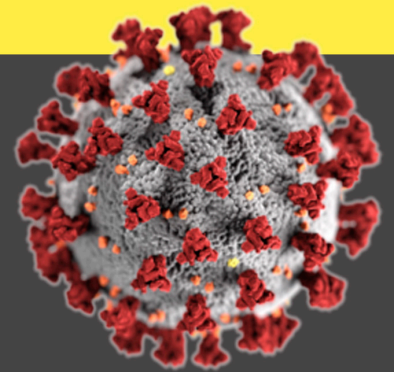


Journalistik i en coronatid



Mathias Frost
10. semester. Dansk. AAU

ABSTRACT	3
INDLEDNING	4
TEORIAFSNIT	6
Kopytowskas distancer	6
Journalisternes sprog	7
De fem nyhedskriterier	8
Vinkelsætning	9
Fokus og fremdrift	11
Strukturelle modeller	12
PKP-modellen	14
Fortælle-mæssige værktøjer	15
Nyhedens billeder	16
Lyden	19
METODE	20
ANALYSE	21
Nyheder fra den anden side af jorden	21
Fokus på Hongkong	22
Sådan fortælles nyheden	24
Kina bliver bragt hjem i stuerne	25
Brugen af billeder	27
Nyheden rykker tættere på	29
Nyhedsindslagets opbygning	30
To forskellige mediedækninger i Danmark	32
Det handler om TV2	32
Forhold imellem kollegaer	34
Med på redaktionen	35
Helt tæt på TV2	37
Forskelle på DR og TV2s dækning	38
DR må tænke ud af boksen	39
To sider af samme sag	41
Den nye verden	43

En regional vinkel (med afstand)	43
Billedernes coronasprog	46
To gange Stéphanie Surrugue	47
To slags billeder	50
 DISKUSSION	 52
 Hvem har ansvaret for vores coronafrygt?	 52
 KONKLUSION	 56
 LITTERATURLISTE	 57
 Bøger	 57
 Artikler	 57
 Links	 57
 Videokilder	 58

Abstract

This thesis examines the journalistic tools which was used in the Danish media to cover the times when the coronavirus hit the world. Theory of journalistic communication is used in order to find out how the media uses these to distribute information in a way that makes the information both informative and engaging. The theories consist of journalistic communication in both the printed media and the video media. Different analyzes are conducted, all during the time when the corona virus was covered in the Danish media, and these touchdowns occur across different types of media on different media channels. It is concluded that the corona crisis has had an impact on the media coverage in several ways, including that the communications in several ways have compensated for the events taking place far from the recipients, and that the consequences of the virus itself has at times made the covering of it challenging. Compensation is achieved through strategic use of structural and audiovisual tools which help to best convey the events and bring the viewer, in a sense, closer to them. Finally, this paper discusses the responsibilities that the media has in their way of covering the events so that they avoid creating fear among the population.

Indledning

Journalistik som fag er i Danmark ikke mere end 50 år gammelt (Mørk og Schmidt 2016 s. 11). faget drejer sig om at beskrive virkeligheden og samfundet på en måde, der tillader borgerne et indblik i den demokratiske proces (ibid. 11-12). Kort oversat handler det om at fremvise virkeligheden i stedet for at fortælle om, hvordan den er. For at formidle denne virkelighed til modtageren, har journalister adgang til en række kommunikative virkemidler. Journalistik, hvad enten det er distribueret i TV eller på skrift, har en mulighed for at kombinere kommunikationsformer, der kan engagere modtagerens sanser, og påvirke dennes indlevelse. Spørgsmålet er bare hvordan denne nye udtryksform kommer til udtryk, når den kommer under pres fra krisesituationer der foregår flere hundrede kilometer væk.

I skrivende stund er det Danmark, som vi alle kender, forandret. Forholdene for vores omgang med hinanden og vores samfund er indskrænket på en måde, der kan give mindelser til en katolsk ortodoks politistat, hvor samvær og bevægelse er begrænset, fest og hygge er strafbart, og kys og kram nærmest bandlyst. Hvis man skal tage medieoverskrifterne på ordet, har danskernes bevægelsesfrihed ikke været under et sådant pres siden anden verdenskrig (L. Svansø, 2020), og det hele startede med en lille bakterie helt ovre på den anden side af jordkloden.

Den 30. december 2019 begyndte en læge fra den kinesiske by Wuhan i Hubei provinsen ved navn Li Wenliang at rapportere til sine lægekollegaer angående en ny omfattende mængde af patienter med lungebetændelse. Symptomerne mindende om sygdommen SARS og stammede fra en ny virus af typen corona, (DR Nyheder, 2020). I lang tid var virusset kun defineret ud fra den vage betegnelse "den nye coronavirus" (Høher-Larsen, 2020). Derefter startede en kædereaktion af nedlukninger og begrænsninger i forsøget på at undgå, at denne nye virus skulle blive en pandemi og bredde sig til hele verden. Frygt for denne nye virus begynder i tiden efter at udvikle sig.

Den 27. januar 2020 lukker byen Wuhan ned, efter at WHO har registreret tilfælde af smitten i flere af de omkringliggende asiatiske lande, og al rejse ind og ud af Wuhan bliver gjort forbudt af de kinesiske myndigheder (Høher-Larsen, 2020). På denne dag har historien om den nye coronavirus fået placeringen som den første og største historie i aftenversionerne af både Danmarks Radios TV-avisen og Nyhederne på TV2. Den første dansker bliver testet positiv med coronavirus den 27. februar 2020. Virusset, der leder til sygdommen, der siden har fået det officielle navn COVID-19, ramte Jakob Tage Ramlyng, en midaldrende mand ansat hos TV2, der havde været på skiferie i Norditalien (Braagaard, 2020). Dette afføder en stor mediereaktion. Især TV2 bruger mange kræfter på nyheden, måske fordi de selv er involveret i den (ibid.). Danskerne skal så småt begynde at vænne sig til denne nye hverdag; ikke bare i deres daglige liv, men også deres mediebillede, hvor store mediebegivenheder som Dansk Melodi Grandprix og X-Factor afholdes helt uden publikum (Arentsen, 2020) (Mejborn, 2020). Danskernes bevægelsesfrihed blev endnu engang indskrænket den 17. marts, da statsministeren igen gik på talerstolen og annoncerede, at det nu blev forbudt at samle sig i grupper på mere end ti mennesker, og at storcentre, restauranter og frisører skulle slå dørene i og undlade at tage imod kunder (Attrup, 2020). Dronningen adresserer nationen senere samme aften og giver en opsang til folk, der stadig kan finde på at samles og holde fester, og det

tyder på, at stemningen i Danmark bærer kraftigt præg af, at vi generelt skal holde os fra hinanden (Madsen, 2020). Siden da har landet været i ramt af coronastemningen, og danskerne lever med denne nye hverdag, indtil andet bliver os pålagt, hvornår det så end måtte være.

Krisen har haft en indflydelse på medierne omkring os, spørgsmålet er så bare hvilken?

Hvordan dækkes coronakrisen i de danske medier?

Hvilke virkemidler bruges der til at skildre situationen?

Hvordan benyttes disse virkemidler til at overkomme problematikker, der kan opstå i formidlingen?

Hvordan påvirker situationen den måde, medierne kan kommunikere på?

Hvad er konsekvensen ved at benytte disse virkemidler?

Dette vil i denne opgave blive undersøgt ved først at gennemgå teori om journalistiks formidling med henblik på efterfølgende at analysere nedslag i den danske dækning af coronakrisen, både via tekst og video, for at finde frem til hvordan disse teorier bliver udnyttet i praksis på tværs af de forskellige medietyper til at påvirke kommunikations styrke, fremdrift og forståelighed, når der opstår udefrakommende faktorer, der har kunnet gøre kommunikationen svær.

Teoriafsnit

I denne del af opgaven vil der blive redegjort for en række forskellige kommunikative virkemidler, som kan benyttes indenfor nyhedsformidling. Teorierne stammer både fra teoribøger, der omhandler begreber og metoder til analyser af nyhedsformidling, og lærerbøger henvendt til journaliststuderende, der skal lære at udføre nyhedsformidlingen i praksis. Begreber og teorier vil blive gennemgået med det formål at kategorisere et antal af de sproglige, audiovisuelle og strukturelle virkemidler, som journalister kan benytte, når de skal kommunikere nyhederne, og hvilket formål det har i forhold til modtageren og den virkelighed, der skildres. Teorien vil både omhandle virkemidler for skreven journalistik samt for journalistik, der har adgang til at benytte lyd og billeder. I nogle tilfælde vil virkemidlerne dog kunne benyttes på tværs af medietyperne.

Et af de virkemidler, der optræder i begge typer af medie, er ordet. Hvis ordet ellers høres, læses og forstås på samme måde, er der ingen grund til, at et ord ikke skulle besidde de samme konnotationer, om det læses eller høres. Det er klart, at et ord, der høres, kan indeholde en lang række andre indtryk hos modtageren i kraft af toneleje, stemmeføring, stemmetone eller udtale, men den generelle forståelse af den semantiske betydning, som ordet dækker over, vil formentlig være den samme på tværs af medier. Derfor giver det også mening at sige, at det at udnytte ordet og dets konnotationer, vil være et virkemiddel, der kan bruges både i skrevet journalistik og i videojournalistik. Netop ordet kan ifølge Monika Kopytowska bruges strategisk i nyhedsformidlingen til at bringe modtageren tættere på handlingen både i tid og i sted. I artiklen *Ideology of the here and now*, udgivet 2015 i tidskriftet *Critical Discourse Studies*, argumenterer Monica Kopytowska for, hvordan nyhedsformidling især på tv er en proces, der igennem mediering søger at få de virkelige hændelser, som egentligt finder sted i fortiden og geografisk langt væk fra modtageren, til at virke tættere på (Kopytowska, 2015, s. 348). Det kan gøres igennem det, som Kopytowska kalder for *proximization*, hvilket kort kan forklares med det danske ord 'nærhed' eller 'indlevelse'. Modtageren oplever den medierede virkelighed for eksempel igennem billederne på fjernsynet og kan derved føle sig tættere på begivenheden (ibid. 349). Proximization opstår igennem en række virkemidler, der kan være både sproglige og stilistiske, og det er igennem formidlingens strategiske brug af disse virkemidler, at modtageren kan opnå denne nærhed til den begivenhed, som denne egentligt ikke kan opleve i virkeligheden (Kopytowska, 2015). Virkemidlerne søger at overkomme de forskellige måder, hvorpå modtageren er distanceret fra selve begivenheden, når de oplever den i medierne. Begreberne er oversat fra engelsk til denne opgave, for at give en bedre læseoplevelse, og da de i flere tilfælde har danske termer, der lægger sig tæt til de engelske både sprogligt, semantisk og etymologisk.

Kopytowskas distancer

På engelsk hedder distancerne temporal, spatial, axiological, epistemic og emotional (ibid. 349). Den første af disse distancer er den *temporale*, og den beskriver en distance over tid. Selvom der i ordet nyheder ligger en forventning om at beskrive noget nyt, så vil der alligevel i de fleste tilfælde være en vis temporal distance fra, at begivenheden finder sted i virkeligheden, til den kan formidles

i et medie. Derfor vil modtageren egentligt være distanceret i tid i forhold til det temporale rum, hvor nyheden udspillede sig. Når TV- Avisen for eksempel ruller over skærmen om aftenen, er det med beskrivelser af hændelser, der skal virke aktuelle, men som i virkeligheden skete for flere timer siden. Derfor vil modtageren befinde sig i et andet temporalt rum end den, hvor den skildrede begivenhed befandt sig, og det kan skabe en distancering. Det samme gør sig gældende for den *spatiale* distance. Denne distance opstår igennem, at begivenheden finder sted et geografisk sekundært sted, i forhold til hvor modtageren oplever det. For at tage eksemplet fra før, så vil de begivenheder, der formidles, formentligt finde sted på tværs af mange forskellige geografiske lokationer, der hver udgør et spatialt rum. Modtageren befinder sig imidlertid ikke i nogle af dem, men sidder hjemme i sin egen stue, eller hvor denne nu har valgt at tune ind til aftenens nyhedsudsendelse. Seeren er dermed ikke fysisk til stede, og igen kan det give en distancering. *Epistemisk* distance kan opstå, når modtageren ikke er bekendt med de af nyhederne præsenterede begivenheder, og *aksiologisk* distance opstår, når den mediedækkede begivenhed omhandler andre kulturer og samfund med normer og regler, der adskiller sig fra modtagerens egne. Til sidst beskriver Kopytowska den *emotionelle* distance, der kan opstå igennem modtagerens manglende følelser, for de personer, der optræder, samt de begivenheder, der skildres (Kopytowska, 2015, s. 349).

Kopytowska opstiller disse distancer som noget, den journalistiske proces skal søge at overkomme, når de skal formidle deres nyheder. Hvis modtageren skal opleve proximization, skal der i formidlingen benyttes virkemidler, der kan mindske denne distancering og dermed bringe modtageren med ind i det samme rum, som nyheden foregår i (ibid. 350). Forbeholdet for disse distanceringer bliver ofte tænkt ind allerede i den fase, hvori nyhederne vælges, men teorien bag nyhedsudvælgelse vil blive gennemgået senere i opgaven. Efter udvælgelsen er der stadig i formidlingens udarbejdelse nogle strategiske valg, der kan træffes både i forhold til det visuelle og det sproglige. Visuelt kan distancerne kompenseres for igennem kameraarbejde og klipning. Kopytowska nævner selv et eksempel om at filme noget tæt på for dermed at øge den spatiale og emotionelle proximization, der kan opnås (ibid.). Flere af sådanne visuelle virkemidler og hvilken betydning, de har, vil også blive gennemgået senere.

Journalisternes sprog

Den anden måde, hvorpå journalisterne kan bringe modtageren tættere på handlingen, er igennem deres sprogbrug. Grammatiske tempus og demonstrative pronominer kan benyttes til at bringe modtageren ind i det samme temporale og spatiale rum, som handlingen foregår i. Journalisten kan for eksempel bruge præsensverber i stedet for verber i præteritum eller perfektum og derved sprogligt flytte handlingen, eller i hvert tilfælde modtagerens oplevelse af den, til en nutidigt temporalt rum, så den temporale distance mindskes. De demonstrative pronomener kan bruges kombineret med kropssprog eller beretninger, og dermed flytte den spatiale handling, fra den geografiske lokation, hvor den faktisk fandt sted, til en sekundær fiktiv lokation, som modtageren også befinder sig i, når nyheden opfattes. Ved for eksempel at sige 'her bagved mig' i stedet for "på Københavns rådhus" flyttes det sted, hvor handlingen finder sted, fra rådhuset til dette ikke

nærmere definerede 'her', som igennem det demonstrative pronomens betydning inkluderer modtageren (ibid. 351). Personlige pronomener kan også bringe modtageren tættere på handlingen ved at tale direkte til modtageren med 'du' eller 'i' eller medtage denne i inklusive versioner af ord som 'vi' og 'os'. (ibid. 354)

Selvom artiklen af Kopytowska primært drejer sig om nyheder præsenteret på tv, så er det i denne opgave blevet bedømt, at de nævnte distanceringer stadig er gældende for skreven journalistik, og at de sproglige virkemidler til at kompensere for disse distanceringer, stadig kan være gældende, og også kan danne grundlag for en nærmere undersøgelse af skreven journalistik.

Kopytowska nævner, at en del af kompenseringen for distance til nyheder finder sted allerede i den fase, hvor nyheden udvælges (ibid. 350). I denne opgave vil sådanne overvejelser kaldes for redaktionelle virkemidler, da selve udvælgelsesprocessen for hvilke begivenheder, der bliver til nyheder, og hvor megen omtale de får, også har en betydning for den endelige kommunikation og modtagerens opfattelse af den.

De fem nyhedskriterier

De nok mest velkendte former for redaktionelle virkemidler, er dem, der opstår igennem at basere prioriteringen af historier på de fem nyhedskriterier. Disse kriterier er elementer i en begivenhed, der giver belæg for at begivenheden kan betegnes som en nyhed. I sin bog *Journalistik i praksis- valg og fravalg af nyhedsideer* (2010) beskriver Gitte Gravengaard de fem nyhedskriterier således: *Aktualitet, væsentlighed, konflikt, identifikation og sensation* (Gravengaaard, 2010, s. 25-26). Aktualitet handler om, at nyheden ikke skal være for gammel og helst skal indeholde begivenheder, der har fundet sted forholdsvis nyligt. Kort sagt skal det handle om noget aktuelt, der netop har fundet sted, eller som falder i en samfundsmæssig tidsånd. Nyhedskriteriet væsentlighed handler om, hvor stor betydning, det, der beskrives, har for personen, det beskrives for og samfundet generelt. Nyheden skal med andre ord have en relevans for samfundet eller borgerne i det og skal overdrage ny viden eller større indsigt i det omtalte. Konflikt er den del af nyheden, hvor to eller flere parter kommer i konfrontation med hinanden, eller når en eller flere personer går op imod stor modstand for at opnå et mål. Konflikten skaber dramatik, og ofte vil folk personligt indsætte personerne i skabelonbestemte roller, de kender fra fiktionens verden såsom helte, skurke og ofre. Identifikation minder på mange måder om væsentlighed, men det dog ikke en selvfølge, at modtageren af nyheden kan identificere sig til emnerne eller personerne i nyheden, selvom det har relevans for dem. Groft sagt er det svært at se, hvad et skoleskyderi i USA skulle have af praktiske konsekvenser for en familiefar i Danmark samt den hverdag og det samfund, hvori han befinder sig. Alligevel kan historien vække identifikation hos personen, der formentligt vil kunne føle en empatisk forbindelse til forældrene for de omkomne. Gitte Gravengaard beskriver det, som at nyheden skal være tæt på personen, geografisk, kulturelt eller socialt (ibid.). Dette kan udvides yderligere med beskrivelsen af identifikation hos Mørk & Schmidt, der i *Journalistikkens grundtrin* (2016) beskriver tre "strenger", som en journalist kan benytte for at opnå identifikation ((Mørk og Schmidt 2016 s. 77). Den første kaldes for *personificering*, og den drejer sig om at have mennesker i historien, som

modtageren kan forholde sig til. Hvis emnet for eksempel er meget generelt eller fjernt fra modtagerens virkelighed, kan det være en fordel af bruge rigtige mennesker, der er involveret i historien til at personificere historiens punkter. Det næste begreb, journalisten kan benytte, er *miljønærhed eller kulturel nærhed*. Kort sagt betyder det, at en historie har større potentiel identifikation, hvis den involverer personer, modtageren kender fra sit egen miljø eller fra sin egen kultur (ibid. 77-78). Her er nyhedens geografiske placering ikke så vigtigt, så længe historien indeholder emner eller personer, som modtageren har belæg for at identificere sig med (ibid.). Hvis eksemplet fra før benyttes, så vil historien om skoleskyderiet i USA, have større identifikations-potentiale for den danske familiefar, end hvis skyderiet havde fundet sted i Sierra Leone, da USA er en stor del af den vestlige kultur, vi identificerer os med i Danmark. Den sidste af de nævnte punkter til at skabe identifikation er *relevans*. Det handler kort sagt om, hvorvidt nyhedshistorien omhandler emner, der i sidste ende kan berøre modtageren direkte. Jo flere potentielle konsekvenser historiens indhold kan have for modtageren, jo større er dens relevans og derigennem dens potentiale for identifikation. I begrebet identifikation, både som det beskrives af Mørk og Schmidt og Gravengaard, kan der ses ligheder imellem teorien fremstillet af Kopytowska, da de fremstillede kriterier og virkemidler for identifikation minder om hendes udlæg af de spatiale, axiologiske og emotionelle distancer. Det kan altså siges, at de distancer som Kopytowska nævner, er dem som begreberne beskrevet af Gravengaard, Mørk og Schmidt, søger at modvirke. At udvælge sin nyhedshistorie efter de kriterier, der påvirker identifikation, kan altså bruges aktivt til at give modtageren en større proximazition, og udvælgelsen af nyheden kan derfor kategoriseres som et virkemiddel. Sensation beskrives bedst med det citat, som også bliver benyttet af Mørk og Schmidt. "Når en hund bidder en mand, er det ikke en nyhed, men når en mand bider en hund, er det en nyhed" (Bogart, citeret i Mørk og Schmidt 2015 s. 78). En sensation er det uventede, det der bryder med, hvad der forventes, og derigennem bliver interessant og opsigtsvækkende. Hvis citatet bruges som eksempel, så er det faktum, at hunde til tider kan finde på at bide mennesker, ikke nogen nyhed, da det er noget, de fleste er klar over, og som de samtidigt vil forvente kan finde sted. Manden der bidder hunden er til gengæld langt mere usædvanligt, da det ikke forventes normalt for mennesker at bide ting i aggression – og da slet ikke hunde. Det afføder en masse yderlige spørgsmål og sætter gang i fantasien hos modtageren, der derved bliver inciteret til at ville finde ud af mere.

Vinkelsætning

Rent praktisk så bruges nyhedskriterierne både til at udvælge nyhederne fra hinanden og til at bestemme, hvordan historien skal præsenteres. Denne præsentation kaldes for historiens *vinkel*, og det beskrives nærmere af Solveig Schmidt og Mette Mørk i *Journalistikkens Grundtrin*. Et meget rammende citat fra bogen lyder "Fortællermæssigt er vinklen som en tøjssnor, hvor kun de relevante stykker information er hængt op" (Mørk og Schmidt, 2016, s. 87). Det er et begreb, der omhandler hvilket fokus, der af journalisten lægges ned over historien, og det har en indflydelse både på, hvad historien kan omhandle, og på hvordan den omhandler det. En vinkel er den røde tråd, der skal

binde historiens enkelte elementer sammen til en større helhed, eller den påstand, som historien vil udtrykke. Det minder på mange måder om det, der indenfor filmvidenskaben kaldes for præmis, altså det filmen i løbet af sin handling ønsker at overbevise seeren om. Forskellen ligger dog i, at hvor fiktionsfilmen har frie tøjler, og kan formidle hvad som helst som sin præmis, hvor nyhedshistoriens vinkel bliver nødt til at afspejle den virkelighed, der skal skildres. Ifølge Mørk og Schmidt er det uetisk for en journalist i sit arbejde at fravælge information for at føje et bestemt vinkel (ibid. 86). Dog kan det ses i det eksempel, som bogen selv bruger for at beskrive, hvordan en vinkel gøres gradvis mere og mere skarp, at der foregår et tilvalg af aspekter i nyheden, for at gøre vinklen mere skarp. Det kan argumenteres, at der i eksemplet trækkes på nyhedskriterier for at gøre vinklen skarpere, og jo flere kriterier, der benyttes, jo skabere bliver vinklen. I eksemplet, der nævnes af Mørk og Schmidt, skærpes vinklen i en potentiel nyhedshistorie ved at tilføje information opnået igennem research. Originalhistorien lyder i sit første og mindst konkrete stadie "noget om studerende" (Mørk og Schmidt 2016 s. 87). Det næste stadie af nyheden, der præsenteres, hedder så "mange studerende skifter studie". Allerede her kan det ses, at denne skarpere version af historien har givet historien virkemidler, der passer til nyhedskriterierne. Nu har historien sensation. Især ved at der står 'mange studerende', da det kan ses som et brud på det normale, at antallet af studerende, der skifter studie, er højt nok til at kunne kvalificeres som værende 'mange'. Historien begynder i øvrigt at få et strejf af konflikt, igennem de mange studerendes indre konflikt og det potentielle vægelsind, der i sidste ende kan have fået dem til at skifte studie.

De gradvist skarpere versioner af historien lyder henholdsvis "Mange nye studerende dropper hurtigt ud af deres studier" (ibid. 88), "mange nye studerende dropper hurtigt ud af deres studie, på grund af præstationsangst" (ibid.) og "mange nye studerende dropper hurtigt ud af deres studier på grund af præstationsangst, og det koster uddannelsesinstitutioner millioner i tabte indtægter" (ibid.). Selvom det ikke direkte konstateres af Mørk og Schmidt, så kan det i eksemplet af udvikling af denne histories vinkel ses, at der er en sammenhæng imellem vinkelsætning og nyhedskriterier, idet der gradvist tilføjes flere og flere af de fem kriterier, som vinklen bliver skarpere og skarpere. Ved at sige 'dropper ud' i stedet for 'skifter studie' og ved at tilføje ordet 'hurtigt', bliver konflikten stærkere, da et skift af studie kan skyldes mange ting, men at droppe ud kan give indtrykket af, at der eksisterer et problem (ibid.) Det næste af Mørk og Schmidts eksempler, på at historiens vinkel er blevet skarpere, tilføjer, at tendensen kan skyldes præstationsangst. Ved yderligere at tilføje aspektet omkring præstationsangst tillægges de førnævnte studerende personlighedstræk, og går nu fra at være studerende, med alle de konnotationer det indebærer, og til at være studerende, der er underlagt et pres fra samfundet, der er så stort, at det knækker dem i deres studieliv. Ved at personerne i historien uddybes igennem vinkelsætningen, opnår historien større potentiale for at opnå nyhedskriteriet identifikation, da det nu er muligt for modtageren at relatere til de studerende, hvis denne selv på et tidspunkt har følt sig ramt af præstationsangst, hvilket de fleste må formodes at have på et tidspunkt i livet. Tilføjjelsen af informationen om præstationsangst og den generelle ordlyd i historien kan også skabe et billede af en tendens, der er opstået for relativt nyligt, og derfor kan historien også have aktualitet. Den sidste tilføjelse til historiens vinkel udvider historiens konsekvenser til ikke bare at ramme de unge men også uddannelsesinstitutionerne. Denne vinkel

på historien er ifølge Mørk og Schmidt den skarpeste af de nævnte vinkler på historien om de studerende. De nævner, at det især skyldes, at historien nu også indeholder de økonomiske konsekvenser, som denne tendens kan have på et samfund, der hvert år bruger en masse midler på uddannelse med forventningen om i sidste ende at opnå kvalificeret medlemmer af arbejdsstyrken (ibid.). Dermed åbnes historiens omdrejningspunkter igennem vinklen op for resten af det skattebetalende samfund og opnår dermed potentiale for væsentlighed. Ved at kigge nærmere på Mørk og Schmidts eksempel kan det altså konkluderes, at selvom det ikke nævnes direkte i kapitlet, så er der en sammenhæng imellem vinkelsætning og nyhedskriterierne. Konkluderes der på baggrund af eksemplet ser det ud til at sammenhængen ligger i, at vinklen bliver skarpere jo flere af nyhedskriterierne, der kan bringes ind i den.

Fokus og fremdrift

Peter Harms Larsen skriver også om vinkelsætning i sin bog *De levende billeders dramaturgi – Bind 2 -tv* (2012) og fortæller yderligere om, hvordan en historie ikke blot er en vinkel alene, men også er nødt til at have et fokus for bedst at kunne videreformidles til modtageren. Igennem fokusering af historien skal journalisten nå frem til de enkelte elementer i baggrunden for historien, der er nødvendige. Ikke bare for at fortælle en historie generelt, men også for at denne fortælling på bedste vis underbygger og eksemplificerer vinklen (Larsen, 2012, s. 76). Fokus er med andre ord den proces, hvor nyhedens mange informationer bliver konkretiseret og gjort til en egentlig historie, og ifølge Larsen er der en række krav til, hvad en fokusering skal indeholde. Uden videre at uddybe punkterne nævner Larsen, at et fokus kræver *en person, en handling, et motiv, en konflikt og en forandring* (ibid.). Ud fra de eksempler, som Larsen dernæst benytter, kan det ses, hvad der menes med disse krav. Den tænkte nyhedside i eksemplet, er at en række børnehaver har fået nedsat deres åbningstider. Dernæst vinkles historien i forhold til hvilke af begivenhedens konsekvenser, der ønskes fokuseret på. En af de mulige vinkler lyder "børnehavebørn bliver stressede, fordi de bliver hentet af stressede forældre, som har svært ved at nå frem inden børnehaven lukker". Denne vinkel bliver igennem Larsens behandling til "Lille Lise tisser i bukserne hver dag lige inden hendes mor kommer og henter hende, fordi moderen herser med hende og taler skrap til hende, hver gang hun bliver hentet" (ibid. 77). I eksemplet på en fokusering kan det ses, at vinklen har fået en person i kraft af den lille pige Lise, en handling, da hun tisser i bukserne og hendes motiv for at gøre det er, at hun bliver stresset af moderens travlhed, der er opstået på grund af forandringen, der er børnehavernes ændrede åbningstider, der i sidste ende har ført til den konflikt, der nu eksisterer både imellem moderen og lille Lise og imellem moderens travle hverdag og de nye åbningstider. Amerikanske videojournalister beskriver fokus med sætningen "someone is doing something for a reason" (ibid.), og det kan også ses i eksemplet med lille Lise. Fokusering har også det formål at hjælpe journalisten eller fotografen til at fange og udvælge de rigtige billeder, der passer bedst til historien (ibid.).

For at optimere modtagerens fascinations- og indlevelsesmuligheder nævner Larsen et begreb til nyhedsformidling, som han kalder *motor*. En histories motor er det, der driver historien fremad

dramaturgisk. En motor skaber *fremdrift*, og giver modtageren belæg for at følge historien til ende for at finde ud af, hvad der nu sker. Fremdrift er også et begreb, der uddybes af Larsen i *De levende billeders dramaturgi* (2012), og det er en vigtig faktor i at bestemme strukturen i et TV-indslag. Fremdrift er modtagerens lyst til kontinuerligt at følge et handlingsforløb fra et punkt til næste punkt. Indenfor fiktion opstår fremdriften igennem forholdet imellem den viden, som holdes tilbage for modtageren, og den *merviden*, der efterstræbes omkring historiens og personerne i den (ibid. 160). I nyhedsindslag opstår fremdriften igennem en form for dialog imellem afsenderen og modtageren. Afsenderen leverer i sin formidling af historien en række *udsagn*, der dernæst kreerer en række opfølgende spørgsmål, der, når de besvares, yderligere kan skabe belæg for modsigelse og lægge op til krav om yderligere argumentation. Hvis en nyhedshistorie er velstruktureret, skal dette forhold imellem afsenderens udsagn og modtagerens videre søgen om merviden gerne være gennemgående igennem hele indslaget, så modtageren ender med at sidde tilbage med hele den ønskede information, men først efter at have fulgt historien fra ende til anden (ibid. 161). Denne form for fremdrift, der opstår primært igennem den information, der gives, og den modredaktion den medfører, kalder Larsen for *retorisk fremdrift*. Han præsenterer yderligere en form for fremdrift, nemlig den dramatiske fremdrift, og de to typer af fremdrift adskiller sig fra hinanden på forskellige måder. Dramatisk fremdrift er beskrevet som en etablering af scener eller karakterer der agere i en kronologisk sammenhæng. Det kan beskrives som et visuelt forløb, der ledsager informationerne, som skaber fremdrift igennem seeren ønske om at opdage, hvad der efterfølgende sker i den visuelle handling. Den dramatiske fremdrift kan kombineres med den retoriske fremdrift, og skabe historiens motor. Der nævnes fire mulige greb for at give nyhedsideen en motor. Der kan følges en proces eller et handlingsforløb, der filmes dokumentarisk, så mennesker og disses handlinger skaber en automatisk kronologi, hvor den udspillede handling dokumenteres. Derudover kan der optages en person, der kan fungere som ledefigur, der flytter sig igennem forskellige lokationer, mens denne taler. Dernæst kan journalisten introducere sig selv i narrativen og lade sine egne bevægelser og fortællinger drive historien fremad. Til sidst kan motoren bestå af en rekonstruktion af en begivenhed, der ved at blive gennemgået og genskabt kronologisk skaber en naturlig fremdrift (Larsen 2006, s.165).

Strukturelle modeller

Larsen nævner at en motor gerne skal have en form, der kan genkendes fra fantasiens verden. Altså fortælles på en måde, der bringer mindelser til måden, hvorpå fiktionshistorie struktureres. Han nævner for eksempel den velkendte berettermodel som en mulig måde, hvorpå en journalist kan opbygge en historie. At bygge en historie op omkring berettermodellen er ifølge Larsen noget, der ligger naturligt for os mennesker, siden vi fra barnsben af begynder at fortælle historier (Larsen, 2012 s. 106). Berettermodellen beskrives af Larsen som værende "en universal grundform for opbygningen af en (*krono*-)logisk fremadskridende historie, hvor hver fase er en forudsætning for den følgende, og hvor de spændinger, der lægges op i første halvdel, med stigende intensitet udløses i den sidste halvdel" (ibid. 26). Sagt med andre ord, så er berettermodellen fasttømret i

måden, hvorpå vi fortæller historier, så de enkelte kronologiske dele hænger sammen, på en måde, der gradvist introducerer information, så modtageren bliver tilskyndet at følge med hele vejen. Berettermodellens enkelte elementer, der ifølge Larsen alle er nødvendige, både i forhold til hinanden og historiens helhed, lyder: *anslag*, *præsentation*, *uddybning*, *ponr (point of no return)*, *konfliktoptrapning*, *klimaks* og til sidst *udtoning*. Med anslaget sættes fortællingens primære tematikker op, og stemningen for resten af handlingen præsenteres for modtageren. Her kan der appelleres til fascination (Larsen, 2006 s. 108-109). I et nyhedsindslag er anslaget ofte leveret af oplægget til historien, der som oftest læses op af en nyhedsvært i studiet, og som Larsen kalder for *spib'en*. I præsentationen leveres de hovedsagelige informationer om historien, dens begivenheder og dens hovedpersoner. Larsen drager her selv parallel til begrebet fokus, da det her etableres, hvem der gør hvad hvornår, og hvorfor de gør det. Her er der mulighed for både fascination og identifikation. Uddybning indebærer, som navnet antyder, at de elementer, der blev etableret i præsentationen, uddybes, og giver modtageren bedre belæg for at kunne forstå og sætte sig ind i historien og dens karakterer. Derfor er der også mulighed for at opnå yderligere identifikation i denne fase. Point of no return er det sted i historien, hvor der ikke længere er nogen vej tilbage. Her kan konflikten ikke længere vendes og må nødvendigvis forløses i løbet af historiens videre punkter. Modtageren kan ikke længere springe fra og må altså høre historien til ende for at blive forløst, hvorfor dette punkt også lægger op til megen fascination hos modtageren og ydermere styrker fremdriften markant. Det næste punkt på modellen hedder konfliktoptrapningen. Her får konflikten virkelig lov at komme til udtryk, og de konfronterende parter "skyder" i konflikten på hinanden med, hvad de har i åben krig. Her begynder spændingen virkelig at stige, og identifikationen, der blev opnået i de tidligere stadier, kan udnyttes til at modtagerens fascination og engagement i fortællingen og dens karakterer bliver større og større, som konfliktoptrapningen forsætter (ibid. 109). Den store forløsning for konfliktoptrapningen er det punkt, der i berettermodellen kaldes for klimaks. Modtageren befries og historiens budskab bliver tydeligt for modtageren. Den sidste del kaldes for udtoning, og her skal modtageren gradvist tages ud af historien igen og tilbage til den virkelige verden (Larsen, 2006 s. 109). Denne model er ifølge Larsen meget brugt indenfor især TV-nyheder, hvor en anden model er langt mere udbredt, når det gælder den skrevne journalistik. Den model hedder trekantsmodellen (ibid. 105-106), og den bliver også beskrevet af Mørk og Schmidt i *Journalistikkens grundtrin* (2016).

I modsætning til berettermodellens gradvise dispensation af informationer, så leverer nyhedstrekanten, sin væsentligste informationer i starten. Grafisk er berettermodellen en bølgegang af fald og stigninger, hvor information og fascination deles ud på hele historien for at skabe fremdrift. Nyhedstrekanten er grafisk en trekant, men den er vendt på hovedet for at illustrere, hvordan det, der i historien skal fylde mest, skal være det vigtigste og det nyeste, hvorefter resten af nyhedens elementer kan komme bagefter og skal fylde gradvist mindre og mindre, og dermed følge formen på den omvendte trekant (Mørk og Schmidt 2016 s. 192). De fire punkter i nyhedstrekantens strukturering af information indeholder en indledning, der fortæller selve nyheden og alt det væsentligste, en uddybning, der yderligere kan forklare og uddybe informationen leveret i indledningen, og til sidst baggrund og sekundært stof, hvis det findes og er

relevant (ibid. 193). Mørk og Schmidt nævner i *Journalistikkens grundtrin* en række andre former for fortællestrukturer, der udover nyhedstrekanten kan benyttes i nyhedsformidling. Mørk og Schmidt beskriver også berettermodellen som en mulig strukturskabelon, og deres gennemgang er sammenlignelig med Larsens, så den vil ikke blive nærmere gennemgået. Historieskabelonerne har til formål at strukturere informationerne i historien på en måde, så der findes en rød tråd, som modtageren kan følge igennem informationen. Mørk og Schmidt fortæller, at "modtageren gerne må sidde i spænding og vente på, hvad der sker, men han må ikke køres ud på forvirrende sidespor eller sidde tilbage med så mange ubesvarede spørgsmål, at det bliver irriterende" (Mørk og Schmidt 2016 s. 192). Mørk og Schmidt beskriver altså her, ligesom Larsen gør det, hvordan historiens struktur skal have fremdrift, og levere information i takt med at spørgsmålene opstår hos modtageren, samtidigt med at der gerne må opbygges spænding så modtageren fortsætter med at følge med.

PKP-modellen

Larsen beskæftiger sig især med strukturelle virkemidler i TV-indslag, hvor Mørk og Schmidts strukturelle virkemidler, lægger sig mere grundlæggende til journalistisk formidling. To, der også beskæftiger sig med strukturelle virkemidler i TV, er Kristian Frederiksen og Rasmus Sylvest Larsen, og det gør de i bogen *Skarpt skåret – sådan fortæller du en tv-historie* (2014). I denne bog præsenterer de PKP- modellen, som er en overordnet måde hvorpå de dramaturgiske skabeloner, der kendes fra fiktionens verden, kan benyttes på nyhedsformidling. PKP er en forkortelse for de tre trin, der udgør modellens skelet, og de står for henholdsvis *præmis*, *konsekvens* og *perspektiv* (Frederiksen og S. Larsen, 2014, s. 35). Frederiksen og S. Larsen uddyber hvert enkelt punkt meget nøje, med henblik på, at læseren bagefter skal kunne benytte modellen i praksis. Gennemgangen til denne opgave vil dog mest fokusere på at kunne identificere, når modellen er blevet brugt, enten punkt for punkt eller som inspiration, samt se hvordan den bruges, og hvilken effekt den kan have hos modtageren. Det første punkt, præmissen, er ifølge Frederiksen og S. Larsen det vigtigste af de tre punkter, da alle de videre punkter skal kunne referere tilbage til dette (ibid. 41). I denne fase skal historien utvetydigt sættes op for seeren, så der ikke kan herske tvivl om, hvad indslaget kommer til at handle om. Dette skal ske igennem alle indslagets virkemidler såsom sync, billeder, lyd og speak, så alle elementer er med til at styrke den klare præmis. Selvom dette punkt kan virke til at have flere ligheder til berettermodellens anslag, er det ifølge Frederiksen og S. Larsen ikke nok at filme et fængende anslag, da det ikke lige så effektivt får historien etableret (ibid. 35). Det er også præmisfasen, der skal etablere, hvorfor der overhovedet er tale en historie, og hvorfor den er væsentlig for seeren at følge med i. Hvis en præmis ikke lander, vil modtageren ikke kunne se, hvorfor de skal følge med i historien, og dermed naturligt falde fra (ibid. 42). I forhold til tidshorisont, så er det præmissens opgave at etablere alt det, der lægger *før*, at modtageren begyndte at kigge med (ibid. 39). Lige efter præmisfasen følger konsekvensfasen, der ved at bygge videre på præmissen skal levere selve historiens mange informationer og det journalistiske indhold. Det skal her formidles, hvad historien gerne vil, og hvorfor dens indhold er relevant for seeren.

Konsekvensfasen uddyber historiens indhold, konflikt og problemfelt igennem tre underpunkter, der hedder *baggrund*, *dokumentation* og *klimaks*. Underpunktet *baggrund* dækker over den del af PKP-modellens konsekvensfase, hvor seeren får udbygget præmissen yderligere og får den nødvendige information for videre at kunne følge handlingen fremad (ibid. 59). Her kan det noteres, at dette har mange ligheder med berettermodelens uddybning og præsentation. Baggrundfasen skal samtidigt bygge bro imellem præmis og konsekvens, så her skal modtageren yderligere informeres om, hvorfor den givne information er en historie, og hvorfor det er relevant. Kort sagt skal de informationer, der blev leveret i præmissen, sættes i en større og mere relevant kontekst (ibid. 61). Det næste underpunkt i konsekvensfasen er *dokumentation*. Her skal alle de informationer, der indtil videre er givet, dokumenteres, således at seeren bliver indforstået med, at oplysningerne er sande, og at der er tale om en objektiv sandhed og ikke en simpel påstand fra journalisten side (ibid.) Det sidste underpunkt er *klimakset*, og det er, ligesom i berettermodellen, her historiens højdepunkt skal ligge, og spændingen skal toppe og forløses. Igen ledes der tilbage til præmisfasen i kraft af, at klimakset skal bringe et payoff for eventuelle set-up lavet i præmisfasen.

Som sagt udgør disse tre underpunkter, den midterste del af PKP- modellen, der hedder konsekvensfasen, og den sidste fase i modellen hedder *perspektiv*. Perspektiv-fasen har ifølge Frederiksen og S. Larsen to primære funktioner. For det første skal den give sit bedste bud på, hvordan situationerne beskrevet i historien kommer til at forløbe, efter at kameraet er blevet slukket, og seeren ikke længere kan følge karaktererne. Den anden primære funktion er at få modtageren taget rigtigt ud af historien, så afslutningen ikke føles for brat og uforløst. Der leveres typisk ikke ny information, men den information, som er leveret, perspektiveres ud i samfundet og i fremtiden, så modtageren får bedst mulige vilkår for gå fra historien tilfreds og forløst (ibid. 80).

Fortællelemæssige værktøjer

Disse enkelte faser af historien, bliver formidlet igennem en række fortællelemæssige værktøjer, der kendetegner TV- Journalistik. En nyhedsudsendelse på TV er som en rammefortælling, der fortælles på flere forskellige niveauer, der forbinder hinanden. Den yderste ramme er nyhedsstudiet, hvor værten sidder og sender ordet videre til de enkelte indslag, der sammen udgør hele nyhedsudsendelsen. Denne karakter skal leve op til visse forventninger, for at blive opfattet som pålidelig, og derved være i stand til at videregive sin sandhedsautoritet til de andre fortællere i nyhedsudsendelsen (Larsen, 2012 S. 126-128). I dette lag af fortællingen findes *spib'en*, der som sagt er det korte oplæg, der introducerer nyhedshistorien, inden selve indslaget begynder (ibid. 128). *Spib'en* skal fungere som et anslag for historien og give essentiel information om tid, sted og/eller hovedpersoner, og samtidigt skal den levere en påstand, som indslaget derefter skal kunne bekræfte (ibid. 128-129). Det næste fortælleniveau, er selve udsendelsens indslag, og her bliver store dele af informationen leveret igennem *speak*. En *speak* kan tage form som værtens, reporterens eller journalistens stemme, der høres som en voice-over hen over billederne, eller som en stand-up, hvor journalisten/reporteren der kan ses og taler direkte til kameraet. *Speak'en* er ansvarlig for at levere en stor del af den praktiske information og skal lykkedes med at besvare

seerens spørgsmål i takt med, at de opstår. En speak kan forekomme som didaktisk, hvor dens primære funktion er at bringe de praktiske baggrundsinformationer for historien, som journalisten har gravet frem i sin research, og som episk, hvor de informationer, der bringes, hjælper med at fastsætte historiens kronologi med oplysninger om, hvem der gør hvad, hvornår og hvorfor. I en episk speak ligger en stor del af indslagets fremdrift. Et indslag kan benytte både didaktiske og episke speak i løbet af samme historie (ibid.132-134). Larsen argumenterer ligesom Kypotowska, at speak'en kan bringe modtageren med ind i historien og sætte scenen med inkluderende pronomener og præsensverber (ibid. 134). Speak'en er også bundet op på indslagets andre byggesten såsom sync'en og billederne, og har en betydning for forståelsen af disse. Sync'en er del af indslaget, der nok af mange ville blive kaldt for et interview. Der er da også tale om dialogbidder, der er opstået igennem interviews, men som siden er blevet klippet ned til ofte kun at indeholde den adspurgtes mest relevante svar i forhold til indslaget vinkel og fokus. Den talende vil ofte kunne ses i billedet, mens denne taler til en uetableret kilde, der befinder sig uden for kameraet. Hvor speak'en er informativ og leverer sine informationer velformuleret og objektivt, så er en sync præget af talesprog, da det er rigtige mennesker med rigtige følelser, der skal repræsenteres for at gøre modtagerens indlevelse og identifikation større. Af den grund er det også mest almindeligt, at følelser og holdninger bliver fortalt igennem sync i stedet for speak (ibid. 151- 152). De personer, der står bag de enkelte sync'er, skal helst spille en rolle for fortællingen, der giver mening i forhold til historiens konflikt. I *Skarpt skåret* (2014) fortæller Frederiksen og S. Larsen, at sync-personerne skal have noget på spil. At have noget på spil indebærer, at kilden, der indgår i sync'en, oplever et tab af kontrol. Dette tab kan manifestere sig på mange forskellige måder, men fælles for en kilde med noget på spil, er at de forsøger at tage konflikten med dette tab af kontrol (Frederiksen og S. Larsen, 2014, S. 19-20). Jo mere en kilde har på spil, jo bedre bliver vinklen og præmissen og derigennem historien. Det, at kilderne har noget på spil, skal komme til udtryk i de ord, de bruger i sync'erne, hvori de indgår. Frederiksen og S. Larsen illustrerer med eksempler, hvordan enkelte ord og vendinger kan have en stor betydning for, hvordan modtageren opfatter kildens grad af "noget på spil", og dermed hvor stærk sync'en kan virke på historien. Ved at ændre nogle meget følelsesladede udsagn til at være mere objektive argumenterer de to forfattere, at sync'en mister noget af sin potentielle styrke, ved at kilden fremstår som havende mindre på spil (ibid. 21-22).

Nyhedens billeder

Indslagets speak hænger sammen med sync'en således, at den har til opgave at sætte det, der siges, i den rigtige kontekst i forhold til forståelse af historien og identifikation med kilden (Larsen, 2012, S. 136) En tilsvarende sammenhæng eksisterer imellem speak og billederne, således at det er speak'ens opgave at forankre og kontekstualiserer billederne, ligesom det kendes fra en billedtekst. Når det så er sagt, så har billederne i et nyhedsindslag sit helt eget sprog, hvori der ligger potentiale for både historiens forståelse og dens potentiale for indlevelse og fascination. Denne proces kaldes af Larsen for *Visual storytelling*. Under dette punkt vil denne opgave for kronologiens og nemheds

skyld, samle alt teori, der henvender sig til billederne i nyhedsformidling, og hvilken rolle de spiller, som et stilistisk virkemiddel.

Larsen snakker om sync'ens udtryk, som er de billeder seeren oplever mens personen i sync'en fortæller, og at der er en del forskellige visuelle parametre, der spiller ind på, hvordan sync'en og ikke mindst personerne i den opfattes. Det visuelle i sync'en kan spille en rolle i forhold til kildens troværdighed, samt hvilken rolle denne spiller i historien (Larsen, 2012, S. 144). Det første punkt er *location*, der dækker over det sted hvor sync'en bliver optaget, og det indebærer den baggrund billedet har, når seeren kigger på sync-personen. Denne baggrund kan spille en rolle i fortællingen, da den kan være såkaldt *medfortællende*. En medfortællende baggrund er, som ordet antyder, en baggrund der er i stand til at levere yderligere information om personen, historien og det miljø, hvori de befinder sig. Det kan for eksempel være en byggeplads, hvis historien har noget med konstruktion at gøre, eller hvis kilden er håndværker (ibid. 145). Hvis baggrunden ikke spiller en medfortællende rolle, er den ifølge Larsen blot *neutral* og vil derfor ikke spille en rolle i fortællingen. Det vil ofte være tilfældet i historier, hvor seeren skal koncentrere sig meget om det sagte, og derfor ikke må bruge for meget kognitiv energi på at tyde baggrunden (ibid.). Baggrunden kan altså have en betydning for forståelsen af personerne i indslaget, og det samme kan de næste visuelle aspekter, nemlig *påklædning*, *udseende* og *udtale*.

Personens påklædning kan have en tematisk relevans til historien eller kan være med til at styrke personens troværdighed eller status. Det vil give mening, at lade personens udseende reflektere deres rolle i historien. Larsen nævner at journalister ofte ikke er herrer over deres kilders udseende, da det ville være grænseoverskridende at bede folk om at skifte tøj til indslaget, men han nævner alligevel, hvordan det kan have en betydning for seerens forståelse af historien og karaktererne i den (ibid. 146). Sync'ens visuelle udtryk kan også styres af arrangement eller rekvisitter. En stående person, giver mere liv og dynamik til udtrykket end en kilder, der er siddende, og en kilde der bevæger sig rundt og laver noget (et såkaldt *distraheret interview*), er så tilsvarende mere dynamisk end en stående (ibid. 147). Det næste visuelle aspekt er *motivafstand*, der er en betegnelse for, hvor langt kameraet, og dermed seerens øje, er fra det filmede. Signalerne, der tillægger sig til de forskellige motivafstande, er mange og har en stor betydning for forståelsen, der også kan spille en rolle i indslagets yderligere billedside, men det vil blive dækket senere. I forhold til sync dækker motivafstanden primært over, hvor langt væk kilden står, og hvor meget af dem og deres respektive baggrund, der kan ses. I sync'er er den mest almindelige afstand en *nær*, hvor billedet er skåret med noget af kildens overkrop med i billedet og en smule luft over hovedet. Det er en afstand, der tillader, at seeren kan læse personens ansigtsmimik samt en del af kropssproget og dermed identificerer sig med personen uden af blive forstyrret af uhensigtsmæssig gestus (ibid. 147). Hvis motivafstanden i sync'en varieres, er det ofte af stilistiske årsager relateret til, hvad indslaget forsøger af fortælle, og hvad der ønskes, at seeren skal fokusere på (ibid.). I forhold til perspektiv, så vil det at filme personen nedefra gøre personen mere autoritativ og skræmmende, hvor et perspektiv ovenfra ville gøre dem underdanige og ydmyge. I journalistisk formidling er det målet at perspektivet er så objektivt så muligt, men hvis dette ikke er tilfældet, kan det have en betydning for, hvordan det eller den filmede opfattes af seeren (ibid.148-149). I forhold til

billedkomposition i en sync er det væsentligt, at billedet er balanceret, så der ikke er for mange elementer i den ene side, og billedet dermed vælter og opfattes kaotisk. Sync-personen, og især dennes øjne, skal befinde sig i det gyldne snit, så øjet kan finde hvile på dem, og jo mere sync-personen har øjenkontakt med kameraet, jo større er deres pålidelighed (ibid. 148).

Inden selve sync'en begynder, kan det være fordelagtigt at lade seeren lære kilden at kende igennem et etableringsbillede. Dette billede har det formål at etablere kilden, i dennes naturlige miljø, så seeren hurtigt kan identificere sig i indslaget og følge med i, hvem der taler, inden de skal koncentrere sig om, hvad de siger (ibid. 149). I et nyhedsindslag vil der optræde andre billeder end dem, hvorpå en kilde snakker. De såkaldte *dækbilleder*, skal ligge gennemgående på tværs af indslaget, mens *speak'en*, og til tider også sync'en, fortæller i baggrunden. Sådanne billeder kan ifølge Larsen være *illustrerende* eller *dokumenterende*. Med illustrerende billeder trækkes der på billedernes ikonografiske betydning for at illustrere historiens omdrejningspunkter og hjælpe seeren til at anskueliggøre historien tematisk og omdrejningspunkter, ved at vise billeder der illustrerer historien uden direkte at bevise den. Modsat er så de dokumenterende billeder, der har til formål at bevise de påstande, der leveres igennem sync eller speak, og dermed give seeren mulighed for at bekræfte indslagets påstande med egne øjne (ibid. 155-157). I *Skarpt skåret* (2014) snakker Frederiksen og S. Larsen om hvilken rolle det spiller, at billederne i et indslag er autentiske. Tv-nyheder handler groft sagt om at fange virkeligheden på billeder, og jo mere autentiske billederne er, jo stærkere bliver historien for seeren. Seeren får igennem autentiske billeder muligheden for selv at opleve fortællingen i stedet for blot at få den fortalt (Frederiksen og S. Larsen, 2014, S. 26-27).

Når det så er sagt, så findes der en lille gråzone, hvor en TV-historie må have lov til at iscenesætte den visuelle side af historien. Ifølge Frederiksen og S. Larsen, skal dokumenterende billeder altid være en uredigeret version af virkeligheden, hvis de skal have en indvirkning på indslagets autenticitet, mens illustrerende billeder i højere grad må have lov til at være iscenesat af journalisten (ibid. 27). Det skal dog holdes for øje, at den iscenesatte situation stadigvæk skal have hold i virkeligheden i kraft af, at den skal kunne finde sted selvom kameraet ikke havde været til stede. Så længe den del er realistisk, kan situationen godt være startet af journalisten, uden at indslaget fremstår som fiktion (ibid. 28-29). En historie vil dog ramme stærkere, og kilderne i den vil fremstå som havende mere på spil, hvis billeder har held til at vise den uredigerede virkelighed. Frederiksen og S. Larsen nævner også, at autenticitet kan opstå igennem at billederne har held til at illustrere, at der i handlingen er tale om *somebody is doing something for reason*, der, som nævnt tidligere, er det, Larsen kalder for indslagets fokus. Når begrebet bruges til at bestemme billedernes evne til at skabe autenticitet, omformuleres begrebet til "**nogen gør noget et sted**" (Frederiksen og S. Larsen, 2014, S. 260). De tre nøgleord, der er markeret med fed, kan oversættes til "person", "handling" og "scene", og hvis det er de tre begreber, der driver historien og dens billedside, og jo tættere de tre begreber er på at skildre virkeligheden, jo mere autentisk vil historien opfattes (ibid.).

Som mennesker forstår vi verden omkring os igennem signaler mere end vi opfatter den igennem substans. Det indebærer, at kommunikation såsom nyhedsformidling skal vide, hvordan de skal udnytte de signaler, der sendes til at opnå det ønskede resultat. Brikkerne, der udgør Tv-journalistisk

formidling, besidder hver deres potentielle signaler, og de signaler kan benyttes til at give seeren den ønskede oplevelse. Som det allerede er nævnt i denne opgave, så har billeder og deres udtryk en betydning, for forståelsen af indslaget, og de skyldes de signaler de afsender. Billedernes potentielle signaler uddybes af Frederiksen og S. Larsen (Frederiksen og S. Larsen, 2014, S. 206-207). Ligesom Larsen gør det i *De levende billeders dramaturgi* (2012), så nævner Frederiksen og S. Larsen billedernes evne til at udgøre *visuelt bevis* på, at det, historien fortæller, er sandt. Om billedet sender signaler, og hvilke, er ifølge Frederiksen og S. Larsen rigtigt svært at definere klare regler for, da det kan være relativt i forhold til historien. Dog viser eksemplerne, de nævner, at det handler om, hvorvidt billedet kan fortolkes på en måde, der forstærker historiens vinkel og omdrejningspunkt. Det er for eksempel det billede, der er kaldt for **Billede 3**, hvor en Facebook-bruger er filmet på en måde, så hans refleksion kan ses i et vindue samtidigt med, at han taler. Frederiksen og S. Larsen argumenterer, at dette billede kan fortolkes til at illustrerer den dualitet, der kan opstå i forholdet mellem den virkelige person, og den person der præsenteres på de sociale medier (Frederiksen og S. Larsen, 2014, S. 212). I denne sammenhæng er billedets signaler med til at styrke fortællingen, da det fungerer illustrerende for historiens problematik omkring Facebook-afhængighed. Som tidligere nævnt er der også signalværdi i billedets motivafstand. Hvor supertotal sender et klart signal om omgivelser og miljø, vil et nærbillede eller et supernær bringe seeren helt tæt ind en lukket sammenhæng og derved sende signaler om nærhed og identifikation. En anden signalgivende mulighed for billeder er den sammenhæng de indgår i. Et tv-billede vil skulle ses i konteksten af det billede, der kom forud for, samt det, der kommer bagefter, og denne sammenhæng kan igen skabe grobund for signalværdi til historien.

Lyden

Lyd indeholder også lang række signaler (Frederiksen og S. Larsen, 2014, s. 216). Ikke blot i kraft af de ord, der siges i en speak eller i en sync, og som besidder signaler, (Ibid. 207), men også i den lyd, der bliver hørt henover indslagets billeder. Indslaget kan ved hjælp af såkaldte *soundbites* gøre vinklen og modtagerens oplevelse endnu stærkere, da disse små bidder af reallyd har mulighed for at repræsenterer den auditive virkeligheden, der hører til billederne. Samtidigt kan den være med til at skabe en mere dynamisk historie, der har lettere ved at fange seerens opmærksomhed. Når en velvalgt soundbite kan være medfortællende og bekræfte historien, gælder det tilsvarende, at en soundbite, der ikke er nøje udvalgt i forhold til historiens udtryk og vinkel, kan mudre og svække disse (ibid.216-218). Som nævnt har lyd også en signalværdi i sync'er og speak, og her er det især igennem bestemte ord, at signalerne tager form. Ord kan sende forskellige signaler, alt efter hvordan de forstås, og i en speak er det helt op til journalisten at bestemme, hvordan ordene bruges til styrke publikums oplevelse og forståelse af historien (ibid. 220-221).

Processen for optagelse og redigering af en visuelt fortalt historie, kaldes i *De levende billeders dramaturgi – bind 2* (2012) for visuel storytelling, og er et begreb, der første gang blev beskrevet i USA, og som siden er blevet integreret i dansk nyhedsformidling i TV. Bag visuel storytelling ligger en række principper, som en videojournalist kan bruge til at formidle og styrke den visuelle

fortælling. Nogle af principperne vil ikke blive beskrevet her, da de lægger sig mere til den praktiske del i at producere et indslag end til de udtryk indslaget har overfor seeren (Larsen, 2012, s.165-158). En visuel historie skal have en begyndelse, en midte og slutning, der alle skal tjene deres respektive funktion så godt som muligt. Det kan siges at den de strukturelle virkemidler, beskrevet tidligere i teoriafsnittet, også skal komme til udtryk i den visuelle side. Larsen nævner også de såkaldte soundbites som et brugbart værktøj til at skabe indlevelse, dynamik og troværdighed igennem den visuelle side af indslaget. Et sidste værktøj, der ifølge Larsen kan benyttes i visuel storytelling, er *usædvanlige billedvinkler*. Det kan være med til at give et indslag ekstra fascination ved at filme ekstremt tæt på motivet, fra en mærkværdig vinkel eller i et mærkværdigt perspektiv, da øjet ikke er vant til at se den slags billeder og derfor fascineres af dem (ibid).

Metode

Ovenstående teori er udarbejdet for at danne et overblik over den lange række af virkemidler, som kan benyttes i nyhedsformidling, og at de tjener forskellige formål. Når det så er sagt, er der bestemte ligheder af finde imellem teorierne, og den observante læser vil måske bemærke, at der nogen steder i teorierne forekommer forskellige begreber, der egentlig dækker over den samme funktion i nyhedsformidlingen. Som tidligere nævnt er der især ligheder imellem de distanceringer, der ifølge Kopytowska, skal forsøges reduceret, og nyhedskriteriernes evne til at betegne en god historie. Det kan også nævnes, at da denne gennemgang af teorier påviser, at en histories vinkel kan gøres skarpere ved at fokusere yderligere på nyhedskriterierne, så giver det mening at påstå, en skærping af vinklen også vil kunne medføre en større proximization. Derudover kan det også observeres, at mange af de visuelle og auditive virkemidler, som nævnes, har til formål at bringe seeren tættere på handlingen og skabe fascination og identifikation, hvoraf sidstnævnte igen kan bringe tankerne tilbage til Kopytowska. De to teorier kan supplere hinanden ved at de stilistiske virkemidler, der beskrives i *Skarpt skåret* (2014) og *De levende billeders dramaturgi* (2012), også er nogle af de virkemidler, som Kopytowska nævner til at reducere seerens distance til det fortalte. Det kan siges, at hvis Kopytowska gør opmærksom på distancerne og redegør for, at de skal indskrænkes igennem proximization, er det de stilistiske virkemidler beskrevet i de to andre bøger, der skal forklare, hvordan denne proximization opstår igennem billederne, lyden og ordene. Der er også ligheder at spore i de strukturelle virkemidler. Både imellem PKP-modellen og berettermodellen, og i deres evne til at reducere de distancer, der nævnes af Kopytowska. For eksempel snakkes der både i berettermodellen og i PKP-modellen om identifikation og etablering af tid og sted, og det kan argumenteres, at disse emner kan være medvirkende til at reducere flere af Kopytowskas distancer, blandt andet den emotionelle, den spatiale og den temporale. Derudover er der ligheder imellem de to strukturmodeller, der blandt andet begge to indeholder punkter dedikeret til anslag, personpræsentationen, konflikter, klimaks og udtoninger.

For bedst af belyse mediedækningen af coronakrisen, er der blevet udvalgt tre nedslag i hele forløbet. Det tre nedslag er blevet valgt ud fra, hvornår der skete store begivenheder, da dette giver grundlag for, at de er blevet dækket fra flere forskellige vinkler, og samtidigt kan have haft en effekt på måden hvorpå, de har været mulige at dække. De tre nedslag i tidsperioden fra coronaviruset

først blev rapporteret i Kina er som følger: Virusset rammer Kina, og begynder at blive dækket i de danske medier i løbet af januar måned 2020. Denne periode kan virke lang, men det skyldes at mediedækningen ikke på dette tidspunkt var så omfattende, som den senere skulle blive, og derfor er der langt imellem at begivenheden dækkes. Dette nedslag indeholder midlertidig to mediedækninger - et skriftligt og et audiovisuelt. Det første afdækker, at virussen begynder at blive bekendt i Kina, og den anden springer frem til at Wuhan bliver lukket ned. Disse er blevet valgt ud for at belyse, hvordan medierne i deres dækning af coronaviruset tager højde for den store geografiske og kulturelle afstand, der eksisterer imellem Danmark og Kina. Det andet nedslag fokuserer på en enkelt dag, og sammenligner nyhedsdækningen af den samme begivenhed fra to forskellige medier, for at udpege forskelle. Begge er kraftigt influeret af de praktiske omstændigheder omkring virusset, den 27. februar, da den første dansker bliver smittet, og det viser sig i deres respektive formidling. Det sidste nedslag vil kigge på, hvordan nedlukningen har påvirket måden, hvorpå journalisterne kan formidle nyhederne. Det drejer sig om tiden omkring nedlukningerne den 13. og 17. marts. Dette nedslag vil kigge på nyhedsformidlingen på helt nært og lokalt plan for derefter at udvide sig til at kigge på formidlingen fra områder uden for Danmark.

Denne opgave tager udgangspunkt i, at journalisterne har et valg omkring måden, de kommunikerer på. Det vil sige, at de pointer og observationer, der bliver bragt, bliver kategoriseret som aktive kommunikative valg og fravalg fra journalistens eller formidlerens side. Det kan påstås, at journalistisk formidling indeholder en høj grad af tilfældigheder, hvor formidleren har været nødt til at skildre virkeligheden under de forhold, der har været mulige. Dog har journalisten stadigt ofte et valg i forhold til hvordan virkeligheden skal formidles, og selvom nogen elementer har ligget uden for formidlerens kontrol, vil denne opgave argumentere, at disse stadig spiller en aktiv rolle i hvordan, formidlingen forstås, og derfor stadig er relevante at undersøge.

Analyse

Nyheder fra den anden side af jorden

Som sagt startede hele situationen tilbage i december, og dengang foregik det hele i Kina, der må siges at være noget langt fra Danmarks små øer og landarealer. De danske medier begynder for alvor at rapportere om situationen, da Wuhan lukker ned, men indtil da er der dog ikke total radiotavshed. Allerede den 4. januar, altså ikke mere end fem dage efter, at Li Wenliang første gang advarede sine lægekollegaer om sine observationer af denne nye lungebetændelse, samler TV2 nyheden op fra nyhedsbureauet AP News om den dengang ukendte sygdom fra Wuhan i artiklen "Hongkong frygter udbrud af mystisk sygdom", der er skrevet af Christian Krabbe Barfoed og publiceret på TV2.dk (Barfoed, 2020). Artiklen handler om, at Hongkong er begyndt at frygte en ukendt virus, der kan give mindelser til SARS, og at der derfor er blevet taget forholdsregler i regionen i forhold til ind og udrejse. Artiklen har den udfordring, at begivenheden, der ligger bag artiklen her, kan være ret distanceret for de danske læsere både spatialt og aksiologisk, da det hele foregår i et land, der ikke bare ligger langt fra Danmark rent geografisk men også kulturelt. Derudover kan der også opstå en emotionel distance, der bliver affødt af den anderledes kultur, der

eksisterer i Kina. Læseren vil kunne risikere at relatere mindre til personerne, fordi deres gøre og laden ligger så fjernt fra læserens egen mere vestligt inspirerede kultur. Det bliver i artiklen adresseret igennem redaktionelle virkemidler, der blandt andet indebærer, at artiklen igennem sin vinkel har valgt at fokusere på begivenhedens informationer, så de kan spille stærkere på de fem nyhedskriterier og derved fremstå stærkere for læseren.

Fokus på Hongkong

Virusset har på dette tidspunkt haft sin gang igennem Kina og har ifølge artiklen selv ramt næsten 50 mennesker i Wuhan, hvoraf 11 er i en kritisk tilstand (Ibid.) At dette ikke bliver rapporteret i de danske medier før denne dato kan skyldes flere ting. Det kan blandt andet skyldes, at de danske medier har været nødt til at hente deres informationer fra andre landes nyhedskilder, og af disse først har valgt at bringe historien der. Derudover kan Kinas skrappe tilgang til information have gjort det svært at tilvejebringe de nødvendige informationer (Markson, 2020). Når det er sagt, er det væsentligt at pointere, at artiklen her besidder de relevante informationer til at kunne lave en historie, vis fokus var, at næsten 50 mennesker var blevet smittet med en mystisk lungebetændelse, der i øvrigt havde ligheder med SARS, som de fleste danske læsere nok ville kende til, da det var en stor historie, der blev dækket tilbage i 2003. Dette er dog ikke artiklens hovedfokus, der kan afkodes af overskriften "Hongkong frygter udbrud af mystisk sygdom" (Barfoed, 2020). I denne overskrift kan det ses, at historiens fokus ikke er direkte på sygdommen og dens foreløbige konsekvenser for Kina, og især for byen Wuhan, men nærmere på den frygt, som befolkningen i Hongkong føler i forhold til de konsekvenser, sygdommen kan få for dem. På denne fokusering kan det ses, hvordan vinklen er ændret for at ramme flere nyhedskriterier og derved overkomme så mange distancer som muligt og give historien proximitet. Det opnås blandt andet ved, at historiens omdrejningspunkt er Hongkong i stedet for Kina. Hongkongs status som værende en tidligere britisk koloni vil for den oplyste læser gøre, at deres kultur kan opfattes som mere vestligt end resten af Kina, og at de dermed ikke er nær så axiologisk distanceret fra danskernes egen kultur, som resten af Kina kan være (Topp, 2019). Det har en indvirkning på historiens potentielle nyhedskriterier blandt andet historiens væsentlighed. Det kan være nemmere for en dansk læser at føle historiens væsentlighed, hvis den indebærer noget, denne kan forholde sig til, og i og med at Hongkong er et større, mere velkendt område i Kina, kan dette give historien mere væsentlighed, da modtageren sandsynligvis har et større kendskab til, hvad Hongkong er, og hvilke globale indvirkninger byen har end den forholdsvis lille by Wuhan. At fokusere på det større og mere vestligt kulturelle Hongkong kan også være medvirkende til at indskrænke den emotionelle distance til begivenheden. For det første kan det være nemmere at identificere sig med folk, hvis levestil og kultur ligger tættere på ens egen, simpelthen fordi de er nemmere at spejle sig i. Det er den streng af identifikation, der i *Journalistikkens grundtrin* (2016) kaldes for kulturnærhed. For det andet kan denne fokusering på Hongkong i stedet for Wuhan udnytte det faktum, at Hongkong allerede har været kraftigt presset af hen over det sidste års tid grundet deres protester og demonstrationer imod det kinesiske styre (Topp, 2019). Hongkong og dens befolkning vil på grund af denne massive

mediedækning ligge nærmere i de danske modtageres bevidsthed og kan dermed indbyde til større identifikation, da modtageren kan føle, de kender befolkningen i Hongkong og deres situation bedre ved at have kunnet følge dem i medierne hen over længere tid. Den emotionelle distance bliver altså forsøgt reduceret ved at vinkle nyhedens enkelte aspekter, så den bedre rammer nyhedskriterierne, specielt væsentlighed og identifikation. Der er i artiklen ikke i særlig grad brugt personificering til at øge identifikationen igennem en synlig hovedkilde, som modtageren skal kunne relatere direkte til, selvom dette havde kunnet styrke modtagerens identifikation. Det kan dog argumenteres, at den mangel på identifikation, der kan opstå af manglen på en klar hovedkilde med noget på spil, bliver forsøgt løst blandt andet med små øjebliksbilleder, der kan danne billeder i modtagerens hoved, som de kan forholde sig til. Det er for eksempel, da artiklen nævner "Ekstra personale er desuden indkaldt for at tjekke kropstemperaturer på passagerer på jernbanestationen West Kowloon, som forbinder Hongkong med det kinesiske fastland" (Barfoed, 2020). De fleste er bekendt med jernbanestationer, og mange vil formodentligt have konnotationer om store betonrum vrimlende med mennesker i tæt fysisk kontakt med hinanden og en overvældende grad af information og indtryk. Da det så yderligere formidles, at der er bragt ekstra personale ind, samt at passagerne skal have tjekket deres temperatur, bliver billedet mere kaotisk og giver læseren mulighed for at indleve sig i forestillingen om dette overvældende kaos og derved føle mere med de mennesker, der befinder sig i det. Det er en lille sætning, og om alt dette er intenderet fra journalistens side, er svært at sige, men ikke desto mindre er effekten af denne lille information stærk, og artiklen kunne godt have nøjes med at nævne, at Sundhedsstyrelsen har sat gang i alarmberedskabet, og at rejsende undersøges for forhøjet temperatur og symptomer, uden konkret at nævne denne bestemte jernbanestation og dennes specifikke situation. Derfor kan det også argumenteres, at denne del er medtaget for at skabe yderlige fascination og identifikation med historien. Artiklen her forsøger yderlige at styrke modtagerens fascination ved at fokusere på nyhedskriterier som konflikt og sensation. Sceneriet med togstationen indeholder begge dele i form af den konflikt, der opstår imellem denne nye sygdom, eller rettere frygten for den, og befolkningen i Hongkong, der befinder sig i situationen på togstationen, hvor sygdommen potentielt har stor mulighed for at ramme dem. Denne konflikt bliver yderlige skærpet af, at begivenheden bliver sammenlignet med udbruddet af SARS ved at pointere, at udbruddet har "vakt minder i området om SARS-epidemien i 2002 og 2003, der brød ud i det sydlige Kina og kostede mere end 700 mennesker livet [...]" (Barfoed, 2020). Ved på denne måde at præsentere SARS-udbruddet og i øvrigt sammenligne denne nye sygdomstype med den får artiklen kridtet banen op for konflikten imellem virus og Kinas befolkning ved nærmest at præsentere dette nye sygdomsudbrud som en form for omkamp imellem de to parter ved hjælp af sammenligningen med denne tidligere konflikt. I sammenligningen med SARS formår TV2-artiklen desuden at tilføje historien en ekstra grad af sensation, igen fordi SARS var så stor en begivenhed, at risikoen for, at den kunne vende tilbage, er brud nok på det normale til, at det kan kategoriseres som sensationelt.

Sådan fortælles nyheden

I forhold til historiens opbygning er den lidt en blanding af flere forskellige af de strukturer, der er gennemgået i teoriafsnittet. Umiddelbart følger den ret nøjagtigt trekantsmodellen, men låner dog elementer her og der fra andre modeller, formentligt for at styrke historien og skabe større retorisk fremdrift. Nyhedstrekanten er fulgt så langt, så størstedelen af den væsentligste information er placeret i artiklens start. Her bliver det hurtigt etableret, hvor historien forgår, hvad den går ud på, og hvem den involverer. Rubrikken og den indledende sætning i det første afsnit leverer i sig selv størstedelen af historiens vinkelsætning, og de to informationsstumper er nærmest identiske (ibid.). Kort sagt fortælles der, at styret i Hongkong er bekymret for en uidentificeret og smittefarlig sygdom, der kan give lungebetændelse. Med den information vil de fleste læsere være blevet leveret den mest essentielle information for at forstå konflikten og nyheden i sig selv, og hvis læseren fortsætter, er det formentligt i en søgen på mere baggrundsinformation omkring historiens enkelte dele, såsom sygdommen eller baggrunden for hvor frygten stammer fra. Det er så efterfølgende de informationer, som artiklen leverer ved at fortælle om sygdommens lighed med SARS, antallet og den geografiske lokalitet på og af de smittede, samt hvordan Hongkong bliver påvirket af frygten ved at rapportere om de ekstra foranstaltninger i ind- og udrejser fra regionen. Som i en historie opstillet omkring nyhedstrekanten er fremdriften altså ikke, på samme måde som i eksempelvis berettermodellen, styret af essentiel information, der bliver antydnet for derefter at blive tilbageholdt til historiens senere punkter, men snarere af læserens eget individuelle ønske om at opnå uddybende merviden omkring historiens aspekter. Når det så er sagt, så kan det argumenteres, at denne strukturering af historien indeholder et klimaks, hvor historiens konflikt mere eller mindre forløses, og at dette klimaks bliver gemt til slutningen af historien, ligesom det ville blive gjort i en historie bygget op efter berettermodellen. Det sker i det sidste afsnit, hvor artiklen nævner, at der ikke er tegn på, at sygdommen er i stand til at smitte imellem mennesker (Barfoed, 2020).

Efter at have læst om, at sygdommen kan sammenlignes med SARS, om hvor mange der er smittet, og hvilken tilstand de er i, og om frygten og den store oprustning, der foregår i Hongkong, kan læseren have fået en ret god fornemmelse af konfliktens parter, der udgøres af sygdommen og myndighederne i Hongkong. De to sider virker ligeværdige, og derfor kan læseren ikke konkludere, hvordan konflikten vil ende. Det kan artiklen selvfølgelig heller ikke svare uomtvisteligt på, da en konflikt af denne type og størrelse må formodes ikke at kunne løses hen over den tidsperiode, som artiklen dækker over. Artiklen forsøger dog alligevel at give læseren en forløsning ved at nævne "Der har ikke været nogen klar indikation af, at sygdommen smitter fra menneske til menneske, lyder det fra kommissionen" (ibid.) Denne sætning kan kategoriseres som historiens klimaks, da der her leveres information om sygdommen, der tilter konflikten til den ene side, så læseren kan få en formodning om, at problematikken, der bliver redegjort for i artiklen, ikke udvikler sig yderligere. Hvis sygdommen ikke smitter imellem mennesker, så er den spænding, der har været imellem konfliktens to parter, ikke længere så stærk, da det ville fjerne en stor del af sygdommens potentielle farer. Hvor konflikten indtil videre har været en kamp imellem en ukendt farlig sygdom, der har potentiale til at blive ligeså skadelig som SARS, og befolkningen, der forsøger at undgå den, så bliver

informationen om, at sygdommen ikke smitter imellem mennesker, nådestødet for konfliktens ene part, og dermed udløses spændingen, og læseren forløses. Det er formentligt også grunden til, at denne information ikke udleveres før artiklens slutning. Hvis denne information havde været en del af den første rubrik, så havde resten af artiklens informationer ikke haft den samme spænding, da konflikten ikke havde været imellem ligeværdige parter, og læseren havde ikke haft et incitament til at læse videre. Ved at gemme informationen og bruge den til at skabe et klimaks opstår der en dramaturgisk fremdrift i kraft af læserens ønske om at finde ud af, hvordan konflikten ender. At det er et bevidst valg at gemme en del af den essentielle information på denne måde, er tydeliggjort yderligere af det faktum, at det sidste afsnits rubrik lyder: "uvist om sygdommen smitter fra menneske til menneske" (Barfoed, 2020). I denne overskrift er der stadig udeladt informationen om sygdommens evne til at smitte imellem mennesker, da det beskrives som værende 'uvist', på trods af at det senere beskrives som, at der ikke er nogen indikation af det. Overskriften er altså ikke forløsende i sig selv, da det stadig er et mysterium om, hvorvidt sygdommen smitter mellem mennesker, og overskriften bliver dermed kun en slags anslag for resten af afsnittet, hvori det afsløres, at det er der intet, der tyder på. Dermed kan det ses, at journalisten bevidst har ladet information ude af afsnittets rubrik for at skabe dramaturgisk fremdrift, og det giver derfor mening at slutte, at det er med samme motivation for øje, at virussets evne til at smitte imellem mennesker er gemt til at slutningen af artiklen. Det skal selvfølgelig nævnes, at artiklen ikke påstår, at sygdommen ikke smitter imellem mennesker, da dette var muligt for en journalist at påstå, men igennem ordlyden i, at der ikke er indikationer på det, kommer artiklen alligevel til at give læseren en fornemmelse af, at smitten ikke kan overdrages imellem mennesker. Hvis dette ikke var intentionen, kunne journalisten blot have holdt fast i udlægget om, at det endnu var uvist, som det stod i rubrikken. Så dermed kan det konkluderes, at selvom artiklen umiddelbart ser ud til at benytte sig af den forholdsvis simple strukturelle opsætning af information, der kendetegner nyhedstrekanten, hvor information leveres efter relevans i stedet for dramaturgisk fremdrift, så låner den strukturelle virkemidler fra berettermodedellen til at styrke artiklens konfliktkriterie og samtidigt skabe fremdrift ved strategisk at tilbageholde information og give historien et forløsende klimaks.

Kina bliver bragt hjem i stuerne

På dette tidspunkt ses det, hvordan coronakrisen var en ukendt størrelse for de danske medier, der af gode grunde ikke endnu var i stand til at forudse, hvor stort fokus der egentligt ville komme på denne nye mystiske sygdom, som de frygtede i Hongkong. Historien har endnu ikke ramt nok af nyhedskriterierne til at afføde en større dækning, end de par linjer, der udgør denne artikel. Nyheden bliver i denne periode ikke bragt i de traditionelle nyhedsudsendelser i TV, hverken på DR eller TV2, hvis udlandssegmenter på det tidspunkt hovedsageligt dækkede konflikten imellem USA og Iran ovenpå mordet af den iranske topgeneral Qassem Soleimani (TV2, 4. januar 2020). Det ændrer sig dog den 23. januar, da begivenheden omkring den mystiske sygdom har udviklet sig til, at byen Wuhan nu er blevet lukket ned af myndighederne i Kina. Den historie bliver om aftenen

dækket som den første i nyhedsudsendelsen på DR, mens TV2 har den med som den næste nyhed, efter historien om 75 års dagen for afslutningen af holocaust. Men selvom historien nu er blevet stor nok til at retfærdiggøre en plads i aftennyhederne, så står Tv-stationerne stadigvæk med den udfordring, at begivenheden finder sted i Kina og af den grund er langt fra de danskere, der følger med fra stuerne. Ligesom med den skrevne artikel på TV2s hjemmeside, så bliver denne naturlige distance også søgt mindsket igennem forskellige virkemidler. I denne ombæring har historien mulighed for at benytte billederne og lyden til at bringe seeren tættere på handlingen. DR1 starter deres proximization allerede fra første sætning i udsendelsen, da speakeren introducerer programmet ved at sige "nu giver jeg ordet til TV Avisen med vært Klaus Bundgård Povlsen" (DR1, 23. januar 2020, 00:20). Ved tidsadjektivet 'nu' og præsensverbet 'giver' får speakeren udpenslet, at det, seeren kigger på, er noget, der finder sted direkte og altså i samme temporale rum, som det seeren befinder sig i. Ordet 'nu' bliver inkluderende for alle, der lytter med, og de bliver dermed igennem ordet indlejret i den tid, som handlingen skal til at foregå i. Dermed kommer alt, hvad der videre kommer til at foregå, til at fremstå, som om det sker på samme tid, som modtageren opfatter det, og den temporale distance er forsøgt kompenseret for. Dette forsøg på at bringe seeren ind i det temporale rum bliver yderligere understreget af billederne, især i kraft af det store ur i baggrunden af studiet (ibid.) Seeren får ved selvsyn mulighed for at konkludere, at klokkeslættet i det temporale rum, der udgør nyhedsstudiet, nogenlunde passer med klokkeslættet i det temporale rum, hvori seeren befinder sig. Det giver modtageren endnu en mulighed for at blive inkluderet i det temporale rum, da de igennem klokkeslættet er i stand til at sammenligne deres egen tid med tiden i nyhedsstudiet, og det kan nærmest siges, at de to tidsrum bliver synkroniseret igennem den store indikation af klokkeslættet, der tæller helt ned til sekundet, så handlingen i studiet fremover kommer til at ske samtidigt med seerens egen tidsopfattelse. Billedet er i øvrigt også et etableringsbillede af studiet, da seeren får mulighed for at orientere sig om rummets størrelse og form og samtidigt få syn for værten. Det hele er dog henlagt i mørke toner, så detaljerne ikke endnu er synlige, men det kan stadig ses, at værten er en mand, og at han er iført et jakkesæt.

Etableringen af studiet giver seeren mulighed for hurtigere at orientere sig i det spatiale rum, når der senere klippes til studiet, da de har fået en fornemmelse for arkitekturen. Derudover vil de også have nemmere ved at genkende værten, da de allerede har fået en fornemmelse for dennes statur, påklædning og køn. Dermed kan identifikationen til værten starte allerede fra det punkt, hvor han ses henlagt i mørke og derfor blive stærkere, når han senere ses igen i fuld detalje. Valget om at henlægge detaljerne i mørke er sandsynligvis truffet for ikke at overvælde seeren med for mange indtryk på samme tid. På denne måde kan seeren fokusere primært på det store ur og dermed primært bruge sin bevidsthed til at blive inddraget i det temporale rum. Mørket gør, at fokus er på uret, men da der stadig kan opfanges detaljer om rummets arkitektur og værtens personlige fremtræden, så vil en lille del af seerens bevidsthed stadig kunne begynde at orienterer sig om, hvor handlingen skal foregå, og hvem den kommer til at indebære. Det er vigtigt, at seeren først har fået etableret studiet, for det næste, der ses efter nedtællingen, er nemlig billeder fra programmets første historier (ibid. 00:34). Det giver nyhedsudsendelsen den nødvendige ydre ramme for, at seeren kan sætte det næste i den rigtige kontekst. De nævnte billeder fra programmets første

historie er billeder fra Kina, hvor virussen har ført til nedlukningen af to kinesiske storbyer. Denne sammenklipning af billeder med værtens stemme henover fungerer som et stærkt anslag for resten af historien både igennem billederne, værtens voice over og den sync, der er udvalgt til at afrunde segmentet. Det anslagsgivende segment forløber fra 00.35 til 00.55 (Ibid.).

Brugen af billeder

Billederne, der vises, er både dokumenterende og illustrerende, men de er alle sammen anslagsgivende for historiens hovedemner. Det første klip er en total af en asiatisk-udseende mand, der iført måske gestikulerer noget eller nogen væk udenfor billedet. I baggrunden kan det ses, at gaden er afspærret af metalgitre, og mænd i uniformer og masker er stillet op med et par meters afstand langs fortovet (ibid. 00.35). Mange af billedets elementer har naturligvis ligget udenfor journalistens kontrol, men at benytte billedet som det første, seeren konfronteres med i forhold til historien, om at sygdommen har ført til nedlukning af store byer i Kina, er et bevidst valg. Der er flere elementer i dette klip, der gør det til et stærkt anslagsbillede, der er i stand til både at vække seeren interesse og inddrage dem i fortællingens univers. Seeren er på dette tidspunkt ikke blevet informeret nærmere omkring billedernes kontekst, så da de optræder i denne sammenhæng, er de ikke så dokumenterende, som de bliver senere, og fungerer altså her primært illustrerende i forhold til historiens hovedpunkter. Det bliver i speak'en etableret, at man over hele verden følger med i udviklingen af denne frygtede coronavirus, som den nu bliver kaldt, og at det har ført til, at to millionbyer er blevet lukket ned af de kinesiske myndigheder. Selvom billederne ikke direkte bliver påtalt i forhold til historien, så er de med til at dokumentere, at historien er sand. Det sker hovedsageligt i kraft af billedets mise-en-scene, som er et udtryk for de rekvisitter og de personer, der kan ses i billedet (C. Christiansen & Rose, 2015, 262). Begrebet stammer egentligt fra filmanalyse, men det er stadig brugbart i forhold til at beskrive alle de elementer, der kan ses på billedet, selvom dette billede er faktuel og ikke fiktivt. Der er flere dele af mise-en-scenen, der er medfortællende og dokumenterende i forhold til historiens omdrejningspunkt om nedlukningen af byen grundet coronavirus. Billedet er som sagt skudt i total og tillader derfor seeren at opfatte store dele af baggrunden. Her kan der ses elementer som metalgitre langs vejen, der afspærre sidegader og fortovet generelt. Da historien omhandler, at landet lukker ned, bliver disse gitre med til at dokumentere over for seeren, at bevægelsesfriheden er blevet kraftigt reduceret. De er ikke alene i stand til at dokumentere, hvordan og i hvor høj grad byen er lukket ned, men de er stadig medvirkende til, at seeren ved selvsyn kan konkludere, at der er sat gitre op i bybilledet og dermed drage sine egen konklusioner om, at byen er lukket ned. Det sker igennem de konnotationer, der er tilknyttet sådanne metalgitre, der ofte vil blive benyttet til parader eller vejarbejde til at signalere, at der er et område, der er lukket af. Derudover kan deres udseende også bringe minder om et hegn, der jo typisk bruges til at holde dyr enten inde eller ude fra et bestemt område.

Disse gitre, der igennem billedets komposition er inkluderet i den visuelle side af fortællingen, giver igennem deres konnotationer troværdighed til historien, da seeren selv kan konstatere, at det, der siges i speak'en, er i henhold til virkeligheden. Den samme funktion er gældende for andre dele

af mise-en-scenen. Det næste billede i anslaget er en forholdsvis stor samling af mennesker med masker på, der står samlet på gaden (ibid. 00.38). I forhold til menneskene, så er billedet beskåret i en halvtal, således at personerne kan ses fra hoften og opad. Denne beskæring tillader, at seeren kan komme tættere på personerne i billedet men samtidigt få det fulde af indtryk af, at det er mange mennesker samlet, og hvordan de navigerer rundt i forhold til hinanden. Det kan argumenteres, at billedet her søger at etablere de personer, der egentligt bliver påvirket af begivenheden, så modtageren kan få muligheden for at identificere sig med dem. At modtageren får mulighed for at se de involverede i øjnene kan være medvirkende til at kompensere for den emotionelle distance, som kan opstå, når nyheden finder sted så langt væk og rammer en befolkning, der kan virke fjern fra den danske både i udseende, samfundsnormer og kultur. Det er formentligt også grunden til, at billedet er skudt forholdsvis tæt på personerne, så seeren igennem kameraet får mulighed for føle sig som en del af den store flok mennesker i stedet for en fjern beskuer, der kigger på dem på afstand. En supertotal af de mange mennesker på gaden havde muligvis givet et bedre overblik over antallet og situationen, men ved at filme nede i menneskemængden bliver seeren transporteret ind i den store flok af mennesker og kan aflæse forvirringen og frygten i deres ansigtstræk og kropssprog og derved have mulighed for en højere grad af identifikation med dem, og den situation de befinder sig i. Derudover er den del af billedernes mise-en-scene, der indeholder personernes påklædning, med til at dokumentere historiens hovedpunkter hovedsageligt i kraft af de lyseblå masker, som optræder foran ansigtet på de fleste af de personer, der kan ses i billedet. Maskernes udseende indeholder konnotationer til sygdom og smittefare, da de hovedsageligt optræder på hospitaler, hvor de benyttes af sundhedspersonalet til at omgås smittefarlige personer uden at blive syge (Ritzau på Finans.dk, 2020). Igennem disse konnotationer bliver masken både dokumenterende for det faktum, at byen er lukket på grund af frygten for en smitsom sygdom, og illustrerende for sygdom og smittefare generelt, hvilket er nogle af historiens tematikker. I det næste klip i dette anslagsgivende segment ses en stor gruppe uniformerede personer, der går på rækker ned ad gaden. De har også masker på. Dette klip er det stærkeste af de tre klip, der udgør anslaget, især i kraft af sin fascinationsværdi og den måde, hvorpå klippet udnytter kameraets bevægelse (ibid. 00.42). Ved at starte i en halvnær af et par af betjentene, der går forbi, er det svært at orientere sig om omgivelserne, da betjentenes statur fylder meget af billedet. Det kan ses, at betjentene går samlet, men det er svært at konstatere præcis, hvor mange de er. Dette bliver dog afsløret, da kameraet følger betjentene og panorerer til venstre i billedet. Da kameraet drejer, kan seeren langsomt få fornemmelsen af, at rækkerne af betjente fortsætter så langt, at enden ikke kan fanges i billedet, og dermed bliver det etableret, at der er tale om en betydelig mængde betjente, der går langs gaden. Bevægelsen er både med til at hjælpe seeren med at navigere i scenen foran kameraet, men giver samtidigt klippet sin eget lille dramatiske struktur, da det begynder med kun af vise lidt for så derefter at afsløre omfanget af sceneriet, og dermed øges billedets fascinationsværdi, da seeren har mulighed for at blive overrasket over, at antallet af betjente er langt større end først antaget.

Klippet har fascinationsværdi i kraft af det unikke i så stort et antal uniformerede betjente, der befinder sig i et ellers nogenlunde ordinært bybillede, og fascinationen bliver kun gjort stærkere af

det faktum, at kamerabevægelsen gør afsløringen af det høje antal betjente overraskende. Betjentenes uniform giver dem et autoritært udtryk der kan virke truende, med henblik på at Kinas politi før i tiden har været voldsomme overfor befolkningen. Det er med til at gøre billedet stærkere i kraft af den overvældende mængde af autoritet, der befinder sig lige foran kameraet og dermed ret tæt på seeren. Derudover filmer kameraet fra en lavere position end betjentenes ansigter, og derved ses de i billedet en smule nedefra, hvilket er med til at gøre dem endnu mere truende. Derudover er billedet dokumenterende, da det giver seeren mulighed for selv at konstatere i hvor høj grad, de kinesiske myndigheder sætter ind i kampen mod coronavirusset, da de kan se de mange betjente og igennem måden, de filmes på, kan få et indtryk af den måde, hvorpå de fremtræder for befolkningen i de to kinesiske byer. Set i sammenhæng med de foregående billeder af byens befolkning samlet i gaderne bliver en del af historiens konflikt også skabt imellem disse to klip. Konflikten opstår både imellem sygdommen og ønsket om, at den ikke skal spredes og imellem befolkningens bevægelsesfrihed og den myndighed, der er i færd med at indskrænke den. Betjentene fungerer som en personificering af denne myndighed, og ved at de to klip vises lige efter hinanden, bliver konfliktens to punkter etableret, som befolkningen på den ene side kontra betjentene på den anden. De to klip er endda filmet, så der opstår et kontrastforhold imellem de to parter. I klippet med befolkningen er det ikke alles øjne, der kan ses, men i midten af billedet ses to kvinder og en mand, hvis øjne er tydelige, og hvis modtageren følger deres blikke, vender disse ud mod venstre side af billedet. Den store flok betjente i det næste klip bevæger sig alle imod højre side af billedet. På den måde fremstår det, som om forsamlingen af civile kigger ud af billedet hen imod den store flok af betjente, der bevæger sig i deres retning, således at de to parter står lige forud for en konfrontation. Dermed skærpes historiens konflikt ved, at billederne i komposition og klipning tegner et modsætningsforhold imellem de to sider af konflikten.

Nyheden rykker tættere på

Disse tre klip skaber tilsammen et stærkt anslag over historien, da den igennem billedernes ikonografiske egenskaber får etableret, at historien formentlig er sand, hvor den foregår henne, hvem det går ud over, og til en vis grad hvordan nedlukningen foregår. Kombineret med en speak, der starter ud med at konstatere: "Hele verden følger med, mens den frygtede coronavirus spreder sig til flere lande" (ibid. 00.35-00.40), gør anslaget her meget for at eliminere så mange distancer som muligt. I speak'en er det især præsensverberne, 'følger med' og 'spreder sig' der er med til at mindske den temporale distance, idet verbernes præsensbøjning flytter handlingen til samme temporale rum, som modtageren befinder sig i. Samtidigt bliver den epistemiske distance forsøgt mindsket ved konstateringen om, at hele verden følger med. Hvis modtageren følte sig distanceret til nyheden, simpelthen fordi de ikke er blevet gjort bekendt med den før, så vil konstateringen om at hele verden følger med i denne historie indvirke til, at modtageren hurtigt får etableret nyhedens væsentlighed. Hvis modtageren tager speakerens ord for pålydende, så bliver denne klar over, at nyheden har været væsentlig nok til at fange hele verdens øjne, og det kan give nyheden en ekstra dimension. Speakeren udlægger, at der er tale om en nyhed, der har relevans på verdensplan, og at

det derfor vil være uklogt ikke at følge med i den, da man således ville være uden for fællesskabet, og det kan give historien væsentlighed og indskrænke den epistemiske distance.

Efter de anslagsgivende klip fra Kina fortsætter introen til udsendelsen med at tage seeren tilbage til Danmark ved at nævne, hvad sygdommen indtil videre har haft af konsekvenser for de danske myndigheder (ibid. 00.45-00.55). Billedet af den danske læge i en hvid kittel er etablerende for, at handlingen nu er skiftet, da det kan ses, at manden er dansk. Hans omgivelser og den hvide kittel fortæller igennem deres konnotationer, at handlingen nu finder sted på et hospital og involverer en sundhedsmedarbejder. Speak'en fortæller samtidigt at "herhjemme er myndighederne gået i højere beredskab" (ibid. 00.45) Billedernes konnotationer og det faktum, at speak'en bruger pronomenet 'herhjemme' til at beskrive handlingens sted, fungerer som proximization og kan indskrænke den spatiale distance hos seeren. Ved at sige 'herhjemme' inkluderer speak'en modtageren i et fælles handlingsrum, der består af dette fælles 'her', der er inkluderende for både seeren og speakeren. Distancen reduceres også ved, at historiens vinkel og fokusering skiftes fra sygdommens konsekvenser for kineserne til, hvad det kan betyde for danskerne. Så i stedet for en vinkelsætning, der kunne hedde "ny smittefarlig sygdom får myndighederne til at lukke to kinesiske millionbyer" så hedder vinklen "ny smittefarlig sygdom får myndighederne til at lukke to kinesiske millionbyer, og det skaber utryghed blandt danskerne". I denne nye vinkel er fokuseringen på en dansk læge, der i introen er den eneste ud over speakeren, der får taletid. Det sker i kraft af et soundbite til sidst i introen, der lyder: "det kan smitte fra menneske til menneske, og der kan komme en epidemi, hvis man ikke gør noget ved det" (ibid. 00.49-00.55). Denne soundbite skaber fremdrift i forhold til resten af udsendelsen på flere måder. For det første er udtalelsen leveret på en meget ligefrem måde, så modtageren vil være nødt til at forholde sig direkte til det, der siges. Konstateringerne "det kan smitte fra menneske til menneske" og "der kan komme en epidemi" er fremsagt på en måde, der ikke efterlader tvivl om, at dette er sandt. Lægen lyder sikker på, hvad han siger, og hans påklædning og de etablerende billeder af hospitalet giver ham en troværdighed på området i kraft af hans status som ansat indenfor sundhedssektoren og dertilhørende viden om sundhed og sygdomme. Hans ord har bedre chance for at ramme modtageren i kraft af den ligefremme måde, de siges på, og den troværdighed, der affødes af lægens påklædning og omgivelser, og dermed opstår fremdriften hos seeren, der, hvis de forlod historien nu, ville være efterladt uforløst og ikke informeret i forhold til de konsekvenser, som lægen beskriver.

Nyhedsindslagets opbygning

Anslaget lægger op til den videre gennemgang af coronavirusset, der bliver gennemgået i nyhedsudsendelsen både i studiet og igennem præproducerede indslag. Det første indslag bygger videre på informationerne leveret i nyhedsudsendelsens anslag. Indslaget formår igennem flere virkemidler at skildre de begivenheder, der finder sted i Kina og andre steder i verdenen, hvor man frygter coronavirusset (ibid. 01.41-03.41). For eksempel er hele indslaget struktureret efter PKP-modellen. PKP-modellens præmisfase er i indslaget udgjort af den første del af historien, der starter på gaden i Wuhan. Den forløber fra 01.41 til 02.22. I denne del af indslaget præsenteres den

essentielle del af historien, såsom at byerne lukker ned, at det skyldes coronaviruset, og at nedlukningen kommer lige op til det kinesiske nytår, hvilket kan have konsekvenser for den kinesiske befolkning. Med denne gennemgang etableres de vigtigste aspekter i historien, så modtageren kan blive klar over, at den fortælling, de skal til at følge, er relevant, og at der er tale om en historie. Det bliver etableret, at handlingen finder sted i Wuhan, at konflikten er en trekamp imellem befolkningen, myndighederne og sygdommen, at begivenheden er, at byen lukker ned, og at dette kan give problemer, da det sker lige op til det kinesiske nytår, så denne problematik kan besvares senere. Modtageren har med andre ord fået alle de nødvendige informationer, både for at være i stand til at følge handlingen og for at få interesse i at følge handlingen.

Efter at disse informationer er etableret, tager indslaget hul på første del af konsekvensfasen, der kaldes for baggrund. Denne del forløber fra 02.22 til 02.45. Her går informationerne i indslaget tilbage og beskriver handlingsforløbet omkring virussets ophav på et marked i Wuhan, hvor mange der indtil videre er døde, og hvordan virusset minder om SARS. Det kan ses her, hvordan informationerne i første del uddybes, blandt andet ved, at modtageren bliver informeret yderligere om virussets karakteristika, og forløbet der kom før historien begyndte. Dernæst følger dokumentationen, der er anden del af konsekvensfasen. Denne del forløber sig fra 02.45 til 03.14. I denne fase leveres dokumentation for historiens præmisser. Det kommer i kraft af en overlæge, der bekræfter sammenligningen med SARS, billeder fra en lufthavn i Rom, hvor personalet er begyndt at screene passagerer fra Wuhan efter temperatur, samt en italiensk læge, der bekræfter billederne. Med kilder og billeder skabes der troværdighed til historiens påstande, hvilket er dokumentationsfasens formål.

Den næste fase er fra 03.14 til 03.35. Her trækker indslaget på den del af konsekvensfasen, der hedder klimaks. Klimakset i denne fase kommer af, at der refereres tilbage til problematikken ved at lukke så store byer, som blev sat op historiens præmisfase, og der leveres en forløsning. Det kan argumenteres, at forløsningen i dette tilfælde ikke er i stand til at svare på alle de etablerede spørgsmål, da den eneste information, der leveres, er, at det må forventes, at en sådan nedlukning vil blive svær og ikke nødvendigvis resultere i en inddæmning af smitten. Selvom det kan virke som et antiklimaks, så er det alligevel det bedste, som indslaget er i stand til at levere, da de informationer, der ville lede til en reel forløsning, ligger så langt ude i fremtiden, at de ikke kan afdækkes indenfor den tid, indslaget skal dække over. Journalisten og DR er ikke i stand til at fortælle, om nedlukningen vil kunne lade sig gøre eller have den ønskede effekt, da det simpelthen ikke er fakta, der eksisterer på det givne tidspunkt. Dermed bliver det næstbedste bud at levere den nye information fra en pålidelig kilde om, at det forestående forløb ikke nødvendigvis vil have den ønskede effekt og dermed delvist besvare modtagernes spørgsmål, der kunne opstå, da de fik at vide, at så store byer ville lukke ned. Den sidste del af indslaget bliver så brugt til perspektivfasen. Her fortælles det, at sygdommen allerede har spredt sig til andre byer, og fem andre lande har meldt tilfælde af smittede. Med den information peger historien både ud i resten af verdenen ved at nævne, at andre lande har konstateret smittede og ud i fremtiden ved at fortælle, at sygdommen allerede har bredt sig. På den måde bliver indslaget lukket ned med vished om, at emnet i sig selv ikke er slut, men det fokus, der var nedlukningen af Wuhan, er blevet sluppet for nu. Ved at bygge

indslaget op efter PKP-modellen kan det argumenteres, at indslaget forsøger at tage modtageren med igennem handlingen så betænksomt som muligt. Det er en kompliceret historie med mange forudgående informationer, der har flere forskellige parter og konflikter på samme tid, og som foregår geografisk og kulturelt langt væk og på en skala, der kan virke uoverskuelig. Ved at opstille historien på en måde, så informationer falder logisk efter hinanden i punkter, der hele tiden bygger på hinanden, så har modtageren større potentiale for at kunne følge med og sætte sig gradvist ind i informationerne, hvilket kan reducere den epistemiske distance.

To forskellige mediedækninger i Danmark

Den 27. februar 2020 kom det frem, at den første dansker officielt var smittet med den nye coronavirus. Jakob Tage Ramlyng, som den smittede hed, var ansat hos TV2, og det faktum gik ikke uset hen i deres dækning af nyheden. Der bliver i deres formidling spillet på alle tangenter for at bringe handlingen så tæt på seeren som muligt, og at sygdommen er fundet i deres eget mediehus kommer da også til udtryk i de muligheder, TV2 har haft for at formidle sygdommens ankomst til lille kolde Danmark. Danmarks Radio dækker også nyheden, men er modsat TV2 holdt kraftigt tilbage i forhold til, hvilke billeder og hvilke kilder de har haft adgang til. Derfor er der på denne dag en hel unik mulighed for at observere forskellen i mediedækningen hos de to mediehuse, hvor den ene har haft adgang til alle de bedste redskaber til stærkest at formidle historie, og den anden tilsvarende har været nødt til at improvisere og tænke lidt mere ud af boksen. Dette kapitel vil sammenligne måden hvorpå Coronakrisen blev dækket, da den kom til Danmark i aftenryhederne hos henholdsvis TV2 og DR.

Det handler om TV2

TV2 står som sagt i en unik situation i deres dækning af historien om den første dansker smittet med covid-19, idet de har mulighed for at drage sig selv som mediehus med ind i fortællingen. Det kommer til udtryk flere steder igennem udsendelsen for det første i deres vinkelsætning for hele historien. I nyhederne på TV2 den 27. februar 2020, der blev sendt kl 19.00, bliver historien om den første smittede i Danmark dækket fra tidskoderne 00.20 til 16.39 og altså cirka to tredjedele af den samlede udsendelses spilletid på 22 minutter. Forklaringen her skal formentlig findes i at denne nyhed rammer de fem nyhedskriterier stærkere end andre begivenheder den samme dag. Sensationsværdien lægger i, at en farlig og smitsom virus nu har ramt landet, og kan få konsekvenser for den normale hverdag i Danmark. Derudover er en sådan begivenhed noget, der sker yderst sjældent, og af de to grunde er begivenheden noget, der bryder med det normale. Aktualiteten kommer både i kraft af, at Jacob Tage Ramlyng fik konstateret sygdommen tidligere samme dag, og at sygdommen har været kontinuerligt i medierne siden januar, og derfor er et tema, der er oppe i tiden, og dermed rammer ned i danskernes tidsånd. Historiens væsentlighed kommer ind, da sygdommen nu er kommet til Danmark, som er den geografiske placering, hvor modtageren sandsynligvis befinder sig. Indtil videre har den ramt andre lande med andre mennesker og andre kulturer, men nu, da den smitsomme sygdom er i Danmark, har den passeret over en grænse. Ikke

bare bogstaveligt da den har krydset grænsen ind i Danmark, men også billedligt, da den nu ikke længere er distanceret fra modtagerens hverdag af den metaforiske grænse, der hedder "det sker ikke her". Nu har sygdommen i højere grad potentiale for at få konsekvenser direkte for modtageren, ved enten at ramme dennes bekendte, eller ændre på dennes hverdag ved at skabe forandringer i samfundet. Historien indeholder i sig selv også en grad af konflikt, som opstår igennem befolkningens kamp med sygdommen, og deres ageren for at undgå de konsekvenser, den kan have, da det af naturlige årsager er i befolkningens interesse ikke at blive udsat for sygdommens konsekvenser, der i værste fald kan indebære død.

Identifikationen er det eneste punkt af nyhedskriterierne, der ikke i samme grad giver sig selv i historiens grundform. Der er selvfølgelig en grad af identifikation til den dansker, der er smittet, der vil blive større i kraft af, at modtageren kan have nemmere ved at identificere sig med en landsfælde, men i selve begivenheden, der ligger grund for nyheden, er én dansker, der af modtageren er ubekendt, ikke grundlag for den store empati og dermed identifikation. Det er her TV2 går ind og justerer igennem deres valg af virkemidler, for at gøre identifikationen større. Som sagt, er der hos TV2 truffet et valg i vinkelsætningen af begivenheden om den første smittede dansker. I løbet af udsendelsen, er der umiddelbart udvalgt tre forskellige vinkelsætninger, der kommer til udtryk igennem udsendelsens indslag. De tre umiddelbare vinkelsætninger kunne have overskrifterne "første dansker smittet med covid-19" (00.20-05.58), "danskerne tager forbehold for coronavirusset" (09.40-13.37) og "smitten har de seneste dage spredt sig i Europa" (13.37-15.49). Disse tre mulige overskrifter udgør essensen af, hvordan de tre historier er vinklet, og hver af dem bliver yderligere gjort skabere igennem formidlingen af dem i udsendelsen. Det fremgår tydeligst i det første indslag, hvor TV2 vælger at fokusere i høj grad på sig selv i formidlingen af vinklen både i kraft af deres kilder, og i de billeder de benytter. Det kan nærmest siges af de skærper vinklen til at hedde "TV2 medarbejder bliver den første smittede dansker, og det får konsekvenser både for hans kollegaer og ledelsen". Dette skift i vinkelsætningen kan for eksempel ses igennem måden, hvorpå den smittede omtales og præsenteres. I indslagets intro, der består af nyhedsværten, der speaker henover billeder, informerer speaker'en om at "[...]en dansk mand, der er ansat her på TV2, er testet positiv" (TV2, 27. februar 2020, 00.37-00.44). For det første bliver der i denne speak gjort opmærksom på, at manden er fra TV2, og for det andet bliver der igennem det demonstrative pronomen 'her' bygget et tilhørsforhold imellem den smittede og speakeren, der snakker, da det placerer dem i samme rum. Historiens omdrejningspunkt bliver altså allerede her knyttet til TV2, og da speakerens brug af 'her' kan flytte modtageren med ind i det spatiale rum, der er TV2, bliver denne også en del af rummet. Det er et rum, der ender med at inkludere speakeren, da han på det givne tidspunkt fremtræder på kanalen og adresserer publikum direkte som en personificering af TV2, den smittede mand, da det bliver etableret, at han er ansat på TV2, og modtageren, da denne er blevet flyttet tættere på handlingen igennem ordet 'her', der dækker over et spatialt rum, der inkluderer modtageren. Det hele kan være med til at øge historiens identifikationsværdi, da den smittede ikke længere bare er en ubekendt mand, men derimod en mand, der har tilknytning til den medieinstans, som er TV2, og som modtageren både er bekendt med i forvejen, og på det givne tidspunkt er forbruger af. Derudover er det også en mand, der har en forbindelse til speakeren, som

modtageren formentligt allerede har identifikation med, da de kan høre hans stemme, der direkte adresserer dem, og de forinden siden fik mulighed for at se hans fysiske fremtræden. Den identifikation bliver derefter forlænget til også at inkludere den smittede mand i kraft af speakernes brug af ordet 'her', der samtidigt er med til at inkludere seeren både i forholdet imellem de to mænd fra TV2, og det spatiale handlingsrum, hvori historien skal foregå.

Forhold imellem kollegaer

Dette bliver yderligere forstærket af dækbillederne, der kører samtidigt med at speak'en høres. Billederne stammer fra TV2s lokaler, og giver seeren mulighed for at konstatere, hvor handlingen foregår, da nyhedsstudiet kan ses i baggrunden, og der står "TV – nyhederne" på glasvæggen bag dem. En interessant detalje er her, at manden i billedet er den smittede Jakob Tage Ramslyng, men dette er ikke umiddelbart tydeligt for seeren, da billederne etablerer lokaliteten mere end personen, og speak'en ikke nævner det. Havde billedet været skudt i en beskæring, der var nærmere personen, ville det formentligt fremstå mere tydeligt, at dette var hovedpersonen, og den tætte beskæring ville yderligere give belæg for identifikation. At billedet er beskåret, så seeren kan orientere sig om, at handlingen foregår på TV2, er en yderligere indikator af, at TV2 har valgt at inkludere sig selv betydeligt i formidlingen af historien, da det viser, at de i dette tilfælde har valgt den personlige identifikation til den smittede fra til fordel for etableringen af TV2's lokaler. TV2 kompenserer dog for denne manglende identifikation til Jakob Tage Ramlyng i den næste del af indslaget. Da der efter introen klippes tilbage til studiet, er det værten Lasse Sjørlev, der videre fortæller om begivenheden. Her bruger han igen sproglige virkemidler til at bringe seeren tættere på handlingen, blandt andet ved direkte at henvende sig til seeren med en " Godaften og velkommen her til nyhederne på dagen, hvor den første dansker altså er blevet testet positiv for sygdommen Covid-19. Der er tale om 45-årig mandlig medarbejder her på TV2" (ibid. 54, 00.55-01.03). Her bliver der igennem sproget udøvet en proximization både temporalt og spatiale. Igen er det ordet 'her', der er nøgleordet, da det inkluderer seeren i det samme sted som den, der taler. Høflighedsfraserne henvendt direkte til kameraet, såsom 'godaften' og 'velkommen', kan også bringe modtageren tættere på handlingen. Værten byder modtageren velkommen til den delte tids- og rumsfære, som Tv-mediet skaber, og ønsker dem desuden en god aften, som det forventes i almindelig høflig omgang imellem mennesker i virkeligheden. Ved på denne måde at udnytte velkendte høflighedsfraser, kan der opnås en effekt af at bringe modtageren tættere på handlingen, både spatielt ved at blive budt velkommen ind i det fælles fortællerum, og emotionelt, ved at værten fremstår høflig og venlig overfor seeren. Introduktionen til den smittede er egentligt forholdsvist objektiv og neutral, som det ville forventes i en nyhedssammenhæng, med simple og upersonlige informationer som køn, alder og profession. Det ændrer sig dog, da Sjørlev ændrer sin adressering fra seeren og over til selve Jakob Tage Ramlyng "og du er med os Jakob, jeg laver et interview med min kollega Jakob Tage Ramlyng, Danmarks første covid-19 patient, lige om lidt" (ibid. 01.04). For det første kalder Sjørlev Jakob Tage Ramlyng ved sit fornavn, da han adresserer ham direkte, hvilket indikerer, at de allerede har et forhold til hinanden, da de åbenbart er på fornavn. Derudover

pointerer Sjørlev, at han og Ramlyng er kollegaer, hvilket er blevet etableret tidligere, men ved at pointere det igen cementeres det, at disse to mænd har et nært kollegialt forhold til hinanden. Til sidst bruger Sjørlev det inkluderende pronomener 'os', da han siger, at Ramlyng er med os og tager dermed Ramlyng med ind i det fællesskab, der lige er blevet skabt imellem seeren og Sjørlev, og som angiveligt er stærkt nok til at kunne omtales som et 'os' på trods af, at seeren sidder langt fra handlingen og i øvrigt ikke har tilføje noget som helst til samtalen. Til sammen tjener alle disse elementer i sætningen et interessant formål. Seeren er, som tidligere nævnt, igennem sproget og billederne i introen allerede forsøgt inkluderet i et fællesskab med værten og TV2 generelt. Den forbindelse bliver derefter udnyttet igennem strategisk sprogbrug til at inkludere Ramlyng i det samme fællesskab, og dermed forlænge seerens allerede etablerede identifikation til Sjørlev og TV2 til også at inkludere Jakob Tage Ramlyng. Det svarer lidt til, at værten siger god for Jakob Tage Ramlyng, så seeren hurtigere kan føle sig empatisk forbundet med ham, på samme måde som en ven eller et familiemedlem kan videregive den tillid, de selv besidder, til en anden person, ved at præsentere dem.

Med på redaktionen

TV2 vinkler historien om den første smittede i Danmark, på en måde der klarlægger at de selv spiller en stor rolle i historien, ved at spille på virkemidler, der bringer seeren tæt på deres kontorer, som er historiens handlingssted og tæt på både TV2 som medieinstans, og personen der er blevet smittet, ved at understrege dennes rolle som ansat hos TV2.

Dette gør de ikke kun i introen til udsendelsen, men også i selve det præproducerede indslag, som der klippes til (ibid. 01.29). I dette indslag er det en kombination af mange stilistiske virkemidler, der indvirker til at bringe seeren tættere på handlingen, og formidle historien på en troværdig og engagerende måde, der samtidigt udnytter det faktum, at formidleren, TV2, i dette tilfælde også spiller en mærkbar rolle i historien. Indslaget forløber sig fra 01.29 til 03.58. Allerede fra første sætning bliver der forsøgt at kompensere for distancer i historien. Udsendelsen sendes kl.19 om aftenen, men hoveddelen af historien fandt sted om morgenen samme dag og altså tidsmæssigt flere timer fra seeren, der ser med på det. Denne potentielle distance bliver af indslaget forsøgt indskrænket i de første par sekunder især i kraft af speak'en, der lyder i starten: "klokken er halv ti, her til formiddag [...]" (ibid. 01.29-01.32). Sproget her bringer seeren tilbage til det tidsrum, hvori historien foregik ikke bare ved simpelthen at inkludere det nøjagtige klokkeslæt, men også ved at omtale det i præsens, når der siges 'klokken er' i stedet for 'tidligt i morges' eller helt neutral 'om formiddagen den 27.februar 2020'. Seeren bliver i kraft af sproget nærmest transporteret igennem tiden tilbage til det temporale rum, hvori handlingen udspillede sig, så den distance, der kan opstå, ved at historien dækkes så mange timer, efter den egentligt foregik, bliver reduceret. Det er yderligere forstærket, ved at der siges "her til formiddag". Ved at bruge ordet 'her' for at etablere tidspunktet, opnår speakeren at bringe tidsrummet endnu tættere på, da den formiddag, der fortælles om, er den samme formiddag, som modtageren har oplevet. Det pointeres da 'her' dækker over et tidsrum, der er tæt på både den talende, og den der lytter.

Efter speak'en høres en soundbite og giver seeren mulighed for auditivt at orientere sig i fortællingens rum. Lyden er digetisk og stammer fra de folk, der før kunne ses på billederne mens at speakeren snakkede non-diegetisk. De bliver ikke etableret i historien, men den tale, der høres i den korte soundbite, er alligevel med til at formidle handlingens tematikker. Da en af kvinderne siger "skal vi gå ind med det samme" (ibid. 01.32) indvirker det til at fortælle, at handlingen skal til flytte sig fremad, og noget skal til at foregå. Det giver med andre ord indslaget en motor, da seeren skal til at følge de her personer, i det arbejde de skal til at udføre. Efter endnu en speak, der igen etablerer, at handlingen foregår på TV2, og igen bruger ordet 'her' til at placere sig selv, handlingen og seeren i det samme spatiale rum (ibid. 01.33-01.38), bliver der hørt en soundbite mere (ibid. 01.38-01.41). Lyden er utydelig og kraftigt præget af ekko, og det kan svært at opfatte hele sætningen, men det kan dog høres, at der siges "så er eksperterne i huset". Denne lidt kaotiske lydoplevelse med ekko og utydelige ytringer, medvirker til at hele scenariet bliver lidt kaotisk, og udtrykket taler generelt til, at den her handling går stærk. Kombineret med det hastige kropssprog fra personerne i billedet og det faktum, at kameraet er håndholdt og følger hastigt efter personerne for at fange sine billeder, får hele seancen et noget upoleret og autentisk udtryk, der giver en følelse af dynamik og spænding i og med, at der sker så meget på samme tid. Det hastige tempo styrker også indslagets konflikt imellem sygdom og medarbejderne på TV2, da travlheden bevidner om en alvorlig situation med meget på spil, siden der er begrundelse for et sådant hastværk. De fire, lidt uetablerede, personer og deres, igen, lidt uetablerede gerning, går hurtigt, og da de er indslagets motor, fremstår handlingen igennem dem hurtig og overvældende. Desuden bevidner det om hændelserne, der har fundet sted i høj fart, og som har været udfordrende at dække med lyd og billeder, og det giver indslaget en grad af autenticitet, da det filmede ikke fremstår opstillet, men nærmere som noget, der har skullet fanges hurtigt, og at dette har været en udfordring. Samtidig bringer det seeren ind i det lidt kaotiske scenarie, der må have udspillet sig på TV2 den morgen, da de audiovisuelle stilistiske træk i klippet, fremstår så overvældende og uperfekte, da det vidner om en kaotisk situation, der har været svært at dække. Det giver en følelse af en handling, der overvælder både seeren og de folk, der selv er med i den, og den følelse bliver også bragt frem af de kilder, som TV2 har benyttet til indslagets sync'er.

Spredt igennem handlingen er forskellige bidder af interviews med forskellige TV2 medarbejdere. Disse medarbejdere har det til fælles, at de er personligt ramt af begivenheden, og det faktum bliver da også udsagt i måden de snakker på. Kilderne lægger op til meget identifikation og fascination fra seeren, da de alle giver udtryk for at have noget på spil i denne konflikt imellem sygdom og ansatte på TV2. Et eksempel er medarbejderen, hvis sync lyder, "lige nu har jeg det helt okay [...] jeg er rigtig ærgerlig over, at jeg ikke skal se mine børn i de næste to uger" (ibid. 02.18). Én ting her er, hvad hun siger, en anden ting er måden, hun siger det på. For det første er der ordene i sig selv. Umiddelbart kan det argumenteres, at den situation, som det er at skulle være isoleret fra sine børn i to uger, burde fremprovokere en stærkere udsagn end blot at være 'ærgerlig' over det, men personen bruger alligevel det styrkende adverbium 'rigtig' foran sit 'ærgerlig' til at formidle en stærkere følelse. Det samme er tilfældet med ordet 'helt' da hun beskriver, at hun er okay, men på trods af, at hun siger, hun er helt okay, så fremstår kilden her alligevel som en med et nært forhold til

begivenheden. At hun er nødt til at pointere det faktum, at hun er okay, bevidner om et scenarie, der har givet belæg for et sådant udsagt, og tegner altså et billede, hvor alt ikke nødvendigvis er okay, og den spørgende har haft grund til at opsøge denne viden. Desuden giver det forelæggende 'lige nu' et indtryk af, at denne status som værende okay, ikke nødvendigvis vil være vedvarende. Selvom kilden her virker fattet, og velarticuleret uden at bruge mange store og følelsesladede ord, ligger der et indtryk i måden hun udtaler sig på. Bag hendes smilende udtale, kan der fanges en ganske svag rysten i hendes stemme, og hun taler temmelig hurtigt, som om hun skal have ordene hurtigt ud, inden hun taber fatningen. Det er tydeligst, da hun formidler, at hun har det okay, hvor det især er hendes hårde vejtrækning, der får hende til at fremstå, som noget chokeret, og det faktum at hun efter denne udtale tager en dyb indånding som for at berolige sig selv. Billedets beskæring er en nær, så seeren kan følge med i alle detaljerne i kildens ansigt og bedst muligt identificere med denne person, så ordene, og måden de siges på, bedst muligt kan give det indtryk, at denne person har noget på spil i konflikten, det være sig sit helbred og muligheden for at se sine børn i en længere periode.

Helt tæt på TV2

Billederne igennem indslaget, tjener flere formål i historien. Ligesom med resten af historiens virkemidler er de med til at placere handlingen hos TV2, så deres rolle i historien bliver fastsat for seeren. I dette indslag sker det oftest i kraft af medfortællende baggrunde, hvis ikonografiske egenskaber er i stand til at etablere handlingens spatiale rum. I den analyserede sync ovenfor er billedet i baggrunden både medfortællende og dokumenterende på samme tid. Kilden er som sagt filmet i en nær, så personens ansigt er tydeligt, men hun er samtidigt placeret langt ovre i højde side i billedets, således at seeren får mulighed for selv at se TV2 logoet og nyhedsstudiet, der er strategisk placeret bagved hende. Det gør, at billederne bliver dokumenterende for historiens påstand, om at sygdommen ramte en TV2 ansat tidligere på dagen, da seeren ved selvsyn kan bekræfte, at kilden befinder sig på TV2. Det er med til igen at pointere, at handlingen finder sted på TV2, da seeren har chancen for at genkende både logoet og studiet, og dermed formidles historiens vinkel på en måde, der udnytter at TV2 er personligt inkluderet i handlingen.

Indslaget bruger også nogle dækbilleder, der fungerer både dokumenterende og illustrerende for historien, og som det rent praktisk ikke havde været muligt for dem at anskaffe, hvis de ikke havde været så involveret i historien. Det sker i en indslag fra 02.27 til 02.37. Her ses billeder, af folk iført gummihandsker, der går rundt og spritter skriveborde og tastaturer af med servietter. Billederne er i forhold til resten af indslagets dækbillede taget ret tæt på og bringer dermed seeren tættere på denne del af handlingen. Især de blå handsker er den del af billedets mis-en-scene, der betyder mest for, hvordan billederne opfattes. Ligesom maskerne sender sådanne handsker klare signaler om afskærmning og et ønske om at forblive ren i en situation, hvor urenhed kan være en risiko. Disse konnotationer giver billederne her en illustrerende effekt, da de bliver et billede på historiens tematikker om sygdom, og det at skulle tage kampen op imod den. Tematikker, der blev fastsat i starten af indslaget, da eksperterne ankom og hastede ind igennem studiet for at begynde denne

kamp. Billederne af bordene, der bliver tørret af, bliver samtidigt visualiserende for historiens konflikt, da det kan ses som et våben imod sygdommen at gøre grundigt rent på den måde. Så når det kan konstateres, at medarbejderne er nødt til at gøre rent på denne måde, er det både illustrerende for historiens tematikker og dokumenterende, da seeren ved selvsyn kan bekræfte, at der tages forholdsregler for at undgå spredningen af sygdommen. At billederne er filmet tæt på, bringer seeren tættere på handlingen, og disse billeder spiller en stor rolle i forhold til at formidle konflikten, så seeren bringes tættere på historiens konflikt.

Forskelle på DR og TV2s dækning

TV2 bruger altså mange virkemidler i deres formidling, for at kunne fastslå deres egen rolle i forhold til historien og gøre det tydeligt for seeren, at de indgår i handlingen og i konflikten. Det bliver formentligt gjort for at øge seerens identifikation, da denne har mulighed for at forholde sig direkte til formidleren i stedet for, at formidleren skal etablere et forhold til en tredjepart. De benytter sig samtidigt af en langt række billeder og lyde, som det kun har været muligt for dem at anskaffe sig, da de selv har været involveret i historien, og det kan ses på billedernes uperfekte udtryk, at de ikke er iscenesatte, hvilket giver historien tilsvarende større troværdighed.

DR har stået over for en helt anden situation, da de samme aften har skulle dække den selvsamme begivenhed om den første dansker smittet med Covid-19. De har i modsætning til TV2 ikke haft adgang til de samme kilder, lokationer og det visuelle og auditive indhold, der kunne gøre dækningen af nyheden så indlevende og autentisk som TV2s. Derfor har de været nødt til at tænke lidt mere ud af boksen i forhold til deres vinkling af historien, og den måde de har valgt at formulere den på. Det er især indslagets stilistik udtryk, altså i billederne og lyden, at denne mangel på autentisk materiale kan ses. Det viser sig især i nogle valg af baggrunde og dækbilleder, der ikke besidder de samme egenskaber, som dem TV2 brugte, og det giver en billedside, der kan opfattes lidt intetsigende i forhold til at formidle historien, og nogle gange er den nærmest kontrapunktisk i forhold til de informationer, der bringes igennem speak'en. Det sker allerede fra udsendelsens første segment. Her starter DR på samme måde som TV2 med at konstatere, at smitten er nået til Danmark, men der er ikke gjort meget i formidlingen her for at bringe seeren tættere på handlingen eller på personen (DR1, 27. februar 2020, 00.34 - 06.43). Denne analyse deler DRs dækning af den første coronasmittede i Danmark op i to segmenter, der vil blive kigget på. Den første, der er præsenteret ovenfor, og som primært bliver drevet af værten fra studiet, og den anden, der indeholder et præproduceret indslag og slutter i et tilhørende interview og som forløber imellem tidskoderne 06.45 og 11.11.

Hvor TV2 allerede fra første segment i deres udsendelse har vinklet informationerne, og måden de blev formidlet på, så det fremgik, at de selv spillede en stor rolle i historien, så vinkler DR i dette første segment historien lidt anderledes. Selvom det etableres, at den smittede er en ansat på TV2, så har DR mere fokus på historien ud fra en vinkel, der bruger sundhedsmyndighederne som drivkraft i konflikten. Det kan blandt andet ses ved, at det første, der klippes til efter introen, ikke er hverken TV2s lokaler eller den smittede Jakob Tage Ramlyng. Derimod er det sundhedsminister

Magnus Heunicke, der adresserer pressen og kort og nøjagtigt formidler, at den første smittede i Danmark er fundet (ibid. 00.34). Ved at starte her, etableres Magnus Heunicke og de andre, der står sammen med ham, som konflikstens hovedaktører. Det er med andre ord dem, der bliver sat op i det modsatte ringhjørne med sygdommen som modstander, og som skal kæmpe, med de midler de har til rådighed. Det er anderledes end TV2s dækning, hvori der blev lagt stor vægt på, at TV2 var en aktiv del af konflikten. DRs vinkel bliver yderligere formidlet, da værten efter introen lægger op til næste indslag. I oplægget kan det blandt andet observeres, at værten siger, "i nat bekræftede Statens Seruminstitut, at den 45-årige Jakob Tage Ramlyng er smittet med virusset" (ibid. 01.08). I dette udlæg fokuseres der på Statens Seruminstitut først, da det er dem, der aktivt går ud og bekræfter smitten. Dermed bliver Jakob Tage Ramlyng ikke det primære subjekt i oplægget, han er blot et objekt, der er blevet bekræftet smittet. Den aktivt handlende i oplægget er Statens Seruminstitut, og det er med til at etablere dem som konflikstens hovedpart. DR har brugt et par virkemidler på at etablere en identifikation til Jakob Tage Ramlyng, såsom at lade ham introducere sig selv i introen (ibid. 00.55), at benytte et billede af ham baggrunden, hvor han bliver testet (ibid. 01.18) og ved at pointere, at han er i hjemmekarantæne med sin hustru og to børn (ibid. 01.22). Disse små virkemidler, kan være med til at give seeren identifikation med Jakob Tage Ramlyng i kraft af, at seeren får lov til at se og høre ham og for leveret personlige oplysninger om hans civilstatus, men det er langt fra i samme grad, som TV2 gjorde det. Den mest slående forskel, ud over kvantiteten af virkemidler der skal lade seeren identificere sig med Jakob Tage Ramlyng, er det tidsrum, de forsøger at etablere i. Hvor TV2 lagde fokus på, at seeren kunne møde Jakob Tage Ramlyng live i realtid, og desuden brugte mange nutidsverber og referencer til tidsrummet igennem ordet 'her', så er DRs oplysninger og billedet af Jakob Tage Ramlyng alt sammen ting, der er temporalt distanceret fra seeren. Billedet i baggrunden har ingen nutidighed, da det blot er et stillbillede, et fanget øjeblik der er forsvundet igen, og den lille soundbite, der i introen lader Jakob Tage Ramlyng etablere sig selv, bærer intet bræg af at være live eller i kontakt med studiet. DR bruger altså ikke samme energi som TV2 på at indsnævrer den temporale distance imellem seeren og nyheden.

DR må tænke ud af boksen

At DR har været nødsaget til at skifte deres fokus i forhold til TV2, kan især ses i det lidt underlige klip, der opstår, da værten er færdig med sit oplæg, og stiller om til billeder, som hun speaker henover (ibid. 01.22-01.32). De sidste informationer i oplægget handler om Jakob Tage Ramlyngs situation, som den var da udsendelsen forløb, og det giver en forventning til de billeder, som seeren skal til at opleve. Fordi de sidste informationer, der blev givet, var omhandlende Tage Ramlyng, og at de blev udsagt i nutid, så er forventningen, at nu skal billederne både bekræfte den del, og være dokumenterende for påstanden om Tage Ramlyng i hjemmekarantæne, samt besvare seerens eventuelle opfølgende spørgsmål om, hvordan Tage Ramlyng har det. I stedet klippes der igen til Magnus Heunicke, der fortæller om det arbejde, de nu skal til at udføre i forhold til at inddæmme sygdommen. Det kan argumenteres, at dette brud på forventningerne i klipningen opstod, fordi DR

gik for langt i forsøget på at skabe identifikation med Jakob Tage Ramlyng. Oplægget handlede som sagt om, at Statens Seruminstitut havde bekræftet den første smittede, og til den del af historien passer klippet fint, men fordi der gives personlige oplysninger om Tage Ramlyng, så skifter historien næsten fokus, og det giver en lidt klodset overgang, da historien skal tilbage til den originale vinkel. Her kan det altså virkelig ses, hvordan DR har stået i en svær situation i forhold til deres formidling. De har formentligt valgt en vinkel, der har kunnet lade sig gøre i forhold til de billeder, der har været mulige at fange, men har alligevel fundet det nødvendigt, at skabe en identifikation imellem seeren og Tage Ramlyng for at øge historiens indlevelselsværdi og reducere distancer. Desværre har de manglet de stilistiske byggeklodser, der skulle til for at følge denne identifikation til dørs og går derfor væk fra det igen temmelig brat, og dermed opstår denne lidt underlige struktur af informationer, der kun er med til forvirre, da den bryder med seerens forventninger, og de opfølgende spørgsmål seeren måtte have. De kontrapunktiske billeder forsætter på den anden side af klippet, da handlingen visuelt forbliver hos Magnus Heunicke, mens værten leverer rammesættende information i sin speak (Ibid. 01.40). Når billedet ikke er på Magnus Heunicke, som det er, når hans tale kan høres, så vises der billeder af journalisterne i rummet, der optager lyd eller tager billeder. Speak'en fortæller information om, hvordan myndighederne dagen igennem har forsøgt at opspore, hvem andre den smittede kan have været i kontakt med, og hvor mange der af den grund er blevet sendt i karantæne fra TV2. Billederne af journalister, der lytter til sundhedsmyndighederne, spiller ingen tydelig rolle i forhold til fortællingens vinkel eller de informationer, der leveres i speak'en. Billederne er altså hverken dokumenterende for den information speak'en leverer, da seeren ikke får mulighed for ved selvsyn at bekræfte, at sundhedsmyndighederne har været i gang med opsporende arbejde, eller illustrerende da journalister, der lytter, ikke har noget at gøre med historien tematikker om at bekæmpe spredningen af coronavirus. Billederne tjener intet formål for historien, og det kan gisnes om, at de måske er taget med for deres fascinationsværdi, men på det område er de heller ikke særlig effektive, da der slet ikke er journalister nok i rummet til at bryde med seerens forventninger og derved skabe fascination.

Dækbillederne spiller altså ikke den store rolle i fortællingen, men i de steder, hvor speakeren ikke snakker, og seeren har mulighed for blot at se på og lytte til Magnus Heunicke, opnår indslaget en høj grad af autenticitet. Det sker, da seeren får lov til uredigeret at opleve, at Heunicke siger de ting, han siger, på den måde han siger det, og derfor med det samme selv konstaterer, at denne del af historien er sand. I de informationer, der efterfølgende leveres af speak'en, bliver seeren nødt til at tage værten på ordet, da indslaget ikke gør noget for at bekræfte disse påstande. Hele denne del af udsendelsen bevidner altså, at DR har valgt den vinkel, som de bedst troede de kunne fange billeder til, men i sidste ende, har de været nødt til at improvisere lidt i deres udvalg af billeder, og derfor vælge nogen billeder, der ikke tjener noget aktivt formål i formidlingen af nyheden.

To sider af samme sag

Denne nødvendighed for improvisation kommer også til udtryk i den næste del af udsendelsen, der er udgjort af et præproduceret indslag, der formidler historien om den første smittede dansker ud fra en vinkel, der sætter mere fokus på det faktum, at manden er ansat hos TV2 (DR1, 27. februar 2020, 06.57-08.37) Indslaget formidler begivenheden fra en vinkel, der minder meget om den, TV2 brugte, og de indslag er gode at sammenligne, da det umiddelbart er den samme information de formidler, men det bliver gjort på to meget forskellige måder. Hvor TV2 havde adgang til en lang række billeder indefra stationen, der kunne fungere både dokumenterende og illustrerende, så har DR ikke haft mulighed for at komme ind i bygningen for at formidle historien audiovisuelt, formentlig på grund af smittefaren. Det gør, at DR har været nødt til at tænke mere ud af boksen i forhold til at give indslaget en visuel identitet, og det kommer til udtryk flere steder i løbet af indslaget. For det første bliver handlingsrummet etableret mange gange ved at filme en bygningsfacade, hvor et stort skilt med TV2 logoet kan ses og genkendes af seeren. Det sker blandt andet i indslagets første billede (ibid. 06.58), hvor skiltet kan ses over indgangen, og længere inde i indslaget (ibid. 07.53) hvor bygningen filmes nedefra, og skiltet kan ses i toppen af facaden. Ved aktivt at inkludere skiltet i den visuelle fortælling udnyttes de ikonografiske egenskaber, ved at skiltets design dækker over kanalen TV2, til at gøre billedet illustrerende for, hvor handlingen foregik. Seeren får ikke igennem billederne dokumenteret handlingen inde på stationen, men facaden med det ikoniske skilt er alligevel illustrerende og dokumenterende for at historien involverede TV2.

Et enkelt sted bliver TV2 skiltet brugt til at flytte seeren tættere på handling igennem strategisk brug af klipning (ibid. 07.29-07.33). Speak'en lyder, "efter morgenmødet gik et detektivarbejde i gang inde på TV2 stationen". Samtidigt ses et billede af bygningens indgangsparti med TV2 logoet over svingdørene. Billedet er beskåret i en halvtotal, så hele indgangen og en del af bygning kan ses, men i det speak'en siger, "inde på TV2 stationen," klippes der til et nærbillede af logoet, mens perspektivet og motivet forbliver det samme. Det giver en effekt af, at der zoomes ind på logoet, lige i det speak'en forkynder, hvad der tidligere fandt sted inde på stationen. Denne kombination af speak og billede, er med til at formidle, at handlingen nu flytter ind i selve stationen, idet zoomen bringer seeren tættere på motivet, der her er indgangen til TV2 bygningen, og dermed tættere på det sted, hvor begivenheden, der fortælles om, skete. Derved bliver denne strategiske brug af klipning brugt illustrerende til at formidle, hvor handlingen fandt sted og samtidigt til at bringe seeren tættere på denne handling ved fysisk at bringe deres synsfelt tættere på. Det ideelle havde naturligvis været at klippe til indenfor i bygningen, men da det formentligt ikke har kunnet lade sig gøre på grund af sundhedsrisici, så må denne aktive formidling igennem kamerateknik blive erstatningen.

Et andet sted, hvor de to skildringer fra de to forskellige kanaler varierer fra hinanden, er i hvor høj grad, de udnytter strukturelle virkemidler. For selv om det tidligere blev etableret, at TV2 brugte en motor i deres indslag, ved at følge en gruppe såkaldte 'eksperter', der bevæger sig igennem stationen, så er det ikke brugt hele vejen igennem indslaget. De fire personer, der bliver introduceret, forsvinder ret hurtigt igen og bliver erstattet af TV2 personel, der bliver brugt som kilder med noget på spil og informationer om Jakob Tage Ramlyngs sygdomsforløb. I stedet for at

udnytte denne motor og lade disse personer blive det, der driver informationerne frem efter en klart struktureret dramaturgisk rettesnor, der skal lade informationer falde strategisk for at skabe fremdrift, virker det som om, at TV2 i stedet forsøger at skildre et autentisk virkelighedsbillede, der bringer seeren tæt på begivenheden af dens hovedpersoner så uberørt af redigering som muligt. Kildernes udtalelser og billederne får lov til at tale for sig selv og ramme seeren direkte uden at have en overordnet betydning i et større opstillet narrativ, hvor informationer holdes tilbage imod et klimaks. Det er formentligt sket, fordi TV2 har haft muligheden for at fange disse ufiltrerede udtalelser og billeder, der indeholder fascinationsværdi nok til at holde på seerens interesse uden andre dramaturgiske hjælpemidler. Den samme mulighed har dog ikke været tilgængelig for DR, og det kommer til udtryk ved, at deres udlægning af historien følger den dramaturgiske skabelon, som er berettermodellen, temmelig nøje. DRs indslag, om hvordan sygdommen påvirkede deres kollegaer på TV2, er struktureret, så det giver mindelser til måden, der fortælles historier på i fiktionens verden.

Først kommer et tydeligt anslag (ibid. 06.57-06.59). Det sker i kombinationen af ordene "en kaotisk arbejdsdag på TV2" og et etablerende billede af TV2 stationen. Dette fungerer som et anslag, da billedet og speak'en etablerer, hvor handlingen skal til at finde sted, og for hvem den skal udspille sig, og skaber fremdrift til det videre forløb i og med, at det skal uddybes, hvordan arbejdsdagen har været kaotisk. Derefter starter præsentationsfasen, hvor speak'en giver svar på anslaget ved at fortælle om morgenmødet, og nyhedsdirektør Mikkelt Hertz fortæller nærmere om mødet og den slags spørgsmål, der blev stillet. (ibid. 07.02 - 07.17) Her bliver personerne etableret i kraft af, at medarbejderne bliver nævnt og tillagt nogle personlige egenskaber, da seeren får mere af vide om de spørgsmål medarbejderne stillede, og de får navn og titel på Mikkelt Hertz samt mulighed for at se og høre ham. Det næste, der bliver præsenteret, er en uddybning fra hovedtillidsformand Lennart Sten, der fortæller yderligere om stemningen til morgenmødet og desuden får givet et par oplysninger om konfliktens anden part, som er coronavirusset, ved at sige, hvordan hele Danmark har ventet på den, og nu er den her rent faktisk (07.19-07.29). Her bliver der føjet mere information til konfliktens parter, så de nu er klar til at indgå i en konfliktoptrapning, og den kommer efter et point of no return (07.29-07.34). Her sættes konflikten officielt i gang, ved at det siges, hvordan et detektivarbejde startede inde på stationen, og som nævnt tidligere så flyttes handlingen ind i bygningen igennem klipning. Nu er der med andre ord ingen vej tilbage for historien, og konflikten, som er det nævnte detektivarbejde, er gået i gang. Den næste fase, som er konfliktoptrapningen, er lang og består af, at konfliktens to parter bekriger hinanden, og det forløber i bølger af aktion og reaktion, hvor en handling fra én part leder til en konsekvens for en anden part, uden at der forekommer en rigtig afløsning (07.33-08.37). Et eksempel på en aktion, der leder til en reaktion, er da det fortælles, at sundhedsmyndighederne har sendt 16 folk i hjemmekarantæne. Den aktion afføder en reaktion, da det formidles, hvordan denne besked har været hård at få, og at det har medført en masse logistiske problemer for de involverede medarbejdere. Handlingen fra sundhedsmyndighederne har altså affødt en modreaktionen fra medarbejderne, og deri opstår konfliktoptrapningen.

Alt i alt leder konfliktoptrapningen hen imod spørgsmålet, om hvorvidt Jakob Tage Ramlyng overhovedet skulle have været på arbejde. Det sker i kraft af, at alle de tiltag, der bliver taget imod sygdommen lader til at medføre ubehagelige konsekvenser for medarbejderne, så i sidste ende er der ikke andet, der kan stoppe konflikten, end hvis den simpelthen havde været stoppet, inden den overhovedet gik i gang. Det leder frem til en klimaks, der kommer, da Lennart Sten, som taler på vegne af ledelsen på TV2, selv indrømmer, at Jakob Tage Ramlyng ikke skulle have været på arbejde (08.33-08.37). Da det selvfølgelig ikke kan lade sig gøre at gå tilbage i tiden og ændre på, at Tage Ramlyng kom på arbejde, er dette det tætteste, konflikten kan komme på et klimaks. Forløsningsen ligger i, at hele konflikten kunne have været forhindret, og det bekræftes af den person, der havde magten til at forhindre det. Det kan være forløsende at vide, at hele konflikten kunne være undgået, da det giver en tryghed i formodningen om, at noget lignende i det mindste ikke vil kunne ske igen, da parterne er blevet klogere.

Den nye verden

Den 13. marts 2020 trådte statsminister Mette Frederiksen frem på de danske TV skærme og proklamerede, at Danmark ville lukke ned, dengang foreløbigt i to uger. En stor del af landets offentligt ansatte blev sendt hjem, og skoler og undervisningsinstitutioner lukkede ned. Senere samme uge blev nedlukningen udvidet til også at inkludere restauranter og værtshuse. I samme anledning blev der indført et forsamlingsforbud på over 10 personer (Attrup, 2020). Samtidigt havde direktør for sundhedsstyrelsen Søren Brostrøm den 12. marts udtalt, at de opfattede alle danskere som potentielle smittebærere af sygdommen og opfordrede til at holde afstand til alle omkring os (Løvstrup Bagge, 2020). Alle disse indgreb, og det folkesind de førte til, kan observeres i måden, hvorpå nyhederne blev formidlet i denne periode. Ligesom Danmarks Radio i det forrige kapitel så har de, der formidler nyhederne i denne periode, været nødsaget til at efterleve de nye krav om afstand og forbud mod for store forsamlinger, og det smitter af på måden Tv-nyhederne formidles. I de regionale nyheder kommer det især til udtryk i indslagenes audiovisuelle virkemidler.

En regional vinkel (med afstand)

På TV2 Nord sender de i deres aftenudsendelse et indslag om, hvordan nedlukningen har gjort det svært for tandlægerne i Nordjylland, og især i dette indslag er der tegn i stilistikken, der tyder på, at journalisternes arbejde er ramt af de nye regler om afstand og det generelle folkesind om at passe på hinanden og undgå fysisk kontakt (TV2 Nord, 18. marts 2020). Vinklen i indslaget er, at det på trods af regeringens mange hjælpepakker stadig kan blive svært for tandlæger, da de ikke må lave andre behandlinger end de allermest nødvendige, og det kan ramme dem hårdt på deres omsætning. Det er umiddelbart en vinkel, der ville blive styrket af en stærk identifikation imellem seeren og de ramte tandlæger, da de i denne udlægning af historien er ofre, der bliver ramt af noget udefrakommende, som de ikke kan styre. Det kan være med til at styrke historiens gennemslagskraft, hvis seeren føler, at personerne virkeligt har noget på spil, så indslaget opnår identifikation. En stærk empatisk forbindelse til hovedpersonerne kan også hjælpe på at styrke

andre af historiens potentielle nyhedskriterier. For eksempel dens relevans, da det kan give seeren en stærkere følelse af, at historien er relevant for dem, hvis den involverer folk, de har personlige forhold til. Hvis indslaget har held til at fremstille hovedpersonerne som sympatiske mennesker, som seeren kan relatere til, kan det også give seeren grundlag for at føle, at historien har relevans, da det kan interessere dem at finde ud af, hvordan historien ender for disse personer, som de relaterer så kraftigt til. Derudover kan konflikten også blive stærkere, af at seeren er engageret i hovedpersonerne, da de udgør en af konfliktens kæmpende parter.

På trods af alt dette så er der i indslagets stilistiske udtryk, taget nogle valg, der tjener et andet formål end at bringe seeren tættere på hovedpersonen. TV2 Nord står formentligt i et dilemma, der opstår imellem at komme tæt på de omtalte hovedpersoner, men samtidigt efterleve ikke bare de nye regelsætninger, men også det nye folkesind, disse har medført. De kan risikere, at seeren, grundet den stigende coronafragt, simpelthen vil finde det ubehageligt at komme for tæt på de filmede personer og få negative associationer i kraft af sundhedsstyrelsens udlæg om, at alle potentielt kan være smittende. Det kan argumenteres, at det kan være grunden til, at indslaget benytter sig af et lidt anderledes stilistisk udtryk, som for eksempel kan ses i den sync, der optræder imellem tidskoderne 01.48 til 01.59. Den interviewede person er en klinikassistent, og er selv meget ramt af historiens begivenhed, da det går stærkt ud over hendes arbejdsliv, og kan ende med at hun skal lide økonomiske konsekvenser ved enten at gå ned i løn eller miste sit arbejde i yderste konsekvens. Hun er altså en kilde med noget på spil, men i dette tilfælde gør billederne ikke meget for at bringe hende tæt på seeren. Sync'en er filmet på en primært neutral baggrund, hvor den store kopimaskine dog er medfortællende i kraft af dens rolle i at etablere handlingen i en reception, og personen som en, der interagerer med en kopimaskine. Det er med andre ord en baggrund, der hverken er helt neutral eller tydeligt medfortællende, og i sidste ende giver den dualitet effekten af, at baggrunden bliver en anelse rodet og kaotisk, hvilket ikke er hensigtsmæssigt, hvis seeren skal kunne koncentrere sig om at relatere til kilden. Billedet er beskåret i en halvtotal, hvor der kan ses meget af baggrunden på hver side af og over hovedet på kilden, og da baggrunden som sagt i dette tilfælde ikke spiller den store rolle for fortællingen, kan det virke underligt at bruge så meget af billedet på at kunne se den. Man kan argumentere, at det havde været mere effektivt at beskære billedet i en nær eller en halvnær, så seeren kunne fokusere mere på personens ansigt og opnå større empati. Når dette ikke er tilfældet, er det hver at overveje, om ikke der er tale om et bevidst valg fra kameramandens side om ikke at lave beskæringen for tæt, da det på grund af tidsånden om afstandsstagen kan virke ubehageligt at komme for tæt på kilden. Samtidigt er det med til at give journalisterne en form for alibi i forhold til, om de overholder de nye regler. Ved at beskære billedet længere ude, end hvad der forventes, giver de seeren mulighed for ved selvsyn at bekræfte, at de har overholdt de nye afstandskrav og ikke går for tæt på motivet. Denne effekt opstår yderlige i billedets kompositionelle virkemidler i kraft af skranken, der befinder sig i billedets forgrund (ibid. 01.49). Det kan igen virke som et underligt valg både at lade personen side ned, da det gør sync'en mindre levende og dynamisk og at lade personens kropssprog være gemt bagved en skranke. Skranken blokerer for kilden, og kan derfor være med til at svække denne evne til at nå ud til seeren, men samtidigt fungerer den som en form for afskærmning, der kan gøre seeren mere tryk. Ved at

lade personen være afskærmet fra kameraet, og i forlængelse deraf, seeren, så opnår billedet både at seeren forbliver tryk, ved at billedet lader dem holde sig sikkert på den anden side af skranken, og at påvise at journalisterne ikke var for tæt på kilderne, da de optog indslaget.

Denne tendens med at lade elementer i forgrunden af billedets komposition være medvirkende til at skærme seeren, kan også ses senere i indslagets sync'er og dækbilleder. Indslaget har brugt en yderligere kilde, og det er selve klinikejeren, der fortæller om, i hvor høj grad nedlukningen potentielt vil kunne komme til at berøre ham (ibid. 01.22) Her er billedet beskåret en smule tættere på, næsten i en halvnær, og baggrunden spiller en større rolle. Billedet er generelt skåret mere hensigtsmæssigt, på en måde der balancerer imellem at komme tæt på kilden og samtidigt gøre seeren i stand til at observere baggrunden, der igennem remedier som gummihandsker, plastickopper og servietter bliver med til at formidle, at omdrejningspunktet i handlingen er tandlæger. Når billedet er i stand til at opnå denne balance og komme tættere på kilden uden at skabe ubehag og mistanke til, at journalisterne ikke overholder afstandskravende, skyldes det, at seeren i forgrunden er afskærmet af slangerne fra tandlægeredskaber. De befinder sig i forgrunden på en måde, der gør seeren i stand til at måle afstanden hen til kilden, og selv konstaterer, at kameraet står længere væk, end billedbeskæringen antyder. Samtidigt kan slangerne agere en form for imaginær afskærmning imellem seeren og kilden, og dermed overkomme en eventuel irrationel og underbevidst frygt, der hos seeren kan opstå, for at komme for tæt på folkene i indslaget. Desuden kan slangerne i forgrunden ironisk nok indskrænke den spatiale distance, selv om de egentlig kan virke afskærmende fra personerne. Ved at kunne orientere sig ud fra elementer i forgrunden har seeren mulighed for at få flere indtryk fra handlingsrummet og dermed blive draget længere ind i det. Når seeren får lov til at se flere lag i billedets komposition, giver det mening, at de får en bedre fornemmelse for rummet, samt at billedet får en dybde, som ellers ikke ville være til stede, og som kan være medvirkende til i højere grad at bringe seeren ind i det spatiale rum. Slangerne benyttes på samme måde i dækbillederne, for eksempel da billederne viser reaktioner fra flere af de ansatte (ibid. 01.29-01-32, 01.35, 01.40). Først etableres det i sekvensen fra 01.29-01-32, at folkene, der filmes, og kameraet, der filmer dem, befinder sig på hver side af tandlægeredskaberne, da kameraet igennem en kombination af panoreringen og zoom lader seeren orientere sig i hele det spatiale handlingsrum og få et overblik over placeringen af personer og genstande i rummet.

Efter det er etableret, at slangerne befinder sig imellem kameraet og personerne udnyttes seerens vished om dette til at bringe dem rigtig tæt på personernes følelsesliv. Dækbillederne ved 01.35 og 01.40 er begge nærbilleder, der går meget tæt på personerne. På grund af den tætte beskæring kan det aflæses i begge billeder, at personerne er bekymrede over det, de står og kigger på, og at seeren selv kan aflæse dette i deres ansigter, er vigtigt for at gøre identifikationen større. Seeren kan ved hjælp af den tætte beskæring aflæse personernes ansigtsmimik, som om de stod lige foran dem i virkeligheden, og det kan være med til at indskrænke den emotionelle distance. Personerne er som sagt filmet i en tæt beskæring, men da slangerne fra tandlægeredskaberne altid er til stede i forgrunden, så er seeren afskærmet fra personerne, og da seeren tidligere har fået etableret, hvor i rummet slangerne befinder sig, kan de hurtigt afkode, at kameraet stadig befinder sig på behørig

afstand af personerne på trods af, at billedet er tæt nok på, til at seeren kan afkode personernes ansigtsudtryk.

Billedernes coronasprog

Tendensen med at inkludere ting i forgrunden er også eksisterende i TV2 Nords aftensudsendelse klokken 19, der blev sendt dagen efter, den 19. marts, altså to dage efter at landets nedlukning blev skærpet, og forsamlingsforbuddet trådte i kraft. Her bliver det brugt i et indslag, der har til opgave at formidle, hvordan de nyligt annoncerede hjælpepakker, vil kunne hjælpe enkeltmandsvirksomheder i Nordjylland (TV2 Nord, 19. marts 2020). Væsentligheden i denne nyhed opstår i høj grad af TV2 Nords rolle som en regional redaktion. Da både de virksomheder, der optræder i indslaget, er Nordjyske, og programmets seere sandsynligvis også befinder sig i eller har et tilknytningsforhold til Nordjylland, så kan spørgsmålet om, hvorvidt disse enkeltmandsvirksomheder kommer igennem nedlukningen, være relevant, da seeren kan få brug for disse virksomheders ydelser i fremtiden. I indslaget præsenteres seeren for en frisør og en fysioterapeut, og i begge tilfælde bliver personen etableret ved hjælp af et etableringsbillede. I begge tilfælde gælder det, at etableringsbilledet inkluderer et element i forgrunden, der både er medfortællende i forhold til karakteren og stedet, hvor handlingen foregår, og medvirkende til at bevise at personen, der filmer, har befundet sig på behørig afstand af kilden (ibid. 00.47, 02.01). I det første af de to eksempler er forgrunden af billedet prydet af et kar, som frisører bruger til at vaske hår med. Hvis seeren før har befundet sig i en frisørsalon, er der gode chancer, for at de ville kunne genkende den type kar, da dets lidt unikke form med åbning foran til nakken er ikonisk for frisørsaloner og ofte vil være at finde sådant et sted. I kraft af dette bliver elementer i forgrunden medfortællende for karakteren, som personen skal til at møde, og etablerer handlingsrummet som en frisørsalon. Derudover giver karret seeren mulighed for ved selvsyn at kunne bedømme, at kilden befinder sig langt væk fra personen, der filmer. I det andet eksempel ses forstyrrelser fra en glasfacade i forgrunden og etablerer, at personen sidder på den anden side af en glastrude (ibid. 02.01). Det fortæller om personen, at denne har arbejdslokaler med store glaspartier, og da kilden kan ses siddende ved en computer, tyder det på, at denne er en stor del af hans arbejdsliv. Billedet etablerer personen, da seeren får lov at se ham og lidt af hans arbejdsliv, men ved at forgrunden indebærer disse glasforstyrrelser, er det tydeligt for seeren, at der er afskærmning imellem de to parter.

Det gælder altså for nyhedsindslagene sendt i denne periode, at de gør meget ud af at inkludere elementer i forgrunden af billederne for at afskærme seeren fra kilderne, og vise at kameraet befinder sig på ansvarlig afstand. Dette kan skade identifikationen til kilderne, men til gengæld er mange af elementer etablerende for rummet og personerne, hvilket i sidste ende kan kompensere for den manglende identifikation.

Et andet kendetegn ved disse indslag, der er filmet under nedlukningen, er brugen af dækbilleder med tomme gader. Sådanne billeder har normalt ikke den store værdi for indslagets stilistiske udtryk, da et billede af geografiske placeringen uden handling, oftest bruges til at etablere handlingens lokation. Men set i konteksten af nedlukningen på grund af coronavirus, får disse

billeder flere egenskaber end blot at etablerer, hvor handlingen foregår. Et eksempel er senere i det samme indslag, hvor indslaget følger direktør for Aalborg City, Flemming Tingbak (ibid. 01.43). Kameraet følger ham ned ad en butiksgade i Aalborg, og det kan ses, at der går meget få mennesker på gaden. De seere, der selv stammer fra Nordjylland vil muligvis kunne genkende gaden og dermed ved selvsyn konstatere, at der er væsentligt færre mennesker end normalt. Alternativt kan det ses, at gaden er bred og med butikker på begge sider, så selv hvis seeren ikke er bekendt med området, kan de stadig konstatere, at der på gaden er færre mennesker, end det ville forventes på denne form for butiksgade. I dette tilfælde har sekvensen af de tomme gader flere formål. Den er dokumenterende i forhold til historiens problematikker, da seeren får mulighed for at se, at der er færre mennesker på gaden, og det kan bekræftes, at butikkerne er lukket ned, og at dem, der ikke er, risikerer at have færre kunder. Derudover har også en fascinationsværdi, da det er et brud på seerens forventninger at se så stor en butiksgade i en større by med så få mennesker, da det er normalt at assiosere storbyer med mange mennesker.

To gange Stéphanie Surrugue

Det er den samme fascinationsværdi, der bliver udnyttet af DR, da de skal formidle situationen omkring nedlukningen i Frankrig. Stéphanie Surrugue skal i DRs søndagsmagasin Horisont skildre situationen i Frankrig, der på det tidspunkt er lukket ned i højere grad end Danmark. Udsendelsen blev sendt den 24. marts 2020, og indslaget indgår i en række af præproducerede indslag, der skal vise, hvordan coronaviruset har påvirket forskellige lande. Indslaget fra Frankrig forløber fra 29.52 til 33.33 (Horisont, DR1, 24. marts 2020). Surrugue og hendes kameramand sætter ud for at formidle, hvordan situationen ser ud i Frankrig, og har altså til opgave at skildre i hvor høj grad landet er påvirket af coronaviruset. Et problem, de muligvis har stået overfor i deres arbejde, er, at den situation, de har til opgave at fange på video, samtidigt er en situation, der gør det besværligt at gøre netop dette, da bevægelsesfriheden er kraftigt indskrænket, og det kan være udfordrende at få lov til at snakke med kilder, da det ville kræve fysisk kontakt. Da landet er lukket ned og kilder ikke kan tilgås, kan det have været en udfordring at give indslaget en motor, da det ofte opstår igennem, at indslaget følger et fast handlingsforløb, eller nogen personer, der udfører handlinger og driver indslagets historie fremad. Måden, Surrugue og hendes kameramand slipper udenom denne udfordring, er ved at inkludere sig selv som fremdrift og motor i indslaget. Det er et interessant virkemiddel, da journalister normalt ville skulle forholde sig objektivt i forhold til det, de fortæller, og det kan derfor virke uansvarligt at fortælle historien fra journalistens synspunkt. Men i dette tilfælde giver det en unik mulighed for at lade seeren opleve tilstanden i Frankrig helt tæt på, ved at de får oplevelsen igennem de to journalister. Måden indslaget formår at opretholde journalisternes objektivitet i forhold til stoffet, er ved at handlingen er opstillet som en rammefortælling med to separate lag af fortællinger.

De to lag af handlingen består af et realplan, hvor Stéphanie Surrugue befinder sig med sin kameramand i Frankrig, og de er på vej ud i landet for at nå til et militærhospital, der befinder sig på parkeringspladsen foran et hospital i byen Mulhouse. På vejen når de forskellige punkter, hvor

handlingen tager form, og hvor konflikten får lov at udspille sig imellem de to personer og situationen i Frankrig. Det andet fortælleplan er udgjort af Stéphanie Surrugues stemme, der non-diegetisk taler hen over handlingen og leverer yderligere information om situationen i Frankrig, og den handling, der følger de to journalisters vej imod Mulhouse. Surrugue optræder på begge handlingsplaner, men har på grund af splittelsen af disse to handlingsplaner stadigvæk en mulighed for at være to forskellige slags informationskilder i indslaget, der hver har deres formål og styrker i forhold til indslagets formidling. Den Surrugue, der taler som speaker, og som kan ses på som en non-diegetisk *voice of god*, besidder en større viden og indsigt i begivenhederne og kan derfor levere nogle informationer, der ikke ville passe ind i realfortællingen om de to journalisters rejse igennem Frankrig.

Et eksempel er, da den non-diegetiske Surrugue speak'er om, hvordan udgangsforbuddet har ført til et meget stille Frankrig: "Udgangsforbuddet har gjort Frankrig stille, så stille at man pludselig kan høre fuglene i Paris. Og stilheden fortsætter hundredvis af kilometer" (ibid. 30.30 – 30.39). Her kan det ses, at denne version af Surrugue er adskilt fra den andet handlingsplan, da hun ikke kommenterer på den scene, der gik forud for, og da hun er i stand til at rejse fra sted til sted og kommentere frit uafhængig af fysisk placering. Dette fortælleplan er ikke på samme måde bundet af geografisk logik, og kan derfor sagtens vise billeder fra pladsen foran Louvre, og gøre seeren opmærksom på, at de kan høre fuglekvidder uden først at skulle etablere, hvordan de kom derhen i forhold til, hvor handlingen var før. Desuden kan denne stemme pålideligt videregive informationen om, at stilheden fortsætter hundredvis af kilometer. Da denne version af Surrugue ikke er bundet af geografisk placering, er denne påstand nemmere at lave, end hvis informationen var leveret af en person med en krop og dermed en spatial låst placering i verdenen. En speakerstemme har ingen fysisk tilstedeværelse og kan derfor nemmere forkynde sådan en slags information, der ville kræve meget arbejde at dokumentere. Det handlingsrum, som denne stemme befinder sig i, er kun delt imellem seeren og stemmen, og har ikke nogen direkte indvirkning på det handlingsforløb, der følger Surrugue og fotografen på vej imod militærhospitalet. Det kan også ses, at sproget, der benyttes på dette handlingsplan, er mere formelt og objektiv skrevet, blandt andet ved at der siges, 'man kan høre fuglene' og ikke 'jeg kan høre fuglene'. Det gør de informationer, der leveres på dette plan af fortællingen, mere pålidelige, da tonen passer på de forventninger, der normalt er på journalistisk formidling.

Det andet plan af fortællingen, hvor Surrugue optræder som sig selv med sin egen fysiske placering i verdenen og en krop, som seeren kan forholde sig til, er ikke bundet af de samme forventninger, men har derfor heller ikke de samme friheder. Hvis denne Surrugue fortalte, at den stilhed, der eksisterede i Paris, eksisterede over hundredvis af kilometer, ville det forventes, at hun derefter bakkede denne påstand op på en eller anden måde, da hun på grund af sin fysiske placering i fortællingens verden ikke bare er i stand til at rejse hundredvis af kilometer for at tjekke stilheden. Til gengæld behøver denne version af Surrugue ikke være lige så objektiv, og det tillader hende at give udtryk for nogle følelser, der kan være medvirkende til at øge seerens identifikation med hende. Det gør hun for eksempel i starten af indslaget, i en sekvens der kan kategoriseres som indslagets anslag (Horisont, DR1, 24. marts 2020, 29.52-30.07). I denne sekvens ses Surrugue og hendes

kameramand, som de forbereder sig på at begive sig ud i det Franske land. Surrugue sprøjter desinficering rundt i bilens kabine og tørrer den af, mens hun spørger sin kameramand, om han har tørret gearstangen, og om han har husket de nødvendige papirer. Scenen her er et anslag i kraft af alle de historieelementer, der bliver sat op på dette tidspunkt, samt den fremdrift den skaber, for at seeren skal følge indslaget videre.

De første spor af indslagets konflikt etableres på dette tidspunkt, ved at det ses, hvor mange forholdsregler de to journalister skal igennem for at kunne sætte afsted på deres rejse. Den store forberedelse fortæller seeren, at de to personer forventer at møde en form for modstand i deres færd, og det kommer til at indikere den konflikt, der opstår imellem de to personers rejse og det lukkede land, de begiver sig ud i og som senere opstår i indslaget. Denne sekvens giver også de første indikationer på de to personer, som indslaget skal følge og den dynamik, der eksisterer imellem dem. Måden, hvorpå Surrugue spørger på og renser på, giver en fornemmelse af hendes karakter. Hun sprøjter determineret og effektivt rundt på de forskellige overflader og den måde, hvorpå hun siger ordet "gearstang?" til sin kameramand, er både samme tid spørgende og kommanderende. Desuden spørger hun flere gange sin kameramand, om han har styr på forskellige ting, og det giver seeren et præj om hendes personlighed og hendes følelser omkring situationen. Hun fremstår som en person, der ønsker at holde styr på tingene og har svært ved at overlade vigtige gøremål til andre. Det kan også fanges, at hun er en smule bekymret for hele situationen, da hun er så opsat på, at forberedelserne er klaret, og at de er så veludrustet som muligt i forhold til deres papirer. Seeren får lov til at opleve Stéphenie Surrugue som et tænkende menneske med holdninger og følelser, og det giver dem muligheden for at identificere sig med hende i højere grad, end hvis hun havde optrådt som en objektiv observerende videreformidler.

Til sidst giver dette anslag fremdrift, da den omfattende forberedelse kan lede seeren til at søge merviden om, hvad alt den forberedelse skal til for, og om den nu er nødvendig. Derudover kan bekymringen i Surrugues generelle udtryk og opførsel også pirre seerens nysgerrighed, og dermed lede dem til at se videre, for at se hvad denne bekymring opstår af. Denne version af Surrugue, der har tanker og følelser, giver dem til kende flere steder i indslaget, og seeren lærer hende bedre og bedre at kende, som indslaget skrider frem, hvorfor hun også fungerer som indslagets motor. Det sker igennem, at hun giver udtryk for sine personlige følelser og holdninger til situationen i Frankrig, blandt andet da hun skal købe ind og kommenterer på det faktum, og ekspedienten ikke har en maske på. Hun siger "altså de der mennesker der, ikke? Som bare står og sørger for, at landet kører og ekspederer, og hun har ikke nogen maske på [...] de skulle også have klapsalve, du" (Horisont, DR1 24. marts 2020, 32.00-32.10). Udsagnet er henvendt til hendes kameramand, hvilket kan ses ved, at han svarer hende, men hun kigger alligevel ind i kameraet, da hun snakker. Det giver det indtryk, at hun henvender sig direkte til seeren, og det, hun siger, er en udlægning af hendes egne personlige tanker og følelser omkring de folk, der stadig er nødt til at gå på arbejde i Frankrig. Udsagnet er ikke objektivt, og giver udtryk for Surrugue personlige holdninger, hvilket normalt ville hæmme hendes journalistiske troværdighed. Men i dette tilfælde er Surrugue ikke journalisten men derimod kilden, der skal udtrykke sine egne følelser, så seeren kan føle empati med hende og få identifikation.

Indslaget benytter sig altså af et virkemiddel, hvor journalisten selv indgår som motor i handlingen, og driver plottet fremad, ved at seeren kan identificere sig med dem, som de begiver sig ud på deres gerning og møder modstand på vejen. Dette skader dog ikke indslagets troværdighed, da der igennem speak'en opstår to versioner af Stéphanie Surrugue, hvor den anden ikke eksisterer eller reagerer fysisk i og på verdenen og taler på en måde, der er forventeligt af journalistisk sprog, og dermed bevarer sin troværdighed. Ved at spille to forskellige roller kan Surrugue formidle indslaget på en måde, der engagerer seeren igennem fremdrift og emotionelt engagement og samtidig formår at bibeholde indslagets objektivitet og derigennem dens troværdighed.

To slags billeder

Et andet virkemiddel, som dette indslag benytter, er dets måde at filme på. Igennem indslaget filmes der typisk på to forskellige måder, der tjener hvert sit formål i indslagets formidling. For det første er der mange gange filmet igennem håndholdt kamera, der følger Surrugues handlinger. Det giver indslaget et lidt rodet, men ret autentisk udtryk som for eksempel da Surrugue og hendes kameramand gør sig klar til at tage af sted, og Surrugue spørger, om kameramanden har husket alle de nødvendige papirer og deres pas (Horisont, DR1, 24. marts 2020, 30.03-30.07). I dette klip filmer kameraet ikke Surrugue, da hun begynder at snakke, og i stedet bliver der filmet ned i bagagerummet på bilen, hvor et kamerastativ ligger. Senere får kameraet bevæget sig hen til Surrugue, og får peget linsen op til hendes ansigt, men der er lang tid, hvor billederne bare er kameraet, der forsøger at finde sit motiv. Dette giver segmentet et autentisk udtryk, på samme måde, som da TV2 fulgte sundhedseksperterne ned igennem TV2 bygningens gange i det forrige kapitel, da det fremstår mere umiddelbart og uredigeret. Denne del ville normalt ikke blive inkluderet i indslaget, men er her formentligt taget med, fordi seeren skal høre Surrugue spørge, om der er styr på det hele. At kameraet filmer det forkerte i et stykke tid, giver indslaget et mere autentisk udtryk, da det er bevis for, at scenariet ikke er opstillet. Der ville nemlig have været tid til at pege kameraet den rigtige vej, hvis scenariet var opstillet. Billedsiden fremstår også håndholdt, da der flere gange filmes fra bagsædet af en bil. Et eksempel er, da Surrugue og hendes kameramand bliver vinket ind til siden af en betjent for at få tjekket deres papirer (ibid. 32.41- 32.50). Hele dette scenarie, der inkluderer, at en betjent kommer op på siden af bilen, og Surrugue roder rundt efter de nødvendige papirer, er filmet ud igennem bagsæderuden på bilen, og kameraet bevæger sig rundt i takt med kameramandens bevægelser. Denne måde at filme på kan give seeren følelsen af at være med i handlingen, da de ser det hele ske ud igennem kameramandens point of view, som om de selv sad på bagsædet af bilen og kiggede ud på betjenten. Det er en meget subjektiv kameravinkel, da seeren kun får lov til at se, hvad kameramanden ser. Denne ekstra dimension af tilstedeværelse kan styrke indslagets evne til at hive seeren med ind i handlingen, og samtidigt kan det reducere den spatiale distance, ved at seeren kigger med inde fra bilen, der udgør scenens handlingsrum. Det er en meget subjektiv kameravinkel, da seeren kun får lov til at se hvad kameramanden ser, men den tillader seeren at blive omsluttet af handlingen på en måde, der kan forøge deres indlevelse.

Den anden måde, der filmes på, er langt mere objektiv og har mere til formål at give seeren visuelle beviser på nogle af de påstande, som indslaget kommer med. Igennem indslaget bliver der filmet i store åbne områder, der er beskåret som supertotal, og det giver seeren mulighed for ved selvsyn at bekræfte nogle af indslagets påstande. Det sker blandt andet, da billederne skal vise hvordan Paris er blevet nærmest så tom som en spørgelsesby (ibid. 30.35-30.39). Dette viser billedet ved at der filmes en supertotal af den store plads foran kunstmuseet Louvre, hvor den ikoniske glaspypyramide vil fungere som et pejlemærke for de fleste seere og forkynde, hvor scenen finder sted. Kameraet panorerer langsomt fra højre mod venstre og tillader at en større del af den store plads kan komme med på billederne uden, at der klippes. Det, der imidlertid giver billedet sine medfortællende og fascinerende kvaliteter, er, at pladsen er fuldstændig tom for mennesker. Denne plads er kendt for ofte at være fyldt med mennesker, da Louvre er en stor turistattraktion, og det er derfor fascinerende, at se pladsen være fuldstændig tømt for mennesker. Det er samtidigt med til at dokumentere påstanden om, at udgangsforbuddet har gjort Paris stille, da seeren både kan se og høre, at den normalt så befolkede plads er totalt forladt. Måden, det filmes på, giver seeren den bedst mulige chance for ved selvsyn at opleve stemningen i Paris. Den brede beskæring gør seeren i stand til at indfange så mange indtryk fra scenariet som muligt, og det er op til seeren selv at bestemme, hvor de lægger deres fokus. Når kameraet panorerer, er det langsomt, så mere af scenen bliver afsløret, men uden at skjule andre detaljer, da det langsomme tempo øger sandsynligheden for, at seeren har nået at se det hele, inden det forsvinder ud at billedets højre side. Denne mere objektive måde at filme på, giver indslaget end høj grad af troværdighed, da det giver seeren mulighed for selv at kunne vælge, hvor de vil kigge hen og danne sine indtryk og bekræfte historiens påstande.

Dette indslag gør altså brug af nogle interessante virkemidler for at forkynde historien om det lukkede Frankrig, og de virkemidler er formegentligt affødt af et scenarie, der på grund af omstændighederne har været udfordrende at filme på traditionel vis. Historien deles i to planer, hvor det ene følger de to handlende personer, der giver udtryk for deres personligheder, og derfor kan være kilde til identifikation hos seeren, og det andet leverer nødvendig og objektiv information for at give seeren de nødvendige informationer så pålideligt som muligt. Denne opdeling er også tilstede i billederne, da der både filmet håndholdt og subjektivt, så seeren har mulighed for at opleve scenen igennem personer og objektivt med bred beskæring, der skal give seeren mulighed for at kigge ufiltreret ind i scenen og drage sine egne konklusioner.

Diskussion

Hvem har ansvaret for vores corona frygt?

Coronapandemien kom bag på os alle sammen. Hvem kunne gætte, at en lille bakterie fra et dyremarked i Kina kunne ende med at lukke store dele af verdenen ned og tage livet af over 350.000 mennesker på verdensplan (WHO, 2020). Siden de første rapporter om lungebetændelser i Wuhan er verdens kollektive opmærksomhed kun blevet drejet mere og mere imod corona, og det har efterhånden medført, at den opmærksomhed begynder at udvikle metaltræthed. I skrivende stund er tallene så småt begyndt at gå den rigtige vej, men for bare to måneder siden var det en helt anden historie, og tallene for døde og smittede blev ved med at stige og stige, og frygten og usikkerheden var høj blandt samfundets borgere (Kecmanovic, 2020).

Hele pandemiens forløb har været en serie af usikkerheder og spørgsmål. Smitter den imellem mennesker? Hvor stor er risikoen for at dø? Kan sygdommen komme til Danmark? Hvordan tackler vi bedst sygdommen, nu hvor den er her? Mange af disse spørgsmål er blevet affødt af medierne, der hele vejen igennem har skullet gøre sit for at formidle virkeligheden, som den så ud, men problemet er bare, at den situation, som dækkes, ændrer sig hele tiden. Se bare på første gang historien om corona blev bragt i de danske medier, da TV2 tog historien op på deres hjemmeside den 4. januar 2020 for at fortælle om frygten, der bredte sig i Hongkong. Dengang havde sygdommen ikke noget navn, men blev blot beskrevet som "den mystiske nye sygdom," og der var dengang heller ikke noget, der tydede på, at sygdommen smittede imellem mennesker. Alt dette ændrede sig dog hurtigt, og hvis vi havde vist dengang, hvad vi ved i dag, så havde artiklen nok set noget anderledes ud.

Men medierne er ikke synske tidsrejsende, der kan se ind i fremtiden, de kan kun formidle nutiden, og den fortid der ledte til den, og det kan medføre en interessant problemstilling. For hvem har ansvaret for den frygt, som opstår i samfundet? Er det medierne, der svælger så meget i konflikter og identifikation, at de helt glemmer at tage vare på de mennesker, hvis bevidsthed belejres, når de formidler deres nyheder? Eller måske er det befolkningen, der lader sig rive for meget med, opildner hinanden og lader deres dyriske instinkter råde, og frygten få frit løb, som når de stormer ud og køber pallevi af toiletpapir i et forsøg på at forberede sig på det værst tænkelige? Som så meget andet her i verdenen, er svaret nok at finde et sted imellem disse to yderpunkter, for der er måske sandheder af finde i begge lejrer.

Mediernes ansvar bliver diskuteret i en artikel af Karin Wahl-Jørgensen, der er professor hos Cardiff University (Wahl-Jørgensen, 2020). Artiklen er originalt skrevet til det britiske tidsskrift *The Conversation* og er sidenhen blevet oversat og publiceret af Videnskab.dk. Wahl-Jørgensen har undersøgt, hvordan coronapandemien er blevet dækket i medierne flere steder i verdenen. Hun fastslår blandt andet, at selvom medierne ikke fortæller os, hvad vi skal tænke, så sætter de dagsordenen for den offentlige debat, og jo mere et emne bliver dækket i medierne, jo mere kommer det til at fylde i befolkningens bevidsthed (ibid.). Samtidigt har hun fundet frem til, at

medierne i deres dækning af coronapandemien ofte bruger ord og vendinger, der dramatiserer og skræmmer modtageren. Når disse to observationer kombineres, opstår der en ond cirkel, hvor medierne bruger ord og vendinger, der skaber frygt i befolkningen, for så derefter at rapportere om den stigende frygt, der så igen bliver større, da mediedækning sætter dagsordenen. Det bider sig selv i halen, og til sidst bliver det symptomatisk for mediedækningen af coronapandemien, at den i højere grad dækker befolkningens stigende frygt end de reelle begivenheder og hændelser (ibid.).

Det er en tendens, der også optræder i det analyserede materiale i denne opgave. Som det konkluderes i det første kapitel, så sætter TV2 mere fokus på, at befolkningen i Hongkong frygter virusset, end hvor mange der reelt set er ramt af den endnu. Samtidigt bliver sygdommen konsekvent beskrevet som "mystisk" hvilket kan virke alarmerende for læseren og spille på en frygt for det uvisse. Det er faktisk en tendens, der går igen i flere af analyserne af mediedækning foretaget i denne opgave. En stor del af de virkemidler, der bruges til at inddrage seeren i handlingen, forsøger at skildre den frygt, der eksistere imellem kilderne og sygdommen. Da medarbejderne fra TV2 fremstår på skærmen, og udtaler sig om de tanker og følelser, de besidder, kan frygten spores i deres ord og fremtoning. Når Stéphanie Surrugue spritter bilen af to gange, og dobbelttjekker at alt er i orden for at begive sig ud i landet, er det også frygten for det uvisse, der lyser ud af hendes handlinger. Når mediedækningen igennem sine virkemidler bygger grænser op og kridter banen af til konflikt, så ligger fremdriften i en frygt for, hvem der forlader bokseringen som sejrherre, og hvad dette kan komme til at betyde for fremtiden. Det kan argumenteres, at hvis mediedækningen er succesfuld i at tydeliggøre konflikten og drage seerens bevidsthed så tæt på den som muligt, så er det måske medvirkende til at skærpe frygten for sygdommen blandt befolkningen og kan lede til den form for håbløshed, der bliver beskrevet i denne artikel (Videnskab.dk, 2020).

I artiklen nævnes det, hvordan en undersøgelse af danskernes holdning til mediedækningen af coronapandemien, peger på, at danskerne har oplevet en generel håbløshed, når de har holdt sig opdateret i medierne. I undersøgelsen, der er foretaget af Syddansk Universitet, svarede hele 29 procent af danskerne, at de mente, at medierne brugte for mange kræfter på at rapportere om alle problemerne og ikke nok på at fortælle om løsninger og generelt lægge op til, at der er håb for fremtiden. Adjunk Lene Heiselberg, fortæller i artiklen, at "det kan være mentalt hårdt at følge coronakrisens udvikling i medierne" (ibid.) og hun tilskriver det, at medierne ikke forsøger at aflive myter og forhindre spredningen af misinformation, der kan lede til bekymringer og angst. Der kan altså være tale om, at der i mediedækningen bliver skabt unødigt frygt både ved at formidle sagerne på en måde, der sætter frygt og konflikt i forreste række, og at medierne udvælger deres nyheder på et grundlag, der favoriserer den negative vinkel og dermed leder til at den generelle dagsorden, at coronakrisen kan virke bekymrede og reduceret for optimisme og håb. Det kan dog diskuteres, om ikke det at favorisere en negativ vinkel i nyhedsformidling er en nødvendighed.

Hvis vi kendetegner nyheden igennem de fem nyhedskriterier, fremgår det nærmest uundgåeligt, at en nyhed kommer til at have negativitet indlejret i sig. Hvis en begivenhed skal indeholde konflikt, sensation, identifikation, væsentlighed og aktualitet for at blive kvalificeret som en nyhed, så kan en nyhed nærmest ikke eksistere, uden at kaste lys på det negative, da begreberne konflikt og sensation ofte er negative i sig selv. Konflikt og sensation er begreber der i deres grundessens lægger

op til forandring og brud det normale, hvilket er ting, der hurtigt kan lede til frygt. Forandring er uhyggelig, det ligger til menneskets natur. Det indebærer en grad af uvished, når noget forandrer sig, da man aldrig helt kan vide, hvad forandringen kan medføre. Når vi frygter en farlig sygdom, frygter vi samtidigt de konsekvenser, den kan få på vores liv og vores hverdag, og den uvished det kan tilvejebringe. Det samme er gældende for begrebet sensation. For hvis noget er en sensation, er det samtidigt et brud normaliteten, og dermed en forandring af vores verdensbillede. Når manden bider hunden, er det ikke kun pirrende for vores nysgerrighed, det er også skræmmende. For hvilke ubekendte faktorer ligger til grund for så irrationel en handling, og hvad kan det komme til at betyde for verdenen, som vi kender den?

Spørgsmålet er så bare, om der er noget at gøre ved det? Mediernes ansvar er vel at skildre verdenen som den er, og hvis verdenen er uhyggelig og under forandring, så bliver det vel nødt til at komme til udtryk i fremstillingen af den? Her har direktør for Constructive Institute, Ulrik Haagerup, et bud på en løsning, som han fortæller om i et debatindlæg på Journalisten.dk. Og nøgleordet for Haagerups løsning er 'håb'. "Så vi kan snakke om, hvordan vi ikke kun skal afdække det mest dramatiske, sensationelle og konfliktfyldte, men også fortælle om mulige løsninger, nuancer og håb" (Haagerup, 2020). I artiklen snakker Haagerup om, at coronatiden har vist os, at journalistik ikke blot handler om at skildrer virkeligheden og dens problemer på den mest rammende og mest opsigtsvækkende måde. Det handler også om at sætte disse problemer op i den rigtige sammenhæng, og fortælle om mulige løsningsforslag, så vi bevarer en grad af håb for fremtiden. Dette kalder han for konstruktiv journalistik, og det skal ikke ses som en erstatning af den traditionelle sensationsjournalistik med fokus på drama og konflikt, men nærmere som en overbygning, der supplerer spørgsmålene om 'hvem, hvad og hvor' med 'hvordan' og 'hvad så nu' (ibid.). Spørgsmål der peger historiens vinkel ud i fremtiden og kan forsøge at komme uvisheden og frygten til livs ved at give kvalificerede bud på, hvordan forandringen kommer til at blive i fremtiden. Sagt på en anden måde er det vigtigt, at historien giver den nødvendige forløsning. De strukturelle virkemidler besidder egenskaber, som dem der efterspørges af Haagerup, både i berettermodellens klimaks og udtoning og i PKP-modellens klimaks- og perspektivfase. Det er de dele af historien, der har til formål at give forløsning for historiens problematikker og tage modtageren ordentligt ud af historien igen. Det er, når en artikel om frygten for en ubekendt sygdom slutter af med at pointere, at der ingen tegn er på, at sygdommen smitter imellem mennesker, så læseren kan bevare håbet om ikke at blive smittet selv. Det er, når et indslag går tilbage og prøver at løse problematikken, før den skete, og kommer med belæg for hvorfor, problemet ikke vil gentage sig, så seeren kan bevare håbet for, at situationen ikke eskalerer yderligere i fremtiden. Det er med andre ord den del af historien, der skal returnere modtageren til sit eget liv, så de kan slippe historien igen og ikke fikses ved dens problemer.

Så når medierne har et ansvar for befolkningens frygt, så handler det måske ikke om, at de skal stoppe med formidle virkeligheden på en måde, der fænger seeren og lader denne opleve karaktererne og problematikkerne så engagerende som muligt. Det handler måske bare om at tage

vare på modtageren bagefter og sørge for, at de kommer ordentligt ud af historien igen. Så når medierne bruger alle midler, de har, for at kapre vores bevidsthed og bringe os ind i et andet univers, så er det også medierne, der i sidste ende har til opgave at give slip på vores bevidsthed bagefter og lade os komme videre og bearbejde vores nye verdensbillede så hensynsfuldt som muligt. Det kan argumenteres, at dette er et ansvar, der er pålagt alle, der søger at kapre vores bevidsthed, og hvis det ikke bliver opfyldt, så går der ikke længe, før vi kun har frygten og uvisheden tilbage.

Konklusion

Coronakrisen er blevet dækket i de danske medier nærmest fra dag et. Dengang foregik handlingen langt fra danskerne og det kommer til udtryk i måden, det blev formidlet igennem vinkelsætninger, der udnytter nyhedskriterier, kreativt sprogbrug og strategiske billeder, der skal øge seerens tilknytning til handlingen og personerne i den. Det kombineres så med en struktur, der er fremdriftsskabende ved at lægge op til spørgsmål, hvis besvarelser bliver holdt igen indtil slutningen og logiske, da informationerne falder efter hinanden i en logisk rækkefølge. Dermed bruger medierne mange forskellige virkemidler til at reducere de distancer, der hos modtageren kan opstå til nyheden, da den foregår så langt væk.

Da så coronaviruset kom tæt på, og befandt sig i danskernes eget land, så blev der stadig fokuseret på at formidle nyheden så effektivt som muligt, men mulighederne var ikke de samme for de to primære mediehuse i Danmark. Det gør, at der opstår en stor forskel i måden, hvorpå de formulerer den samme historie. TV2 har haft adgang til og udnyttede autentiske og fascinerende billeder, samtidigt med at de igennem vinkel og sprogbrug gjorde det klart, at de selv spillede en stor rolle i historien for derigennem at styrke identifikationen. DR har imidlertid været nødt til at improvisere og prøve at vinkle historien omkring de billeder, de havde adgang til, samt at tænke mere kreativt i måden de billedligt og strukturelt formidler historien på. I forskellen på to mediehuses formidling, kan det ses, hvordan coronaviruset har medført forandringer, der har påvirket måden den kan formidles på. Det er en tendens, der fortsætter som landet lukker yderligere ned. Mediedækning i de lokale nyheder begynder at inkludere ting i fortællingen for at vise, at de overholder de nye regler, og der bliver desuden taget forbehold for, at identifikationen i billederne skal modificeres en smule på grund af den nye folkestemning.

I lande hvor nedlukning er mere omfattende end i Danmark, er det endnu mere tydeligt, og DRs journalister i Frankrig har måtte tænke ud af boksen i deres formidling. Det gør de ved at dele fortællingen op i to planer, så de to journalister kan indgå som motor og subjektive kilder og udgøre belæg for identifikation uden at miste deres journalistiske troværdighed. Det er en tendens, der også kommer til udtryk i billederne, der på samme tid både lader seeren blive en del af det personerne ser, og lader dem kigge ufiltreret ind i billedet og drage sine egne konklusioner.

Alt i alt kan det altså ses, at coronaviruset er blevet dækket på en måde, der har skulle overkomme en masse problemstillinger og til det, er der brugt mange forskellige virkemidler for bedst at formidle historien på en engagerende og informativ måde. Den indlevelse seeren kan føle når historien formidles på den måde, skal dog bagefter tages en mente, da seeren skal føres ordentlig ud af denne indlevelse igen, hvis ikke de skal fikseres i historiens problematikker og sidde tilbage med frygt og usikkerhed for fremtiden.

Litteraturliste

Bøger

Frederiksen, K. & Larsen, R.S., 2014, Skarpt skåret – sådan fortæller du en tv-historie, Forlaget Ajour, Århus N.

Gravngaard, G., 2010, *Journalistik i praksis – valg og fravalg af nyhedsideer*, Samfundslitteratur, Frederiksberg C.

Haastrup, H.K., 2015, "Filmanalyse" i *Analyse af billedmedier- det digitale perspektiv*, Gitte Rose & H.C Christiansen (Red.), Samfundslitteratur, Frederiksberg C., 239- 282

Larsen, P.H., 2012, *De levende billeders dramaturgi – bind 2 : TV*, Lindhardt og Ringhof, København K.

Mørk, M. & Schmidt, S., 2016, *Journalistikkens grundtrin – Roller, Krav, Metoder*, Forlaget Ajour, Århus N.

Artikler

Kopytowska, M. 2015 *IDEOLOGY OF 'HERE AND NOW'*, Critical Discourse Studies, 12:3, 347-365, DOI: 10.1080/17405904.2015.1013485. Link: <http://dx.doi.org/10.1080/17405904.2015.1013485>

Links

Arentsen I.G, 08. marts 2020, "Hella Joof om grandprix uden tilskuere 'En bizar oplevelse'", Jyske Vestkysten, Sidst tilgået 31.05.2020 via: <https://jv.dk/artikel/hella-joof-om-grandprix-uden-tilskuere-en-bizar-oplevelse>

Attrup L., 17. marts 2020, "Alle storcentre, restauranter og værtshuse lukker og der indføres forsamlingsforbud" Finans.dk Sidst tilgået 31.05.2020 via: <https://finans.dk/erhverv/ECE12017238/alle-storcentre-restauranter-og-vaertshuse-lukker-og-der-indfoeres-forsamlingsforbud/?ctxref=ext>

Barfoed, C.K, 4. januar 2020, "Hongkong frygter udbrud af mystisk sygdom", TV2, Sidst tilgået 31.05.2020 via: <https://nyheder.tv2.dk/udland/2020-01-04-hongkong-frygter-udbrud-af-mystisk-sygdom>

Braagaard, N., 07. februar 2020, "Dansker smittet med coronavirus", TV2, Sidst tilgået 31.05.2020 via: <https://nyheder.tv2.dk/samfund/2020-02-27-dansker-smittet-med-coronavirus>

Haagerup, U., 18 marts 2020, " Corona-krisen kan blive journalistikkens genfødsel", Journalisten, Sidst tilgået 31.05.2020 via: <https://journalisten.dk/debat-corona-krisen-kan-blive-journalistikkens-genfoedsel/>

Høher-Larsen, M., 29.april 2020, "Coronavirus (COVID-19)", Faktalink, Sidst tilgået 31.05.2020 via: <https://faktalink.dk/coronavirus-covid-19>

Kecmanovic, J., 14. marts 2020, "7 forskningsbaserede strategier: Sådan tackler du corona-frygten", Videnskab.dk, Sidst tilgået 31.05.2020 via: <https://videnskab.dk/kultur-samfund/7-forskningsbaserede-strategier-saadan-tackler-du-corona-frygten>

Løvstrup, C.L., 12. marts 2020 "Europa er det nye epicenter - alle danskere er potentielle smittebærere", TV2, Sidst tilgået 31.05.2020 via: <https://nyheder.tv2.dk/samfund/2020-03-12-europa-er-det-nye-epicenter-alle-danskere-er-potentielle-smittebaerere>

Madsen F.W., 17. marts 2020, "Retoriker efter Dronningens tale til nationen: 'Det er en elegant kindhest'", BT, Sidst tilgået 31.05.2020 via: <https://www.bt.dk/royale/retoriker-efter-dronningens-tale-til-nationen-det-er-en-elegant-kindhest>

Markson, S., 4. maj 2020, "Coronavirus NSW: Dossier lays out case against China bat virus program", The Daily Telegraph, Sidst tilgået 31.05.2020 via: <https://www.dailytelegraph.com.au/coronavirus/bombshell-dossier-lays-out-case-against-chinese-bat-virus-program/news-story/55add857058731c9c71c0e96ad17da60>

Mejborn. K., 06. marts 2020 "X-factor afvikles uden publikum", BT, Sidst tilgået 31.05.2020 via: <https://www.bt.dk/film-tv-og-streaming/x-factor-afvikles-uden-publikum>

Redaktionen, 27. april 2020, Ny undersøgelse: Danskerne savner mere håb i mediernes corona-dækning", Videnskab.dk, Sidst tilgået 31.05.2020 via: <https://videnskab.dk/kultur-samfund/ny-undersogelse-danskerne-savner-mere-haab-i-mediernes-corona-daekning>

Ritzau, 19. marts 2020, "Kina sender to millioner hospitalsmasker og 50.000 testkits til EU", Finans.dk, Sidst tilgået 31.05.2020 via: <https://finans.dk/politik/ECE12022160/kina-sender-to-millioner-hospitalsmasker-og-50000-testkits-til-eu/?ctxref=ext>

Svansø, V.L., 11. marts 2020, "Erhvervslivets top: »Vi er i den værste situation siden Anden Verdenskrig«", Berlingske, Sidst tilgået 31.05.2020 via: <https://www.berlingske.dk/business/erhvervslivets-top-vi-er-i-den-vaerste-situation-siden-anden-verdenskrig>

Wahl-Jørgensen, 24. februar 2020, "Coronavirus: Derfor fyrer mediernes dækning af epidemier ofte op under frygt og panik", Videnskab.dk, Sidst tilgået 31.05.2020 via: <https://videnskab.dk/kultur-samfund/coronavirus-derfor-fyrer-mediernes-daekning-af-epidemier-ofte-op-under-frygt-og-panik>

WHO, 28. maj 2020, "Coronavirus disease (COVID-19) Situation Report – 129", WHO, Sidst tilgået 31.05.2020 via: https://www.who.int/docs/default-source/coronaviruse/situation-reports/20200528-covid-19-sitrep-129.pdf?sfvrsn=5b154880_2

Videokilder

DR1, 23. januar 2020, kl. 18.29 – 18.54, "TV Avisen" Mediestream, Sidst tilgået 31.05.2020 via: http://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/tv/record/pvica_radioTV%3Adu%3Adc9dbe30-aa94-4272-9b7f-14e358ea5f76/query/tv%20avisen%20

DR Nyheder, 13. februar 2020, "Hvad er coronavirus?", Youtube, Sidst tilgået 31.05.2020 via: <https://www.youtube.com/watch?v=NkapdfNownQ&feature=youtu.be>

DR1, 27. februar 2020, kl. 18.29 – 18.56, "TV Avisen", Mediestream, Sidst tilgået 31.05.2020 via: http://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/tv/record/pvica_radioTV%3Adu%3A1babeb5f-91d3-4de4-820f-6658f3669d70/query/tv%20avisen%20

DR1, 24. marts 2020, "Horisont S2020:E12, Corona: Kaihai og Ting - 53 dage, de aldrig glemmer", DRTV, Sidst tilgået 31.05.2020 via: <https://www.dr.dk/drtv/se/horisont-corona-kaihai-og-ting-53-dage-de-aldrig-glemmer> 168970

TV2, 4. januar 2020, kl. 18.59 - 19.21, "Nyhederne", Mediestream, Sidst tilgået 31.05.2020 via: http://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/tv/record/pvica_radioTV%3Adu%3A58b75440-6e34-4e87-b2e4-6fda7b38ec78/query/nyhederne

TV2, 23. januar 2020, kl. 18.59 - 19.22, "Nyhederne", Mediestream, Sidst tilgået 31.05.2020 via: http://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/tv/record/pvica_radioTV%3Adu%3A3a9761f0-b989-4aed-b2e0-ce1279dc7e1b/query/nyhederne

TV2, 27. februar 2020, kl. 18.59 – 19.22, "Nyhederne", Mediestream, Sidst tilgået 31.05.2020 via: http://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/tv/record/pvica_radioTV%3Adu%3A86e23853-d58d-4a60-b1ba-10df268bfb35/query/nyhederne

TV2, 11. marts 2020, "pressemøder og taler: Corona-briefing: 11. marts, TV2 Play, Sidst tilgået 31.05.2020 via: <https://play.tv2.dk/programmer/nyheder/serier/pressemøder-og-taler/corona-briefing-11-marts-214385/>

TV2 Nord, 18. marts 2020, "22.00-nyhederne: Tandlæger frygter for fremtiden" TV2 Nord, Sidst tilgået 31.05.2020 via: <https://www.tv2nord.dk/nyheder/18-03-2020/1930/tandlaeger-frygter-fremtiden-0?autoplay=1#player>

TV2 Nord, 19. marts 2020, "22.00-nyhederne: Redningspakke hjælper" TV2 Nord, Sidst tilgået 31.05.2020 via: <https://www.tv2nord.dk/nyheder/19-03-2020/1930/redningspakke-hjaelper-0?autoplay=1#player>