benytter seg av remediering. Mye av det visuelle i reportasjen remedierer nemlig analoge og mer materielle medier.

Bolter og Grusin (2003, s. 59, 273) bruker begrepet remediering for å vise til hvordan ulike medier er påvirket av hverandre, men kanskje spesielt hvordan nye digitale medier tar opp i seg, og omformer, eldre medier og sjangre. De omtaler to måter remediering kan foregå på, «*hypermediacy*» og «*immediacy*». Hypermediacy, hypermedialitet, står som en kontrast til immediacy, kontinuum. De beskriver immediacy som en effekt der mediet forsvinner. Målet er at leseren skal oppleve en større grad av innlevelse, og selve medieringen forsøkes skjult (Bolter & Grusin, 2003, s. 21–23). Hypermediacy er dermed motsatt effekt, hvor det tvert om er et forsøk på å fremheve medieringen, og gjøre mediet synlig for seeren (Bolter & Grusin, 2003, s. 34).

I «Historien» har alle bildene en ørliten, nesten umerkelig, horisontal rotasjonsbevegelse. En bevegelse som om leseren holder et fysisk bilde. Under bildene er det en liten hvit tekstboks med bildetekst (se figur 7). Dette skaper konnotasjoner til tekstlapper man kan se i album, noe som forsterker assosiasjonene til det analoge mediet. I delene «Personene» og «Bevisene» remedieres også analoge bilder i form av Polaroid-bilder (se figur 5). Delen «Tidslinje» remedierer en korktavle hvor bilder, ark, lapper, tegninger, binders og andre ting er festet med tegnestifter (se figur 4). Reportasjen benytter seg i stor grad av prinsippet om hypermediacy. Det er et mål å synliggjøre mediet, og å minne leseren på det analoge og fysiske ved disse mediene

Når analoge medier som fotografi, Polaroid-bilder og korktavle remedieres digitalt mister man selvsagt det taktile ved materialiteten i disse mediene, og de er redusert til et todimensjonalt visuelt inntrykk. Skyggelegging og perspektiv er det nærmeste man kommer en tredimensjonal effekt. Dermed kan man si at man i remedieringen mister noen sentrale affordanser ved de analoge mediene. Spesielt blir dette tydelig for delen «Tidslinje», hvor man mister fordelene som oppsettet av en korktavle tilbyr. Det er ikke mulig å plukke ned og studere objektene nærmere, det er ikke mulig å reorganisere dem eller å ta et skritt tilbake for å få en bedre oversikt. Det hele er dermed redusert til en overfladisk illustrasjon, et visuelt uttrykk hvor målet er å skape en konnotasjon, heller enn at informasjon i stor grad skal

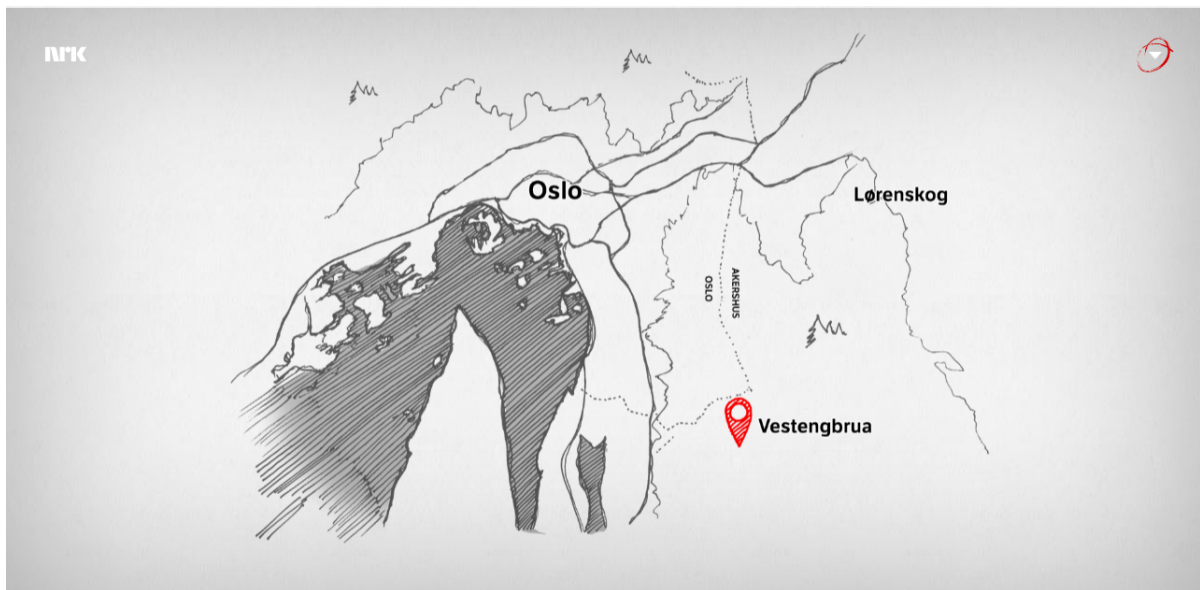
formidles gjennom det visuelle. Hadde bildet på figur 7 vært et analogt fotografi, ville leseren hatt mulighet til å holde det i hånden, snu på det og kjenne på papiret. Det fysiske fotografiet hadde vært en direkte kobling til de to som er avbildet. Digitaliseringen gjør at det fysiske, og den direkte koblingen, forsvinner. Like fullt virker det som om reportasjen forsøker å beholde denne koblingen ved å skape konnotasjoner til det fysiske, analoge mediet. Den samlede effekten av remedieringen, i alle de ulike delene av reportasjen, er nettopp med på å underbygge at dette er historiske artefakter. Det igjen skaper en tidskoloritt, og en virkelighetsnærhet til hendelser, en effekt som kan gi leseren inntrykk av å dykke ned i en ekte historie.

Fotografiene har et virkelighetsnært og oppriktig uttrykk, men ikke alle bildene i reportasjen er fotografier. Et element som skiller seg radikalt fra fotografiene er to tegninger som illustrerer avhøret av Grønnerød og Kirkemo. Disse avhørene danner noe av grunnlaget for at Per og Veronica Orderud ble pågrepet. Det spesielle med disse tegningene er at bakgrunnen er naturalistisk, og har høyere modalitet, mens personene i forgrunnen er tegnet i sort/hvitt, og med færre detaljer. Personene får dermed en lavere modalitet. I tillegg står tegningene i seg selv som en kontrast til fotografiene. En tegning vil generelt sett ha en lavere modalitet enn et fotografi. Effekten av dette er interessant. Både innad i tegningen, og i kontrast til fotografiene, fremstilles denne situasjonen langt mindre oppriktig. Dette kan speile at avhør og vitneutsagn har mindre troverdighet enn tekniske bevis, eller det kan indirekte fortelle at journalistene tillegger deres versjon av hendelsene mindre troverdighet. Journalistene bruker dermed det visuelle uttrykket til å formidle hva leseren skal anse som mer og mindre pålitelig i møte med Orderud-saken.

Et annet bilde som også skiller seg ut er et kart. Dette bildet avviker totalt fra den naturalistiske fremstillingen. Kartet er heller ikke et konvensjonelt kart. Det fremstår som en enkel sort/hvitt skisse, men mangler høydekurver, målestokk og annen informasjon man typisk forventer å finne på et kart. Til gjengjeld viser det effektivt posisjonen til Vestengbrua, et sted hvor viktige bevis ble funnet. Samtidig er dette kartet i større grad spatialt. Der hvor fotografiene fanger et øyeblikk i tid, viser kartet et sted i rom.

Et kart kan ses på som «et konvensjonalisert bilde som representerer utvalgte trekk eller karakteristika ved en geografisk virkelighet, og som er utformet med tanke på brukssituasjoner der romlige forhold er sentrale» (Birkeland, 2010, s. 80). Innen journalistikken er det å bruke kart en stadig vanligere form for visualisering (M.

Engebretsen, 2017, s. 1, 8). En tidligere masteroppgave avdekket at bruken av kart på VG Nett er svært variert. Spennet er fra omfattende interaktive kart som utgjør en egen sjanger, til enklere fremstillinger, og hva som skal fortelles er avgjørende for utformingen (Norderhaug, 2016, s. 84). Kart er altså svært formålsrettede tekster som formidler informasjon tilpasset en konkret brukssituasjon (Birkeland, 2010, s. 88). Derfor er det et poeng å spørre hva formålet med kartet er.



Figur 8 Skjerm bilde fra «Historien». Kartet er en enkel skisse i gråtoner. Det mangler flere typiske trekk man vil forvente av et konvensjonelt kart.

Kress og van Leeuwen klassifiserer kart som teknologisk kodet, i motsetning til fotografi som er naturalistisk kodet (Kress & van Leeuwen, 2008, s. 165; van Leeuwen, 2005, s. 168). Dermed må kartets modalitet bedømmes på et annet grunnlag. En slik teknologisk modalitet, eller teknologisk koding, er som sagt mindre basert på om det samsvarer med utseende i virkeligheten, og mer basert på hvor praktisk det visuelle er til å formidle informasjonen (se kapittel 3.3.5; Kress & van Leeuwen, 2008, s. 165; van Leeuwen, 2005, s. 288).

I dette tilfellet er det naturlig å anta at formålet med kartet er å formidle beliggenheten til et sted, som for de fleste er ukjent. Kartet i reportasjen er gjengitt i form av en relativt enkel sort/hvitt skisse (se figur 8). Moderne kart som er basert på satellittbilder er svært nøyaktige (Birkeland, 2010, s. 82). Det står i kontrast til den enkle fremstillingen i reportasjen. Den røde markøren skiller seg klart ut. Det er ikke tvil om at dette er plasseringen som skal formidles. Dernest er navnene Vestengbrua, Lørenskog og Oslo svært tydelige. Spesielt Oslo er med på å plassere kartet geografisk, og de fleste leserne vil dra kjensel på geografien.

Dersom man har litt kjennskap til geografien på Østlandet er det tydelig at det skraverte feltet er Oslofjorden, og grensen mellom Oslo og gamle Akershus fylke er også tydelig. De mørke strekene kan antas å være hovedveier, mens de mindre strekene kan antas å være grenser for skogsområder, basert på skogstegnene innenfor disse strekene. Den nøyaktige betydningen av disse strekene går ikke nødvendigvis umiddelbart frem av kartet, og er heller ikke forklart. Den kan derfor antas å være mindre viktig.

Som sagt er kartet et teknologisk kodet bilde, ikke naturalistisk kodet. At kartet er i sort/hvitt taler ikke nødvendigvis for en lavere modalitet. Derimot har kartet få detaljer, og det mangler kartruter, høydekurver og informasjon om størrelsesforhold. Dette bryter med forventningene for hvordan et moderne kart skal se ut, og hvilken informasjon et kart skal tilby. Det kan gi inntrykk av at kartet er mindre presist. På den annen side er det tydelig for leseren at dette ikke er et konvensjonelt kart. Skisseringen og skogstegnene kan gi assosiasjoner til eldre kart med dekorative tegninger. Samtidig er det tydelig at kartet har begrenset med tilleggsinformasjon utover å vise den romlige beliggenheten. Dette fjerner det temporale aspektet et mer detaljert kart kan ha ved seg. Selv om kart i hovedsak er spatiale, kan konvensjonelle kart likevel ha et temporalt aspekt ved seg. De avbilder nemlig landskapet på et gitt tidspunkt. Landskapet, spesielt kulturlandskapet og bebyggelsen, kan forandre seg. Når kartet i reportasjen avbildes uten denne typen detaljer lar det seg heller ikke like presist tidfeste. Kartet blir dermed tidløst, og skiller seg derfor tydelig fra bildene ved å illustrere en lokasjon i rom, men ikke tid. Samtidig kan kartet ses i sammenheng med fotografiet av Vestengbrua som kommer nesten rett etter. Fotografiet evner ikke å vise hvor plasseringen er romlig i like stor grad, men til gjengjeld evner det å vise hvordan det så ut på et gitt tidspunkt med en mer naturalistisk fremstilling. Kartet og fotografiet er radikalt forskjellige, og nettopp det utnyttes som en styrke i dette tilfellet. Ved å utnytte styrkene til de to måtene å visualisere et sted på formidles tilsammen mer informasjon på en mer effektiv måte.

Feature-sjangeren rommer et stort spenn. Fra saker som denne, som går bak nyheten, til mer lettbeinte portretter. Dette spennet kan også romme ulike visuelle uttrykk. Fra et mer objektivt, til et mer subjektivt og emosjonelt uttrykk. Denne reportasjen benytter ulike tilnærminger til det visuelle, men generelt har reportasjen en høy visuell modalitet, noe som får bildene til å fremstå som oppriktige og virkelighetsnære. Dette speiler den alvorlige tematikken, og saksorienterte vinklingen på reportasjen. Bildene er med på å skape inntrykk av å komme bak fasaden, og tett på historien. Remedieringen forsterker og underbygger

spesielt fotografiene som historiske artefakter, noe som setter det hele inn i en historisk kontekst, og som søker å bringe en historisk hendelse nærmere leseren.

4.6 Offer eller drapsmenn - Hvem skal vi tro på?

Den oppriktige og virkelighetsnære fremstillingen er forenelig med feature som journalistisk sjanger, men featurereportasjen åpner som sagt også opp for å være både mer subjektiv, narrativ og følelsesladd. Det er spesielt interessant i lys av denne saken. Dette er en uløst drapssak. Ingen har blitt dømt for drapene, kun for medvirkning, og flere hevder i tillegg at de er uskyldig dømt. Hele saken er altså et spørsmål om troverdighet. Bildene er oppriktige, altså ber de oss som lesere tro på det bildene forteller, men hvem forteller bildene at vi skal tro på? Bildene av bevisene har gjennomgående en ganske lik fremstilling, men bildene av personene er mer varierte i fremstillingen. På bakgrunn av dette vil jeg se nærmere på hvordan bildene spiller inn og bidrar til det narrative og følelsesmessige i reportasjen.

Bilder kan brukes til å skape følelsesmessig nærhet, eller distansering mellom leseren og det som avbildes (Skovholt & Veum, 2014, s. 104). Kress og van Leeuwen trekker frem tre begrep som er nyttige til å analysere hvordan slik nærhet og distanse fremstilles i bilder, nemlig billedhandlinger, utsnitt og vinkel. Personer som ser rett inn i kamera skaper en direkte kontakt med seeren. Dette skaper en kraftfull effekt av at den avbildede personen krever noe av seeren. Kress og van Leeuwen omtaler dette som en krevende billedhandling, eller «*demand*» (Kress & van Leeuwen, 2008, s. 117–118; Skovholt & Veum, 2014, s. 104–105). Motsatt effekt skapes når avbildede personer ikke ser direkte mot kamera. Da skapes effekten av at seeren er en mer passiv tilskuer, et slags «flue på veggen»-perspektiv. Kress og van Leeuwen omtaler denne effekten som «*offer*», at motivet tilbyr noe til seeren (Kress & van Leeuwen, 2008, s. 119; Skovholt & Veum, 2014, s. 105). Den andre faktoren er utsnitt, eller sosial distanse. Hvor godt vi kjenner en person avgjøre hvor nær vi lar personen komme. Personer vi kjenner godt lar vi komme nærmere, enn personer som er ukjente for oss. Denne effekten kan også gjenspeiles i bilder. Et tett utsnitt, et nærbilde hvor vi ser skuldre og hode, sammenfaller for eksempel med en slik avstand at vi kunne ha tatt på vedkommende. Dette tilsvarer en avstand vi ville holdt til noen vi kjenner godt. Et bilde med et tilsvarende nært utsnitt vil altså fortelle at dette er en person seeren skal bry seg om, en som står oss nært, mens et utsnitt som viser personen på avstand gir en større distansering til den avbildede personen (Kress & van Leeuwen, 2008, s. 124–126; Skovholt & Veum, 2014,

s. 106). Den tredje faktoren er hvordan bildene vinkles, og hvilket perspektiv som velges. Et overvinklet eller undervinklet perspektiv vil påvirke vår oppfatning av maktforholdet i bildet. Vinklingen har også noe å si for seerens involvering i motivet. Bilder tatt rett frontalt mot et motiv får motivet til å fremstå som «i vår verden». Målet er at seeren skal få inntrykk av å være aktivt til stede i motivet. Bilder tatt i en skrå vinkel medfører en fremmedgjøring. Det skaper en effekt av at seeren er en passiv tilskuer som ser på «en annen verden» (Kress & van Leeuwen, 2008, s. 134–136; Skovholt & Veum, 2014, s. 108–110).

Som sagt er fotografiene av personene ikke konsekvent i fremstillingen. Alle fotografiene av ofrene er riktignok forholdsvis konsekvente. Her er det et frontalt perspektiv, nært utsnitt og alle har blikket rettet mot kamera. De fremstår som smilende eller blide. Ofrene fremstilles altså konsekvent med en krevende billedhandling, i et nært eller halvnært utsnitt og rett vinkel, en effekt som søker å skape en relasjon og kontakt med leseren (se for eksempel figur 7). Det legger til rette for å umiddelbart skape en relasjon mellom leseren og ofrene, og de innbydende blide ansiktene gjør at dette fremstår som ufarlige personer. Det er dermed tydelig at dette er personer man ønsker at leseren skal identifisere seg med, og bry seg om.

For de dømte er fremstillingen derimot mer sammensatt. I «Historien» presenteres alle de dømte i hver sin faktaboks. Her fremstilles de i et nært utsnitt, og de ser i kamera. Det legger til rette for å skape en tilsvarende effekt av relasjon mellom de avbildede og leseren. I «Personene» presenteres de også med nære bilder, men dette er et «mugshot», et todelt politibilde bestående av en sammensetning av to bilder, hvor man ser dem i profil på det venstre bildet, og frontalt på det høyre. I disse bildene ser ikke Per og Veronica Orderud på kamera, men det gjør Lars Grønnerød og Kristin Kirkemo. Det er derimot en vesentlig forskjell på hvordan de dømte fremstilles i faktaboksene, og i «Personene». Skriften som står til bildene gir nemlig en svært ulik presentasjon i de to delene. I faktaboksene presenteres de som hvem de *var*. Det er en kort biografi frem til 1999, da drapene skjedde. I «Personene» derimot, presenteres de frem til den dag i dag. I denne delen presenteres Grønnerød og Kirkemo som to tidligere kriminelle som levde et liv på skråplanet, og ble involvert i drapene. De fikk mildere straffer, og de var ikke direkte i slekt med drapsofrene. De er ferdig sonet, rehabilitert og lever nå tilbaketrunkne liv. Derfor kan de møte leserens blikk, og det kan tolkes dit hen at leseren oppfordres til å forholde seg til dem på en annen måte enn Per og Veronica Orderud. Per og Veronica Orderud har hele tiden hevdet å være uskyldige. Derfor står bildene deres som en stor kontrast til disse påstandene. De hevder de er uskyldige, men tør ikke se leseren i øynene. De framstilles som et ungt par som hadde livet foran seg, men

som ble grådige. De ble dømt for medvirkning til drap på sin egen slekt, og selv om de er ferdig sonet og løslatt, er de ikke ferdig med saken, da de jobber med å få saken gjenopptatt.

De øvrige fotografiene i reportasjen benytter seg av en liknende inndeling i før og etter. Bildene av de dømte som er tatt før drapene viser de dømte i et utsnitt fra livet og opp, altså en noe lengre sosial avstand. Perspektivet er frontalt, og de ser inn i kamera med blide ansiktsuttrykk. Dette kan som sagt ha en effekt av å skape en relasjon mellom leseren og de dømte. Leserens blir bedt om å forholde seg til disse som likemenn. Fotografiene som er tatt av dem etter drapene derimot, er tatt i et mer skrått perspektiv. De ser ikke i kamera på noen av bildene, og ansiktsuttrykkene er mindre blide. I disse bildene blir de dermed i større grad fremmedgjort for leseren.

Reportasjen inneholder også et stort antall fotografier av beviser, sentrale objekter og steder. Alle bevisene er avbildet forholdsvis nært, og i et frontalt perspektiv. Dette nære utsnittet kan skape en følelse av tilstedeværelse. Det fremstår som en armlengdes avstand fra seeren. I overført betydning kan dette tolkes som at bevisene er arkivert, man har tilgang til dem, og kan studere dem. Personer, steder og forklaringer har man spor av, men ikke direkte tilgang til. Disse er illustrert i et skrått perspektiv, som i en annen verden, eller fra en annen tid. For eksempel er avhørene, som er illustrert med tegninger med lavere modalitet enn resten, i tillegg illustrert i en skrå vinkel. Effekten forsterker at man er tilskuer, og ikke aktivt til stede. Den skråstilte vinkelen, i kombinasjon med lavere modalitet, understreker at avhør er ord mot ord, og har mindre troverdighet enn de håndfaste bevisene.

Reportasjen inviterer på denne måten leseren til å utforske Orderud-saken, og gjennom det visuelle inviteres leseren med i rollen som etterforsker som forsøker å løse saken i etterkant. Det visuelle fremhever utfordringene ved å løse saken så lenge etterpå. Bildene av ofrene og bevisene er illustrert nært, og tiltaler leseren. Leserens blir bedt om å forholde seg til dette i større grad enn bildene av de dømte, som i større grad er fremmedgjort. Sånn sett kan man si at saken fremhever at svaret ligger i bevismaterialet, og tillegger forklaringene til de dømte mindre troverdighet. Bildene spiller altså på det følelsesmessige, og ved å aktivt forsøke å skape nærhet og distanse overfor leseren er de med på å underbygge det narrative reportasjen legger opp til.

4.7 Mediært, lineær og historisk

Reportasjen er i stor grad drevet av skrift, men selv om skrift er den bærende modaliteten spiller det visuelle en sentral rolle. Medieringen av det visuelle er tydelig og fremhevet i reportasjen. Koblingen til podkast og TV-serie, samt den utstrakte remedieringen av analoge medier i reportasjen gjør at medialiteten synliggjøres. Resultatet av denne remedieringen, sammen med utsnitt, vinkler og modalitet, er at det skapes en nærhet i rom til en hendelse som ligger over 20 år tilbake i tid. Mens skriften er velegnet til å formidle informasjon er det visuelle, gjennom remediering og hypermedialitet, med på å skape en oppriktighet og bringe begivenhetene nærmere leseren.

Til tross for at reportasjen skriver seg inn i et stort saksunivers, inneholder den ingen lenker. Generelt er ikke reportasjen spesielt interaktiv, selv om enkelte deler kan fremstå slik, og den har en nokså lineær fremstilling. Det er lett å trekke slutningen at reportasjen i liten grad utnytter mulighetene som ligger i digital publisering. Derimot er det verdt å ta et nærmere blick på den lineære fremstillingen. Jeg vil nemlig argumentere for at denne lineære formen også kan være et resultat av rammebetingelsene til digital publisering.

En tradisjonell avisreportasje på trykk blir gjerne fremstilt over en eller flere sider. Teksten er ofte i flere spalter, og bilder står ikke nødvendigvis i direkte nærhet eller sammenheng til det de illustrerer i teksten. Den får da i større grad en spatial fremstilling. Det kan gi alternative lesestier, hvor leseren for eksempel først ser bilde og deretter leser skriften, avbryter lesingen for å se på bildet når han kommer til det, eller kanskje kun ser på bildene. «Personene» og «Bevisene» presenteres på denne måten, men «Historien» presenteres i større grad temporalt. Tekst og bilder presenteres i én spalte. Etter hvert som leseren skroller nedover utfoldes teksten. Dette kan riktignok minne mer om en bok, men en bok vil også presentere en dobbeltside om gangen, og ofte er skrift og bilder organisert spatialt. På skjerm derimot åpnes det for at teksten i enda større grad kan presenteres gradvis for leseren. Leseren forholder seg kun til det som til enhver tid vises på skjermen. Skrift og bilder står i direkte sammenheng, noe som også resulterer i en redundans hvor et objekt først omtales skriftlig for deretter å bli vist visuelt. Leseren har ikke mulighet til å se bildet før han kommer til det i teksten. Det gir i stor grad en låst lesesti, strippet for distraksjoner.

Dette er kanskje en motsetning til det som ofte forbindes med, og forventes av digitale tekster. Like fullt er det en utnyttelse av en mulighet som digital publisering gir.

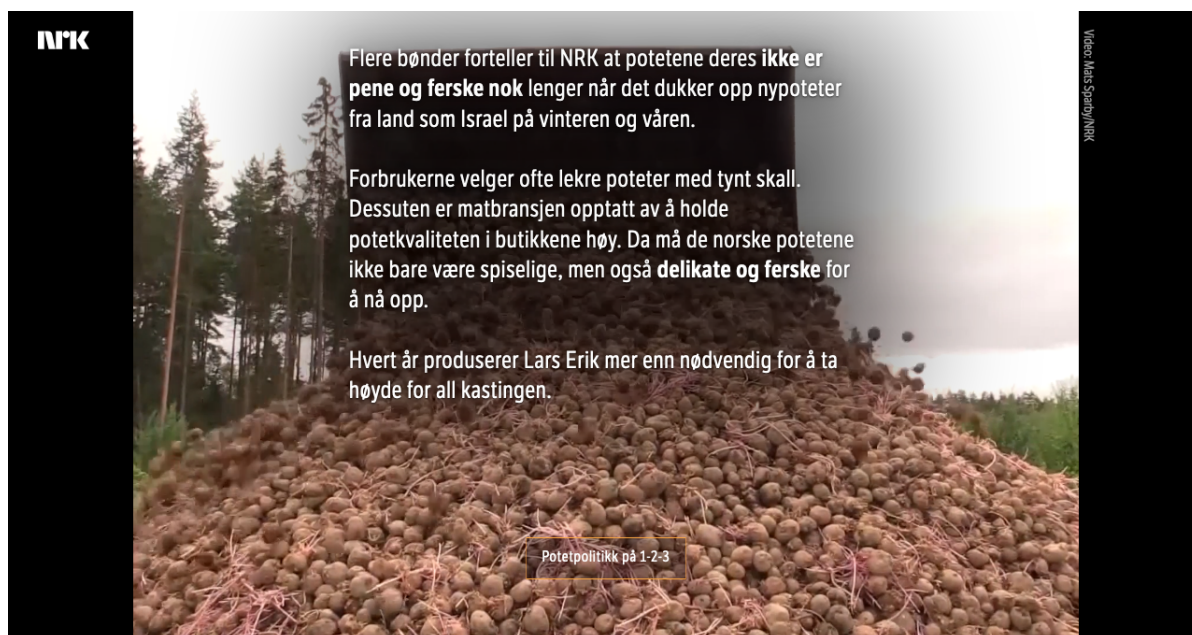
Reportasjens fremstilling er altså et resultat av mulighetene som ligger i samspillet mellom medier og modaliteter.

5. Det skjulte matsvinnet

Det skjulte matsvinnet er en ganske annerledes reportasje enn *Orderud – Det uløste trippeldrapet*. Reportasjen handler om hvordan et omfattende matsvinn i produksjonsleddet ikke blir ført i noen statistikker. Det er langt mer bevissthet rundt matsvinnet som følger av at det kastes mat i de tusen hjem, enn alle de tonn med mat som kastes før de når forbrukerne. Reportasjen tar for seg matsvinn under produksjonen i jordbruket, sauenæringen og oppdrettsnæringen. Den søker å avdekke, og skape bevissthet rundt, dette skjulte matsvinnet ved å ta leseren med inn i produksjonen, og vise hva som foregår. Denne reportasjen har altså en helt annen tematikk og fremstilling, enn reportasjen om *Orderud-drapene*. Analysen av denne reportasjen vil derfor vektlegge særegenhetene ved den, og vil spesielt se på hvordan reportasjen gjør bruk av lenker, den spesielle måten teksten er strukturert på og hvordan bruken av bilder og video påvirker fremstillingen.

Det skjulte matsvinnet er delt inn i seks kapitler. «Altfor mye sau» handler om overfylte fryselagre med sau som forbrukerne ikke vil ha. «Bare perfekt er godt nok» handler om poteter som kastes av bonden. «Utvelgelsen på pakkeriene» tar leseren med til Bamas pakkerier, og handler om hvordan poteter og gulrøtter velges ut etter strenge kriterier, mens «Det enorme svinnet ingen teller» tar leseren med ut på havet, og til svinnet i alle ledd av oppdrettsnæringen. «Tomater som må vente» handler om hvordan kortreist, lokal mat utkonkurreres av billigere, utenlandske varer, og «Staten sponser sauer ingen vil ha» handler om landbrukspolitikken som ligger til grunn for det hele. Reportasjen er på 12 000 ord, og den består av skrift, bilde, grafikk, animasjon, video og lenker. Den har flere kjennetegn på både tradisjonell og digital featurejournalistikk. I likhet med *Orderud*-reportasjen er dette en reportasje som går bak nyheten, og søker å forklare et komplisert og sammensatt saksforhold for leseren. Dette er typisk for digital longform-sjangeren, sammen med den svært multimodale fremstillingen, og bruken av kognitiv konteiner. Samtidig er reportasjen bygget på typisk trekk som også finnes i tradisjonell featurejournalistikk. Den presenterer leseren for personer, og gir innblikk i miljøer, samtidig som den er tidløs, og har en narrativ fremstilling. Riktignok er klima og miljø høyaktuelt. Sånn sett spiller den på tematikk som er i vinden, men det er ikke én hendelse som aktualiserer denne saksfremstillingen, og reportasjen er fremdeles aktuell lesning selv om det er to år siden den ble publisert.

I motsetning til Orderud-reportasjen, som går over flere sider, består *Det skjulte matsvinnet* av kun én side. NRKs nettsider har i stor grad et standardisert og gjenkjennelig utseende. Det er en gjennomgående fargebruk, og fast layout. Denne reportasjen bryter med både fargebruk, layout, komposisjon og andre gjenkjennelige designelementer. For det første har NRK normalt sett sort skrift på hvit bakgrunn, mens denne reportasjen lar visuelle elementer som bilder eller videoer danne bakgrunn for skriften. For det andre er den standard blå fargen på lenker, og grå rammen rundt faktabokser, byttet ut med oransje i reportasjen. I likhet med deler av Orderud-reportasjen er også *Det skjulte matsvinnet* strippet for distraksjoner i så måte at den ikke inneholder lenker i hovedteksten, ingen meny og ingen lenker til andre saker langs sidene, slik som er vanlig i NRKs tradisjonelle nyhetssaker. Reportasjen er sånn sett isolert fra resten av NRK sin nettplattform. Det eneste som forteller at dette er en NRK-sak er NRK-logoen som ligger helt øverst til venstre. Totalt sett gir dette en effektiv form for kognitiv konteiner (se kapittel 2.1; Dowling & Vogan, 2015, s. 210).



Figur 9: Skjerm bilde fra *Det skjulte matsvinnet*. Bakgrunnen er en loopende video av en traktor som dumper poteter. Nede på siden finnes en knapp "Potetpolitikk på 1-2-3" som åpner en faktaboks.

Når det er sagt, så er ikke denne reportasjen enestående, selv om den skiller seg ut. Denne reportasjen er bygget på samme lest, og satt opp på helt samme måte, som *Jakten på klimaendringene* (Støstad & Sæther, 2019), som forøvrig er produsert av samme journalist og fotograf. Reportasjer som *Naturkrigerne* (Holø & Skrefsrud, 2020) og *Hull i hodet på Lier* (L. N. Engebretsen, 2018) har også fellestrekk med denne reportasjen, i form av en

spesialtilpasset visuell utforming, bruk av kognitiv konteiner og skrift på visuell bakgrunn av bilder eller video. Der hvor reportasjen om Orderud-drapene har en mer tradisjonell fremstilling hvor skrift og bilder avløser hverandre, har disse reportasjene en fremstilling hvor kortere blokker med skrift ligger i forgrunnen, og bilder eller video i bakgrunnen. De to modalitetene avløser ikke hverandre, men presenteres samtidig på en måte som minner mer om hvordan verbalspråklig kommentar står sammen med bilder i film- og TV-mediet. Dette kan sammenlignes med måten «Tidslinje» presenteres på i Orderud-reportasjen, og fremstår som en mer utpreget digital og multimodal fremstilling.

Reportasjen fremstår nokså lik på PC-skjerm og mobil. Skriften er hvit med en skyggelegging som gjør at den skiller seg ut fra den visuelle bakgrunnen. Når leseren blar nedover fades de visuelle modalitetene i bakgrunnen over i hverandre, mens skriften ligger i forgrunnen og skrolles nedover. Bakgrunnene består av fotografier, video eller grafikk. I motsetning til Orderud-reportasjen, som hadde én video leseren aktivt måtte starte, starter videoene i bakgrunnen å spille automatisk. Det er dermed ingen avspillingskontroller leseren må trykke på. Videoen «*looper*» automatisk, det vil si at den starter på ny igjen med en gang den er ferdig. Bolkene med tekst fyller aldri mer én side på skjermen, noe som gjør det lett å lese. Enkelte animasjoner er små på den bærbare PC-skjermen, men blir forholdsvis større og tydeligere på mobilskjermen. Den kanskje største forskjellen mellom fremstillingen på PC og mobil er likevel at bildene og videoene i bakgrunnen er heldekkende. De svarte kantene på sidene, som vises på PC-skjermen (se figur 9), er borte på mobilskjermen (se figur 10). Dette gir i så måte en større grad av immediacy. På skjermen til en bærbar PC, hvor det blir sorte kanter på sidene, brytes den visuelle illusjonen av tilstedeværelse, og det er en større effekt av hypermediacy (se side 53 om begrepene hypermediacy og immediacy; Bolter & Grusin, 2003, s. 21–23, 34). Dette er muligens et resultat av en mobile first-tilnærming, og kan kanskje



Figur 10:
Skjerm bilde fra *Det skjulte matsvinnet* slik den fremstår på mobilskjerm.

tyde på at dette er en reportasje som kanskje først og fremst er ment for å nytes på mobil (se også side 45).

Et spesielt trekk ved denne reportasjen er at det jevnlig dukker opp knapper, i form av små tekstbokser, helt nederst på siden. På knappene står det for eksempel «Potetpolitikk på 1-2-3», eller «Slik forsvarer bransjen kravene». De gir leseren mulighet til å klikke inn, og få mer informasjon om kilder, motsvar, eller mer utdypende informasjon om tema. Om leseren trykker på knappen dukker det opp en tekstboks, eller en faktaboks (se figur 11). Den har en oransje ramme rundt en sort bakgrunn, og hvit skrift. Øverst er det en overskrift/tittel, og ofte enkle grafiske elementer. Boksene inneholder i hovedsak kun skrift, med unntak av enkelte bilder i noen få av faktaboksene. De kan lukkes ved å trykke på en X øverst til høyre, en knapp i bunn av boksen, eller ved at leseren klikker på utsiden av boksen.

5.1 Åpen for kilderkritikk

Det skjulte matsvinnet er på mange måter både en isolert og sammenkoblet tekst. Teksten benytter seg, som tidligere nevnt, ikke av lenker i hoveddelen av teksten. Til gjengjeld finnes det ganske mange lenker i faktaboksene. I denne delen av analysen vil jeg rette fokus mot hvordan teksten gjør bruk av lenker, og hvilke funksjoner disse har. Det er interessant å se at denne reportasjen gjør utstrakt bruk av lenker, i motsetning til Orderud-reportasjen. Hva er det med denne saken som gjør at reportasjen i mye større grad bruker lenker?

En lenke er ganske enkelt en referanse som knytter en nettside til en annen. Generelt kan man dele lenker inn i tre kategorier. Det er lenker innad i teksten, lenker til andre steder på nettstedet og lenker til andre nettsteder (Karlsson & Sjøvaag, 2018, s. 1; Steensen, 2011, s. 314). Lenker innad i teksten er altså lenker brukt som navigasjon innad i én tekst, eller innenfor én nettside. Et eksempel på dette er knappene som utvider faktaboksene. Dette er en form for navigasjon, og danner strukturen i teksten. Lenker innenfor nettstedet er lenker til andre nettsider på samme nettstedet, for eksempel til andre artikler på NRKs nettsted. Dette kalles gjerne interne lenker. Lenker til andre nettsted vil si at det lenkes ut av nettstedet nettsiden tilhører, og til andre nettsteder. For eksempel hvis NRK lenker til The New York Times. Lenken fører da ut av deres eget nettsted og til andre, eksterne nettsted. Disse lenkene er derfor kjent som eksterne lenker. Lenker har i hovedsak to ulike formål. De har enten et siterende, eller et økonomisk formål. (Sjøvaag et al., 2019, s. 2). Ved å lenke til kilder og datagrunnlag får lenkene en siterende funksjon. Dette kan bidra til økt åpenhet og

troverdighet innen journalistikken, samt gjøre det lettere for leseren å utøve kildekritikk (M. Engebretsen, 2000, s. 51; Sjøvaag et al., 2019, s. 4). Å lenke innad på nettstedet, for eksempel til andre saker, kan derimot være med på å beholde leseren på nettstedet lenger. Dermed har dette en økonomisk, eller en forretningsmessig, funksjon (Sjøvaag et al., 2019, s. 4).

Sett bort i fra lenkene som åpner faktaboksene, er de fleste lenkene i *Det skjulte matsvinnet* såkalte eksterne lenker. De fører til andre nettsted, og da i all hovedsak til ulike kilder. Lenkene fører leseren til rapporter, forskning, utredninger og lignende hos eksterne aktører som Statistisk sentralbyrå, Nofima, EU-kommisjoner med mer. Det er kun to lenker til andre nyhetssaker, men også disse kan betraktes som kilder i denne konteksten. Nyhetsartiklene det lenkes til er nemlig lenket til med henvisning til sitater hentet fra de aktuelle artiklene. Disse lenkene har altså i stor grad en siterende funksjon som viser til kilder. Åpenhet rundt kilder er et viktig prinsipp i moderne journalistikk, og Vær Varsom-plakaten vier hele kapittel 3 til hvordan journalister skal opptre i forbindelse med åpenhet, valg og håndtering av kilder (Norsk Presseforbund, u.å.). Tradisjonell journalistikk henviser ofte til kildene, men ved å bruke lenker gis leseren direkte tilgang til kildene, og det tilrettelegger for at leseren faktisk kan oppsøke kildene selv. Dette gir leseren bedre mulighet til å utøve kildekritikk. Det kan føre til økt åpenhet rundt journalistikken, og kan som sagt være med på å øke troverdigheten og etterretteligheten. Nettopp dette er kanskje spesielt viktig for en sak som omtaler betente eller kontroversielle temaer. Både landbrukspolitik, så vel som klima og miljø, kan tidvis være en het potet i den offentlige debatten. Spesielt klima og miljø er et betent og omdiskutert tema som er utsatt for mange, både dokumenterte og udokumenterte, påstander. I lys av dette er det å gi leserne bedre mulighet til å kildekritisk vurdere journalistikken en styrke som kanskje er ekstra viktig å dra nytte av i dette tilfellet, for å fremstå som objektiv, faktabasert og etterrettelig.

Denne saken skiller seg fra Orderud-saken på to måter som kan tenkes å påvirke bruken av lenker. For det første er tematikken annerledes. En mer kritisk holdning til klima og miljøspørsmål kan tenkes å påvirke journalistenes tilbøyelighet til å bruke lenker for å fremstå som mer etterrettelige. For det andre er kildene helt forskjellige. *Det skjulte matsvinnet* benytter seg i stor grad av åpne, digitale kilder. Disse ligger åpent tilgjengelig på Internett, og lar seg lett lenke til. Orderud-reportasjen benytter seg i større grad av lukkede, analoge kilder i form av dokumenter i forbindelse med etterforskningen, som det rett og slett ikke er mulig å lenke til.

Mot slutten av reportasjen finnes det riktignok et unntak til denne bruken av lenker. Her følger en seksjon titulert «Videre lesning», hvor det lenkes til andre aktuelle artikler innenfor samme tema. Det er to skriftlige saker fra de samme journalistene, og én lenke til NRK TV. Denne lenken er til den første episoden i TV-serien *Matsjokket* (Moen, 2019). Koblingen til *Matsjokket* ser ikke ut til å være tilfeldig. TV-serien hadde premiere 30. oktober 2019, samme dag som saken om *Det skjulte matsvinnet* ble publisert. Reportasjen og TV-serien belyser samme problemstilling, men har ulike innfallsvinkler. *Det skjulte matsvinnet* ser på et systematisk matsvinn i produsentleddet. Det er en reportasje med tunge fakta, i hvert fall om man også leser innholdet i faktaboksene. *Matsjokket* på sin side er en mer lettbeint underholdningsserie som tar for seg matsvinn på et personlig plan. Selv om koblingen mellom *Det skjulte matsvinnet* og *Matsjokket* ikke virker helt tilfeldig, og det er en naturlig tematisk kobling, er det likevel ingenting som kobler dem direkte sammen. De er ikke en del av et uttalt større journalistisk prosjekt eller fokus, slik som Orderud-reportasjen, og med unntak av at det lenkes til TV-serien omtaler de ikke hverandre. Dette er lenker av en mer økonomisk funksjon. Målet er å holde leseren på nettsidene til NRK lenger, ved å tilby mer relevant innhold til leseren innenfor samme tema. Derimot går lenken kun én vei. Det er kun lenket fra reportasjen til TV-serien, men ikke motsatt. Det kan tyde på at NRK i større grad ønsker å sende lesere inn til TV-serien, og beholde dem der, eller det kan tyde på at NRK har en oppfatning om at lesere av reportasjen i større grad er interessert i TV-serien, mens de som først har gått inn på TV-serien i mindre grad vil være interessert i å lese reportasjen.

Selv om reportasjen har en god del lenker, har den ingen knapper for deling på sosiale medier. På sine vanlige nyhetsartikler har NRK knapper som enkelt lar leseren dele artiklene på Facebook, Twitter eller e-post. Hvis leseren er innlogget, er det i tillegg mulig å merke artikler som favoritter, slik at de dukker opp i leserens favorittliste. Der hvor Orderud-reportasjen i det minste hadde knapper for å dele på Facebook og Twitter i «Historien», er alle disse funksjonene helt fraværende i *Det skjulte matsvinnet*. Når det er sagt så hindrer det ikke folk i å kopiere nettadressen, og dele saken manuelt, men det tilrettelegger ikke for deling. NRK har heller ikke kommentarfelt, og reportasjen har ikke en «spørsmål og svar»-seksjon, slik som Orderud-reportasjen. Det gjør at reportasjen i liten grad utnytter det sosiale aspektet ved digitale medier. Som nevnt er deling og spredning ofte et viktig formål med denne typen saker (se kapittel 4.2; Dowling og Vogan 2015, s. 210, 212). Derfor er det interessant at dette er helt fraværende i denne reportasjen. Det kan tenkes at NRK i mindre grad er opptatt av denne effekten da de er statlig finansiert. De er ikke like avhengig av

anseelse, eller å skaffe nye lesere og abonnenter, slik en kommersiell nettavis er. Det kan også tenkes at det er sakens tematikk som gjør at NRK ønsker mer kontroll med delingen. NRK har nemlig selv delt saken på sine Facebook-sider¹¹, og fra her har folk reagert på, kommentert og delt saken videre. Forskjellen er at ved denne fremgangsmåten er det i noe større grad mulig å følge med på debatten og videre deling. Det gir riktignok langt fra en fullstendig oversikt eller kontroll over spredningen, men det gir likevel noe mer oversikt.

Med unntak av at reportasjen ikke har knapper for deling i sosiale medier, utnytter den sånn sett nettverksstrukturen i digitale medier i større grad. Gjennom lenking til kilder, og andre tekster, knyttes reportasjen til et større saksunivers, og til andre relaterte tekster. De tre lenkene i bunnen av reportasjen gir leseren en merverdi i form av forslag til videre lesning, og forslag til andre saker innenfor samme tema som leseren kan ha interesse av. Derimot er ikke seksjonen med disse tre lenkene dynamisk. Det vil si at listen ikke automatisk blir oppdatert om journalistene skriver nye reportasjer, eller om andre artikler om samme tema publiseres. De tre utvalgte sakene er altså fastsatt, eller låst. Dermed utnytter ikke reportasjen digitale mediers muligheter for å programmeres, eller det Manovich omtaler som modularitet og automasjon (se kapittel 3.2; Manovich, 2001, s. 51–53), som kan sørge for å automatisk oppdatere innholdet.

5.2 En tekst av fotnoter

Til tross for utstrakt bruk av lenker er ikke *Det skjulte matsvinnet* bygget opp i en utpreget hypertextstruktur. Reportasjen har som sagt ingen meny eller navigering. Leseren har dermed ikke mulighet til å hoppe direkte til et annet avsnitt eller kapittel i reportasjen. Dette tvinger leseren til å bla seg nedover. Tilsynelatende fremstår reportasjen dermed i stor grad som en lineær tekst som vektlegger en narrativ fremstilling, i tråd med sjangertrekket for featurejournalistikk. Lesestien er likevel ikke helt lineær og låst. Alle faktaboksene gir nemlig leseren mulighet til å ta avstikkere, som fotnoter i en tradisjonell tekst. Forskjellen er at to tredjedeler av teksten befinner seg i disse fotnotene, noe som gjør *Det skjulte matsvinnet* til en tekst av fotnoter.

¹¹ Se innlegget her: <https://www.facebook.com/NRK/posts/3104892312918313/>

Det er hele 26 slike faktabokser i teksten. Leseren får mulighet til å gå inn på disse via knapper som med jevne mellomrom dukker opp nederst på siden. Disse knappene dukker opp på bestemte steder i teksten, og de er kun tilgjengelig frem til leseren blar videre. Mange av disse knappene er utformet slik at de skaper en slags dialogisk funksjon. «Kilder, takk», «Hæ, smaker sau godt?» og «Hva, lot bonden potetene råtne?» er eksempler på hvordan knappene er utformet med verbalspråklige spørsmål eller utsagn, som er konstruert for å samsvare med leserens kritiske spørsmål, eller reaksjoner til teksten. Ved å klikke seg inn på knappene dukker det opp en faktaboks med utfyllende informasjon, motsvar eller kilder.



Figur 11 Skjerm bilde fra Det skjulte matsvinnet. Bildet viser hvordan faktaboksen legges over hovedteksten, og gir leseren utfyllende informasjon, og lenker til kilder.

Som sagt ligger svært mye av det skriftlige materialet i disse boksene. Reportasjen, som totalt er på over 12 000 ord, har nemlig kun litt over 3 100 ord i selve hovedteksten. Over 9 200 ord er altså å finne i disse faktaboksene, som leseren aktivt må klikke seg inn på. Dermed er hovedteksten komprimert og spisset, mens leseren har mulighet til å utvide reportasjen, og fordype seg mer i detalj om ønskelig. Dette gir i så måte mulighet for alternative lesestier, og denne typen oppbygging sammenfaller i stor grad med det Engebretsen kaller en aksial oppbygging. Det vil si at teksten er bygget opp rundt en hovedakse, i dette tilfellet hovedteksten, men med enkelte forgreininger med tilleggsinformasjon, faktaboksene (se kapittel 4.3; M. Engebretsen, 2000, s. 43).

Steensen (2009b, s. 22) peker på at lenker kan ødelegge flyten i historiefortellingen i teksten. Tilnærmingen denne teksten tar til lenker er derfor spennende, da den ser ut til å til en viss grad forsøker å omgå dette problemet, samtidig som den gjør bruk av lenker. Siden hovedteksten ikke inneholder lenker opprettholder den god narrativ flyt, og en kognitiv konteiner med få distraksjoner. Denne lineære tilnærmingen, drevet av skrolling, deler *Det skjulte matsvinnet* med «Historien» og «Tidslinje» i Orderud-reportasjen. Den lineære, narrative strukturen gjør at teksten utfolder seg, og leseren kommer dypere inn i saken, etter hvert som han blar seg nedover. Denne formen for lineær struktur drevet av skrolling er ikke uvanlig for digital longform-sjangeren, og i overført betydning kan det gi en symbolsk effekt av å grave seg ned i stoffet (Dowling & Vogan, 2015, s. 213). Kombinert med effekten av kognitiv konteiner er målet, i likhet med tradisjonell featurejournalistikk, å få leseren til å sette seg ned, bruke tid og fordype seg i teksten (Dowling & Vogan, 2015, s. 220). Tilstedeværelsen av faktabokser og lenker kan derimot bryte denne effekten. Riktignok er knappene relativt diskrete utformet, og fader inn og ut uten å tiltrekke seg for mye oppmerksomhet. Det er lagt opp til at leseren fint kan ignorere dem, og få fullt utbytte av teksten. Om en leser derimot først velger å gå inn på en av faktaboksene brytes uansett den narrative flyten i lesingen. At lenkene presenteres her er dermed mindre distraherende for leseren, og mindre ødeleggende for flyten i lesingen, enn om de ble presentert i hovedteksten. Samtidig er det med på å øke merverdien for en interessert leser. Lenkene i faktaboksene gir mulighet for ytterligere utdyping av saken, og er dermed ytterligere avstikkere.

For å gå inn til faktaboksene kreves det at leseren tar et aktivt valg om å klikke på knappene. Leserens kan velge å gå inn på én tekstboks, flere eller alle. Dette gir igjen litt ulike lesestier. Dermed kan man si at teksten har et visst snev av å være ergodisk, dog i den aller enkleste forstand (se kapittel 4.3; Aarseth, 1997, s. 1). Leserens vender nemlig alltid tilbake til hovedteksten, og tekstboksene får dermed ikke større interaktivitet, eller et mer ergodisk preg, enn (svært utfyllende) fotnoter i en tradisjonell trykket tekst. Manovich omtaler denne formen for interaktivitet, hvor brukeren får en viss frihet til å navigere ferdig generert innhold, for «*closed interactivity*», og det er «... the simplest kind of interactivity ...» (Manovich, 2001, s. 59). *Det skjulte matsvinnet* er altså ikke en spesielt interaktiv tekst. Det finnes som sagt ikke noe kommentarfelt, så teksten legger ikke opp til deltakelse fra leseren på dette området heller. Nederst er det riktignok mulig å klikke på journalistenes navn for å sende en e-post direkte til journalistene. Dette kan for så vidt skape en dialog rundt teksten

med forfatteren, men det påvirker ikke teksten på noen måte. Når det er sagt, så skaper heller ikke teksten en forventning av interaktivitet. Fremstillingen kan kanskje best sammenlignes med et tradisjonelt slideshow, eller en moderne Powerpoint-presentasjon, i måten det verbalspråklige er satt til et sett av illustrerende «slides», i form av bilder og video. Det verbalspråklige ligger bokstavelig talt over «lysbildene». En slik presentasjonsform kan, men vil ikke automatisk, by på dialog mellom den som presenterer, og den som ser på. Med unntak av knappene som åpner faktaboksene er det ikke noe annet grensesnitt i fremstillingen, noe som raskt gjør det klart at det ikke er lagt opp til noen interaksjon med leseren.

Reportasjen er altså på den ene siden lineær og avgrenset, og på den andre siden utnyttes mulighetene som ligger i hypertekst til å koble saken til et større nettverk, også utenfor NRKs redaksjonelle domene. Den ser dermed ut til å balansere mellom en enkel lineær fremstilling, som tiltaler det brede lag av lesere, samtidig som den også utnytter hypertekst til å utdype og presentere en mer komplisert versjon av saken, til mer spesielt interesserte lesere.

5.3 Skriftlige og visuelle narrativ

Det skjulte matsvinnet gjør flittig bruk av ulike modaliteter, og ved første øyekast er den tilsynelatende en svært utpreget multimodal reportasje. Nesten hvert eneste skjermbilde består av skrift i kombinasjon med bilder eller video. Gjennomgående i hele teksten ligger skriften alltid øverst, i forgrunnen for de visuelle modalitetene. Samtidig blir bildene i bakgrunnen avløst av nye bilder. Det åpner opp for å skape montasjer av flere bilder, og i større grad skape fortellerstrukturer i bildene. Utnyttes dette potensialet, eller er teksten i hovedsak skriftlig drevet, og påvirket av tradisjonelle sjangerkonvensjoner? Hvordan spiller skrift og bilder sammen, og hvilken modalitet er viktigst for formidlingen?

På samme måte som i analysen av Orderud-reportasjen, vil sosialsemiotisk teori danne grunnlag for å undersøke dette. Gjennom komposisjonen er det mulig å fremheve modaliteter, å gi dem visuell tyngre. Størrelse, kontraster, plassering, farger og så videre er virkemidler som kan være med å lede leserens fokus mot enkeltelementer, eller ulike modaliteter (Maagerø & Tønnesen, 2014, s. 43; van Leeuwen, 2005, s. 198). Som tidligere nevnt så kan skrift og bilder samspille ved å utdype eller utvide meningspotensialet (se kapittel 3.3.3; Maagerø & Tønnesen, 2014, s. 44–45; van Leeuwen, 2005, s. 222), men

hvordan samspiller forskjellige bilder med hverandre? Van Leeuwen (2005, s. 229) trekker frem fire ulike måter bilder kan samspille på, «*elaboration*», «*extension: spatial*», «*extension: temporal*» og «*extension: logical*». Elaboration handler om hvordan ulike bilder kan vise ulike utsnitt av samme motiv, og dermed utbrodere med overblikk eller detaljer. Dette gir en beskrivende effekt. Spatial extension har også en beskrivende effekt, men her oppstår effekten ved at sammensetningen av bilder formidler et romlig forhold. Gjennom vinkling kan man for eksempel formidle ulike motivers relative plassering i forhold til hverandre, eller koblingen mellom to bilder kan plassere to motiver i samme romlige nærvær. Temporal extension handler derimot om hvordan bilder skaper en narrativ effekt ved at bilder som settes sammen viser et hendelsesforløp. Til slutt omfatter logical extension hvordan kontrast og likhet kan brukes til å sette to motiver, som ikke har en narrativ kobling, opp mot hverandre for å skape en argumenterende eller overtalende effekt.

Til tross for den store mengden bilder i reportasjen, er det alltid skrift som ligger i forgrunnen. Dette fremhever det skriftlige. Spesielt gjelder dette overskriftene. De er skrevet i stor fontstørrelse, noe som gjør at de tar stor plass på skjermen. De ligger i forgrunnen, og den hvite skriften skaper en kontrast til bakgrunnen. I tillegg er de plassert mer til venstre på skjermen, noe som også kan bidra til at de tiltrekker seg mer oppmerksomhet (van Leeuwen, 2005, s. 198). På bakgrunn av den store mengden skrift, den store mengden informasjon som formidles gjennom skrift og måten skriften fremheves på, kan man konkludere med at skrift er den bærende modaliteten i reportasjen.

Skriften står som sagt sjelden alene. Siden skrift og bilde presenteres samtidig, er det svært relevant å se på hvordan samspillet mellom skrift og bilde brukes i teksten. Et konkret eksempel som illustrerer dette samspillet mellom skrift og video finnes i tekstens andre kapittel. Kapittelet «Bare perfekt er godt nok» handler om svinn hos potetprodusentene. Her står følgende skrevet over en video av en traktor som dumper en full skuff med poteter rett foran kamera:

«Han dumper fjorårets poteter, i digre hauger. Denne julidagen nesten 20.000 kilo.»

*«De fikk aldri sjansen i noen butikkhylle. Ifølge Lars Erik var de fullt spiselige da han prøvde å selge dem i våres, men **han fikk ikke solgt dem.**»*

Her er det en form for multimodal redundans i det at både skrift og bilde forteller det samme, nemlig «han dumper poteter». Likevel gir teksten ekstra informasjon som at det er

juli, fjorårets poteter og nesten 20.000 kilo. Dette er informasjon som spesifiserer, eller utdyper, det visuelle. Leserens tolkningsmuligheter blir innsnevret. Samtidig som første avsnitt utdyper bildet, vil det andre avsnittet utvide bildet, altså tilføre ny informasjon. At de aldri fikk sjansen i noen butikkhylle, at bonden har prøvd å selge dem, og at de er fullt spiselige går ikke nødvendigvis frem av videoen i seg selv. Dette er altså informasjon som utvider meningspotensialet.

Dette virker også motsatt, men i motsetning til skrift, som både utdyper og utvider meningspotensialet i bildene, brukes bilder i stor grad til å utdype det skriftlige. Ofte er det en direkte skriftlig referanse til hva eller hvem man ser bilde av. Et eksempel finner vi i reportasjens 5. kapittel «Tomater som må vente». Under overskriften står følgende tekst: «I dette drivhuset på Fogn har Arne Torgersen og gode kolleger gjort det til en lidenskap å levere perfekte tomater. (...)» Bildet som ligger bak viser en mann som sitter på kne i et drivhus, og studerer en tomatplante. Siden det presiseres «I dette drivhuset (...)» kommer det tydelig frem at bildet er av Arne Torgersen, og det respektive drivhuset. Dette er en form for utdypende kobling hvor bildet er med på å innsnevre tolkningen av det skriftlige. Dette er gjennomgående for bruken av bilder og video i reportasjen. Det visuelle er med på å utdype, eller illustrere, det skriftlige. 20.000 kilo poteter vil for de fleste være et abstrakt tall, men her brukes styrken til det visuelle. Ved å faktisk vise omfanget, eller visualisere det abstrakte tallet, kan det visuelle være med på å gi en bedre forståelse hos leseren.

Måten de visuelle modalitetene danner bakgrunn for skriften på skiller seg vesentlig fra hvordan fremstillingen er i «Historien» til Orderud-reportasjen. Som jeg påpekte har «Historien» en mer temporal fremstilling, hvor bilder og tekst avløser hverandre (se kapittel 4.7). *Det skjulte matsvinnet* har riktignok et lignende temporalt aspekt ved seg siden saken utfolder seg etter hvert som leseren blar nedover. I tillegg er skrift og bilde låst sammen. Det gir en låst rekkefølge på samme måte som i Orderud-reportasjen. Journalistene har bestemt rekkefølgen på hvilke bilder leseren skal få se, hvilken tekst som skal stå til bildene og hvilken faktaboks leseren skal ha tilgang til å gå inn på. Derimot har denne reportasjen i større grad også et spatialt aspekt ved fremstillingen, siden bilder og skrift presenteres samtidig på en og samme flate. Dette minner mer om måten «Tidslinje» presenteres på i Orderud-reportasjen. Denne spatiale fremstillingen gjør at leseren må forholde seg til både skrift og bilde samtidig. Det gir en større mulighet for at skrift og bilde konkurrerer om oppmerksomheten, men også større potensial for at de to modalitetene kan skape mening ved å spille på hverandre. Denne fremstillingen, med en serie spatiale flater presentert i tid, er en

fremstillingsmåte som kanskje har vel så mye til felles med film- og TV-mediet, som med avismediet. I likhet med film- og TV-mediet, gjør det temporale aspektet ved fremstillingen av denne reportasjen at det nesten til enhver tid er et bilde eller en video som avløser hverandre. Her skapes det en form for temporal logikk som kan utnyttes til å danne ulike visuelle narrativ. Det finnes flere tilfeller hvor en enkel montasje av bilder og video utnyttes. Et eksempel er i fra kapittelet «Tomater som må vente». Her vises først et bilde av bonden i



Figur 12 Sekvensen er sammensatt av tre påfølgende skjermbilder fra Det skjulte matsvinnet, og viser hvordan bilder alene brukes til å lage en narrativ montasje. Bonden står i pakkeriet, tiden går og tomatene er i ferd med å bli dårlige.

pakkeriet, deretter et bilde av ei klokke på veggen, og til slutt et bilde av en kasse modne tomater på gulvet (se figur 12). Ettersom klokka på veggen er undervinklet, og tomatene på gulvet er vinklet ovenfra, kan dette tolkes som at det er fra bondens synsvinkel. Dette gir en klar form for spatial extension. Vinklingen kobler de tre bildene sammen, og plasserer dem i samme rom. Den enkle historien som formidles er at bonden står i pakkeriet, ser opp på klokka og ser ned på tomatene. Dermed kan dette også ses på som en form for temporal extension, i form av handlinger etterfulgt av hverandre. Bildet av klokka og bildet av tomatene har ikke noen direkte narrativ kobling, så dermed kan koblingen mellom de to bildene også ses på som en logical extension. Klokka og tomatene stettes opp som kontraster til hverandre. Klokka kan tolkes som det mekaniske, industrialiserte og moderne, mens tomatene kan tolkes som det naturlige og tidløse. Denne kontrasten forsterkes av kontrasten mellom over- og undervinklingen. Bildene samspiller altså på ulike måter, og skaper ulike effekter. Riktignok er dette en svært enkel form for montasje, men likevel gjør det at bildene fremstår som mer selvstendige narrative fortellerelement i de tilfellene det benyttes.

Når det er sagt, så står bildene aldri alene. Skrift inngår også i denne korte sekvensen. Det første bildet, hvor vi ser bonden i pakkeriet, står sammen med følgende skrift: «Tomater skal ikke stå på lager og bare vente og vente. Arne Torgersen, Tomatgartner». Skriften er innrammet i en oransje ramme med et stort anførselstegn øverst til venstre. Anførselstegnet og rammen konnoterer at dette er et sitat tilskrevet tomatgartner Arne Torgersen. Denne formen for utheving av sitater er ikke uvanlig i avismediet, spesielt i lengre reportasjer. Her

står det derimot direkte til bildet av den som har uttalt sitatet. Denne direkte koblingen kan skape et inntrykk av at sitatet ble uttalt av vedkommende i sammenheng med at bildet ble tatt, og kan minne om måten en verbalspråklig uttalelse brukes i en videoreportasje. Det neste bildet i sekvensen er bildet av klokka. Første del av skriften lyder: «Klokka går, men ingen bestillinger. Nå bør virkelig Arnes tomater ut til folket». Klokka nevnes skriftlig og kobler bildet til narrativet om tomatene som må vente. Dramaturgisk øker presset og spenningen ved at skrift og bilde forteller at det haster. Den neste delen av skriften lyder: «Han har gjort alt rett. Han har levert 3000 kilo perfekte tomater denne uka, akkurat som det står i produksjonsplanen han fikk fra Gartnerhallen på starten av året». Her går det skriftlige bort fra narrativet, og utvider med mer informasjon knyttet til den overordnede saken. Det spiller på en overordnet dramaturgisk konflikt mellom bønder og grossister. Dette sporet fortsetter over i bildet av tomatene på gulvet, og denne konflikten underbygges dermed av kontrasten som settes opp mellom bildet av klokka og bildet av tomatene. Klokka som det industrialiserte, som systemet, og tomatene som det naturlige, som bonden. Til bildet av tomatene sier skriften: «Men selv om matkjedene planla å ta inn tomatene hans før sesongen, kan de når som helst droppe kjøpet. Slik fungerer nemlig salg av frukt og grønt i Norge, kjedene **har ikke kjøpeplikt**». Skriften til disse to bildene forteller her at bonden er underlagt systemet, og grossisten bestemmer. Dette speiles i vinklingen av bildene av klokka og tomatene. Undervinklingen skaper en effekt hvor klokka fremstilles som autoritær, og overvinklingen skaper en effekt som fremstiller tomatene som underordnet eller svakere. Å starte setningen med «men» kobler den til forrige setning, og forrige bilde. Samtidig viser teksten til «tomatene hans» som også er avbildet. Det blir dermed en direkte skriftlig referanse til bildet. Disse skriftlige referansene til klokka og tomatene kan tyde på at dette er skrevet spesifikt til disse bildene. I tillegg er skriften som står til de tre bildene relativt kortfattet. Til hvert bilde står en til to korte avsnitt, som hvert kun er på en til to setninger. De korte avsnittene gjør det lett å hoppe mellom å lese skriften og se på bildene, uten å miste tråden i hvor langt man er kommet i teksten. Det er heller ingen adjektiv, eller skriftlige beskrivelser. Dermed er det en ansvarsfordeling mellom modalitetene hvor bildene i stor grad står for beskrivelsene. Det virker dermed som teksten er lagt opp til at man vekselvis skal lese det skriftlige og se på bildene.

Denne korte sekvensen er et godt eksempel på hvordan reportasjen utnytter det narrative ved featuresjangeren. Bilder og skrift utnytter dramaturgiske virkemidler, og sammen forteller de en historie. To parallelle narrativ, tomatene som må vente og bonden mot systemet, flettes

sammen for å skape spenning, og drive reportasjen fremover. Samtidig viser det at *Det skjulte matsvinnet* har en stor grad av funksjonell spesialisering, og de ulike modalitetenes styrker brukes aktivt. Selv om bildene, i enkelte tilfeller, har en mer selvstendig narrativ funksjon står de alltid sammen med skrift, og skrift er den bærende modaliteten i teksten. I stor grad er bildene illustrasjoner til det skriftlige, men hvordan lever disse bildene opp til konvensjonene forbundet med bilder i feature-sjangeren?

5.4 Et møte med ekte mennesker og steder

Det skjulte matsvinnet tar leseren med på en rundreise til forskjellige steder hvor leserens får møte forskjellige personer som belyser problemstillingen fra deres ståsted. Fotografi og video er en sentral del av denne reisen, og står som sagt for mye av beskrivelsene. Der hvor Orderud-reportasjen i stor grad benyttet seg av arkivbilder, i form av politiets bilder og private bilder, benytter denne reportasjen seg i større grad av mer tradisjonelle reportasjebilder tatt av NRKs egen fotograf, og andre pressebilder. Dette henger nok naturlig sammen med at Orderud-saken omhandler en historisk hendelse, og det er vanskelig å benytte seg av nye bilder, mens *Det skjulte matsvinnet* tvert om er en dagsaktuell sak. Dette gir utslag i en annen visuell stil i denne reportasjen. Den er mer preget av dokumentariske bilder som søker å gi leseren innblikk i situasjoner og miljøer via et «flue på veggen»-perspektiv.

Dokumentarbildet, eller reportasjebildet, tar gjerne sikte på å skildre virkeligheten gjennom autentiske personer, miljøer og hendelser (Pihl, 2021), og «reportasjefotografen gjør oss til øyenvitner ved alle slags hendelser (...)» (Ahlsen & Pihl, 2020). Fotografiet er kanskje spesielt godt egnet til dette. Barthes hevder nemlig at fotografiet er i en særstilling blant bilder. Ettersom fotografiet er en direkte avbildning av virkeligheten, krever det ikke spesielle kulturelle referanser eller konvensjoner for å gjenkjenne det avbildede. Det gjør at fotografiet er en form for ukodet bilde. Det gir også fotografiet en spesiell kobling til virkeligheten, til å vise ting slik det var på tidspunktet bildet ble tatt. Det danner et bindeledd mellom her og dengang (Barthes, 1994, s. 30). Derimot er fotografiet like fullt bundet opp til en del kulturelle konvensjoner. Derfor skiller Barthes på *denotasjon* og *konnotasjon*. Med begrepet *denotasjon* mener Barthes det som ethvert medlem i en kultur greier å lese ut av bildet basert på sterkt innarbeidede konvensjoner for hvordan noe skal fremstilles, men strippet for dypere kulturell betydning eller tolkning (Barthes, 1994, s. 29). Det handler om å

kunne se at en tegning av en blomst forestiller en blomst. Konnotasjon handler derimot om det kulturelt «kodede» budskapet. Hvilken kulturell symbolikk og betydning er forbundet med det som er avbildet i en gitt kontekst (Barthes, 1994, s. 32). I Norge i 2021 kan rosen være et symbol på romantikk, Arbeiderpartiet eller terrorangrepet 22. juli. Konteksten og andre konnotasjoner i bildet vil da gjerne avgjøre hvilken av disse tolkningene som gjør seg gjeldende.

Det er interessant å se på reportasjefotografiet i lys av Barthes begreper om konnotasjon og denotasjon. Som en skildring av virkeligheten skal altså reportasjebildet beskrive virkeligheten. Derfor kan det tenkes at reportasjefotografiet vil være mer preget av denotasjon, heller enn å legge opp til tolkning gjennom symbolikk og konnotasjoner. Derimot er det ikke slik at dokumentariske bilder er fri for konnotasjoner¹². Farger, motiver, iscenesetting og lyssetting er noen av elementene i et fotografi som kan fremkalle følelser hos seeren, skape assosiasjoner eller formidle budskap på et konnotativt plan. Disse elementene er til stede i alle fotografier. Derimot vil reportasjefotografiet som regel ikke være iscenesatt eller lyssatt, men bildet vil bli tatt i tilgjengelige omgivelser og lys. For et journalistisk reportasjefotografi vil disse forholdene i større grad være gitt, og i mindre grad påvirket av fotografen.

Når det er sagt, så er et fotografi som tidligere nevnt aldri objektivt, og det er svært vanskelig å si noe om i hvilken grad et bilde faktisk skildrer virkeligheten (se side 50). Begrepet modalitet kan derimot brukes til å si noe om hvorvidt bildet fremstår som oppriktig og virkelighetsnært (se kapittel 3.3.5 og kapittel 4.5 for en grundig gjennomgang av modalitetsbegrepet; Kress & van Leeuwen, 2008, s. 154; Skovholt & Veum, 2014, s. 89; van Leeuwen, 2005, s. 160). I analysen av Orderud-reportasjen pekte jeg på noe av utfordringen med modalitetsbegrepet til Kress og van Leeuwen som følge av deres fokus på billedteknologi (se kapittel 4.5). I forbindelse med denne reportasjen er derimot begrepet langt mindre problematisk å bruke. Reportasjen benytter seg nemlig av et mer moderne bildeuttrykk, og bildene er av høy teknisk kvalitet.

¹² Vinnerbildet i World Press Photo 2021, *The First Embrace*, av Mads Nissen (2020) er et godt eksempel på dette. Bildet viser en sykepleier som klemmer en eldre dame. Plastfrakken som sykepleieren har på danner en form om gir assosiasjoner til englevinger på ryggen til den eldre damen. I lys av koronapandemien åpner dette for en rekke ulike tolkninger. Kanskje er det nettopp det som er med på å gjøre dette til et vinnerbilde? Det at bildet fanger en situasjon som i seg selv er gripende, men som samtidig, forsterket av konnotasjonene bildet skaper, sier noe om samfunnet og samtiden.

Fotografiene og videoene i reportasjen fremstår som naturalistisk kodet. Bildene viser tilsynelatende faktiske steder, personer og hendelser slik de refereres til skriftlig. De benytter seg i liten grad av symboler eller uttrykksformer som krever utdanning, dannelse eller kulturell forståelse utover det normale, og er dermed tilpasset et grunnleggende uttrykk som er felles og forståelig for folk flest i vår kultur. For eksempel fremstår farger, størrelsesforhold og lignende som naturlig. Dermed fremstår de ikke som tegn for noe annet enn det de ikonisk viser til. Ikonisk er her forstått som et tegn som gir mening på bakgrunn av likhet til det som det viser til (Peirce, 1998, s. 5). Altså benytter fotografiene seg i større grad av denotasjon, og i mindre grad av konnotasjon. De aller fleste fotografiene er tatt i omgivelser som danner en naturlig setting. Fargemetningen er nøytral, og verken over- eller underdrevet. Det er klare bilder med god, men ikke overdrevet, skarphet og detaljnivå. Videoene har en naturlig flyt, og bevegelsene er ikke stakkato eller slørete. Både bilder og video har stor dybdeskarphet, som gir uttrykk i små forskjeller mellom hva som er i, og hva som er utav, fokus. De er heller ikke tatt med optikk som i stor grad forvrenger perspektivet. Om bildene bedømmes ut fra dagens vestlige konvensjoner for modalitet vil samtlige bilder og videoer fremstå med høy modalitet. Målet er altså at de skal fremstå som oppriktige og virkelighetsnære, noe som er et godt utgangspunkt for en bildesjanger som har som mål å skildre virkeligheten, og gjøre seeren til øyenvitne.

At bildene i større grad spiller på denotasjon, og at de har høy modalitet, er med på å fremstille bildene som oppriktige, virkelighetsnære og beskrivende. Det kan sies å stå godt til den fotografiske sjangeren. Som sagt er det ikke slik at reportasjebilder er fri for konnotasjoner. Derimot kan det tenkes at bruken av dypere symbolikk i et reportasjebilde vil være avhengig av konteksten det publiseres i. Et bilde publisert i magasinet *Fotografi*, et magasin dedikert til fotografi, vil mest sannsynlig legge mer vekt på å fortelle gjennom bildene alene. Det kan gi utslag i at de spiller mer på konnotasjon og symbolikk, og ikke umiddelbart er like tilgjengelig for et like stort publikum. Det at bildene spiller mer på denotasjon kan gi utslag i at de i større grad får en beskrivende funksjon, heller enn å formidle et budskap gjennom symbolikk. Reportasjebilder tatt for et mediehus i forbindelse med en reportasje, står oftere sammen med skrift, og saken formidles i samspillet mellom skrift og bilde. Samtidig kan det tenkes at de skal være tilgjengelig for et stort publikum. Derfor kan det tenkes at bilder i denne konteksten i større grad spiller på denotasjon, slik som er tilfellet ved denne reportasjen.



Figur 13 Skjerm bilde fra Det skjulte matsvinnet. Armene til bonden danner, sammen med blikkretningen, linjer i bildet som alle leder mot potetene. Bonden er det mest fremtredende i bildet, og er den som danner linjene. Derfor den handlende i bildet, mens potetene blir målet som blir behandlet.

Fotografiet i figur 13 er et godt eksempel, som viser et typisk bilde fra reportasjen. Det er hentet fra kapittelet «Bare perfekt er godt nok», om poteter som kastes. Fotografiet viser en bonde som sitter på kne foran en stor haug med poteter. Bonden er undervinklet, og i hendene holder han to poteter. Utsnittet er såpass stort at hele personen er synlig. Fotografiet er som sagt naturalistisk kodet, og det har en naturlig setting. Riktignok er bakgrunnen her en overskyet himmel, og kun litt gress er synlig i høyre kant, noe som ikke gir så mye informasjon om settingen. Likevel er det tydelig at dette er utendørs, antakeligvis på åkeren. Bonden ser ikke i kamera, men blikket hans leder ned mot potetene i hendene hans. Potethaugen til venstre danner en diagonal linje i bildet, som sammen med en motsvarende linje fra bondens underarm og blikkretning leder mot potetene i hendene til bonden. De motsvarende linjene danner en kompositorisk balanse i bildet, men slike linjer kan også bidra til å skape bevegelse, retning og handling i bildet (Kress & van Leeuwen, 2008; Skovholt & Veum, 2014, s. 66–67). Dersom bonden hadde hatt to poteter i hånda, men satt rett opp og ned ved siden av potethaugen hadde det vært et bilde av «bonde ved potethaug som holder poteter». I dette tilfellet hvor blikket og armene til bonden leder mot potetene skapes en kobling mellom bonden og potetene. Effekten av dette er at bonden fremstår som avbildet i en mer aktiv handling hvor han håndterer potetene. Bildet viser dermed ikke en passiv «bonde ved potethaug», men heller at «bonden inspiserer potetene». I den grad fotografiet

har noen symbolikk så kan balansen i komposisjonen symbolisere balansen mellom menneske og natur. Den åpenbare undervinklingen av bonden kan få han til å fremstå som mektig, eller gi han autoritet. Det kan tolkes som at potetene er underlagt bondens kontroll. Spiller man videre på denne tolkningen kan man strekke det til at jorda er underlagt mennesket, og dette kan speile klima og miljø problematikken på et overordnet nivå.

Bonden er altså avbildet på noe lengre avstand, han ser ikke i kamera og bildet er tatt i en delvis skrå vinkel. Som nevnt kan den skrå vinkelen ha en effekt av å fremstille motivet som «i en annen verden» (se kapittel 4.6; Kress & van Leeuwen, 2008, s. 134–136; Skovholt & Veum, 2014, s. 108–110). Den lengre avstanden, og det at bonden ikke ser inn i kamera, kan også føre til en større distansering. Som vist i analysen av Orderud-reportasjen har et nærere utsnitt, og blikk rettet mot kamera, et større potensial for å skape en relasjon mellom leseren og den avbildede (se kapittel 4.6). På den annen side kan det skråstilte perspektivet nettopp gi leseren en betraktende, fremfor en deltakende, rolle. At bonden ikke ser i kamera kan være med å opprettholde «den fjerde veggen»¹³ mot leseren, og forsterke effekten av å gjøre leseren til øyenvitne. Samtidig gir det fotografiet inntrykk av å ikke være oppstilt, eller statisk, men snarere viser det situasjonen hvor bonden er aktiv og inspiserer potetene. Måten fotografiet søker å gjøre leseren til tilskuer skaper en effekt som får bildet til å fremstå som dokumentarisk. Det dokumenterer en situasjon, uten å bryte inn i den.

Fotografiet i figur 13 eksemplifiserer flere særtrekk som går igjen i mange av bildene i reportasjen. De fleste bildene av personer har et halvnært, eller et halvtotalt utsnitt. Kun enkelte bilder av personer er i en frontal vinkel, eller er bilder der personer ser inn i kamera. De fleste bildene er altså skråstilt, og personene ser ikke inn i kamera. Bilder av steder er ofte i store utsnitt, og en mer frontal vinkel, mens en del bilder av råvarer og prosesser veksler mellom utsnitt og vinkler. Kombinasjonen av store utsnitt, skrå perspektiv og lite blikkontakt kan skape en viss distanse til avbildede personer og steder. Samtidig er det to faktorer som kan tenkes å ha en effekt som motvirker dette. Det første er som sagt at de viser aktive handlinger. Svært mange fotografier og videoer er handlingsorienterte, og viser situasjoner og personer som utfører handlinger. Det handlingsorienterte i bildene kan oppleves å ha en engasjerende effekt. Ved å vise leseren handlingene som beskrives skriftlig

¹³ Begrepet «den fjerde veggen» stammer fra film og teater. Det viser til den usynlige veggen mellom scenen og publikum. Å direkte henvende seg til publikum er kjent som «å bryte den fjerde veggen».

lar man leseren på sett og vis å involvere seg, og ta del i handlingene. I tillegg søkes det å skape en relasjon til enkelte aktører i samspillet mellom det visuelle og det skriftlige. Sauebonden, potetbonden, lakseoppdretteren og tomatbonden presenteres alltid med navn, og de gis personligheter gjennom utsagn som «Helt siden moren lærte henne å plukke fiskebeina rene, har Elin hatet å kaste sjømat». Dette er utsagn som er med på å menneskeliggjøre dem, og leseren får i større grad en relasjon til dem. På samme måte kan det skriftlige også fremme distanse. En person på et pakkeri er avbildet i noenlunde samme utsnitt og vinkel som bøndene, men med en mer nøktern beskrivelse: «I dette rommet gjennomfører de ansatte (...)». Altså er personen på bildet fremmedgjort som en «ansatt» som ikke er personlig investert i saken. Samspillet mellom det visuelle og det skriftlige menneskeliggjør de tre bøndene og fiskeoppdretteren i saken, mens det opprettholdes en distanse til det neste produksjonsleddet, til «systemet». Dette speiler sakens underliggende konflikt mellom bøndene og systemet, men det synliggjør også hvordan feature-sjangeren tillater at journalistene gjør mer subjektive refleksjoner og vurderinger.



Figur 14 Skjerm bilde fra Det skjulte matsvinnet. Bamas representant er presentert i et nært utsnitt og en krevende billedhandling, men modaliteten er lavere på grunn av den flate hvite bakgrunnen.

Ett bilde skiller seg derimot fra alle de andre i reportasjen. Det er et fotografi av Bamas representant (se figur 14). Dette bildet har et tett utsnitt, personen ser rett i kamera og perspektivet er rett. Effekten av dette kan innby til å danne en relasjon mellom leseren og motivet. På den annen side så skiller det seg ut ved å ha en helt hvit bakgrunn, uten noen

form for dybde. I forhold til de andre bildene, som har mer dybde og en naturlig setting, risikerer dette bildet å fremstå som mer oppstilt og kunstig. Det kan bidra til å gi bildet en lavere modalitet enn hva som er tilfellet for alle de andre naturalistiske bildene i reportasjen. Dette er det eneste bildet av en navngitt representant fra motparten i reportasjen. Bildet er kreditert Bama, noe som kan tyde på at det er et standard pressebilde. En mulig forklaring er selvsagt at journalistene ikke hadde andre bilder, og brukte det de fikk. Derimot må bildebruken ses på som bevisst, all den tid journalistene kunne latt være å bruke bildet. En mulig tolkning her er at Bama er oppriktig i sine utsagn, noe det nære utsnittet og krevende billedhandlingen taler for. Samtidig distanseres de i fra virkeligheten. Den manglende settingen kan tolkes til at de mangler kontakt med, og forståelse for, virkeligheten i det norske landbruket. Kontrasten til de andre bildene i reportasjen underbygger dermed også kontrasten mellom bøndene og leverandørsystemet.

Bildene i reportasjen er altså i stor grad typiske reportasjebilder som samsvarer godt med sjangertrekk i feature-sjangeren. De spiller på reportasjebildet og feature-sjangeren som skildring, og bidrar til å gi leseren innblikk i situasjoner, og ulike møter med personer og miljøer. Bildene gir leseren et «flue på veggen»-perspektiv, men de griper ikke inn, eller påvirker situasjonen de avbilder. De fremstår som oppriktige og virkelighetsnære, og totalt sett gir dette en effekt av et dokumentarisk uttrykk i bildene. Samtidig er bildene brukt på en slik måte at flere av dem underbygger narrativet i reportasjen.

5.5 En tekst med to nivåer

Det skjulte matsvinnet utnytter samspillet mellom visuelle og skriftlige modaliteter til å skape en effektiv formidlingsform. Skrift er den bærende modaliteten, men det narrative potensialet som ligger i en temporal sekvens av bilder utnyttes også til en viss grad.

De visuelle modalitetene fremstår som virkelighetsnære og ekte gjennom høy modalitet. Gjennom utsnitt og vinkling skapes det en visuell effekt som kan gi inntrykk av at leseren får være med på en omvisning i et «flue på veggen»-perspektiv. Bildene viser situasjoner og personer som utfører handlinger, og det kan dermed fremstå som om leseren får innblikk i disse situasjonene. Leserens får møte personer og steder, men det visuelle er ikke direkte involverende, og leseren holdes på en armlengdes avstand. Dette skaper en effekt som kan bidra å fremstille bildene som dokumentariske og observerende. Måten bildene hjelper til i formidlingen av saken på synliggjør også hvordan de bidrar til at reportasjen som helhet

lever opp til enkelte av feature-sjangerens sjangerkonvensjoner. Som sagt er det få adjektiver og skriftlige beskrivelser, men bildene bidrar helt tydelig til et portrett av personer og miljøer, noe som er et typisk sjangertrekk for feature-sjangeren. I tillegg har de en narrativ funksjon. Som vist så bidrar bildene til å underbygge fortellingen som settes opp. Til slutt viser de hvordan journalistene tillater seg mer subjektive beskrivelser, refleksjoner og vurderinger gjennom måten de samspiller med tekst på for å menneskeliggjøre enkelte aktører, og fremmedgjøre andre.

På den ene siden er dette en tradisjonell, lineær tekst. På den andre siden er dette en moderne, digital tekst som gjør utstrakt bruk av lenker. Teksten er bygget opp rundt en aksial struktur. Selv om hovedteksten er lineært bygget opp får leseren mulighet til å ta avstikkere via faktaboksene, og fordype seg i stoffet. Dette utnytter mulighetene ved digital publisering til å dele opp teksten på to nivåer, og effektivt tekke både den erfarne og interesserte, så vel som den mer uerfarne eller overfladiske leseren. Dette gjør det til en tekst som har fordel av å bli publisert digitalt, og som utnytter potensialet som ligger i nettverksstrukturen til nye medier.

Her er det tydelig at mediet er med på å forme teksten. Både den utstrakte bruken av video i bakgrunnen, noe som ville vært umulig i en tradisjonell trykt avistekst, og måten teksten er strukturert på vitner om at presentasjonen av denne reportasjen er drevet av mulighetene som ligger i digital publisering.

6. Sjangerutvikling i den digitale featurejournalistikken

Denne masteroppgaven har tatt for seg to reportasjer fra NRK, *Orderud – Det uløste trippeldrapet* og *Det skjulte matsvinnet*, og sett på hvordan dagens digitale mediesituasjon påvirker fremstillingen av disse sakene.

Først og fremst er det på sin plass å understreke at en analyse av kun to reportasjer fra ett mediehus helt klart har sine begrensninger. Det begrensede utvalget gjør at det ikke er mulig å trekke noen konkrete slutninger om hvorvidt funnene er representative for sjangeren generelt, eller på tvers av mediehus. På den annen side har fordelen ved denne kvalitative tilnærmingen vært muligheten til å gå i dybden på reportasjene. Det har gjort det mulig å avdekke i detalj deres egenart, og særtrekkene deres, samt å se dette i lys av tematikk og samfunnsforhold spesifikt knyttet til saken som fremstilles. Ikke minst har det gjort det mulig å avdekke noen trekk ved presentasjonsformen som ville vært vanskelig å avdekke uten en slik næranalyse. For eksempel har jeg pekt på hvordan fremstillingen av de to reportasjene er spesialisert og tilpasset de ulike sakene. Som sagt kan sakens tematikk og tilgjengelige kilder være med å påvirke bruken av lenker (se side 66). På samme måte kan tematikk og sakens særegenhet være med å påvirke bildebruk og fremstilling. Varierende tematikk og saksforhold er ikke nytt inne featurejournalistikk, men til forskjell fra en papiravis gir digital publisering mulighet for en langt større variasjon i modaliteter, og andre måter å formidle på.

So how can journalists get readers to complete these long pieces?

One way, this analysis has found, is to use multiple elements and platforms to tell the story. That means taking advantage of several multimedia tools, including audio elements embedded in text, video clips intertwined with the story and interactive graphics, among others. Lucky, then, that we live in an era of digital media when this is not only possible, but increasingly accessible.

(Kovacs, 2016)

Sitatet er hentet fra American Press Institute, og en artikkel på deres nettsider om «How to engage readers with digital longform journalism» (Kovacs, 2016). I artikkelen hevdes det at å bruke flere modaliteter til å fortelle historien er avgjørende for å holde på leserens interesse gjennom disse relativt lange, og omfattende, reportasjene. Funnene i min analyse tyder

derimot på at tilnærmingen til NRK, selv om den er multimodal, ikke er den multimediebonanzaen som American Press Institute legger opp til.

6.1 Less is more

«Cognitive container» er et velkjent trekk ved digital longform-sjangeren (se kapittel 2.1; Dowling & Vogan, 2015, s. 210; Hiippala, 2017, s. 2). Det går som sagt ut på å minimere forstyrrelser og distraksjoner, og målet er å legge til rette for at leseren skal fordype seg i reportasjen. Ofte trekkes det frem at man ikke har reklame, menyer eller lenker til andre artikler på nettsidene. Dette er også tilfellet for de to analyserte reportasjene, men i de analyserte reportasjene er det også et annet trekk som går igjen. At teksten presenteres i én spalte, og at den presenteres temporalt, i stedet for spatiaalt, er med på å gi teksten en mer tvungen lineær fremstilling. Det legger ytterligere til rette for at leseren kan fordype seg i teksten etter hvert som den utfolder seg. En kognitiv konteiner handler dermed ikke bare om å ta bort distraksjoner, men påvirker også hvordan teksten presenteres.

Reportasjene er svært visuelle, men det visuelle står ikke for noen kompleks fortellerstruktur. Det er i hovedsak skriften som formidler innholdet, mens de visuelle modalitetene forsterker, eller utdyper meningen. Begge reportasjene benytter visuelle modaliteter som bilder, video og animasjon som i stor grad er relevant. De er med på å formidle innhold, og er ikke bare til pynt. Tidligere forskning viser at bilder kan bidra til at leseren husker saken bedre, så lenge de er relevante for innholdet (Greussing & Boomgaarden, 2019, s. 275). I det øyeblikket de mister sin funksjon kan det å bruke flere modaliteter derimot virke mot sin hensikt. Hvis for mange modaliteter konkurrerer om oppmerksomheten kan det føre til at leseren blir forvirret, mister oppmerksomheten og innlevelsen (Greussing & Boomgaarden, 2019, s. 275–276; Lassila-Merisalo, 2014, s. 6–7; Steensen, 2011, s. 320).

Denne bruken av modaliteter er på ingen måte unikt. Tidligere studier på digital longform-sjangeren har vist at journalister unngår å fortelle komplekse historier visuelt (Hiippala, 2017, s. 18), at de foretrekker å bruke tekst som bærende modalitet (Hiippala, 2017, s. 18; Lassila-Merisalo, 2014, s. 8–9; Steensen, 2011, s. 320), og at bruken av ulike modaliteter er basert på hvilke modaliteter som er best egnet til å formidle innholdet (Dowling & Vogan, 2015, s. 213; Kind, 2014, s. 80; Planer & Godulla, 2020, s. 11). Kanskje kan det være med på å forklare hvorfor det i analysen av de to sakene kommer frem et spesielt interessant funn. Nemlig at ingen av reportasjene benytter seg av lyd.

6.2 Hvor ble det av lyden?

Til tross for et mangfold av modaliteter i mitt materiale, er ikke lyd en av dem. Vanligvis er man vant til at video kombineres med lyd, men til tross for deres utstrakte bruk av video og animasjon, er lyd helt fraværende i de to reportasjen.

Det kan virke som det generelt sett er mindre bruk av lyd enn andre, mer visuelle, modaliteter. Derimot er det ikke slik at lyd aldri forekommer. Reportasjer som *De som glemmer* (Vignær & Andersen, 2020), *Norsktimene i Kabul* (Vollan et al., 2020) og *Det är jag som är döden* (Alkärr et al., 2020) gjør alle bruk av lyd. Bruken av lyd i disse reportasjene er derimot ikke koblet til bilder. Lydavspilling må aktivt startes av leseren, og lyden er transkribert. Leseren får altså mulighet til å lese innholdet i lyden, og på den måten få med innholdet, uten å måtte spille av lyden. Det finnes også reportasjer som gjør mer tradisjonell bruk av kombinasjonen lyd og video. – *Det virker ikke som noen vil at vi skal bo her* (Fredriksen, 2020), *De dreper for barna sine* (Alayoubi & Jentoft, 2020) og *Min reise i krigens Syria* (Solberg, 2017) gjør alle bruk av video koblet sammen med reallyd, eller såkalt *diegetisk lyd*¹⁴. Felles for disse reportasjene er, i likhet med de tre forrige eksemplene, at lyden må aktiveres. Videoen startet avspilling automatisk, men da med lyden avskrudd. Leseren må aktivt klikke på lydsymbolet i avspillingskontrollene for å aktivere lyden¹⁵. I den grad det er tale eller dialog i videoen er denne teksten. Dette skaper en multimodal redundans, som gjør at leseren får med seg innholdet selv om lyden ikke aktiveres. Riktignok gir ikke kun lesing av teksten et fullstendig bilde. Lyden kan formidle mye mer, og skape konnotasjoner, gjennom tonefall, stemmebruk, bakgrunnslyder og så videre. Dette er elementer som forsvinner i teksten, men det verbalspråklige innholdet formidles.

De analyserte reportasjene er sterkt visuelle og skriftlige. Den manglende bruken av lyd, samt begrensningene i bruk av lyd generelt, kan tyde på at lyd brukes unntaksvis når det ikke er andre gode muligheter, eller når lyd er spesielt godt egnet til å formidle innholdet. Dette henger derimot ikke sammen med mediebruken av lydmedier generelt. Ifølge SSB brukte

¹⁴ Diegetisk lyd er en betegnelse brukt innen film og teater. Det viser til lyd som befinner seg naturlig i universet der historien utspiller seg (Alten, 2011, s. 291). Begrepet er velegnet fordi det viser til at lyden er realistisk og naturlig, samtidig som det ikke utelukker at lyden kan være redigert, forsterket eller at det til og med kan brukes lydeffekter.

¹⁵ Å skille lyd og video på denne måten forekommer også andre steder. For eksempel da Twitter introduserte automatisk avspilling av video, var det uten lyd. På Twitter må brukeren aktivt engasjere seg for å aktivere lyden på videoene (@regandc, 2016).

over halvparten av befolkningen lydmedier daglig, og bruken av podkast er økende (Schiro, 2020, s. 46). I tillegg har bruken av talemeldinger økt, særlig hos yngre brukere, og medieforsker Petter Bae Brandtzæg tror flere vil ta i bruk dette som et alternativ til tekstlig kommunikasjon (Pettrém & Hansen, 2019).

Det finnes et par mulige forklaringer på hvorfor lyd som modalitet blir brukt i mindre grad. I og med at reportasjene først og fremst er visuelle, og ikke audiovisuelle, stimulerer modalitetene i stor grad kun én sans, synssansen. Grunnen til dette kan ha sammenheng med at man søker å ta bort distraksjoner, og tilrettelegge for at leseren skal fordype seg i reportasjene. Ved å begrense sanseintrykkene til én sans hindrer man at ulike sanseintrykk konkurrerer om oppmerksomheten, og leseren kan vie all sin oppmerksomhet til synssansen. Som en følge av dette kan en plutselig introduksjon av stimuli for hørselssansen i større grad tenkes å være distraherende, kanskje til og med irriterende. I tillegg kan det tenkes at dette henger sammen med hvor og når disse reportasjene leses. Ofte leses de på mobil eller PC i samvær med andre mennesker. På bussen, hjemme i stua eller kanskje under lunsjen i kantina. Da kan det fort være både flaut og irriterende når mobilen ufrivillig gir fra seg lyd som tiltrekker alles oppmerksomhet.

Fraværet av lyd i disse reportasjene er dermed, mest sannsynlig, ikke et resultat av teknologiske rammebetingelser. Teknisk sett gir det ikke mening at lydbruken skal begrenses. Det er tross alt mindre krevende å produsere lyd, enn video. I tillegg er som sagt bruken av lydmedier økende. Om vi ser på dette opp mot Engebretsens affordansmodell for sjangerutvikling (se kapittel 3.1) er det tydelig at forklaringen på den begrensede lydbruken mest sannsynlig ligger i de sosiale, heller enn de materielle, affordansene. Sosiale forhold som den praktiske bruken, de sosiale settingene hvor det brukes, samt kulturelle forhold som sjangerkonvensjoner ser ut til å påvirke lydbruken i større grad enn de materielle affordansene. Det kan tenkes at nettavisene i hovedsak ses på som et visuelt medium, hvor leseren forventer, kanskje til og med ønsker, en begrenset bruk av lyd. Noe som vitner om dette er at de fleste nettavisene i dag har egne seksjoner som konsekvent er audiovisuelle, slik som for eksempel NRK TV eller NRK Radio, hvor lyd får spille en mye større rolle.

6.3 Hva gjør vår digitale mediesituasjon med featurejournalistikken?

Den typiske digitale utviklingen har lenge lagt til rette for kortere tekster, raskere og mer overfladisk lesing, og økt stimuli via flere modaliteter. Digital featurejournalistikk har hele tiden vært en motpol til den raske digitale journalistikken (se kapittel 2.1; Dowling & Vogan, 2015, s. 211, 220; Greussing & Boomgaarden, 2019, s. 274; Hiippala, 2017, s. 2). De to analyserte reportasjene låner sjangermessig mye fra den tradisjonelle featurereportasjen, men digital publisering betyr ikke nødvendigvis at de typiske trekkene ved digital publisering blir forsterket. Snarere tvert imot. Gjennom en aktiv, men nøktern modalitetsbruk og en lineær, temporal fremstilling oppnår de to reportasjene enda mer fokus, samtidig som de blir lett tilgjengelig, og tiltalende for et stort publikum.

I en gjennomgang av tidligere forskning på området, konkluderte Steensen (2011) med at man ikke fikk den eksplosive utviklingen i hypertekst, multimodalitet og interaktivitet innen journalistikken som man hadde trodd, og teknologi alene er ikke drivkraften bak utviklingen innen den digitale journalistikken. I stor grad har skrift vært sett på som den viktigste modaliteten, mens muligheter for multimodalitet, interaktivitet og hypertekst har jevnt over vært sett på som mindre viktige affordanser (Steensen, 2011, s. 320). Det finnes ulike teorier om hvorfor det er slik. Manglende kompetanse og tekniske begrensninger har vært trukket frem som mulige forklaringer (Steensen, 2011, s. 320). Mens begrenset bruk av lenker har vært tilskrevet at enkelte er redde for å drive trafikken ut fra sitt eget nettsted (Steensen, 2011, s. 314), mens andre er kritiske til å gi fra seg kontrollen, og lenke til informasjon som ikke er redaksjonell (Karlsson & Sjøvaag, 2018, s. 2; Steensen, 2011, s. 315).

Engebretsens affordansmodell for sjangerutvikling (se kapittel 3.1) trekker frem hvordan sjangerutvikling foregår under påvirkning av både teknologiske og materielle, men også sosiale og kulturelle faktorer. Blant annet peker modellen spesifikt på hvordan tilgjengelig teknologi er førende for hvilke semiotiske ressurser som kan anvendes. Samtidig peker den på hvordan sjangerkonvensjoner, brukssituasjon og vaner også er med å påvirke, og at sjangerutvikling skjer under påvirkning fra begge disse faktorene. Som jeg påpekte i kapittel 6.2 er NRKs bruk av lyd et godt eksempel på nettopp dette.

I de to analyserte reportasjene finnes det også gode eksempler på hvordan teknologi og kultur samspiller i sjangerutviklingen. Teknologien har åpnet opp for mange nye muligheter.

Sitatet fra American Press Institute på side 84 peker på hvordan det er mulig å flette video, bilder, lyd og interaktive elementer sammen med skrift. Dette bærer også de to analyserte reportasjene preg av. Det er tydelig, gjennom både konvergens og remediering, hvordan teknologien muliggjør at ulike medier og modaliteter kobles sammen. De to reportasjene gjør flittig bruk av visuelle modaliteter. Samtidig er det tydelig at mulighetene som ligger i hypertekst og automasjon bare til en viss grad er med på å påvirke fremstillingen eller presentasjonen, til fordel for en lineær fremstilling. Utnyttelsen av interaktivitet er også mer avmålt. Selv om kapittelet «Spørsmål og svar» i Orderud-reportasjen åpner for deltakelse og interaksjon, ser det ut til at man har vært forsiktig med å ta i bruk alle disse mulighetene. Noe holder igjen.

Det er kanskje her den andre delen av trekanten spiller inn, de sosiokulturelle faktorene. Kanskje ligger ikke forklaringen først og fremst i det teknologiske, men heller i det sosiokulturelle? For der hvor det teknologiske åpner for nye muligheter er det sosiokulturelle med på å begrense disse mulighetene. Det vil si, de tekniske mulighetene begrenses ikke. De sosiokulturelle faktorene begrenser måten de tekniske mulighetene praktisk kan anvendes på, dersom man ønsker å nå ut til et bredt publikum. Det kan tenkes at jo større publikum, jo større rolle spiller denne siden av trekanten. For det er på denne siden av trekanten grunnlaget for felles forståelse og tolkning ligger. Det vil være lettere å nå ut til et bredt publikum om man i større grad spiller på kjente sjangerkonvensjoner, og gjenkjennelige fremstillingsformer.

Steensen (2009b, s. 21–22) påpeker at den implisitte leseren av en tradisjonell papirbasert featurereportasje er en passiv mottaker som trekker seg tilbake og fordyper seg i reportasjen. Til motsetning er den implisitte leseren av en digital featurereportasje en moderne leser som forventer å kunne være mer aktiv, og mer deltakende i teksten. Siden Steensen skrev dette i 2009 har en mye større andel av befolkningen gått over til å lese nyheter på nett, og NRK er i en særstilling som rikskringkaster. De skal nå ut til det brede lag av befolkningen. Dermed kan det tenkes at den implisitte leseren for disse reportasjene ikke er like digitalt kyndig som de Steensen hadde i tankene i 2009. Samtidig er det rimelig å anta at den generelle digitale kompetansen i samfunnet er blitt høyere. Det kan virke som de to reportasjen bruker teknologiske muligheter til å forsiktig videreutvikle, men ikke revolusjonere sjangeren. Grunntanken for hva en feature er, og hvordan den skal nytes av leseren, ser ut til å ha blitt hentet fra tradisjonelle sjangerkonvensjoner. Det ser ut til å legge føringer for hvordan reportasjene presenteres. Å bruke en enkel og lineær fremstilling, og å unngå en komplisert

hypertekststruktur, tilrettelegger for at leseren skal fordype seg i reportasjen, samtidig som det stiller færre krav til digitale ferdigheter.

De to reportasjene representerer dermed ikke en banebrytende eller ny sjanger, men snarere en utvikling, eller en hybrid. De passer godt inn i Shepherd og Watters' andre ledd i sjangerutviklingen. Altså en sjanger som tydelig har sitt opphav i eldre medier, men som samtidig har tatt opp i seg noen av særtrekkene ved det nye mediet (se kapittel 3; M. Engebretsen, 2007, s. 14; Rulyova & Westley, 2017, s. 989; Shepherd & Watters, 1998). Bruken av video, animasjon, lenker og ikke minst den temporale fremstillingen gjør at det ikke hadde vært mulig å publisere disse reportasjene på papir uten å miste noe vesentlig. De utnytter altså noen av mulighetene som finnes i de digitale rammebetingelsene, selv om de lar mye av potensialet ligge uutnyttet.

Det er vanskelig å bedømme denne utviklingen ut ifra et ideal for hva som er bra, og hva som er dårlig. Er det et mål at disse tekstene skal utnytte alle affordansene og være interaktive, multimodale og sammenkoblet? Ikke nødvendigvis. Det kommer an på hva journalistene setter seg som mål for teksten. Hvem skal de nå ut til, og hva skal de formidle? I årsrapporten til NRK for 2018 trekkes prosjektet om Orderud-saken spesielt frem som en banebrytende arbeids- og fremstillingsmåte, og betegnes som en stor suksess (Thoresen et al., 2019, s. 80). I rapporten for 2019 trekkes featurereportasjene til NRK frem som en stor suksess fordi de når svært bredt, engasjerer og utgjør en forskjell i samfunnet (Duckert et al., 2020, s. 14–17).

NRK anser altså utviklingen innen sjangeren for å være svært vellykket. De har et stort antall lesere, de engasjerer og NRK oppnår det de ønsker å få til med sjangeren. Så kan vi som er interesserte i den digitale utviklingen heller bare være skuffet over at utviklingen ikke har gått raskere, og at vi tilsynelatende ikke egentlig er kommet så mye lengre enn da Engebretsen gjennomførte sin studie av digitale diskurser. Det kan se ut som tegnene som allerede da var synlige nå bare har fått mer fotfeste, og er blitt mer etablerte.

Litteraturliste

- Ahlsen, Ø. B., & Pihl, R. (2020). Fotoreportasje. I *Store norske leksikon*.
<http://snl.no/fotoreportasje>
- Alayoubi, M., & Jentoft, M. (2020, oktober 25). De dreper for barna sine. *NRK*.
<https://www.nrk.no/urix/xl/de-dreper-for-barna-sine-1.15207997>
- Alkärr, T., Andresen, K. A. G., Reime, I., Møllersen, S. V., & Veberg, J. (2020, april 10). Det är jag som är döden. *NRK*. <https://www.nrk.no/det-ar-jag-som-ar-doden-1.15117277>
- Alten, S. R. (2011). *Audio in media* (International ed., 9. ed). Wadsworth.
- Barthes, R. (1994). *I tegnets tid utvalgte artikler og essays*. Pax.
- Berger, J. (1980). Understanding a Photograph. I A. Trachtenberg (Red.), *Classic essays on photography* (s. 291–294). Leete's Island Books.
- Birkeland, N. R. (2010). Hva kart kan fortelle: Tilnærming til kartografisk analyse. I M. Engebretsen (Red.), *Skrift, bilde, lyd: Analyse av sammensatte tekster* (s. 79–99). Høyskoleforl.
- Bolter, J. D., & Grusin, R. (2003). *Remediation: Understanding new media*. MIT Press.
- Branch, J. (2012, desember 20). Snow Fall: The Avalanche at Tunnel Creek. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/projects/2012/snow-fall/>
- De nasjonale forskningsetiske komiteer. (2010). *Veiledning for forskningsetisk og vitenskapelig vurdering av kvalitative forskningsprosjekt innen medisin og helsefag*.
- Dowling, D., & Vogan, T. (2015). Can We “Snowfall” This?: Digital longform and the race for the tablet market. *Digital Journalism*, 3(2), 209–224.
<https://doi.org/10.1080/21670811.2014.930250>
- Duckert, H., Øfsti, Ø. W., Skarrud, E., Hansen, O. A., & Wee, M. (2020). *Velge og bli valgt: NRKs årsrapport og årsregnskap for 2019*. NRK. <https://www.nrk.no/aarsrapport/>
- Egenfeldt-Nielsen, S., Smith, J. H., & Tosca, S. P. (2016). *Understanding video games: The essential introduction* (3. utgave). Routledge.
- Elleström, L. (2010). The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. I L. Elleström (Red.), *Media borders, multimodality and intermediality*. Palgrave Macmillan.
- Elster, K. (2016, oktober 2). Atomknappen. *NRK*. <https://www.nrk.no/atomknappen-1.13131420>
- Engebretsen, L. N. (2018, mars 29). Hull i hodet på Lier. *NRK*. <https://www.nrk.no/her-ble-hundrevis-av-nordmenn-lobotomert-1.13976946>

-
- Engebreetsen, M. (2000). *Nettavisen og brukerne: En panelstudie med fokus på nettavislesernes vaner, preferanser og medieforståelse*. IJ-forlaget.
- Engebreetsen, M. (2007). *Digitale diskurser: Nettavisen som kommunikativ flerbruksarena*. Høyskoleforl.
- Engebreetsen, M. (2010). Innledning: Hvorfor og hvordan analyserer vi sammensatte tekster? I M. Engebreetsen (Red.), *Skrift, bilde, lyd: Analyse av sammensatte tekster* (s. 17–36). Høyskoleforl.
- Engebreetsen, M. (2017). Levende diagrammer og zoombare kart: Datavisualisering som nyskapende fortellerform i journalistikken. *Norsk medietidsskrift*, 24(02), 1–27. <https://doi.org/10.18261/issn.0805-9535-2017-02-02>
- Ergo, T., Vandvik, R., & Aass, H. P. (2016). Glassjenta. *Stavanger Aftenblad*. <https://mm.aftenbladet.no/2016/glassjenta/>
- Espeland, A. J., & Larsen, E. (2016, januar 28). «Glassjenta» blir tidenes lengste avisreportasje. *NRK*. https://www.nrk.no/rogaland/xl/_glassjenta_-blir-tidenes-lengste-avisreportasje-1.12772173
- Fange, P. Ø., Sætren, L., Jansson, K., Quist, C., & Næss, O. (2018, oktober 25). Orderud— Det uløste trippeldrapet. *NRK*. https://www.nrk.no/orderud_-_det-uloste-trippeldrapet-1.14250335
- Flemming, V. (Regissør). (1939). *The Wizard of Oz [Film]*. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Fredriksen, B. (2020, juli 10). - Det virker ikke som noen vil at vi skal bo her. *NRK*. https://www.nrk.no/nordland/xl/sander-noro-kjopte-hus-og-fiskebat-pa-traena_-_sa-kom-kutt-i-hurtigbat-og-fergetilbud-1.15184886
- Furuly, T., & Lied, H. (2018, mai 31). Derfor manipulerte han norske kvinner på nett. *NRK*. <https://www.nrk.no/derfor-manipulerte-han-norske-kvinner-pa-nett-1.14063555>
- Førsund, J. (Programleder). (2018). *Familiene på Orderud* [Audio Podkast]. NRK. https://radio.nrk.no/podkast/familiene_paa_orderud
- Greussing, E., & Boomgaarden, H. G. (2019). Simply Bells and Whistles?: Cognitive Effects of Visual Aesthetics in Digital Longforms. *Digital Journalism*, 7(2), 273–293. <https://doi.org/10.1080/21670811.2018.1488598>
- Grüters, A. R. (2019). SKAM i Norden: En medieøkologisk og flerspråklig begivenhet— Landslaget for norskundervisning. *Norsklæreren*. <https://www.norskundervisning.no/nyheter-og-artikler/anna-ruth-grthers-skam-i-norden-en-mediekologisk-og-flersprklig-begivenhet>
- Hansen, M. B. N. (2010). New Media. I W. J. T. Mitchell & M. B. N. Hansen (Red.), *Critical terms for media studies* (s. 172–185). The University of Chicago Press.
- Hayles, N. K. (2004). Print Is Flat, Code Is Deep: The Importance of Media-Specific Analysis. *Poetics Today*, 25(1), 67–90. <https://doi.org/10.1215/03335372-25-1-67>

-
- Hayles, N. K. (2008). *Electronic literature: New horizons for the literary*. University of Notre Dame.
- Hayles, N. K. (2012). *How we think: Digital media and contemporary technogenesis*. The University of Chicago Press.
- Hayles, N. K., & Pressman, J. (2013). Introduction. Making, Critique: A Media Framework. I *Comparative textual media: Transforming the humanities in the postprint era* (s. vii–xxxiii). University of Minnesota Press.
- Hiippala, T. (2017). The Multimodality of Digital Longform Journalism. *Digital Journalism*, 5(4), 420–442. <https://doi.org/10.1080/21670811.2016.1169197>
- Hinton, S., & Hjorth, L. (2013). Participation and User Created Content. I *Understanding Social Media* (s. 55–76). SAGE Publications Ltd. <https://doi.org/10.4135/9781446270189>
- Holand, A. M., & Engan, B. (2020). Nyheter på autopilot? *Norsk medietidsskrift*, 27(02), 1–17. <https://doi.org/10.18261/ISSN.0805-9535-2020-02-03>
- Holø, R. M., & Skrefsrud, L. E. (2020, september 15). Naturkrigerne. *NRK*. https://www.nrk.no/fn-vier-et-helt-tiar-til-restaurering-av-natur_-for-klimaets-skyld-1.15132979
- Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York University Press.
- Kammer, A. (2013). *News on the Web: Instantaneity, multimodality, interactivity, and hypertextuality on Danish news websites* [Doktorgradsavhandling]. Københavns Universitet. <https://www.askekammer.dk/wp-content/uploads/Kammer-News-on-the-Web-.pdf>
- Karlsson, M., & Sjøvaag, H. (2018). Hyperlinks and Linking Practice. I T. P. Vos, F. Hanusch, D. Dimitrakopoulou, M. Geertsema-Sligh, & A. Sehl (Red.), *The International Encyclopedia of Journalism Studies* (s. 1–5). John Wiley & Sons, Inc. <https://doi.org/10.1002/9781118841570.iejs0231>
- Kind, H. S. (2014). *Video på nett—En studie av det multimodale samspillet i nyhetsartikler på VG Nett* [Masteroppgave]. Høgskolen i Hedmark. <https://brage.inn.no/inn-xmlui/handle/11250/217607>
- Kittler, F. A. (1986). *Grammophon, Film, Typewriter*. Brinkmann & Bose.
- Kohesjon. (u.å.). I *Bokmålsordboka | Nynorskordboka*. Universitetet i Bergen. Hentet 21. august 2020, fra <https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=kohesjon>
- Kovacs, K. (2016, desember 1). How to engage readers with digital longform journalism. *American Press Institute*. <https://www.americanpressinstitute.org/publications/reports/strategy-studies/engaging-longform-journalism/>
- Kress, G. R. (2003). *Literacy in the new media age*. Routledge.

- Kress, G. R., & van Leeuwen, T. (2008). *Reading images: The grammar of visual design* (2. utgave, 2. opplag). Routledge.
- Kvarv, S. (2014). *Vitenskapsteori tradisjoner, posisjoner og diskusjoner*. Novus.
- Lassila-Merisalo, M. (2014). Story First: Publishing Narrative Long-Form Journalism in Digital Environments. *Journal of Magazine and New Media Research*, 15. <https://doi.org/10.1353/jmm.2014.0007>
- Liseter, I. M. (2019). World Wide Web. I *Store norske leksikon*. http://snl.no/World_Wide_Web
- Løvland, A. (2010). Multimodalitet og multimodale tekster. *Tidsskriftet Viden om Læsning*, 7, 5.
- Mads Nissen. (2020). *The First Embrace* [Fotografi]. <https://www.worldpressphoto.org/collection/photocontest/2021>
- Manovich, L. (2001). *The language of new media*. MIT Press.
- Marcotte, E. (2011). *Responsive web design*. A Book Apart.
- McLuhan, M. (1994). *Understanding media: The extensions of man*. MIT Press.
- Medietilsynet. (2018). *Norsk medieøkonomi: Ein rapport om den økonomiske utviklinga i norske medieverksemder 2014 – 2018*. Medietilsynet. https://www.medietilsynet.no/globalassets/dokumenter/rapporter/2019/191122-okonomirapport_2014-2018_mt-total.pdf
- Medietilsynet. (2020). *Økonomien i norske avishus 2015 – 2019*. Medietilsynet. https://www.medietilsynet.no/globalassets/publikasjoner/2020/2019-avishusenes_ekonomi2019.pdf
- Mitchell, W. J. T. (1995). *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. The University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (2010). Image. I W. J. T. Mitchell & M. B. N. Hansen (Red.), *Critical terms for media studies* (s. 35–48). The University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T., & Hansen, M. B. N. (Red.). (2010a). *Critical terms for media studies*. The University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T., & Hansen, M. B. N. (2010b). Introduction. I W. J. T. Mitchell & M. B. N. Hansen (Red.), *Critical terms for media studies* (s. viii–xxii). The University of Chicago Press.
- Moen, K. E. M. (Serieproduser). (2019). *Matsjokket* [TV-serie]. NRK. <https://tv.nrk.no/serie/matsjokket>
- Murray, J. H. (2012). *Inventing the medium: Principles of interaction design as a cultural practice*. MIT Press.

-
- Maagerø, E., & Tønnesen, E. S. (2014). *Multimodal tekstkompetanse*. Portal.
- Newman, N., Fletcher, R., Schulz, A., Andi, S., & Nielsen, R. K. (2020). *Reuters Institute Digital News Report 2020*. Reuters Institute for the Study of Journalism. https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/sites/default/files/2020-06/DNR_2020_FINAL.pdf
- Nilsen, T. T., & Brække, J. (2019, oktober 8). NRK vinner på langlesing. *Klassekampen*. <https://klassekampen.no/utgave/2019-08-08/nrk-vinner-pa-langlesing>
- Norderhaug, S. (2016). *Digitale kart hos VG-Nett: En studie av digitale karts funksjon* [Masteroppgave]. Høgskolen i Hedmark. <https://brage.inn.no/inn-xmlui/handle/11250/2406573>
- Norsk Presseforbund. (u.å.). *Vær Varsom-plakaten*. Hentet 12. april 2021, fra <http://presse.no/pfu/etiske-regler/vaer-varsom-plakaten/>
- NRK. (1996, april 30). *NRKs vedtekter*. <https://www.nrk.no/informasjon/nrks-vedtekter-1.5392438>
- Nygard, A. O. (2010). Design i digitale medium. I M. Engebretsen (Red.), *Skrift, bilde, lyd: Analyse av sammensatte tekster* (s. 167–182). Høyskoleforl.
- Omdahl, J. (2010, mars 9). For 15 år siden fantes ikke nettaviser i Norge. *Dagbladet*. <https://www.dagbladet.no/kultur/for-15-ar-siden-fantes-ikke-nettaviser-i-norge/64988291>
- Orderud-saken. (2018). I *Store norske leksikon*. <http://snl.no/Orderud-saken>
- Peirce, C. S. (1998). What Is a Sign? I N. Houser, J. R. Eller, A. C. Lewis, A. De Tienne, C. L. Clark, & D. B. Davis (Red.), *The essential Peirce Volume 2: Selected Philosophical Writings*. Indiana University Press.
- Pettrém, M. T., & Hansen, V. B. (2019, oktober 16). Flere bytter ut teksting med talemeldinger. Medieforsker tror bruken vil bli mer utbredt i Norge. *Aftenposten*. <https://www.aftenposten.no/kultur/i/xPygBV/stopp-tekstingen-en-ny-kommunikasjonsform-er-i-ferd-med-aa-etablere-s>
- Pihl, R. (2021). Dokumentarfotografi. I *Store norske leksikon*. <http://snl.no/dokumentarfotografi>
- Planer, R., & Godulla, A. (2020). Longform Journalism in the USA and Germany: Patterns in Award-Winning Digital Storytelling Productions. *Journalism Practice*, 1–17. <https://doi.org/10.1080/17512786.2020.1742771>
- Refseth, J. (2015). *Hva skjer når featurereportasjen overføres til digitale plattformer?: En analyse av Adresseavisens Ukeadressa på papir og nettbrett* [Masteroppgave]. Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet. <https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/handle/11250/297059>
- @regandc. (2016, juni 16). *Introducing autoplay video and a new standard for viewability*. Twitter Blog. https://blog.twitter.com/en_us/a/2015/introducing-autoplay-video-and-

a-new-standard-for-viewability.html

- Repstad, P. (2007). *Mellom nærhet og distanse: Kvalitative metoder i samfunnsfag*. Universitetsforl.
- Rulyova, N., & Westley, H. (2017). Changing News Genres as a Result of Global Technological Developments: New news genres. *Digital Journalism*, 5(8), 986–1005. <https://doi.org/10.1080/21670811.2017.1351882>
- Rustad, H. K. (2012). *Digital litteratur: En innføring*. Cappelen Damm.
- Schiro, E. C. (2020). *Norsk mediebarometer 2019*. Statistisk sentralbyrå.
- Shepherd, M., & Watters, C. (1998). The Evolution of Cybergenres. I R. H. Sprague (Red.), *Proceedings of the Thirty-First Hawaii International Conference on System Sciences* (Bd. 2, s. 97–109). IEEE Computer Society. https://www.researchgate.net/publication/221182703_The_Evolution_of_Cybergenres
- Shepherd, M., & Watters, C. (1999). The Functionality Attribute of Cybergenres. I *Proceedings of the 32nd Hawaii International Conference on System Sciences* (Bd. 2). IEEE Computer Society. https://www.researchgate.net/publication/221180186_The_Functionality_Attribute_of_Cybergenres
- Sjøvaag, H. (2015). Introducing the Paywall: A Case Study of Content Changes in Three Online Newspapers. *Journalism Practice*. <https://doi.org/10.1080/17512786.2015.1017595>
- Sjøvaag, H. (2016). Politikk, økonomi og teknologi: Journalistikkens endrede rammebetingelser. *Nordicom Information*, 38, 20–24.
- Sjøvaag, H., Moe, H., & Stavelin, E. (2012). Public Service News on the Web. *Journalism Studies*, 13, 90–106. <https://doi.org/10.1080/1461670X.2011.578940>
- Sjøvaag, H., Pedersen, T., & Owren, T. (2018). Is public service broadcasting a threat to commercial media? *Media Culture & Society*, 41. <https://doi.org/10.1177/0163443718818354>
- Sjøvaag, H., Stavelin, E., Karlsson, M., & Kammer, A. (2019). The Hyperlinked Scandinavian News Ecology. *Digital Journalism*, 7(4), 507–531. <https://doi.org/10.1080/21670811.2018.1454335>
- Skovholt, K., & Veum, A. (2014). *Tekstanalyse ei innføring*. Cappelen Damm akademisk.
- Smith-Meyer, T., & Orgeret, K. S. (2020). Avis. I *Store norske leksikon*. <http://snl.no/avis>
- Solberg, K. (2017, august 27). Min reise i krigens Syria. *NRK*. <https://www.nrk.no/min-reise-i-krigens-syria-1.13652870>
- Solheim, E., & Ulfsby, I. B. (Regissører). (2018). *Gåten Orderud* [TV-serie]. NRK. <https://tv.nrk.no/serie/gaaten-orderud/sesong/1/episode/1/avspiller>

-
- Sontag, S. (2005). *On Photography*. RosettaBooks.
- Steensen, S. (2009a). Digital featurejournalistikk: Hvordan diskursiv praksis påvirker sjangerutvikling i en nettavis. *Rhetorica Scandinavica*, 49/50, 90–107.
- Steensen, S. (2009b). Online Feature Journalism: A clash of discourses. *Journalism Practice*, 3(1), 13–29. <https://doi.org/10.1080/17512780802560716>
- Steensen, S. (2010). *Back to the feature: Online journalism as innovation, transformation and practice* [Doktorgradsavhandling]. Universitetet i Oslo. https://www.researchgate.net/publication/270793186_Back_to_the_feature_Online_journalism_as_innovation_transformation_and_practice
- Steensen, S. (2011). Online Journalism and the Promises of New Technology: A Critical Review and look ahead. *Journalism Studies*, 12, 311–327. <https://doi.org/10.1080/1461670X.2010.501151>
- Støstad, M. N., & Sæther, P. da S. (2019, januar 11). Jakten på klimaendringene. NRK. <https://www.nrk.no/jakten-pa-klimaendringene-1.14375177>
- Thoresen, H., Raade, K., Linden, S., Fauske, S. J., & Ljøen, H. (2019). *Vår felles historie: Allmennkringkasterregnskapet 2018*. NRK. <https://www.nrk.no/aarsrapport/2018/>
- Tomter, L., & Westrin, V. (2016, februar 28). Kampen om søppelmilliardene. NRK. <https://www.nrk.no/kampen-om-soppelmilliardene-1.12823185>
- van Leeuwen, T. (2005). *Introducing social semiotics*. Routledge.
- Vignær, M. K., & Andersen, C. S. (2020, oktober 17). De som glemmer. NRK. <https://www.nrk.no/de-som-glemmer-1.15181498>
- Vinding, A., Støstad, M. N., & Sæther, P. da S. (2019, oktober 30). Det skjulte matsvinnet. NRK. <https://www.nrk.no/det-skjulte-matsvinnet-1.14760378>
- Vollan, M., Skrefsrud, L. E., & Ekerholt, M. (2020, oktober 20). Norsktimene i Kabul. NRK. <https://www.nrk.no/innlandet/xl/afghanske-shokuria-alizade-ville-laere-seg-norsk-en-pensjonist-fra-lillehammer-ble-redningen-1.15173591>
- Wroblewski, L. (2011). *Mobile first*. A Book Apart.
- Aalen, I. (2015). *Sosiale medier*. Fagbokforlaget.
- Aarseth, E. J. (1997). *Cybertext: Perspectives on ergodic literature*. Johns Hopkins University Press.