

# Når historie iscenesettes

En studie av NRKs dramaserie *22. juli*

Masteroppgave i Dokumentarproduksjon, Institutt for medie- og samfunnsfag

Av Marte Skodje // 15.12.20



---

Universitetet  
i Stavanger

## Sammendrag

I denne masteroppgaven har jeg undersøkt hvordan samspillet mellom fakta og fiksjon i NRKs tv-serie *22. juli* er. Hensikten har vært å finne ut hvilke dokumentariske grep serien bruker, for å oppnå troverdighet. For å gi et svar på dette har jeg analysert seriens seks episoder, og brukt teori både fra historie- og dokumentarfaget. Den mest sentrale teorien i denne masteroppgaven er Steven N. Lipkins teori om *dokudrama*, og herav hans tre metoder for argumentasjon. Robert A. Rosenstone sitt begrep *metaforisk sannhet* er også viktig i denne oppgaven og brukes aktivt i besvarelsen.

Et av hovedfunnene i denne masteren er at oppdiktete karakterer, på lik linje med reelle personer, kan utøve samfunnskritikk. Denne kritikken blir imidlertid ikke like slagkraftig som den kunne vært dersom kritikken kom *fra* og *til* virkelige personer eller institusjoner. Et annet hovedfunn er at dokudrama, som kan iscenesette hendelser for å forsterke allerede etablerte inntrykk, kan gi seeren minner som på mange måter er falske. Et tredje viktig funn er at ved å skape et fiktivt subplott kan dokudrama aktualisere og visualisere temaer som er vanskelige å formidle i en dokumentar. Dokudrama, som ikke må forholde seg til like strenge regler som dokumentaren, kan også karikere en reell person uten at personen er blitt informert eller har fått tilsvare rett før serien blir sendt.

## **Forord**

Jeg hadde egentlig ikke tenkt å se 22. juli. Tanken på å bli minnet på det grusomme som skjedde for snart ti år siden, i en dramatisert form, kjentes merkelig. Tilfeldighetene ville det derimot annerledes og serien var like vond som jeg fryktet. Men som masterstudent på dokumentarproduksjon-studiet synes jeg samtidig at bruken av fiksjon var såpass virkelighetsnær at jeg ønsket å undersøke serien og dermed sjangeren *dokudrama*. Selv om jeg stort sett oppfattet hva som var fakta og hva som var fiksjon, har jeg gjennom arbeidet med denne masteren flere ganger blitt nødt til å sjekke hva som faktisk skjedde og hva som er iscenesatt.

Tusen takk til veileder Terje Hillesund. Du har i hele denne prosessen støttet, utfordret og hjulpet meg. Jeg vil også spesielt takke min lillesøster Siri Wichne Pedersen og min kjære Jon Arne for viktige innspill, gode drøftinger og ikke minst flere korrigeringer. Det har vært en hektisk høst og uten dere hadde kanskje ikke denne masteren blitt ferdig. Storesøster Trude Skodje og bestevenninne Helene Ødegaard skal også ha stor takk for lesing av korrektur. Til slutt vil jeg takke mine tre små tålmodige sjeler; Ulrik, Hedda og Magnus. Dere er en utrolig fin heiagjeng.

## Innholdsfortegnelse

1. Innledning.....	1
1.1 Begrepsavklaring .....	3
1.2 Problemstilling.....	4
1.3 Struktur.....	4
2. Dokumentar og dokudrama .....	6
2.1 Dokumentar .....	6
2.2 Dokudrama .....	8
2.2.1 Kreativt svar på vanskelige tider .....	10
2.2.2 Norsk dokudrama-tradisjon?.....	11
3. Teoretiske perspektiv .....	13
3.1 Narrativ teori .....	13
3.2 Metaforisk sannhet .....	14
3.3 Fortellingene om 22. juli 2011.....	16
3.4 Iscenesatt fortid .....	18
3.4.1 Modellering, sekvensering og interaksjon .....	19
4. Forskningsmetode.....	21
4.1 Tekstanalyse .....	21
4.2 Avgrensing.....	22
4.3 Gyldig og troverdig .....	22
4.4 Videre forskning .....	22
5. Analyse og drøfting.....	24
5.1 Resyme av <i>22. juli</i> .....	24
5.2 Karakterene .....	25
5.3 Rekonstruksjon.....	30
5.4 Metaforisk sannhet .....	35
5.5 Systemene som sviktet.....	37
5.6 Hybridfortellingen og virkelighetsfortellingen .....	42
5.7 Dokumentariske kjennetegn .....	44
6. Konklusjon .....	49
Litteraturliste.....	51

## 1. Innledning

Terrorhandlingene i regjeringskvartalet og på AUFs sommerleir på Utøya den 22. juli 2011 kostet 77 menneskeliv og etterlot mange flere mennesker hardt skadet og dypt traumatisert. En slik ugjerning utløser sterke og langvarige reaksjoner, både på det individuelle og kollektive planet. (Lenz, 2018, s. 89)

Diskusjonen om hva terroren 22. juli 2011 betyr for det norske samfunnet pågår ennå. Uenigheten om minnesmerket ved Utøya i Tyrifjorden er ett eksempel på hvor vanskelig det er å enes om veien videre. Striden handler ikke om hvorvidt det skal opprettes et minnested eller ei, men om hvor det faktisk skal ligge. Naboene til kaia, som ikke ønsker minnesmerket i sitt nærområde, fikk arbeidet rettslig stanset. AUF og staten anket derimot kjennelsen og fikk medhold i lagmannsretten. Retten landet på at byggeprosjektet kan fortsette inntil videre. Prislappen for minnesmerket har økt fra 40 til 500 millioner kroner og per nå er det usikkert om det vil stå ferdig til terrorens 10-års-markering i 2021 (NRK, 2020). Minnesmerkets plassering burde vært løst for lenge siden, på regjeringsnivå, og ikke havnet i en rettssal skriver NRKs kulturkommentator Agnes Moxnes. «De som fikk hjelp, står mot dem som hjalp» (Moxnes, 2020).

NRKs dramaserie *22. juli* (Johnsen & Sletaune, 2020) handler om terroren som rammet Norge 22. juli 2011. Serien, i seks episoder, er et virkelighetsnært drama fortalt gjennom perspektivet til flere fiktive karakterer. Serien er basert på reelle hendelser, men selv om alle faktaene om terroraksjonen er riktige, så er store deler av historien oppdiktet eller justert for å skape god dramaturgi og bra tv (Trulsen, 2020). Manusforfatter Sara Johnsen og regissør Pål Sletaune frykter at sannheten om 22. juli forvrenges og påstår å ha laget *en historisk korrekt framstilling av hva som skjedde* (Svelstad, Grøndahl & Ingebretsen, 2020). Johnsen har uttalt følgende til NRK:

Det skal vere slik at du kan sitje saman med ein 14-åring og fortelje han at «viss du ser på nettet om tre år at 22. juli var arrangert av Ap sjølv, så har du denne serien som ei historisk korrekt framstilling av kva som skjedde. (Svelstad et al., 2020)

Men hvilken betydning har det egentlig at en historisk og så viktig hendelse som 22. juli blir behandlet som fiksjon? 22. juli 2011 er på mange måter den verste dagen i Norge etter 2. verdenskrig. Det er en dato som vekker vonde assosiasjoner og minner. En dato flere helst vil glemme. Nyheten om at NRK, med et budsjett på over 100 millioner kroner, skulle lage tv-serie av 22. juli skapte derfor ikke uventet reaksjoner. Psykologspesialist Pål Grøndahl var blant dem som reagerte på formen serien skulle få. «Jeg er litt urolig for at de kaller det en dramaserie og ville likt bedre om ordet dokumentar erstattet drama, for å unngå det dramatiske og kommersielle» (Malm, 2017). Senere kom også advarselen om at tv-serien 22. juli kunne utløse negative reaksjoner blant publikum. Nasjonalt kunnskapssenter om vold og traumatisk stress (NKVTS), samt Den nasjonale støttegruppen etter 22. juli, argumenterte for at serien kunne utløse sterk frykt og avsky, sinne, tristhet, sorg eller følelse av håpløshet (NKVTS, 2019). Dagsavisens kulturredaktør Mode Steinkjer mener derimot at serien er et drama mot hukommelsessvikt: «NRKs dramaserie «22. juli» kommer akkurat tidsnok til å advare oss om likegyldighetens konsekvenser» (Steinkjer, 2020).

Grensene mellom uttrykksformene dokumentar og fiksjon er noen ganger så flytende at det er lett å blande dem sammen. Mange dokumentarister og filmregissører bruker flere av de samme virkemidlene når de skal fortelle en historie, og noen ganger kan det derfor være lettere å finne likheter enn ulikheter mellom de to fortellerstilene (Grünfeld, 2014, s. 25). I denne masteroppgaven undersøker jeg samspillet mellom fakta og fiksjon i serien 22. juli. Serien er et såkalt *dokudrama*, en sjanger som er en hybrid mellom fiksjonsfilm og dokumentarfilm. «Docudrama's attempted fusion of the factual and the fictional makes it perhaps the most challenging of the hybrid forms introduced into dramatic representation by television» (Paget & Lipkin, 2011, s. 107). Historisk sett finnes det et skille mellom den britiske og den amerikanske tradisjonen innen dokudrama som sjanger. Mens de britiske dokudramaene er kjent for å legge vekt på det journalistiske, har de amerikanske dokudramaene størst fokus på underholdningen og det dramatiske. «The British version has to do with reconstructive political and social investigation. The American version thrives 90 percent of the time on entertainment biographies and sensational scandals» (Rosenthal, 1999, s. 4). Jeg mener at 22. juli ligner mest den britiske dokudrama-tradisjonen. Begrunnelsen for dette er: for det første at serien er journalistisk undersøkt. For det andre at serien er ikke et karakterdrevet drama og for det tredje at historien er nøktern fortalt. Per i dag er det få som har forsket på uttrykksformen dokudrama i Norge, og målet med denne masteroppgaven er å komme med ny kunnskap som kan styrke den norske dokumentarforskningen.

## 1.1 Begrepsavklaring

I denne masteren er *fiksjon*, *rekonstruksjon* og *iscenesettelse* sentrale begrep. Disse begrepene er sentrale fordi denne oppgaven vil undersøke hvordan serien forholder seg til virkeligheten og til oppdiktet tekst. Begrepet fiksjon brukes aktivt når jeg skriver om historie og diskurs. Rekonstruksjon brukes spesielt når jeg skriver om gjenskapelse, og brukes ofte sammen med iscenesettelse. Disse tre begrepene er beslektet når det gjelder dokudrama, fordi begrepene viser ulike måter for sjangeren å forholde seg til den virkelige verden på.

### ***Fiksjon***

Fiksjon betyr at noe er oppdiktet og står i motsetning til virkeligheten. Det kan også bety litteratur, film eller lignende som beskriver oppdiktete personer og hendelser (NAOB, 2020). Professor og litteraturforsker Jakob Lothe skriver at fiksjon kan vise hva som *kunne* hendt. Fiksjon kan vise hvordan mennesker er blitt påvirket og dermed formet av det som har skjedd opp gjennom historien (Lothe, 2003, s. 15). Jeg bruker begrepet fiksjon når jeg skriver om scener som er oppdiktet og konstruert. Det samme gjelder for bruken av begrepet *fiktiv*/fiktivt, som jeg eksempelvis bruker om karakterer eller bilder.

### ***Rekonstruksjon***

Svein Brurås, professor i journalistikk, skriver i sin bok *Etikk for journalister* (2020) at ved å benytte seg av virkemiddelet *rekonstruksjon*, så gjenskaper man en hendelse, eller deler av en hendelse. Brurås benytter begrepet rekonstruksjon i sammenheng med hvordan journalistikk forholder seg til virkeligheten. Brurås skriver at det er flere måter å rekonstruere en historie på, enten ved å bruke personene som opplevde den aktuelle hendelsen, eventuelt å la skuespillere opptre som de virkelige aktørene. Dilemmaet er, ifølge Brurås, at selv om rekonstruksjonene er så realistiske som mulig, så vil de gjenskapte detaljene alltid inneholde elementer som ikke er sanne. «Rekonstruksjonen er ikke selve hendelsen, men den er en forestilling, en dramaturgering. Den er teater, riktignok «based on a true story», men like fullt teater» (Brurås, 2020, s. 171). I denne besvarelsen bruker jeg ordet rekonstruksjon også når jeg skriver om gjenskapelse.

### ***Iscenesettelse***

Professor emeritus Steven N. Lipkin skriver at dokudrama fortelles gjennom melodramatisk iscenesettelse av dokumentarisk materiale (Lipkin, 2002, s. xi). Iscenesettelse kan med andre ord forstås som at rammene rundt hendelsene er sanne, men at innholdet eller historien som

fortelles i de gitte rammene er oppdiktet. Begrepet blir også brukt når jeg skriver om scener hvor både rammene og innholdet er fiktivt.

## 1.2 Problemstilling

Målet med denne masteroppgaven er å utforske hvordan dramaserien *22. juli* låner og utnytter virkemidler fra dokumentarfilmer. Jeg ønsker spesielt å se nærmere på likhetene mellom dokumentar og dokudrama, og vil derfor undersøke følgende problemstilling:

*Hvordan er samspillet mellom fakta og fiksjon i NRKs tv-serie 22. juli, og på hvilke måter ligner dramaserien en dokumentar?*

For å gi mer utfyllende svar på den gitte problemstillingen har jeg satt opp disse forskningsspørsmålene:

- *Hvilke karakterer er basert på reelle personer, og på hvilken måte blir de presentert?*
- *Hvilke dokumentariske virkemidler brukes i 22. juli?*
- *På hvilken måte blir ekte lyd og bilder brukt for å fortelle en fiktiv historie?*

## 1.3 Struktur

Denne masteroppgaven består av seks deler i tillegg til referanseliste. Første kapittel inneholder introduksjon, begrepsavklaring og presentasjon av problemstilling, samt forskningsspørsmål. Deretter skriver jeg om sjangerutvikling og redegjør for uttrykksformene; *dokumentar* og *dokudrama*. Dokumentaren, slik vi kjenner den i dag, er i stadig endring og nye uttrykksformer både hermer etter og påvirker sjangeren. I det tredje kapitlet redegjør jeg for ulike teoretiske perspektiv. Her tar jeg for meg Audun Engelstads teori om karakterer i fortellinger. Videre skriver jeg om Robert A. Rosenstone som argumenterer for at fiksjonsfilm kan være like viktig som andre kilder for å forklare en historisk hendelse. Deretter ser jeg på Claudia Lenz' fire fortellinger om 22. juli 2011. Jeg bruker Steven N. Lipkins tre overbevisningsmåter som dokudramaet har; *modellering*, *sekvensering* og *interaksjon*. Lipkin mener disse tre argumentasjonsmetodene fungerer som overbevisning og argumentasjon mellom det faktiske og det melodramatiske, altså fakta og fiksjon i et dokudrama. Jeg bruker blant annet Rosenstones begrep *metaforisk sannhet* til å utdype Lipkins begrep *modellering*. I det fjerde



kapittelet tar jeg for meg valg av metoden tekstanalyse. I kapittel fem analyseres og drøftes oppgavens problemstilling, samt de underliggende forskningsspørsmålene. Til slutt i masteroppgaven kommer en konklusjon.

## 2. Dokumentar og dokudrama

I dette kapitlet redegjør jeg for uttrykksformene; *dokumentar* og *dokudrama*. Videre skriver jeg kort om sjangrenes utvikling, og peker blant annet på at dokudrama brukes for å fortelle kontroversielle historier på tv. Til slutt i kapitlet skriver jeg om norsk bruk av dokudrama.

### 2.1 Dokumentar

Den skotske dokumentaristen John Grierson er anerkjent som den første til å bruke begrepet *dokumentar*, og er mest kjent for frasen *en kreativ behandling av virkeligheten* som en beskrivelse av dokumentarfilm. Men det han har skrevet om sjangeren er kanskje enda mer interessant. Grierson mener at en dokumentar både må være opplysende og dramatisk. Dramatisk, for å for å appellere til publikum, og at dokumentarsjangeren kommer mest til sin rett med «propaganda». Han peker på at dokumentaren har en sosial mening, at en når ut til massene og viser hvordan verden fungerer (Plantinga, 1997, s. 27).

I dag, snart hundre år etter Grierson definisjon av dokumentarfilmen, blir sjangerens beskrivelse ennå hyppig diskutert. «Grierson definisjon er ikke spesifikk for dokumentarfilm, da den like gjerne kan brukes om litteratur, foto, maleri, fiksjonsfilm» (Røsler, 2015, s. 101). Selv om dokumentarfilmen først minnet mer om et *filmatisk essay*, så mener den britiske medieforskeren John Corner at fjernsynsdokumentaren er blitt dominert av journalistikken, og uttrykksformen oppleves av flere som en utvidet reportasje. «Kravet om at fjernsynsdokumentaren skal være underholdende og engasjerende, har ført til en stadig sterkere bruk av fortellende og dramaturgiske teknikker i dokumentarfilmer. Samtidig har de «journalistiske kravene overfor dokumentarfilmen blitt skjerpet» (Sørensen, 2014, s. 84-85). Professor i mediehistorie Henrik G. Bastiansen og dosent Pål Aam er blant dem som skriver om dokumentarens form og innhold, og peker på at sjangeren er i stadig utvikling – både på kino og fjernsyn. «For dokumentaren byr på noe som er viktig: fordypning, innsikt, bakgrunn, historisk kunnskap, sterke fortellinger, sterke synspunkt og grundig innblikk i samfunnets ulike arenaer» (Bastiansen & Aam, 2014, s. 9-11). Professorene i medievitenskap, Ture Schwebs og Helge Østbye, skriver at dokumentarfilmer tar for seg reelle hendelser eller problemstillinger fra den historiske verden, som viser eller gjenskaper personer som lever eller har levd. Hensikten med dokumentarfilmer er å belære, underholde og bevege (Schwebs & Østbye, 2013, s. 132).

Professor i filmvitenskap Bill Nichols skriver mye om forholdet mellom dokumentarfilm og andre filmsjangere. Han skriver blant annet at grensene mellom dokumentar og fiksjonsfilm ofte er svært flytende, men samtidig tydelige. Nichols argumenterer for at det som skiller dokumentaren fra ulike typer av fiksjon, er at dokumentarer handler om *den verden* vi lever i stedet for *en verden* gjenskap av filmskaperen. Samtidig understreker han at dette ikke er en garanti for et absolutt skille mellom fiksjon og dokumentar. «Documentaries are, as I have argued elsewhere, a fiction (un)like any other». Nichols peker på at noen dokumentarister bruker manus, iscenesettelse, rekonstruksjon og andre grep som vi forbinder med fiksjon. På samme måte låner også fiksjonsfilmer virkemidler, som vi forbinder med dokumentar; fotografering på lokasjoner, amatørskuespillere, håndholdt kameraføring, improvisasjon, voice-of-God og naturlig belysning (Nichols, 2017, s. XI). Et av Nichols hovedpoeng er at dokumentarer forteller historier om hva som skjer i den virkelige verden. De handler om virkelige mennesker og om noe som faktisk har skjedd (Nichols, 2017, s. 5-7).

Sara Brinch som er førsteamanuensis i medievitenskap, er en annen teoretiker som har et litt annet utgangspunkt. Hun skriver at til tross for at «alle» har en oppfatning av hva dokumentarfilm er, så er uttrykksformen vanskelig å definere. Forsøksvise presiseringer av begrepet dokumentarfilm ender ofte opp som utilstrekkelige eller for omfattende, og ofte karakteriseres dokumentarfilm ved å peke på hva den *ikke* er. «Selv om vi tilsynelatende enkelt kjenner igjen en dokumentarfilm eller fjernsynsdokumentar når vi ser en, er det samtidig problematisk å sette ord på hva som karakteriserer nettopp dokumentaren som uttrykk». Hun skriver om dokumentarfilm som kilde til refleksjon og argumenterer for at uttrykksformen først er vellykket når den evner å få oss til å se ting på en litt ny måte. «Gjennom dokumentarfilmen tar vi del i andres menneskers liv og erfaringer, vi får innblikk i historier om steder, ting og hendelser. Biter av virkeligheten gjenfortelles ved hjelp av ord og bilder i bevegelse» (Brinch & Iversen, 2006, s. 12). Brinch mener at ved å få innblikk i andres hverdag så kan vi lære noe om oss selv, og vår tilstedeværelse blir dermed satt i et videre perspektiv. Hun peker på at dokumentarfilmens særegne rolle, som en presentasjon av virkeligheten, ofte knyttes til dens evne til å formidle virkeligheten på en tilsynelatende autentisk måte. «Dokumentarfilm kan forstås som virkelighet i en fortettet form, der kontraster blir skarpere, følelsene sterkere, livet tydeligere» (Brinch & Iversen, 2006, s. 250).

Førsteamanuensis og filmskaper Nina F. Grünfeld, peker også på utfordringen med å definere dokumentarsjangeren, ettersom det lages flere fiksjonsfilmer og dokumentarer som ofte går

over i hverandre og konvergerer i form og innhold. «For meg går det et skille mellom dokumentarfilmen som forsøker å fange det som skjer her og nå og der det foreligger et manuskript med replikkveksling som iscenesettes av en regissør, og som tolkes og gestaltes av skuespillere. Men så enkelt kan det heller ikke sies å være» (Grünfeld, 2014, s. 16). Grünfeldt skriver at det er de samme dramaturgiske reglene som gjelder for dokumentarfilm som for fiksjonsfilm, og argumenterer for at det ikke lenger er mange som anser objektivitet og sannhet som et mål i seg selv innenfor dokumentarfilmen. «Vi er alle smertelig klar over det vi formidler, er en del av en større virkelighet og at den således blir en subjektiv fremstilling, uavhengig av medium eller sjanger». Samtidig mener hun at subjektivitet bør baseres på tre punkter for etikk; vesentlighet, fakta og samtidig tilsvarett. «Overser man disse forholdene i en film som har ambisjon å avdekke kritiske forhold, vil den lett oppleves som partisk og manipulerende, noe som igjen fører til redusert troverdighet og gjennomslagskraft (Grünfeld, 2014, s. 20-25).

## 2.2 Dokudrama

«Why is docudrama less than the documentary and more than the historical film? More importantly, why is docudrama more than both documentary and historical film?» (Cimpean, 2015, s. 2).

Professor i journalistikk Sigurd Allern skriver i sin bok *Journalistikk og kildekritisk analyse* (2015) at journalistikk ikke skal baseres på diktning. Samtidig vedgår han at skillet mellom fakta og fiksjon innen journalistikken ikke alltid er like tydelig, og at blandingsformer mellom journalistikk og diktning byr på prinsipielle problemer. «En pendling mellom dokumentasjon og fiksjon er, i forhold til nyhetsjournalistikkens normative krav, et brudd på kontrakten med publikum» (Allern, 2015, s. 71). Allern skriver at tv- og filmsjangeren *dokudrama*, fiksjonaliserer og dramatiserer virkelige personer og hendelser, og peker på at hvis en skal bruke journalistikk som kildegrunnlag i et drama, må en derfor ta høyde for at en kan bli fristet til å utjevne skillet mellom en sann og fiktiv historie (Allern, 2015, s. 72).

Dokudrama er satt sammen av to tilsynelatende motstridende begrep; dokumentar og melodrama. «As an independent genre, docudrama finds its niche and the interface of archival and other documentary material on one hand, and melodramatic narration on the other» (Cimpean, 2015, s. 173). Det som kjennetegner et melodrama er at det gode vil alltid seire. Det er en tydelig konflikt der helten bekjemper skurken. «Personene er forenklet og stereotypiske,

med modig helt, dyktig heltinne og vond skurk, og handlingsgangen er overdrevet og oppskrudd. Melodramaet har ofte en uttalt moralistisk holdning, men spiller på det sentimentale og sjokkerende for å trekke publikum» (Schwebs & Østbye, 2013, s. 151). Dokudrama blir ofte beskrevet som «en fiksjonsfilm som tar utgangspunktet i en virkelig hendelse og så gjenskaper den i dramatisert form og med profesjonelle skuespillere» (Sørensen, 2014, s. 81-83). Uttrykksformen ligger i gråsonen mellom informasjon og underholdning. Forutsetningen er at det rår enighet om at noen hendelser er virkelige, mens andre oppdiktet. En må kunne skille mellom det fiktive og ikke-fiktive. Sjangeren kan ses på fra to sider: 1) historiske hendelser kan bli fiksjonaliserte, og 2) oppdiktet stoff kan få en faktaform. Dokudrama er tv-produksjoner eller filmer som er iscenesatt og dramatiserer virkelige hendelse. Hensikten er å gjøre stoff, som gjerne kan ligge fjernt i tid og rom, mer nært (Schwebs & Østbye, 2013, s. 153-154).

Professor og dokumentarist Alan Rosenthal skriver i sin bok *Why docudrama?* (1999) at dokudrama som tar for seg politikk, historie og grunnleggende samfunnsmessige behov, er noe av det beste som er laget av moderne medier. «The real challenge, then, may be the challenge of function – to determine what docudrama should be doing and how it can bring about positive social change» (Rosenthal, 1999, s. xx). Rosenthal skriver at dokudrama som uttrykksform startet i 1930-årene, og at sjangerens historie kan deles inn i fire områder: a) Hollywood sitt studiebaserte episke dokudrama, b) britiske dokumentaristers eksperimentelle form på 1930- og 40-tallet, c) dokudrama på britisk TV siden starten av 1960-tallet og d) dokudrama på amerikansk TV siden starten av 1970-tallet (Rosenthal, 1999, s. 2). Rosenthal skriver videre at den mest vanlige kritikken mot dokudrama er at publikum blir villedet. Uttrykksformen klarer ikke å skille godt nok mellom fakta og fiksjon og på grunn av fiktiv ønsketenking, blir publikum dermed forledet i historien (Rosenthal, 1999, s. xix). I takt med en stadig større dokudramaproduksjon for TV, har spørsmålene rundt uttrykksformen økt. «More and more attention has been paid to a number of complex issues, including questions of definition and the boundaries of the form, its separation from documentary, its appeal, and its purpose». Rosenthal mener problemet med å definere dokudrama og dens adskillelse fra dokumentaren, er vrient fordi uttrykksformen utvikler seg hyppig. «This blurring of boundaries between documentary, docudrama, and news is one of the most interesting and possible frightening phenomenons to appear on television» (Rosenthal, 1999, s. 5).

En som har et mer kritisk blikk på dokudrama som sjanger er professor og regissør Alexander Røsler. Han skriver: «Hybrid eller klassisk dokumentar – film handler alltid om hvilke valg

man tar: Hva man velger å fortelle, og ikke minst hva man unnlater å fortelle» (Røsler, 2015, s. 135). Røsler peker på to grunnleggende kjennetegn ved dokudrama; handlingen foregår i nær fortid og historien som gjenskapes er kjent for publikum fra før. Samtidig beskriver han mange av disse filmene som kun måtelig gode, fordi fortellingen er ikledd en *dramaturgisk tvangstrøye*. «Det er åpenbart akseptert at dialogen er fri diktning, eller «kunstnerisk frihet». Sjangeren er derfor vanskelig å forholde seg til, da man sjelden vet om hvilke av de to elementene «doku» eller «drama» som er det styrende (Røsler, 2015, s. 131).

### 2.2.1 Kreativt svar på vanskelige tider

Den britiske professoren Derek Paget skriver at *dokudrama* stammer fra de fire ordene; dokumentar, drama, fakta og fiksjon, men påpeker at vi ikke bør oversette *dokumentar* og *drama* med *fakta* og *fiksjon*. «Drama may be simulation, but the desire for emotional knowledge fuels a different kind of seeking and a different kind of final 'truth'» (Paget, 2011, s. 150). Paget peker på utfordringen med å endre den gjennomgående forestillingen om at dokudrama enten er dårlig drama eller dårlig dokumentar. Han skriver at de beste nye dokudramaene utfordrer selve grunnlaget for felles forståelse av både dokumentar og drama. «They ask audiences to adjust their views of both these fundamental ways of making sense of the world» (Paget, 2011, s. 1).

Paget skriver at dokudrama er en metode for å forklare sosiale, politiske, kulturelle og geografiske endringer. Han er overbevist om at denne uttrykksformen har vært, er og vil være viktig for representasjon, fortelling og forståelse av vanskelige tider. Paget argumenterer for at uttrykksformen, på sitt undersøkende journalistiske beste, er en gjennomført demokratisk sjanger, som dekker et reelt behov for informasjon, forklaring og refleksjon av ustabile tider. Han peker på at flere europeiske tv-stasjoner, har brukt og bruker dokudrama til å undersøke viktige hendelser i nasjonens historie og til å undersøke livene til individer som er sentrale for den nasjonale historien. Dokudrama er en av måtene samfunn jobber seg gjennom vanskelige eller traumatiske hendelser på. Et av de klare kjennetegnene for sjangeren er en kombinasjon av det Paget kaller «hode» og «hjerne». Hode-tilnærmingen kommer fra journalistikk, juss, undersøkelser og bevisføring, mens hjerte-tilnærmingen kommer fra det emosjonelle, som du får gjennom det filmatiske og det melodramatiske (Paget, 2016, s. 2-6).

Dokudrama er viktig både i å utfordre og validere historiske minner. Minner er kort fortalt hvordan fortiden blir husket av ulike grupperinger eller personer, dette gjelder både personlige

og kollektive minner. De beste dokudramaene utfordrer vanlig historieoppfatninger på to måter; den ene er via fakta, hvor en tar med nye oversette fakta, eller at en går inn på elementer som er kjent fra før. Den andre måten er at en går inn på den menneskelige oppførselen innenfor de dramatiske rammene av historiske hendelser (Paget, 2016, s. 10-11).

Paget mener dokudrama behandler og iscenesetter det folk husker. At dokudrama kommuniserer bilder *fra* og versjoner *av* historien. Paget mener sjangeren diskuterer minnens opphav og tolkinger på måter som er vanskeligere å oppnå sammenlignet med formell historieskriving, og viser til et sitat av Tobias Ebberecht-Hartmann: «Historical docudrama plays a signifiant role in shaping natural cultural memory and identity» (Paget, 2016, s. 23).

### 2.2.2 Norsk dokudrama-tradisjon?

Vi har ikke en veldig lang og ærerik tradisjon for dokudrama i Norge, selv om sjangeren nok har vært viktigere opp gjennom filmhistorien enn mange tror. En kan for eksempel gå tilbake til filmer om den norske innsatsen under andre verdenskrig som *Shetlandsgjengen* (Forlong, 1954) og *Ni Liv* (Skouen, 1957). De senere årene har norske filmer som *Max Manus* (Rønning & Sandberg, 2008) og *Kon-Tiki* (Rønning & Sandberg, 2012) ført tradisjonen videre. Begge disse filmene kan nok sies å være inspirert av det som kalles den amerikanske dokudrama-tradisjonen. Denne tradisjonen legger som kjent mest vekt på underholdningsaspektet i et dokudrama og ikke så mye det journalistiske. Felles for de to nevnte filmene er at de tar utgangspunkt i virkelige hendelser og personer, men baserer mye av melodramaet i filmene på oppdiktet materiale. For eksempel i *Kon-Tiki* der familien til ekspedisjonsmedlem Herman Watzinger (spilt av Anders Baasmo Christiansen) reagerte på måten Watzinger blir framstilt i filmen på. Flåteferden gikk egentlig for seg uten spesielt mye dramatik, men Watzingers rolle er gjort til en nervøs og usikker karakter for å skape en antagonist i filmen (Furuly, 2012). Men vi finner også eksempler på den britiske tradisjonen i norske dokudrama. Et godt eksempel på dette er filmen *NOKAS* (Skjoldbjærg, 2010) som har rekonstruert det brutale ranet som skjedde i Stavanger 5. april 2004. *Nokas*-filmen gir inntrykk av å være filmet i «real time» og fokuserer på dramatikken som skjedde på Domkirkeplassen. I denne filmen er det viktigste å gjenfortelle historien om ranet så detaljert og korrekt som mulig. Det er lite eller ingen melodrama i filmen, men filmen oppleves heller som en rekonstruksjon av ranets forløp.

Det kan virke som om dokudrama er en sjanger som blir enda viktigere med tiden. To av de største satsingene på NRK i 2020 er dokudramaene *22. juli* og *Atlantic Crossing* (Eik &

Kallestein, 2020) Begge disse tv-seriene dramatiserer historiske hendelser og prøver å gjenskape virkeligheten ved bruk av blant annet rekonstruksjon og manusbasert skuespill. Men der 22. juli ville lage serien for å forhindre at «sannheten ble forvrent», er det nettopp det NRKs nye storsatsing *Atlantic Crossing* blir anklaget for å gjøre. Dramaserien handler om Norges rolle generelt og kronprinsesse Märthas opphold i USA spesielt under andre verdenskrig. Serien blir beskyldt for å servere seeren grove historiske feil og en fordreid sannhet som ikke har rot i virkeligheten. Kritikken handler mest om at NRK har gitt kronprinsesse Märtha en mer sentral rolle enn det som er historisk bevist. Serien dramatiserer eksempelvis at det var kronprinsessen som fikk amerikanerne med inn i krigen. Historiker og forfatter Tor Bomann-Larsen mener *Atlantic Crossing* er «fake history» og skriver at det ikke er nødvendig å drive med historieforfalskning for å lage TV-underholdning (Bomann-Larsen, 2020). Kulturjournalist i Dagbladet Inger Merete Hobbestad ber NRK slutte å villed seerne sine. «De gir blaffen i at historien kanskje ikke gir dem akkurat de de helst ville ha, og legger ut på en narrativ heisatur[...]» (Hobbestad, 2020). Nylig fikk NRK og skaperne av *Atlantic Crossing* kritikk i Kringkastingsrådet. Flertallet av rådets medlemmer peker på at serien tar altfor store friheter i historiefortellingen. De mener det er greit å bruke dramaturgiske grep, men at man har gått for langt ved å dikte opp ting (Aune, 2020). En lignende kritikk har ikke kommet mot 22. juli. Her har det tvert imot vært påfallende stille.



### 3. Teoretiske perspektiv

I denne masteren benytter jeg meg av teori fra både dokumentar- og historiefaget. Først i kapitlet redegjør jeg for narrativ teori. Audun Engelstad sin måte å fortelle historier gjennom karakterer, er særlig relevant. Videre tar jeg for meg Robert A. Rosenstones kjente begrep *metaforisk sannhet*. Deretter utdyper jeg fire fortellinger om 22. juli 2011, definert av Claudia Lenz. Til slutt i dette kapitlet redegjør jeg for Steven N. Lipkins teori om å iscenesette virkelige hendelser.

#### 3.1 Narrativ teori

Audun Engelstad skriver i boken sin *Film og fortelling* (2015) at begrepet *fortelling* (narrativ) dekker både innholdet (hva) og måten det er presentert på (hvordan). Han deler begrepet inn i tre nivåer; historie, diskurs og narrasjon. *Historie* er forbundet med fortellingens *hva* (innholdet). Dette nivået handler om det som skjer, hvem som er med, og hvor det foregår. *Diskurs* er måten historien blir fortalt på og er forbundet med fortellingens *hvordan*. Diskurs dreier seg om måten historien er organisert på som fortelling. *Narrasjon* angår selve fortellerhandlingen, og gjør seg gjeldene i fremstillingen. Enkelt sagt er narrasjon samspillet med historiens *hva* med dens *hvordan*. «Det er gjennom narrasjon vi får tilgang til historien, og at vi oppfatter den som fortalt». Engelstad peker på at historie og diskurs står i gjensidig relasjon til hverandre (Engelstad, 2015, s. 17-20).

Engelstad argumenterer for at *karakterer* er helt sentralt for hvordan vi oppfatter og forholder oss til fortellinger. Han viser til den britiske forfatteren E.M Fosters som skiller mellom *flate* og *runde* karakterer: Flate eller statiske karakterer er endimensjonale i måten de er fremstilt på. Disse karakterene har egenskaper som i liten grad forandrer seg gjennom handlingen. «Deres tilstedeværelse i hendelsesforløpet virker ofte å være styrt av et behov for å få ting til å skje eller for å markere en kontrast til andre karakterer». Runde eller komplekse karakterer er uforutsigbare både i oppførsel og i valgene de tar. «Mens vi husker statiske karakterer for en bestemt oppførsel, en oppsiktsvekkende handling eller en minneverdig replikk, eller fremtoning, et utstudertutseende eller måte å te seg på, etterlater dynamiske karakterer et inntrykk gjennom fremstillingen av situasjoner de befinner seg i» (Engelstad, 2011, s. 65-68). Engelstad argumenterer for at narrasjonen påvirkes av karakterene på tre måter; 1) karakterer er aktører som utfører eller er gjenstand for handlinger og begivenheter som utgjør historiens

ulike hendelser 2) erfaringer og følelser blir formidlet via karakterene 3) karakterene representerer modeller for hvordan livet kan framstå (Engelstad, 2011, s. 68-69).

Engelstad skriver at fortellingen presenterer et hendelsesforløp, som utspiller seg i en gitt tidsperiode. «I narratologien skilles det mellom den tiden som utspiller seg i fortellingens univers (historiens tid), og den tiden det tar å fortelle om hendelsene (fortellingens tid)». Hvordan fortellingen organiseres i tidsfremstillingen, er avgjørende for hvordan vi oppfatter historien. «Rekkefølge dreier seg om hvordan de forskjellige hendelsene kan plasseres i forhold til et tidsløp. Vi sorterer den enkelte hendelse i et *før* eller *etter*, eventuelt *samtidig*, i forhold til andre hendelser innenfor et kronologisk tidsforhold» (Engelstad, 2015, s. 125-127). Engelstad skriver at fremstillingen er styrende for hvordan vi oppfatter handlingen, vår forståelse av karakterene og hva slags betydning vi tillegger hendelsene. Han argumenterer for at perspektiv (hvilken posisjon historien fortelles fra) er helt avgjørende for hvordan historiens hendelser er ladet med betydning, og bruker et ran som eksempel. En tyv og et offer som blir ranet vil naturligvis oppleve episoden ulikt. Hvis ranet fremstilles fra tyvens perspektiv gir det et annet inntrykk av historien enn hvordan offeret ser og opplever ranet (Engelstad, 2015, s. 162). «Et vekslende eller fleksibelt perspektiv gir tilskueren en større oversikt over universet enn det den enkelte karakter innehar» (Engelstad, 2015, s. 170).

### 3.2 Metaforisk sannhet

Robert A. Rosenstone er en amerikansk historiker som har skrevet mye om bruken av fiksjons og dokumentar i historiefaget. Han skriver i sin bok *History On Film/Film On History* (2018) at historie som fagtradisjon har sine klare begrensinger. Hovedproblemet til historie som fag, ifølge Rosenstone, er at leseren eller publikum ikke kommer tett på menneskene i fortellingen. Historiefaget vil aldri kunne vise hva personer i fortiden har opplevd av for eksempel lyder, lukter, følelser eller hvordan livene deres ble påvirket av de historiske hendelsene. For å la dagens mennesker få et skikkelig inntrykk av hvordan fortiden var, kan iscenesettelse eller drama være nyttig. Rosenstone baserer seg på historieteoretikeren Hayden White som hevder at det egentlig ikke er vesentlig forskjell på historieskriving og litterær diktning. Begge disse fagene handler i siste instans om å skape fortellinger. Dette er bakgrunnen for at Rosenstone mener at filmskapere kan være en type historikere, der de setter sammen historier fra fortiden på en ny måte. «Blockbuster history films, mini-series, documentaries, docu-dramas – all these genres are increasingly important in our relationship to the past and our understanding of history» (Rosenstone, 2018, s. 3-7). Rosenstone argumenterer for at filmskapere opptrer som historikere, bevisst eller ubevisst, når de gjengir historie på film. «Films does more than want

to teach the lesson that history hurts; it wants you, the viewer, to experience the hurt (and pleasure) of the past» (Rosenstone, 2018, s. 15). Samtidig peker han på forskjeller mellom historikere og filmskapere; historikere bekrefter fakta ved å plukke ut og vektlegge dem som viktige og tar de med i en fortelling. På denne måten skaper historikere en fortelling som blir til faget historie. Filmskapere derimot konstruerer spor fra fortiden og gjør de sentrale i en historisk filmfortelling, gjennom for eksempel fiksjonelle karakterer og hendelser (Rosenstone, 2018, s. 142).

«The history film speaks in a language that is metaphorical and symbolic, a language that creates a series of proximate or possible realities rather than a reality that is literally true» (Rosenstone, 2018, s. 42). Rosenstones mest kjente begrep er det han kaller for *metaforisk sannhet*. Med dette begrepet mener han det er to måter en kan se konstruksjon av dialog og karakterer på: 1) At en prøver å gjenskape eller dikte opp elementer og hva dette bidrar med i en film eller tv-serie, ikke bare på de spesifikke detaljene, men heller på den overordnede meningen om fortiden de lager. Med bilder og visuelle metaforer får filmer eller tv-serier publikum til å tenke historisk. Bildene og de visuelle metaforene har som mål å gi en følelse av hvordan fortiden var, uten at detaljene i fortellingen er så viktige. 2) At du kan se på historiske filmer som en annen sfære eller representasjon av virkeligheten, der poenget er å ikke gi en bokstavelig eller faktisk sannhet om fortiden, men en metaforisk sannhet. Dette er en kommentar eller en utfordring til tradisjonell historisk diskurs (Rosenstone, 2018, s. 7-9). Rosenstones hovedpoeng med begrepet *metaforisk sannhet* er at det er umulig å vite nøyaktig hvordan det var i fortiden. Hvordan det opplevdes for menneskene, hvordan det så ut, luktet, kjentes ut og så videre. Der fagdisiplinen historie har bestemte metoder og konvensjoner å forholde seg til i sin gjenskaping av fortiden, står historisk filmfortellinger og tv mye friere. Det handler om hvordan fortiden skal gjenskapes og ikke minst hvilke deler av fortiden som skal gjenskapes. Her mener Rosenstone at fiksjon på film og tv kan være et viktig bidrag til hvordan publikum oppfatter fortiden og historien. Ikke nødvendigvis gjennom en gjenskaping av alle detaljer og fakta om fortiden, men heller gjennom metaforer og representasjon. «Film can provide a complicated and important vision of the past, one that renders history in a way that demands our careful attention» (Rosenstone, 2018, s. 43). Rosenstone er svært skeptisk til om det i det hele tatt er mulig å gjenskape fortiden nøyaktig slik verden en gang var. Om en film eller tv-serie er «historisk korrekt» eller ikke, er underordnet om den fortellingen de viser kan si noe større og viktigere om fortiden og historie. Film kan få fram en opplevelse og forståelse om fortiden som fagdisiplinen ikke makter. Derfor er ikke Rosenstone opptatt av om alle

detaljer er riktige i en film, men heller om en stemning, følelse eller situasjon kan si noe om hvordan fortiden blir opplevd. *Metaforisk sannhet*, gjennom visuelle metaforer og representasjon, kan på denne måten gi en like troverdig, og følelsesmessig mer engasjerende fortelling av fortiden (Rosenstone, 2018, s. 142).

Rosenstone peker på seks kjennetegn som preger historiske filmer. Sammen med «realisme» er disse grepene avgjørende for forståelsen av den vanlige historiske filmen: 1) Hollywoods historie har en begynnelse, midt og slutt. En historie som har et moralsk budskap, og en som vanligvis legemliggjøres i et progressivt syn på historien. 2) Historien er en historie om individer, vanligvis heroiske individer som gjør uvanlige ting til beste for andre, om ikke hele menneskeheten (den ultimate publikum). 3) Historien er lukket, fullført og til slutt enkel. Alternative versjoner av fortid vises ikke. 4) Historiske spørsmål som blir personliggjort og dramatisert for film appellerer til våre følelser som en måte å øke kunnskapen vår eller påvirke vår tro. 5) Filmer gir deg utseende av fortiden. 6) Filmer viser historie som prosess, at ting som økonomi, politikk, rase, klasse og kjønn kommer sammen, temaer som ofte blir splittet i historiefaget (Rosenstone, 2018, s. 41-42).

### 3.3 Fortellingene om 22. juli 2011

En av de som har skrevet om hendelsene 22. juli 2011 er Claudia Lenz, som er professor i samfunnsfag. Hun er særlig opptatt av hvordan hendelsene den dagen har blitt tolket og håndtert av ettertiden. Lenz skriver om en fremvoksende minnekultur relatert til 22. juli og argumenterer for at det er fire gjennomgående måter å tolke terroren på, selv om listen ikke er uttømmende. Hun kaller disse; *demokratifortellingen*, *kjærlighetsfortellingen*, *mangfoldsfortellingen* og *beredskapsfortellingen*. «Selv om hver av disse fortellingene bidrar til å omforme den traumatiske hendelsen til et referansepunkt som skaper orientering og identitet for ettertiden, peker de i forskjellige retninger når det gjelder veivalgene for fremtiden» (Lenz, 2018, s. 90-91).

*Demokratifortellingen* handler om at 22. juli var et angrep på det norske demokratiet. I denne fortellingen blir nasjonen Norge gjort til protagonist. Terroren var et målrettet angrep på det norske samfunnet og norske verdier. Demokratifortellingen er også fortellingen om hvordan Norges svar på terroren ble oppfattet av andre land. Jens Stoltenbergs ord om «mer demokrati, mer åpenhet, mer humanitet. Men aldri naivitet», stod i sterk kontrast til ordene USAs tidligere

president George W. Bush brukte, etter 11. september 2001: «We will haunt them down» (Lenz, 2018, s. 96).

*Kjærlighetsfortellingen* handler om at 22. juli oppleves som et samlende traume. Terroren ses på som et nasjonalt samlingspunkt, at Norge stod sammen i kjærlighet. «Kjærlighetsfortellingen handler om et blindt hat som besvares med kjærlighet, og dermed finner vi igjen en operasjon som setter noe positivt og fremtidsrettet opp mot terrorens ødeleggende karakter». Twittermeldingen som AUF-er Helle Gannestad publiserte 23. juli 2011 er sentral i denne fortellingen: «Når én mann kan forårsake så mye ondt – tenk hvor mye kjærlighet vi kan skape sammen» (Lenz, 2018, s. 97).

*Mangfoldsfortellingen* handler om at terroren var et angrep på det *flerkulturelle* Norge og dets liberale tilhengere. «Konsekvensen av terror må bli et inkluderende norsk «vi», og da særlig med blick på muslimene, som terroristen utpekte som hovedtrussel mot hans forestilling av det norske» (Lenz, 2018, s. 100).

*Beredskapsfortellingen* handler om den mangelfulle beredskapen som så *bidro til at flere liv enn nødvendig gikk tapt på Utøya*. Lenz skriver at «[...] det en fare for at fortellingen bidrar til å bli opphengt i skyldspørsmål. Som motvekt legges det stor vekt på at det som kunne vært gjort, blir en forpliktelse for fremtiden». Beredskapsfortellingen er et resultat av Gjørv-kommisjonens arbeid og deres rapport etter 22. juli (Lenz, 2018, s. 101).

Lenz mener disse fire fortellingene hjelper i bearbeidelsen av 22. juli, både *på det individuelle og kollektive nivået idet de tilbyr fremtidsperspektiver*. I tillegg er disse fortellingene med på å peke ut hvilken retning Norge skal ta: «Er det viktigste å spre kjærlighet, verne om demokratiet, sette pris på mangfold og flerkulturalitet eller styrke beredskapen mot fremtidig terror?» (Lenz, 2018, s. 103). Lenz tar utgangspunkt i Jan og Aleida Assmanns teori om kommunikative og kulturelle minner, men nyanserer teoriens opprinnelige skarpe skille. *Det kommunikative minnet* er ifølge Assmann den delen av det kollektive minnet som er basert utelukkende på hverdagskommunikasjon. Minnet er med andre ord sosialt mediert og eksisterer som følge av kommunikasjon med andre. Lenz mener dette skjer ofte i sosiale minnefellesskap. *Det kulturelle minnet* er når disse kommunikative minnene inntar formaliserte former, at de blir skrevet ned eller laget film av. Det er kollektiv forestilling av en felles fortid og identitet. Kulturelle minner er en formalisering av kommunikative minner (Lenz, 2018, s. 94). Det må

her påpekes at *minne* er noen annet enn *historie*. Minner endrer seg over tid, og det er alltid et samspill mellom fortid og nåtid.

Lenz plasserer historiene om 22. juli mellom kommunikativt minne og kulturelt minne, fordi historien er ikke ferdig fortalt ennå. «Minnekulturen rundt 22. juli kan fortsatt beskrives som et kommunikativt minne, altså som et felt med konkurrerende fortellinger, identifikasjoner og autoriseringer. Men den pågående institusjonaliseringen og profesjonaliseringen av minnet forskyver (definisjons)makten» (Lenz, 2018, s. 104).

### 3.4 Iscenesatt fortid

En teoretiker som har skrevet mye om dokudrama som sjanger, er den amerikanske professoren Steven N. Lipkin. Han argumenterer for at hvis en skal gjenskape faktiske hendelser er dokudrama den beste, om ikke den eneste, måten å fortelle historien på (Lipkin, 2002, s. 1).

Lipkin beskriver dokudrama som *en måte å tilby argumenter om fortiden på*. For å forstå hvordan dokudrama gjenskaper fortiden mener han at uttrykksformen bygger på tre premisser; for det første må dokudrama gjenskape faktiske mennesker og hendelser, og fortellingene må være basert på sanne historier. Ofte er dette forestillingen av sentrale og bemerkelsesverdige hendelser. For det andre, når dokudramaer gjenskaper eller iscenesetter fortiden, viser den oss en *forestilling* av et minne. Den dokudramatiske forestillingen gir det Lipkin omtaler som en *minnegaranti* (memory warrants). «In performing the past, docudrama offer us a performance of memory. Through docudramatic performance, the memories of others become ours». Denne fremføringen av minner vil altså garantere for en dokudramatisk representasjon i virkeligheten og indikerer en slags forpliktelse til fortiden som gjør dokudramaet til en veldig tydelig måte for representasjon. For det tredje: følelsen av tilknytning til fortiden er med på å ramme inn det etiske som dokudramaet drar frem, fordi dokudrama kan være med på å påvirke offentlig minne. Dette betyr at dokudramaet fungerer mer som en type gjenskaping enn en sjanger (Lipkin, 2011, s. 1-2).

Lipkin mener dokudrama ikke prøver å være en dokumentar, men at dokudrama viser et perspektiv eller en versjon av fortiden, heller enn historien av hendelsene og figurene den viser. Det som dokudrama da faktisk får frem, med utgangspunkt i en sann historie, er en visning av de ekte hendelsene. Ved å være basert på sanne historier så argumenterer et dokudrama med at produksjonen må oppleves som et minne, og at poenget med måten å forstå historie på, i denne

sammenheng, er å huske ting og hindre at det blir glemt. Dokudramaets fundamentale prosess, med å forme minnene våre om faktiske personer og hendelser, har tre hovedområder for dokudramatisk representasjon: bemerkelsesverdige hendelser, krig og biografisk spillefilm, gjerne omtalt som «biopic». Gjennom dokudrama ser vi på fortiden som en fremstilling, som meningsfull handling. Dokudrama blir en bidragsyter til offentlig minne, uten at sjangeren definerer fortiden som den «var». Derimot foreslås det hvordan folk og hendelser kan bli husket (Lipkin, 2011, s. 3-13).

#### 3.4.1 Modellering, sekvensering og interaksjon

Lipkin argumenterer for at dokudrama som sjanger har stor troverdighet og påvirkningskraft. Han bruker verbet «warrant» (garanti) når han skriver om tre måter å overbevise på i dokudrama – at den overbevisende logikken i dokudrama baserer seg på en form for garanti, eller et løfte mellom avsender og publikum, som en kan oppnå på tre forskjellige måter. Lipkin kaller disse; *modellering*, *sekvensering* og *interaksjon*. «Warrants in docudrama include models (indexically iconic representations, or motivated resemblances to their actual referents), sequences (alternating images of actual and re-created material), and interactions of real and re-created material within the same screen space». Det er disse garantiene som gir tyngde til argumentasjonen og troverdigheten i et dokudrama (Lipkin, 2011, s. 3).

**Modellering** er bilder som ligger tett opp mot virkeligheten, som filmskaperne prøver å gjenskape. En gjenskaper en historisk verden og later som den er ekte. Det blir satt tidsriktige biler i gatene, gamle skilt på butikkene, detaljer blir vist fram og nye bygninger blir redigert bort. Ved modellering viser dokudrama en verden som ligner på den ekte verdenen, gjennom å vise representasjoner av ekte folk, hendelser, objekter og prosesser. På den måten blir dokudrama en troverdig kopi av historisk virkelighet. Og hvis publikum er villig til å tolke bildene de ser, til å ligne nok på virkeligheten som disse bildene skal representere, er de også villige til å i større grad å akseptere de moralske konklusjonene som kommer frem gjennom den melodramatiske fortellingen (Cimpean, 2015, s. 12-13).

**Sekvensering** er rekkefølgen av hvordan du knytter sammen reelle bilder med gjenskapte bilder. Ekte og oppdiktete bilder blir arrangert lineært i en scene. Sekvensering i dokudrama låner det modellerte materialet en slags denotativ eksistens. Hvis modellene er veldig kjente kan en si at i likhet med det historiske utgangspunktet, så vil sekvensering etablere en bokstavelig nærhet når kjente bilder alternerer med gjenskapte scener. I sekvensering har

dokudrama samme utgangspunkt. De vil overbevise tilskuere at de oppdiktete bildene har blitt gjenskapt troverdig, og er derfor verdt tillit. Hvis publikum godtar denne påstanden, vil de også godta den melodramatiske beskjedene dokudrama har. Sekvensering fungerer på scenenivå. Hvis publikum er villig til å godta skuespillerne som skal spille ekte personer, er de også villige til å godta karakterenes handlinger og mål (Cimpean, 2015, s. 12-13).

**Interaksjon** er måten en bruker ekte og gjenskapt filmatisk materiale, i en scene. Interaksjon er samhandlingen mellom det som er forsøkt gjenskapt og det som åpenbart er dikting (mellom fakta og fiksjon). Eksempelvis vet vi veldig godt hvordan Hitler så ut, likevel har han blitt portrettert uten at han ligner særlig mye. Desto mer likhet det er mellom skuespiller og karakter, eller at en skyter scenene på samme plass, desto mer overbevisende oppleves fortellingen. Interaksjon er forholdet mellom det oppdiktet og det ekte. Det kan være en blanding av modellering og sekvensering (Cimpean, 2015, s. 12-13).

Til sammen vil disse tre grunnleggende måtene å blande fakta og fiksjon på, bidra til at det blir laget sammenhenger mellom dokumentar og drama; det kjente og det spekulative. Desto tettere disse relasjonene er, desto mer solid er premisset og filmens overbevisningskraft. Lipkin mener dokudrama bruker en nesten ren filmatisk overbevisningsprosess, som knytter sammen det som «var» (modellering) og hva filmen foreslår vi skal tenke om det (sekvensering og interaksjon). Når denne prosessen fungerer, så oppnår dokudrama sine generelle mål, som er å overbevise oss at det er både logisk og følelsesmessig riktig å kombinere filmatisk nærhet med moralsk sannhet. Hvis inntrykket er at det du ser på skjermen er nært nok til hva som skjedde i det virkelige livet, er det første skrittet mot troverdighet. Og dette blir da brukt som et utgangspunkt for den bredere melodramatiske beskjedene, som ligger iboende i alle dokudrama. Desto sterkere en opplever forholdet mellom gjenskaping og historien (nåtid og fortid), desto større er sjansen for at dokudramaet treffer publikum i sin helhet, som en historisk melodramatisk film. Lipkin ønsker å heve seg over debatten om historisk korrekthet og objektivitet, og heller analysere dokudrama som noe mer enn bare representasjon av fortiden, men ser også på dens narrative strategier og strukturer (Lipkin, 2002, s. 12-13).



## 4. Forskningsmetode

I denne delen av besvarelsen redegjør jeg for valg av metode. Målet med denne masteroppgaven er å besvare problemstillingen: *Hvordan er samspillet mellom fakta og fiksjon i NRKs tv-serie 22. juli, og på hvilke måter ligner dramaserien en dokumentar?* Først i dette kapitlet presenteres fremgangsmåte, før styrker og svakheter ved bruk av tekstanalyse drøftes. Til slutt i dette kapitlet redegjør jeg for hvorvidt metoden er gyldig og troverdig.

### 4.1 Tekstanalyse

I arbeidet med masteren har jeg brukt kvalitativ tekstanalyse, fordi jeg ønsket å undersøke hvordan en historisk hendelse kan fortelles med fiksjon. Formålet med en tekstanalyse er å gi ny kunnskap om den teksten som analyseres (Østby, Helland, Knapskog, Larsen & Moe, 2013, s. 64). For å undersøke seriens oppbygging og virkemidler, så jeg *22. juli* flere ganger. Den andre gangen jeg så serien, noterte jeg ned stikkord fortløpende, gjennom alle de seks episodene. Enkelte ganger stoppet jeg spilleren og noterte ordrett enkelte utsagn eller replikker som ble uttalt. Da jeg var ferdig, hadde jeg skrevet nesten 40 sider med notater. Deretter gikk jeg gjennom notatene og markerte alle steder hvor ekte bilder var brukt i serien, samt hvilke scener som hadde gjort størst inntrykk. Jeg markerte også hvilke sitater og scener som hadde de beste dialogene eller replikkene, og hvor en tydelig hadde tatt seg kunstnerisk frihet med å fortelle historien om 22. juli 2011.

«Fortellinger er ikke avgrenset til fiksjon, men en utbredt måte formidle stoff på i faktasjangrer som nyheter og dokumentarer» (Østbye et al., 2013, s. 70). En analyse av *22. juli* kan gi kunnskap om bruken av reelle personer og presentasjonen av disse, hvilke virkemidler dokudrama «låner» av dokumentaren og hvordan serien utnytter ekte lyd og bilder for å fortelle en fiktiv, men virkelig historie. Hvor langt kan en egentlig gå i å dramatisere og på mange måter justere på sannheten basert på et virkelig traume som 22. juli 2011 representerer? «Det er gjennom tekstene mediene utøver sin makt, påvirker holdninger, formidler kunnskap, og gir underholdning og gleder av mange slag» (Østbye et al., 2013, s. 61).

Jeg har brukt Steven N. Lipkin og hans bøker om dokudrama. I tillegg har jeg også studert Raluca Lucia Cimpean og måten hun har brukt Lipkins teorier i sine analyser av de mange dokudramaene om John F. Kennedy. Sammen med teori om dokudrama, er historikeren Robert A. Rosenstone og hans begrep *metaforisk sannhet* sentral i besvarelsen. Audun Engelstads teori

om karakterer i fortellinger er utgangspunktet for karakterdrøftelsen. Claudia Lenz' har definert fire fortellinger om hvordan 22. juli 2011 blir tolket. Disse fortellingene bruker jeg i analysen av dramaserien *22. juli*.

#### 4.2 Avgrensning

En avgrensning med masteroppgaven er at den ikke inkluderer kvalitative intervju med serieskaperne om hvordan samspillet mellom fakta og fiksjon i *22. juli* ble til. Ved å intervju serieskaperne etter alle funn var gjort, ville jeg trolig fått andre svar enn det som til nå er publisert i diverse medietekster. Jeg kunne også fått synspunkter på funn gjort i min egen analyse. Det er samtidig slik at informanter kan ha en agenda og styre intervjuet i en bestemt retning. Det er noe jeg måtte ha vært bevisst på hvis informantenes opplysninger skulle blitt brukt i analysen (Østbye et al., 2013, s. 42).

#### 4.3 Gyldig og troverdig

Gyldighet i tekstanalyse handler om hvordan innsamlingen, bearbeidelsen og analysen er gjort (Østbye et al., 2013, s. 27). Jeg har selv innhentet relevant teori samt forskningsartikler, og utført bearbeidelsen og analysen i samsvar med oppgavens gitte rammer.

Troverdighet handler om å måle det en sikter mot å måle (Østbye et al., 2013, s. 26). Målet med denne masteroppgaven var å undersøke hvordan samspillet mellom fakta og fiksjon i serien *22. juli* er, og hvordan serien ligner på en dokumentar. Jeg mener at tekstanalyse har vært en riktig metode for å besvare oppgavens problemstilling.

#### 4.4 Videre forskning

Det som også hadde vært interessant var om noen ville gjort en publikumsanalyse av *22. juli*. Det er en metode som er altfor omfattende å gjøre i tillegg til analysen, gitt de rammene for denne undersøkelsen. Men om noen hadde utført en publikumsanalyse på eksempelvis 12- og 40-åringer, så kunne en sett hvor stor betydning forkunnskap om 22. juli 2011 har å si for hvordan en oppfatter denne serien. «Kvaliteten på resultatene av spørreskjemaundersøkelser er også avhengig av hvem som faktisk har blitt intervjuet» (Østbye et al., 2013, s. 154).

Jeg satt selv og fulgte nyhetssendingene da terroren rammet Oslo i 2011 og tror det har en stor påvirkning for hvordan jeg oppfatter denne serien. Den viser bilder som jeg husker, bilder jeg

har tillagt følelser og kunnskap. Aldersgrensen for denne serien er 12 år, men dagens 12-åringer var tre år i 2011. Svarene i en slik publikumsanalyse kunne gitt en pekepinn på hvordan dokudrama som sjanger eventuelt slår ulikt ut blant publikum. Er det en sjanger som helst fungerer med forkunnskap om en historisk hendelse, eller evner den å fortelle, som Robert A. Rosenstone mener, noe om fortiden som er av like stor betydning som andre kilder for historie.

## 5. Analyse og drøfting

I denne delen av masteren skal jeg først redegjør for hva dramaserien *22. juli* handler om. Deretter analyseres og drøftes seriens mest sentrale karakterer, sett opp mot Audun Engelstads og Robert A. Rosenstones teorier. Videre viser jeg hvordan serien benytter seg av rekonstruksjon og bruker Steven N. Lipkins teori om tre måter å overbevise på i et dokudrama; *modellering*, *sekvensering* og *interaksjon*. Videre drøfter jeg Claudia Lenz' fire narrativ om *22. juli*. Til slutt redegjøres det for seriens to handlingstråder; *hybridfortellingen* og *virkelighetsfortellingen*. Her blir bruken av dokumentariske kjennetegn drøftet.

### 5.1 Resyme av *22. juli*

NRKs TV-serie *22. juli* er indeksert som drama og består av seks episoder. Hver episode varer i cirka 50 minutter og seriens aldersgrense er satt til 12 år. Serieskaperne Sara Johnsen og Pål Sletaune mener formålet med *22. juli* er å hedre innsatsen til vanlige folk (Svelstad et al, 2020). I NRKs programomtale er dramaserien beskrevet slik: «De tar imot de skadde. De trøster de etterlatte. De prøver å forstå. Dette er historien om de som var på jobb da terroren rammet Norge» (Johnsen & Sletaune, 2020).

*22. juli* følger ikke Anders Behring Breivik (heretter omtalt som ABB), men forteller historien om 22. juli i hovedsak gjennom fiktive karakterer. Serien handler om hvordan flere personer, på hver sin måte, blir påvirket av terrorhandlingene i Oslo og på Utøya. Tidslinjen strekker seg fra kort tid før eksplosjonen i regjeringskvartalet og fram til rettsaken og dommen mot ABB. Dramaserien viser 22. juli fra ulike perspektiv, gjennom opplevelsene til vanlige mennesker. De mest sentrale karakterene i serien er journalisten Anine, læreren Helga, anestesilege Anne Cathrine, renholdsarbeideren Liiban, politimannen Eivind, barneskoleelev Vetle og bloggeren Mads. Via disse karakterene får seeren et innblikk i hvordan blant annet ansatte i politiet, helsevesenet og media jobbet før, under og etter terroren som rammet Norge. I tillegg til hendelser knyttet til 22. juli, fortelles det også en egen parallell historie, om åtte år gamle Ole Kristian som havner på sykehus etter vold i hjemmet. Denne barnevernshistorien er et subplot og brukes aktivt gjennom hele serien.

**Første episode** har tittelen *I verdens beste land* og starter med å vise at ABB får kunstgjødsel levert på døren. Videre blir seriens mange hovedkarakterer presentert samt utfordringene de opplever å stå i på jobb. Åtte år gamle Ole Kristian blir hardt skadet og blir innlagt på sykehus.

Det siste vi får se i episoden er at ABB parkerer den hvite varebilen, med bomben i lasterommet, utenfor høyblokka i regjeringskvartalet.

**Andre episode** har tittelen *Oslo* og handler om bombingene av regjeringskvartalet og kaoset som oppstod etter eksplosjonen. Helt i slutten av episoden skjer det to viktige ting. Det første er at det rapporteres om skyting på Utøya. Det andre er at Ole Kristian dør.

**Tredje episode** har tittelen *Det er noen som skyter*, og handler om terroren på Utøya. Samtidig som politiet holder pressekonferanse om bomben i Oslo, er campingfolkene i full gang med å redde ungdommer som blir skutt på. Innsatsen deres står i sterk kontrast til politiets. Det er natt når politiet går manngard etter ofrene på øya.

**Fjerde episode** har tittelen *30 minutter* og handler om politiets responstid og deres brudd på instruksene «skyting pågår». Episoden viser mye av den praktiske arbeidet med blant annet organiseringen av minnestund.

**Femte episode** har tittelen *Elefantsnabel*, som spiller på politiets kommunikasjonsarbeid. Det politiet sier samsvarer ikke med sannheten. Episoden handler om at læreren Helga drar nordover og får i oppgave å undervise en klasse med et indirekte terroroffer.

**Sjette episode** har tittelen *Fri vilje* og handler om tiden etter terroren. Renholdsarbeideren Liiban blir angrepet av en «gal mann» på nyttårsaften. Bloggeren Mads trekker seg som vitne under rettsaken mot ABB. ABB blir dømt tilregnelig.

Gjennom episodene får vi også glimt av de andre karakterenes opplevelser.

## 5.2 Karakterene

22. juli har et rikt persongalleri, og foruten et par karakterer som spiller seg selv, er de aller fleste rollene i serien fiktive. De mest sentrale karakterene i serien er satt sammen med utgangspunkt i virkelige hendelser og hvordan ulike grupper i samfunnet opplevde terroren og ringvirkningene. Karakterene er inspirert av personer som eksisterer og tar utgangspunkt i deres erfaringer og opplevelser knyttet til terroren (Trulsen, 2020). På den måten er de viktigste karakterene i serien representanter for hver sin gruppe i samfunnet som alle på en eller annen måte ble rammet eller påvirket av terroren 22. juli 2011.

I serien mener jeg det er syv hovedkarakterer; journalisten Anine, anestesilegen Anne Cathrine, politimannen Eivind, læreren Helga, renholdsarbeideren Liiban, barneskoleelev Vetle og bloggeren Mads. Felles for alle er at de representerer hver sin gruppe, som var involvert i 22. juli, på en eller annen måte. Samtidig viser også dette persongalleriet hvor bredt terroren favnet. At terroren ikke bare rammet de direkte ofrene, AUF og de som jobbet i regjeringskvartalet. Karakterene representerer ulike grupper og kan derfor gi ulike perspektiv på terrorhandlingene. Publikum opplever 22. juli sett fra perspektivet til offentlige institusjoner: pressen, sykehuset, politiet og skolen. Men også ofrene etter terroren, samt et høyre-radikalt og innvandringskritisk miljø. Det er gjennom karakterene at ulike systemer blir kritisert.

Karakterene i serien kan deles inn i ulike kategorier: Liiban og Vetle representerer ofrene etter terroren og blir her symbol på rasisme og de pårørende. Det som knytter disse karakterene sammen er at de begge, på hver sin måte, opplever konsekvensene av terrorhandlingene. Anine, Helga, Anne Cathrine og Eivind representerer ulike sider av det offentlige Norge. Det som er felles for disse karakterene er at alle må kjempe for sin egen overbevisning og mot sin egen ledelse. De er heltemodige karakterer som kjemper som et system med store mangler. Bloggeren Mads er en tredje kategori. Han blir presentert som en ussel karakter som ikke våger å stå for det han har skrevet når alt kommer til alt. På den måten skiller Mads seg fra resten av hovedkarakterene. Mens en lett kan få sympati eller empati med de andre hovedkarakterene, så får en ikke det for bloggeren Mads. At han stiller opp i intervju med VG og fremstiller seg selv som et offer, og at han ikke tør å vitne i rettssaken underbygger dette.

22. juli handler om noe ekte og virkelig og karakterene skal derfor ikke ta *for* stor plass. Seeren kommer ikke tett på karakterene rent personlig og vi får ikke vite mye om livshistorien eller bakgrunnen deres. Vi blir kun kjent med dem via deres rolle, og de er kun interessante som representanter for sin gruppe i samfunnet. Samtidig gir de oss innblikk i hvordan terroren rammet ulike deler av Norge. Hadde seeren blitt «bedre kjent» med seriens mest sentrale karakterer kunne dette fort tatt fokus bort fra det som serien prøver å fortelle og på den måten fått 22. juli til å framstå som et karakterdrama. Hvis karakterene er *for* interessante kan selve *historien* som serien prøver å fortelle bli mindre interessant. Karakterene er kun et middel for å fortelle om hendelsene 22. juli 2011. Et godt eksempel på hvilken rolle karakterene spiller i serien ser vi gjennom politimannen Eivind. Politiet har siden terroraksjonene 22. juli 2011 blitt kritisert og blir det også i serien. Men via den fiktive karakteren Eivind viser serien også en

annen side av politiet. Gjennom Eivind blir kritikken nyansert og konkretisert. Det er ikke hver enkelt politimann som svikter, men systemet de er en del av.

Audun Engelstad skiller mellom flate og runde karakterer. Det som kjennetegner runde karakterer, er at de har flere og gjerne motstridende karaktertrekk. Mens det som kjennetegner flate karakterer er at de gjerne endimensjonale og har sjelden mer enn to stereotypiske karaktertrekk (Engelstad, 2015, s. 65-66). En del av karakterene i *22. juli* kan plasseres i en slags mellomposisjon. Flere av karakterene her er flate fordi «de kunne vært hvem som helst» og ingen av karakterene har spesielt sterke personlighetstrekk. Dette gjelder alle de syv mest sentrale karakterene i serien. Et eksempel er anestesilegen Anne Chatrine. Hun er kunnskapsrik og faglig sterk. Hun er tøff i sin rolle som leder på traumeavdelingen og varsler om krevende forhold på sykehuset til journalisten Anine. Anne Catherine er villig til å risikere jobben sin, for at avdelingen hun brenner for, skal bestå. Men heller ikke henne får publikum vite noe mer om enn hvordan hun er som fagperson. Et tredje eksempel er læreren Helga. Hun er den usikre som ikke vet helt hva som bør gjøre, spesielt i sitt kompliserte forhold med sønnen Ruben. Hun tar spontane valg og følger hjertet eller magesfølelsen. Heller ikke politimannen Eivind får publikum vite mye om. Han er den samvittighetsfulle og hardtarbeidende politimannen som er villig til å bryte loven for å gjøre det han mener er moralsk riktig. Publikum får være med Eivind hjemme og på hytten, men i disse scenene kommer det fram lite bakgrunnsinformasjon om karakteren. Det samme gjelder renholdsarbeideren Liiban. Liiban er pliktoppfyllende og hardtarbeidende, han krever lite og gjør som han blir bedt om. I siste episode får vi vite at Liiban har løyet om slektskapet til en kompis, noe som gjør at denne kompisen kan bli kastet ut av landet. Barneskoleeleven Vetle følger samme mønster. Han er sorgfull, ærlig og søker trøst og nærhet. Vetle trenger omsorg, men hverken foreldrene og skolen strekker ikke til. Bloggeren Mads fremstår som en striglet type med skjorte og ullgenser. Men heller ikke han får vi vite mer om enn at han skriver en høyreekstremistisk blogg. Felles for alle disse karakterene er at de alle har en sentral rolle i serien, men at publikum får vite veldig lite om dem som personer. Sett bort fra bloggeren Mads så kjemper alle karakterene mot et system med store utfordringer. Mangel på ressurser i skoleverket og politiet, effektivisering i helsevesenet eller viktigheten av lavstatusjobber.

Samtidig som det er flest flate karakterer i serien, vil jeg påstå at eksempelvis journalisten Anine, minner om en rund karakter. Hun er nysgjerrig og pågående. Anine gir seg ikke og vil for alt det er verdt komme til bunns i sin søken etter sannheten. Hun er etterrettelig og svært

engasjert i jobben sin. Men også med Anine får seeren vite relativt lite om hennes bakgrunn eller liv utenfor kontoret. Grunnen til at jeg betrakter Anine som en rund karakter er åpenbaringen hun får helt på slutten av serien. Gjennom hele serien jobber journalisten Anine hardt for å finne svaret på hvorfor terroren skjedde, og hun stiller ubehagelige spørsmål som både redaktører og journalistkolleger misliker. I siste episode innser hun at en ikke kommer til å få alle svar rundt terroren. Hun er ute på sykkelen og ser dommer Arntzen på veien. Hun vurderer å snakke med henne, men trekker seg i siste liten. På den måten gjennomgår hun en slags forvandling i serien. Og på mange måter er hun også en representant for folket. I likhet med folket vil også journalisten Anine ha klare svar på hva som er årsaken til terroren. Hun vil forstå, hun vil til bunns i alt og hun prøver å undersøke mange spor for å få en forklaring. Men også hun innser i slutten av serien at det spørsmålet «alle» har stilt seg i tiden etter terroren; hvorfor dette skjedde, ikke har noe klart svar. Journalisten Anine går gjennom en endring, men ikke på et nivå som gjør *22. juli* til et karakterdrevet drama. Serien har ingen klar protagonist som går gjennom en endring, det nærmeste vi kommer er at Anine innser at hun nok aldri kommer til å få et skikkelig svar på hvorfor dette skjedde.

Rosenstone mener styrken til dokudramaet er å fortelle historiske hendelser gjennom øynene til individ. På den måten blir karakterene viktige for å få frem ulike syn på samfunnet. Det er gjennom karakterene vi opplever seriens diskurs. I en film vil publikum normalt sett knytte seg til karakterene. Men denne serien handler mer om selve hendelsen 22. juli 2011 enn om karakterene. Alle hovedkarakterene er hardtarbeidende, og nesten alle opplever motstand fra sine sjefer. Dermed er karakterene viktige for å få sympati og forståelse for ulike personers opplevelse av terroren. Samlet sett gir karakterene et sammensatt bilde av hva nasjonen opplevde. Samtidig er karakterene sentrale for å vise ulike former for samfunnskritikk. Karakterenes *funksjon* er viktigere enn de karakterene de representerer. Systemsvikten og kritikken serien diskuterer drøftes videre i punkt 5.5 i dette kapitlet.

Den av hovedkarakterene som ligner mest på en reell person er uten tvil bloggeren Mads, også kjent under sitt pseudonym «Braidablikk». Han har en klar likhet med den ekte personen Peder Jensen og hans kjente høyreekstreme blogg «Fjordman». Peder Jensen var raskt ute med å kritisere serien *22. juli* og anklaget NRK for å opptre uetisk og uprofesjonelt. Jensen mener karakteren Mads åpenbart er en karikert utgave av ham selv. «NRK kunne like gjerne ha identifisert meg ved navn. Hvorfor tok de ikke kontakt?» (Jensen, 2020). Bloggeren Mads er sentral i staren av serien. Han uttrykker glede etter at bomben har eksplodert fordi at det han har



skrevet om på bloggen sin endelig blir en realitet. Norge er rammet av muslimsk terror. «Dette er vår dag», sier han. Men etter hvert, da det viser seg at det ikke er muslimske terrorister som står bak terroren og at «Breidablikk» er den viktigste inspirasjonskilden til ABB endrer Mads seg. Han «flykter» til Polen for å distansere seg fra det som skjer i Norge. Bloggeren Mads tør ikke å stå for det han har skrevet og han trekker seg som vitne i rettsaken mot ABB. Han er seriens eneste karakter som ikke er heltmodig, og han er på feil side av hvem som representerer det gode og det onde.

I *22. juli* er det totalt 259 talende roller og 3500 statister (Trulsen, 2020). Likevel er det tre viktige grupper eller personer som ikke er tildelt rolle i serien; de direkte ofrene etter eksplosjonen i regjeringsskvartalet, politikere og ABB selv. «I en klassisk fortelling finnes det en ond antagonist og en god protagonist som kjemper mot hverandre, men virkeligheten er ikke sånn, og denne serien skulle være så lik virkeligheten som mulig». Slik beskriver serieskaper Pål Sletaune om fraværet av ABBs perspektiv i TV-serien *22. juli*. Sletaune argumenterer for at terroristen ikke nødvendigvis er den viktigste å belyse i en terrorhandling, og utdyper:

TV-serien vi har laget prøver å belyse terroren ved å følge mennesker som kommer i berøring med hendelsen gjennom sitt arbeid. Serien er basert på ekte menneskers opplevelser, våre karakterer er sammensatt av disse menneskenes erfaringer og gestalter på den måten et slags kollektivt minne om 22. juli. (Fritt Ord, 2020)

ABB har ikke en stor rolle, rent visuelt, i dramaserien *22. juli*. Han er med, men mer som en skjult hovedkarakter. Serien har både gjenskapt bilder av det seeren skal tenke er ABB og serien bruker også ekte bilder av han. Serien viser blant annet ekte stillbilder av ABB som liten gutt, bildet som ble tatt av han etter at han var pågrepet på Utøya, bilder av han i rettsalen og bilder som ble brukt av nettsider for nyheter og på forsiden av aviser. Disse bildene er i seg selv såpass sterke at de er dermed nok til å minne seeren på hvem som er skyld i terroren. *22. juli* fortelles ikke gjennom øynene til ABB, men ABB er likevel sterkt representert via den fiktive karakteren Ole Kristian. Jeg skriver mer om sammenligningen mellom ABB og Ole Kristian, i punkt 5.4; metaforisk sannhet. Måten serieskaperne her velger å bruke diktning for å gi en større forståelse av hvordan ABB er også et sentralt tema når jeg i punkt 5.7 drøfter denne seriens likhetstrekk med dokumentar.

Noen av de mindre karakterene i serien spiller seg selv. En av disse er øyenvitnet Andreas Olsen. Den 22. juli 2011 ble Olsen vitne til at ABB gikk målrettet bort fra regjeringskvartalet og satte seg i en grå sivil bil og kjørte ut av sentrum. Da bomben gikk av ringte Olsen og varslet politiet om det han hadde sett i forkant av hendelsen. I Gjørøv-rapporten står det at hans observasjoner kunne betydd mye, dersom politiet hadde behandlet tipset på en bedre måte enn det som ble tilfelle. «Vitnet syntes det hele var så merkelig at han noterte seg nummeret på bilen. Kl. 15.35 ringte vitnet til politiet og fortalte hva han nettopp hadde observert, inkludert bilens registreringsnummer» (NOU 2012:14, s. 21). De tre andre personene som spiller seg selv er TV 2-journalist Rune Kjos, SVT-journalist Claes Arvidsson og rettsmedisiner Torleiv Ole Rognum (Trulsen, 2020). Rollene disse tre virkelige personene har er små, men likevel viktige. Eksempelvis er Rognum Norges fremste rettspatolog og han var en sentral aktør under rettsaken mot ABB. Ved å bruke han i rollen som seg selv blir scenene, hvor serien blant annet gjenskaper hans gjennomgang av ofrene svært realistisk. Det er lettere å tro på budskapet, når det kommer fra en fagperson som Rognum. Disse karakterene har små roller i serien, men er likevel viktige for å knytte serien opp mot virkeligheten. Dette gjelder kanskje spesielt at journalistene spiller seg selv. Publikum blir på denne måten servert de samme menneskene som de så på tv i tiden etter terrorhandlingene. På denne måten viser serien at dette handler om virkeligheten.

### 5.3 Rekonstruksjon

«Når du ser ein «autentisk» tv-serie om faktiske hendingar, som «22. juli», er det lett å gløyma at det samtidig er fiksjon og berre ein av fleire versjonar av historia» (Zahl, 2020).

De fleste i Norge opplevde terroren 22. juli 2011 på avstand, i sofaen foran tv-skjermen. Og det er det denne serien spiller på; at seerne igjen får oppleve nøye utvalgte nyhetssekvenser, som får dem til å minnes det ufattelige. Bilder som mange husker fra denne hendelsen er blant annet et utbombet regjeringskvartal, kvinnen med en pinne i hodet, rosetog, helikopterbilder over Utøya, beredskapstroppen i den lille røde gummibåten og rettssaken med ABB sin armbevegelse. Det er ikoniske bilder som har gjort inntrykk og som mange husker. Dramaserien har gjenskapt flere slike kjente 22. juli-bilder, for igjen minne oss om at det de forteller har skjedd. På denne måten blir seerne tatt tilbake der de fleste var; i sofaen og så nyhetssendinger på tv om terroren i Oslo. Vi ser det nok en gang på avstand, slik vi gjorde for ni år siden. Dramaserien viser aldri at regjeringskvartalet sprenges eller at ungdommer på Utøya blir skutt. Men den har blant annet gjenskapt og iscenesatt kaoset som utspilte seg i Oslo sentrum etter at bomben gikk av. De gjenskapte bildene av ungdommer som svømmer for livet, under skytingen

på øya, er virkelighetsnære. Vi ser alt på avstand slik vi gjorde første gang de ekte bildene ble vist, men ved å gjenskape bildene og plassere de i en scene gjør at de fiktive bildene oppleves sterke, fordi vi i dag vet hva som faktisk skjedde den grufulle sommerdagen i 2011. Vi vet ikke hvordan det var på øya, men vi husker hvordan det var å se på øya. Med dette bygger serien troverdighet.

Serieskaperne Sara Johnsen og Pål Sletaune mener det har vært avgjørende å gjenskape 22. juli 2011 så realistisk som mulig. Serieskaperne opplyser at de har etterstrebet å spille inn scenene på virkelige lokasjoner under realistiske forhold. «Der det ikke har vært mulig, eller vi av ulike grunner ikke har ønsket det, har vi funnet steder som ligner de opprinnelige». Utøya er et slikt sted, og scener fra øya er spilt inn på Bygdøy i Oslo og i Vestfold (Trulsen, 2020). Et eksempel på rekonstruksjon som fort kan få seeren tilbake til Utøya, er åpningsscenen i tredje episode, som starter med at en ung kvinne løper gjennom skogen. Vi får se nærbilde av føttene hennes som løper og de gule støvlene hun har på seg. Scenen er filmet med håndholdt kamera, en kamerateknikk som gir en mer ektefølt opplevelse. Det er også et virkemiddel som brukes hyppig i dokumentarfilmproduksjon. Bildene er konstruert slik at det ser ut som om kvinnen løper på Utøya, men i virkeligheten er denne scenen spilt inn på Bygdøy. Måten det er filmet og redigert sammen på skaper assosiasjoner til hvordan det må ha vært da ungdommer løp for livet på Utøya. I den rundt 15 sekunders lange scenen er det lett å tenke at nå er vi på Utøya og nå er det ABB kvinnen løper bort fra. Etter hvert ser vi at det er kona til politimannen Eivind, som løper bort til han, som i denne scenen står og sager ved.

I rekonstruksjonen i serien kan en gjenkjenne Steven N. Lipkins tre metoder for å overbevise: *modellering*, *sekvensering* og *interaksjon*. I serien er det størst overvekt av *modellering* (gjenskapte bilder) og en del *sekvensering* (ekte og oppdiktet foto som er arrangert lineært), men hovedpoengene blir understreket ved *interaksjon* (organiseringen av ekte og gjenskapte hendelser i samme scene).

*Modellering*: Målet med modelleringen er å gjenskape en historisk verden. Ved å rekonstruere personer, bygninger og rekvisitter kan seeren lettere bli tatt med tilbake i tid. Og på denne måten også bli overbevist om at det var slik det skjedde 22. juli 2011. Tre eksempler på modellering i 22. juli er at karakterene bruker datidens populære telefoner, iPhone 3, at det grafiske uttrykket til nettsidene til Aftenposten er gjenskapte til slik det var, og at redaksjonslokalene til avisen er rekonstruert (Trulsen, 2020). I scenen hvor bomben går av i regjeringskvartalet er det også klare

eksempler på modellering. Flere ikoniske bilder fra den virkelige eksplosjonen er gjenskapt. Et utbombet regjeringskvartal, papir og aske i luften og politikvinnen med en blodig hånd er bare noen av svært mange eksempler som vil ta seerne rett tilbake til 2011.

I seriens tredje episoden er det flere sterke scener som er modellert og iscenesatt. En av dem er når journalisten Anine er på vei ut til Utøya. Hun og kollegaen står i bilkø, og forbi dem suser enormt mange ambulanser. Anine ser på kollegaen sin og spør? «Hvor mange var det?» Kollegaen svarer «11-12?». Det er slik serien gjennomgående henter om det vonde. Dette er kun fiktive bilder av hvordan det skjedde. Den neste sterke scenen er da de fortsatt står i bilkø på vei til Utøya. Flere av sjåførene går ut og de diskuterer hva som egentlig skjer. En av dem som er i køen snakker med noen som er på Utvika kai og Anine sier: «Sett på høyttaler.» Fra mobilen, som er satt på høyttaler, høres flere skudd. Hvert enkelt av disse skuddene kan kobles til at en ungdom blir drept. Ungdom på Utøya blir drept, mens de som står i bilkø er helt maktesløse og får ikke hjulpet. Et annet sted i bilkøen sitter en tenåringsjente som får angstanfall, og igjen henter serien om hvordan det var på Utøya. Jenta i bilen blir et bilde på hvor redde ungdommene som var på Utøya må ha vært.

En av seriens kanskje sterkeste scener er da politi og ambulanspersonell går manngard på Utøya. Scenen er modellert og basert på det folk har gjenfortalt. Vi hører mobiler som ringer og vi får se en gjenskapt teltplass. Flere mobiler lyser i mørket, klokken er over tre på natten og på en av mobilskjermene lyser det opp at «mamma» ringer. 69 personer blir funnet døde. Med utgangspunkt i Steven N. Lipkins teorier om overbevisning er målet med denne modelleringen å ta de som ser på serien tilbake til hvor de var denne dagen, med hjelp av minner. Det er slik vi har *forestilt* oss det var. Disse eksemplene er bare noen av svært mange i serien, og flere ganger er modelleringen kombinert med interaksjon, som tar meg videre til sekvensering.

*Sekvensering:* Sekvensering er ekte bilder og gjenskaper bilder, satt opp lineært. Et eksempel på sekvensering er seriens åpningsvignet. Denne sekvensen, som viser 28 bilder fordelt på 55 sekunder, er en blanding av både ekte og gjenskapte bilder. Her får vi blant annet se dagligdagse hendelser som trampolinehopping og vaffelsteking, men også bilder som er forsøkt gjort ekte som ABBs hvite varebil, politi med våpen og blod på gulvet, i tillegg til Jens Stoltenbergs virkelige tale etter terroren: «Vi er alle rystet over ondskapen som traff oss så brutalt og så brått. Det handler om angrep på uskyldige sivile. På ungdom på sommerleir. På oss alle». Glimtene henter frem minnene om det en husker fra 22. juli. Bruken av ekte bilder og lyd i vignetten har

en funksjon: å minne seeren på at dette er virkelig, dette har skjedd. I denne serien er det minst bruk av sekvensering. Iallfall brukt alene.

*Interaksjon:* Av Lipkins tre overbevisningsmåter er interaksjon den desidert viktigste. Interaksjon er måten en setter sammen ekte og gjenskapte bilder i en scene, slik at det fiktive blir satt sammen med virkelige bilder eller lyd. Det finnes eksempel på interaksjon flere ganger gjennom hele serien.

Den aller første scenen i serien starter med en skyfri himmel før kamera tilter ned på en lastebil. På lasteplanet står det seks storsekker med kunstgjødsel. Vi får vite at datoen er 4. mai 2011. I lastebilen får vi høre et radioinnslag om at Norge nok en gang er kåret til verdens beste land å bo i av FN. Dette er et reelt nyhetsinnslag, men tipspunktet er ikke ekte. Mens denne radioreportasjen sendes får vi se at lastebilsjåføren kjører mot barn som er trafikkvakt for andre barn som skal på skolen. Kameravinkelen er filmet fra førerhuset og skolepatruljen, samt de andre barna, ser dermed veldig små ut og bilen som kommer kjørende oppleves som massiv. Kunstgjødselen blir levert på døren til ABB og premissene for serien er lagt. Denne første scenen i serien er et godt eksempel på interaksjon. Som seer kjenner vi igjen noe som ser uskyldig ut, men som likevel gir vonde assosiasjoner; kunstgjødsel. At denne scenen er lydlagt med et ekte radioinnslag gir inntrykk av at det vi ser er ekte. I tillegg får serien vist fram et av de spørsmålene den stiller til seerne «hvordan er en slik hendelse som 22. juli mulig i verdens beste land?» Når serien bruker interaksjon på denne måten insisterer den på at selv om vi som ser på vet at dette bare er fiksjon, og dermed per definisjon usant, likevel kan si noe om den virkelige verden. I tillegg fungerer denne interaksjonen som en innledning på hva serien skal diskutere.

Et annet sentralt eksempel på interaksjon finner vi i den andre episoden. Her ser vi at en vakter fra Securitas vekker en uteligger som ligger på gata og sover og ber ham ta med søppelet sitt, og komme seg bort. Slik er det også å leve *i verdens beste land*. Deretter klippes det til en familie som gjør i stand barnebursdag. Sjokoladekaken settes i oven og damen som har bakt stiller alarmen på en mekanisk matklokke, om 20 minutter vil kaken være ferdig stekt. Lyden av de tikkende sekundene fra den mekaniske klokken er skrudd opp og neste bilde er av ABB som kommer kjørende, med det vi vet er en bombe, i den ikoniske hvite varebilen. I denne scenen ser vi modellerte bilder av ABB idet han kjører gjennom Oslos gater. Det er disse fiktive bildene som danner diskursen. Deretter får vi se en mann som kjøper roser. Senere viser serien

også ekte overvåkningsbilder fra når ABB kjører opp Grubbegata og parkerer bilen utenfor høyblokka i regjeringskvartalet. Securitas ser på overvåkings skjermen at ABB kommer kjørende, og parkerer bilen sin utenfor høyblokka. I denne scenen er det ikke stor andel av bildene som er reelle bilder, mesteparten av scenen er modellert. Men de bildene som er ekte er likevel veldig virkningsfulle. Vi får bare se noen sekunder av den hvite varebilen. Summen av den tikkende matklokken på kjøkkenet, kombinert med bildene fra overvåkingskameraene tydeliggjør at det store smellet snart kommer. Overvåkingsbildene alene er sterke fordi de aller fleste kjenner dem igjen, men denne uhyggen blir enda mer forsterket av klokken som teller ned. Virkeligheten og fiksjonen utfyller og forsterker hverandre.

Et tredje eksempel på interaksjon er da dommen mot ABB blir lest opp, i seriens siste episode. Her blir hovedkarakterers historier avsluttet med denne reelle opplesingen av dommen som bakteppe. Politimannen Eivind er hjemme hos seg selv, journalisten Anine er i rettssal 250, læreren Helga er på jobb osv. Serien viser bilder av Ruben og hans medelever, som reiser seg og holder hverandre i hendene idet dommen blir lest opp. Den ekte rettsaken sendes som fjernoverføring i klasserommet og medelevene hans blir et symbol på alle ungdommene Norge har mistet. Ungdommene i klasserommet uttrykker lettelse da ABB dømmes til forvaring og 21 år. Politimannen Eivind kommer hjem og kona roper. «Det ble tilregnelig!» Denne scenen er viktig, fordi det er det en slutter med. ABB blir kjent tilregnelig og må sone i fengsel. Alle karakterene vi har blitt kjent med får en avslutning, og det viser hvor alvorlig det ABB har gjort er.

Det interaksjonen oppnår er at ved ekte klipp og ekte lyd minner oss om at dette faktisk er ekte. Vi blir dratt ut av fiksjonen og inn igjen i det virkelige. Serien viser en form for selvrefleksivitet, at dette er slik det kunne ha vært (fiksjonen), mens interaksjonen sier: slik var det. Denne bruken av fakta og fiksjon om hverandre fungerer veldig godt. Det serien her lykkes med er å vise individuelle skjebner og historier samtidig som den minner deg om at dette bare er diktning, men også at denne diktningen faktisk handler om virkeligheten og hvordan noen må ha opplevd det. Om ikke helt nøyaktig slik det var, så i det minste slik det må ha følt for de involverte. Dette grepet er sterkest i seriens første scene og i siste halvdel av siste episode. Serien begynner med å vise at dette er virkelig, og avslutter med det samme.

#### 5.4 Metaforisk sannhet

I *22. juli* finnes det mange eksempler på det Robert A. Rosenstone kaller for *metaforisk sannhet*. Ved at en konstruerer spor fra fortiden, og gjør dem sentrale i historien om virkeligheten. Sykehuskonflikten er et eksempel en slik type «sannhet». Denne konflikten, som presenteres i serien, er ikke reel. Den har ikke skjedd, og det var heller ikke en lignende konflikt som pågikk på Ullevål, idet bomben smalt 22. juli 2011. Denne fiktive konflikten tar utgangspunkt i en konflikt som fant sted et par år tidligere, og er konstruert for dramaturgien. «Debatten er hentet fra virkeligheten, men tidspunktet, aktørene og mye av innholdet er endret» (Trulsen, 2020). Grunnen til at serieskaperne her jukser med fakta, er for å vise at det *har vært* og at det finnes konflikter mellom ledelse og leger på sykehus. Ved å bruke denne fiktive sykehuskonflikten oppnår en å vise avstand mellom ledelse og ansatte. Dette er på en måte en falsk historiefortelling, men poenget er å vise uenighetene mellom de som jobber på norske sykehus både før og nå, om f.eks. ledelsesstrategi og økonomi (sammenslåinger og nedleggelses). Dette blir her brukt i serien for å overbevise seeren om at det den forteller er ekte. Poenget er altså ikke om detaljene stemmer eller er korrekte, men det er viktig for narrativet å fortelle at det *er* en konflikt på sykehuset, hvor fagfolk og ledelse er mot hverandre. Og hvis budskapet med *22. juli* er å vise at dette skyldes systemsvikt, så blir dette en måte å fremføre systemkritikken på.

Et annet eksempel på metaforisk sannhet i *22. juli*, er «barnevernshistorien». Historien med den åtte år gamle gutten Ole Kristian er fiksjon. «Den er ikke hentet fra virkeligheten, men er inspirert av flere saker fra norsk barnevern og politiets arbeid i forbindelse med det» (Trulsen, 2020). Til tross for at fortellingen med Ole Kristian kun er fiksjon, så viser den at offentlige institusjoner har feil og mangler; både barnevern og politi har sviktet gutten. I tillegg kan denne oppdiktede fortellingen minne om ABBs barndom. Enkelte detaljer ved den fiktive historien om Ole Kristian og ABBs historie er like; moren er den som utfører omsorgssvikten, hun er både avisende og hardhendt. Begge har en halv søster og har ikke tett kontakt med sin biologiske far. Denne konkrete historien om Ole Kristian har aldri skjedd, men den er et slags bilde på at «noe sånt var det ABB selv ble offer for». I serien *22. juli* dør Ole Kristian 22. juli 2011, samtidig som ABB skyter ungdommer på Utøya.

Et tredje eksempel på metaforisk sannhet finner vi i historien med lærer Helga og barneskoleeleven Vetle. Da læreren Helga bestemmer seg for å flytte nordover, blir hun ansatt på en skole med et indirekte terroroffer. Barneskoleelev Vetle er en fiktiv karakter som representerer de indirekte ofrene. Ved å la læreren Helga flytte nordover, viser serien at *22. juli*

2011 ikke bare rammet folk i Oslo, men hele Norge. Det var i Oslo terroren ble utført, men mange av ofrene var fra andre steder. Ungdommene på Utøya hadde reist dit for å delta på leir. I serien var en av dem søsteren til Vetle. Hun kom aldri hjem igjen. Hun døde på øya, og igjen sitter lillebroren. Via Vetles perspektiv får seeren en forståelse av hvordan det må ha vært for dem som mistet det aller kjæreste de hadde. Vetle savner søsteren like mye som foreldrene hans savner datteren sin. Læreren Helga får en stor jobb med både å undervise klassen sin og i tillegg ta vare på Vetle, som trenger hjelp til å komme seg gjennom sorgen. Retningslinjene fra Utdanningsdepartementet er ikke mer konkretisert enn at lærerne og skolene *må være åpne og prøve å trygge*. I serien går læreren Helga til rektor og ber om ekstra ressurser. Men rektoren beklager og sier det ikke er penger. Den eneste løsningen de har for Vetle er et stillerom. Å kritisere norsk skole og dens ressursmangel er noe serien her spiller på. I dialogen under er R rektor og H er læreren Helga:

R: «Vi har ikke ekstra ressurser».

H: «Er det mulig å få en assistent da?»

R: «Jeg kan søke kommunen, men det tar tid».

H: «Jeg får jo ikke trøstet ham, og jeg får ikke undervist de andre. Jeg får ikke gjort jobben min. Hva skal jeg velge?»

R: «Han kan få bruke stillerommet».

H: «Stillerommet?»

R: «Jeg har ikke noe annet å tilby».

H: «Ja, skal han sitte der alene da?»

Historien om Vetle har aldri skjedd, men det *kunne* ha skjedd, og den *ligner på* historier som kan ha skjedd rundt om i landet etter 22. juli 2011. Det serien oppnår ved å bruke en slik metaforisk sannhet er å både kritisere skolen og skolemyndighetene sin håndtering, og en får vist hvor fryktelig det må være for læreren å ikke få gjort jobben sin. Fortvilelsen de må ha kjent på, og også hvor vanskelig det er å være etterlatt etter en slik hendelse. Det er styrken ved fiksjon; det er effektiv historiefortelling. Svakheten med dette er at det aldri har skjedd og at historien er oppdiktet. Men denne metaforiske sannheten som Vetle og læreren Helga representerer, kan gi seeren en følelse av hvordan det må ha vært. Vi får sympati med både Vetle og Helga, og på den måten får vi sympati med de ekte ofrene etter 22. juli 2011. De etterlattes vanskelige situasjon blir her presenter via en visuell gjenskapelse, som kanskje er enda mer effektivt enn å vise og fortelle historien til et av de virkelige ofrene. I en dokumentar ville



en tradisjonelt brukt kildene som er tettest på. Altså de direkte berørte ofrene. I denne serien mener jeg seeren får vel så mye forståelse av hvordan ofrene må ha hatt det, eller kunne ha hatt det, via en oppdiktet og gjenskapt historie.

Når en illustrerer og konkretiserer ved hjelp av fiksjon, skapes det en metaforisk sannhet. Det handler om hvordan vi tolker historien. Stemningen er lik nok, og fortellingene som etableres oppleves sanne. Andre minner blir våre, hevder Steven N. Lipkin. Scenen med likbil-kortesjen er et slikt minne. Det var aldri en slik kortesje i 2011, og hensikten med disse sterke bildene av enormt mange likbiler som kommer kjørende i regnet, er ikke om det har skjedd eller ikke. Det som er hensikten med denne scenen, er å vise omfanget av terroren. Likbilene blir med dette et bilde på alle ofrene. Et grep som kommer med et stort ansvar. For når serieskaperne modellerer og iscenesetter en historie, kan det skape minner basert på noe som faktisk ikke har skjedd. Det blir et falskt minne. Det en risikerer da er at ukorrekte ting blir tillagt vekt. At det som blir vist kan av mange oppfattes som en historisk hendelse, mens det er bare dikting. Likbil-kortesjen tvinger frem følelser og en blir igjen minnet på omfanget av terroren. Men nettopp fordi denne scenen er så sterk, så er det ekstra problematisk, fordi den blir et bilde på en historisk hendelse, men det er et falskt bilde av en historisk hendelse. Kritikere av dokudrama vil si at dette blir feil, fordi det ikke er historisk korrekt. «Hvis ikke alle detaljene stemmer, hva da med resten?» (Paget, 2016, s. 6-7). Rosenstone hevder at selv om ikke alle detaljene i historien er nøyaktig gjenfortalt, så er det essensen som er viktig å få frem. Men det er ikke det samme som å *skrive om* historien. En ting er å fiksjonalisere fakta, en annen ting er å gjøre vesentlige endringer slik at historien ikke stemmer med fakta, slik eksempelvis *Atlantic Crossing* blir anklaget for. Ved å individualisere historien om 22. juli skapes det et følelsesmessig bånd til fortellingen. Å fortelle en justert sannhet, en virkelighetsnær, men likevel iscenesatt sannhet, er et ansvar man skal være bevisst. Bildene dette dokudramet lager og setter sammen, bygger videre på allerede etablerte minner, og kan dermed forsterke inntrykkene. En forsterker forestillingen seeren allerede hadde skapt, ved konkretisere det i form av bilder og dialog. *22. juli* viser en virkelighet som egentlig ikke finnes, men på samme tid kunne det vært slik. Det er en justert sannhet, som ligger tett opp mot virkeligheten.

## 5.5 Systemene som sviktet

I etterkant av terrorangrepene 22. juli 2011 fikk statlige myndigheter og politiets arbeid sterk kritikk av Gjørsv-kommisjonen; «Angrepet på regjeringskvartalet 22/7 kunne ha vært forhindre gjennom effektiv iverksettelse av allerede vedtatte sikringstiltak. Myndighetenes evne til å

beskytte menneskene på Utøya sviktet. En raskere politiaksjon var reelt mulig. Gjerningsmannen kunne ha vært stanset tidligere 22/7». (NOU, 2012: 14, s. 15). I den nesten 500 siders lange Gjørsv-rapporten skriver kommisjonen om ABBs planlegging av terroren, og peker på at forberedelsene hans *blottlegger grunnleggende sårbarheter ved samfunnet*. «Verken venner, familie, det omkringliggende samfunn eller PST hadde i tilstrekkelig grad fanget opp signaler om at Breivik hadde gjennomgått omfattende radikaliserings, og hadde planlagt og iverksatt en rekke praktiske forberedelser til å gjennomføre omfattende terrorhandlinger» (NOU, 2012: 14, s. 341).

Av Claudia Lenz' fire narrativ om 22. juli; beredskaps-, mangfolds-, kjærlighet- og demokratifortellingen, er det beredskapsfortellingen som kanskje er tydeligst i serien *22. juli. Beredskapsfortellingen* har fått stor plass i serien og vises tydelig ved øyenvitnet Andreas Olsen som så ABB ved regjeringskvartalet. Etter eksplosjonen ringte Olsen politiet og varslet om det han hadde sett i forkant av eksplosjonen, og ga politiet også registreringsnummeret til bilen som ABB kjørte. Kritikken mot politiet i etterkant går på at denne informasjonen kunne vært svært avgjørende for mange menneskers liv. Beskjeden ble skrevet på en gul post-it-lapp og lagt hos politiets operasjonsleder. Men lappen ble først oppdaget halvannen time senere. Serien har tydelig tatt utgangspunktet i Gjørsv-rapporten og kommer med flere eksempler, i likhet med rapporten, som viser hvor dårlig beredskapen fungerte 22. juli 2011. I denne dramaserien blir beredskapsfortellingen også tydelig ved å vise hvor raskt campingfolket reagerte da de oppfattet at ungdommer på Utøya ble skutt på. De hev seg i båtene for å hjelpe. Politiet kom derimot sent i gang med sitt arbeid. Da politiets deltropp først kom til Utøya, hadde skytingen pågått i over en time. Beredskapsfortellingen kan her symboliseres ved det ikoniske videoklipet av den overfylt røde gummibåten, som var i ferd med å havarere på vei til Utøya. «Hadde det ikke vært for campingfolket, så hadde dette gått mye verre», sier en av ambulansfolkene til journalisten Anine i den fjerde episoden. At politihelikopteret står på bakken, at politiet ikke fulgte «skyting pågår-instruksen» og at politiet prøvde å teppelegge hvor dårlig beredskapen faktisk fungerte, er andre eksempler på beredskapsfortellingen.

Det som Lenz kaller *mangfoldsfortellingen* er først og fremst representert ved renholdsarbeideren Liiban. Han er blant annet med for å vise den strukturelle rasismen i Norge. Når Liiban havner på Ullevål, hvor han jobber, kjenner ikke kollegaene ham igjen. «Han er bare en innvandrer som vasker på sykehuset». Rasismen kommer også tydelig frem da Liiban er på vei til jobb, etter at bomben er gått av i regjeringskvartalet. Han blir stoppet av en mann som

anklager «sånne som han» for å stå bak bombingene. Ellers er denne fortellingen lite til stede i hele serien. Det samme gjelder *kjærlighetsfortellingen*. Serien viser ingen rosetog, bruker ikke typiske sanger som «Barn av regnbuen» eller «Til Ungdommen», og viser heller ikke store folkemengder som samles i sorg. Samtidig finner en noen glimt også av dette narrative. To eksempler på kjærlighetsfortellingen er da det arrangeres minnestund for storesøsteren til Vetle, som døde på Utøya. Et annet eksempel er da en enslig mann går mot et militært bevoktet slott og legger ned en enkel rose.

Selv om beredskapsfortellingen til Lenz' er den fortellingen som kanskje 22. juli har flest eksempler på, så vil jeg argumentere for at *demokratifortellingen* kanskje er vel så viktig i denne serien. ABB er antagonist, som vil ødelegge det norske samfunnet, og nasjonen Norge fremstår som protagonist. Med det mener jeg at Norge, som er personifisert gjennom de mange ulike hovedkarakterene, blir en slags «overordnet» protagonist. At alle karakterene i serien er ulike nyanser av den egentlige protagonisten i fortellingen; Norge. Litt av det samme gjelder for en antagonist i serien. 22. juli har ingen klar antagonist, likevel vet seeren hvem antagonisten er. Serien trenger ikke gjøre noe poeng ut av hvem han er, vi blir minnet på dette bare vi ser sekker med kunstgjødsel, en hvit varebil eller en person i politiuniform. Selv om ABB ikke er sentral i selve diskursen, er han i aller høyeste grad til stede gjennom hele serien. Spørsmålet om ABBs tilregnelighet står også sentralt i denne fortellingen. Serien argumenterer for at *hvis* ABB er utilregnelig så blir terrorhandlingene ikke noe mer enn «en gal manns verk». Tilregnelighetsspørsmålet blir tatt opp i episode seks og det er få stemmer i serien, om noen, som forsvarer at ABB er utilregnelig. Men hvis ABB er tilregnelig blir terroren 22. juli 2011 en sentral del av demokratifortellingen.

Lenz' skriver at demokratifortellingen også handler om radikaliseringsprosess. «Breivik var ikke en «lonely wolf», hans verdensbilde og radikaliseringsprosess ble påvirket av høyreekstremistiske, islamfiendtlige og ultranasjonalistiske fora på nettet» (Lenz, 2018, s. 97). 22. juli viser best igjen i demokratifortellingen og beredskapsfortellingen, som igjen kan deles inn i to mer konkrete narrative som; *radikaliseringsfortellingen* og *systemfortellingen*. Begge disse fortellingene tar utgangspunkt i Gjørsv-kommisjonen, noe også beredskapsfortellingen gjør, og er kritiske fortellinger. I Gjørsv-rapporten står det:

Vi har unnlatt å se nærmere på spørsmål knyttet til gjerningsmannens motiv, oppvekst eller helsetilstand, og vi har heller ikke sett på samfunnets tiltak mot tidlig forebygging

av radikalisering. Avgrensningene betyr ikke at disse spørsmålene ikke er viktige. Tvert imot. De er viktige og ville fortjene mer oppmerksomhet enn det denne kommisjonen kunne rekke over. (NOU, 2012:14, s. 14)

*Radikaliseringfortellingen* handler om hvor sentralt et høyreekstremt og konspiratorisk internettbasert miljø var for 22. juli 2011. Serien *22. juli* legger mye skyld på skribenter av slike nettsamfunn, som bloggeren Mads. Hensikten er å vise bakgrunnen for tankegodset til ABB og hvorfor han ble terrorist. Siden det er likhetstrekk mellom den fiktive bloggeren Mads og den virkelige personen Peder Jensen og hans blogg «Fjordman» er det vanskelig å si noe annet enn at denne kritikken egentlig er rettet direkte mot «Fjordman». Serien gir ham en stor del av skylden for at 22. juli-terroren faktisk skjedde. At serien velger å fremme denne kritikken gjennom bruken av en fiktiv karakter blir noe lettvindt. Ingen vet nøyaktig hva som gjorde at ABB bestemte seg for å utøve terror. «Oppgjeret med haldningane og tankesettet bak ugjerningane er aldri tatt. Oppgjeret med framandfiendtligheten, oppgjeret med hatet mot Arbeiderpartiet, oppgjeret mot hatet mot «multikulturalismen», det er aldri tatt», skriver Jørund Vandvik i Bergensavisen, som mener at hatet som førte til terroren lever fortsatt. Ofte kommer disse meningene til syne i debatter på nettet (Vandvik, 2020). Serien viser at radikalisering kan skje ved ytringer nett og at slike lukkede miljøer kan få store konsekvenser i virkeligheten. Det blir et ekkokammer. Et eksempel på dette er naboen til bloggeren Mads som heter Joachim. Hans rolle i serien blir et bilde på kanskje de mange nordmennene som er enige i deler av ABBs tankesett, som frykter muslimer og islam, uten å ha et særlig reflektert forhold til dette. Han framstår som lett påvirkelig, men da bloggeren Mads sier at dette er «vår dag», blir han mer usikker. Alvoret i bloggen og skrivingen på nett får en bismak for Joachim. Det er få som anerkjenner ABBs handlinger, men trolig langt flere som anerkjenner hans tankegods. Serien gjør det til et hovedpoeng hvor relevante disse miljøene var for terrorhandlingene.

*Systemfortellingen* har som hovedpoeng å vise at mange institusjoner gjør systematiske feil og at det er mye som er strukturelt galt med Norge. Det gjennomgående i *22. juli* er at alle hovedkarakterene gjør en svært god jobb, men at de blir motarbeidet av systemet eller organisasjonen de er en del av. Et konkret eksempel på dette finner man i episode fem, da politimannen Eivind utfører dokumentforfalskning av en bekymringsmelding, og vil at politiet skal starte etterforskning av moren til Ole Kristian. Helt siden gutten var baby har politiet mottatt bekymringsmeldinger. Nå er gutten død og moren har født et nytt barn. Politimannen

Eivind frykter for at det nye barnet skal lide samme skjebne og vil hindre at samme feil skjer igjen. I dialogen under er P politisjefen og E er Eivind:

P: «Så nå vil du rette opp alle feilene fra i går?»

E: «Jeg vil i hvert fall ikke begå nye».

P: «Det er menneskelig å feile. Det er den offentlige tjenestemanns skjebne. Prester, politi, leger. Se på Delta, Oslo-politiets stolthet, hele Norges dyreste politienhet - selv de driter seg ut den ene dagen de virkelig ikke skal».

E: «Vi må etterforske dette».

P: «Vel, det kommer til å slå tilbake på deg».

E: «Det gjør det uansett om det skjer noe med det nye barnet».

P: «Hvor sannsynlig er det da?».

E: «Like sannsynlig som 22. juli».

Denne scenen er en av flere scener som tydelig eksemplifiserer det daglige dilemmaet til politimannen Eivind. Han er en samvittighetsfull ansatt som ikke får utført jobben sin, fordi *systemet* hemmer ham i å gjøre jobben på den måten han mener politiet skal. «Ledelse er gjennomgående tema i *22. juli*. De vi møter i serien, er enten feige, som rektor og redaktør, eller rene monstre. Seriens største skurk er leder i politiet. Han skylder konsekvent dårlig etterforskning på personlige feil hos sine underordnede» (Hagen, 2020). Ved å individualisere kritikken, gjennom perspektivet til de ulike karakterene, retter *22. juli* gjennomgående kritikk mot New Public Management. Serien viser at politiet gjør en dårlig jobb, men også politimannen Eivind sin daglige kamp mot systemet. Anestesilege Anne Cathrine kjemper mot nedleggelse av traumeavdelingen, journalisten Anine jobber mot redaktør og øvrig ledelse som ikke tørr å publisere viktige og kritiske artikler. Mediekritikken vises også ved at det er Sveriges Television (SVT) altså svensk presse som først stiller spørsmål om norsk politi og deres responstid. Læreren Helga strever med å få midler til å håndtere situasjonen med det indirekte terrorofferet barneskoleeleven Vetle i klasserommet. Det er igjen ekstra ressurser eller hjelp fra samfunnet, og det eneste Vetle blir tilbudt er et stillerom, hvor han kan sitte og jobbe alene.

Dramaserien *22. juli* retter med dette et kritisk blikk til både samfunnsstruktur og strukturelle feil i institusjoner, og vil advare om at det som skjedde kan skje igjen. Ved å bryte ned nasjonen Norge i enkeltkarakterer, så får seeren et mye bredere bilde av hvordan landet ble rammet. Hverdagsheltene, som serieskaperne ønsket å hylle, trer frem. Mens alle dem som bør være

«helter», i form av sin funksjon i samfunnet, mislykkes og får ikke gjort jobben sin. *22. juli* viser at det er institusjonene og deres ledelsesstruktur som ødelegger for innsatsen til de ansatte. Det er med andre ord ikke noe galt med nasjonen Norge, men det er noe galt med måten vi er organisert på, og det har vi ikke endret siden 22. juli 2011. Anestesilegen Anne Cathrine sier det tydelig, helt på slutten av siste episode, da hun og Anine diskuterer ABBs dom. I dialogen under er A journalisten Anine og AC er anestesilege Anne Cathrine:

A: «Det som jeg synes er vanskelig er alle feilene som er begått».

AC: «Ja, og som begås hele tiden der det er mennesker. Det er derfor det er viktig at systemene, at de er bra».

### 5.6 Hybridfortellingen og virkelighetsfortellingen

*22. juli* bruker gjennomgående fiksjon til å fortelle om noe som er sant. Dramaserien starter med en tekstplakat som forbereder seeren på at det de nå skal få se og høre handler om noe virkelig: «Denne serien handler om 22. juli 2011 og om tiden før og etter. Serien er basert på research og ekte hendelser. Karakterene i serien er fiktive» (Johnsen & Sletaune, 2020).

I *22. juli* er det to hovedfortellinger, som jeg har valgt å definere som; *hybridfortellingen* og *virkelighetsfortellingen*. Hybridfortellingen er fortellingen slik som seeren opplever serien (diskursen), mens virkelighetsfortellingen er fortellingen om det som faktisk har skjedd, altså deler av den ekte historien i en kronologisk rekkefølge. Virkelighetsfortellingen er realistisk fortalt, og består av ekte nyhetsinnslag med lyd og bilder samt overvåkningsbilder. Ofte er nyhetsinnslagene overganger mellom to scener, eksempelvis: «A huge bomb has hit the government quarter in Oslo. Police report at least two killed and many injured». Ved å starte tidlig med et nyhetsklipp fra britiske Sky News, viser serieskaperne at det de vil fortelle ikke bare var noe som berørte lille Norge, men at «hele verden» var rystet over brutaliteten til ABB. Nyheter har en sterk seerkontrakt, det som vises skal være sant, og ved å vise klipp fra internasjonale nyhetsbyrå allerede i seriens åpningsvignett, gir dramaserien umiddelbar tyngde, som igjen er med på å skape troverdighet hos publikum. Foruten om å minne seeren på det grusomme som skjedde, så har nyhetene også en annen funksjon. De forteller den *virkelige* historien. *Hybridfortellingen*, derimot, fortelles fra perspektivet til flere fiktive karakterer som gjennom serien knytter bånd og forholder seg til virkelighetsfortellingen. Hybridfortellingen fortelles gjennom flere *enkeltfortellinger* og deres interaksjon med virkelighetsfortellingen.

Foruten hybridfortellingen og virkelighetsfortellingen har *22. juli* også et subplot; *barnevernhistorien*. Dette er en egen fiktiv fortelling som ikke er linket til virkelighetsfortellingen, men den er likevel en del av seriens diskurs. Denne metaforiske historien er trolig laget for å vise at ABB hadde en vond barndom. Barnevernets rolle har hele tiden vært en sentral del av *22. juli 2011*, men Barnevernet har likevel ikke fått mye kritikk. ABBs handlinger opplevdes nok så brutale at de overskygger vissheten om et sviktende barnevern. ABBs omsorgssituasjon som barn er også nøkternt beskrevet i rapporten til 22. juli-kommisjonen. Fra han var to til seks år, var familien hans i regelmessig kontakt med sosialkontoret. Det var tidlig uttalt bekymring rundt ABBs utvikling og oppvekstvillkår «Omsorgssituasjonen er så sviktende at han står i fare for å utvikle mer alvorlig psykopatologi» (NOU, 2012:14, s. 341-342). Til tross for at det fiktive subplotet med åtte år gamle Ole Kristian har åpenbare likheter med ABB, så er dette plottet trolig bevisst ikke linket til virkelighetsfortellingen. En interaksjon med virkelighetsfortellingen kunne nemlig blitt oppfattet som om serieskaperne rettferdiggjorde ABBs handlinger.

«For dokumentaren byr på noe som er viktig: fordypning, innsikt, bakgrunn, historisk kunnskap, sterke fortellinger, sterke synspunkt og grundig innblikk i samfunnets ulike arenaer» (Bastiansen & Aam, 2014, s. 9-11). Med utgangspunkt i *barnevernhistorien* evner *22. juli* å gi økt forståelse av hvordan ABB må ha hatt det i oppveksten. Via den fiktive historien om Ole Kristian kan seeren få en viss sympati med ABB. Dette kunne vært vrient å oppnå ved direkte kobling til virkelighetsfortellingen. Denne fortellingen er hovedsakelig fortalt gjennom politimannen Eivind og anestesilege Anne Cathrine. I seriens siste scene blir også journalisten Anine en del av denne fortellingen. Årsaken til at subplotet med barnevernshistorien er uten interaksjon med virkelighetsfortellingen, henger trolig sammen med at serieskaperne ikke ønsker å gi ABB direkte sympati for terroren han utførte. Ved å ikke linke denne historien direkte til den historiske fortellingen, altså virkeligheten, så blir dette subplotet kun vag hinting fra serieskaperne og ikke et svar på hvorfor ABB gjorde som han gjorde.

Dramaserien er fortalt gjennom ulike karakterene, som har alle sin egen historie. Disse historiene har jeg valgt å kalle for enkeltfortellinger. Via enkeltfortellingene som karakterene representerer får vi blant annet sykehushistorien, politihistorien, skolehistorien etc. Enkeltfortellingene er også hybridfortellinger, men som alle fortelles fra et bestemt ståsted. Med jevne mellomrom dukker de opp i diskursen og overlapper hverandre samtidig som de følger den kronologiske interaksjonen som serien har lagt opp til. Disse enkelthistoriene kople

seg til historien i virkeligheten og utgjør til sammen diskursen ved interaksjon i Lipkins forstand. Ved å bruke interaksjon blir enkeltfortellingene knyttet til virkelighetsfortellingen ved bruk av rekonstruksjon og ved bruk av nyhetsklipp fra TV og radio. Samtidig favner *22. juli* også historiene til de forskjellige karakterene. Blandingen mellom hybridfortellingen og virkelighetsfortellingen skjer via enkeltfortellinger, og gjennom dem får vi *historien* om 22. juli.

### 5.7 Dokumentariske kjennetegn

Dramaserien *22. juli* forteller det som Robert A. Rosenstone kaller for en lukket historie. Plottet er kjent fra før og seeren vet hvordan historien ender (Rosenstone, 2018, s. 41-42). Serien har rekonstruert virkelige hendelser knyttet til terrorhandlingene den 22. juli 2011, og inneholder også mange andre dokumentariske kjennetegn som: troverdig, informerende, dokumenterende, nytt perspektiv, budskap, aktuell og debatt. Jeg vil nå redegjøre for, og drøfte disse kjennetegnene.

#### ***Troverdig, informerende og dokumenterende***

*22. juli* forteller én versjon av 22. juli 2011. Grovt sett kan en si at historien til *22. juli* har tre hovedelement; bombingene av regjeringsskvartalet, skytingen på Utøya og rettssaken mot ABB. Seeren vet hvem som plasserte bombene, hvem som skjøt og de vet hvordan rettssaken endte. Hovedlinjene er bestemt og en kan ikke endre utfallet av den historiske fortellingen, helt i tråd med det Rosenstone definerer som en lukket historie. Utover disse hovedelementene kan serieskaperne Sara Johnsen og Pål Sletaune selv bestemme hvilke perspektiv de vil dyrke.

Johnsen og Sletaune har sammen med NRK brukt flere år på å produsere dramaserien *22. juli*. Metodene de har brukt ligner metodene for undersøkende journalistikk. «Redaksjonen har gjennomført dybdeintervjuer med over hundre mennesker som på ulike vis ble påvirket av terroren. I tillegg til muntlige kilder, har de studert mediedekningen og lest bøker og offentlige rapporter» (NRK, 2020). Det viser at for å lage et troverdig dokudrama, både for de som var direkte utsatt for terroren og for den vanlige seer, må serieskaperne gjøre grundig research. Det er nemlig når serieskaperne innehar solid kunnskap, at de kan klare å gjenfortelle en virkelig historie på en ektefølt måte. Første scenen i andre episode av *22. juli* er et eksempel på dette. Denne scenen er veldig lik åpningsscenen til Brennpunkts dokumentar *22.07*, som ble sendt i 2012 (Bæren, 2012). I likhet med tv-serien *22. juli* hadde Brennpunkt rekonstruert scenen hvor



ABB kommer kjørende i den hvite varebil, og klippet bildene sammen med de ekte bildene fra overvåkingskameraet. Det er en viktig scene som viser hva som skjedde i minuttene og sekundene før bomben gikk av. Bildene av at ABB kommer kjørende og parkerer bilen den tett inntil høyblokka, uten hindringer, viser hvor lett angrepet var. Det sentrale øyevitnet Andreas Olsen, som så ABB etter han hadde parkert bombebilen, er også en del av femte episode i serien *22. juli*. I serien er det journalisten Anine og kollegaen Harald som tar med Olsen til stedet hvor han så ABB og skriver om hans observasjoner. I neste scene får vi se et rekonstruert møte mellom to politimenn. Den ene forteller om hvor sentral vitnet kunne vært, hvis bare politiet hadde oppfattet tipset tidligere. Å ta med vitner til åstedet hvor en viktig hendelse har funnet sted, og la dem forklare med egne ord hva som skjedde, er et grep dokumentarister gjør når de skal gjenfortelle en historie.

I *22. juli* er det også flere andre scener som minner om en dokumentar. Et eksempel finner vi i episode seks i scenen da journalisten Anine gjør research om ABBs bakgrunn og møter barnepsykolog Peter Madsen. Anine stiller Madsen spørsmål som; «Så det å ha en personlighetsforstyrrelse vil si at en ikke klare å leve seg inn i andres følelser?» Og Madsen svarer: «Hvis du aldri selv er blitt møtt på et emosjonelt plan du kan forstå, så blir det vanskelig å forstå andre ja.» I denne scenen blir det vist video-eksempler, på en pc-skjerm, av hvordan ulik oppførsel fra mor overfor barn skaper reaksjoner og endrer relasjoner mellom mor og barn. «Du vet ikke om mor vil smile eller slå deg.» sier Madsen. Klippet er vondt å se på, og det skal det også være. Dette er en henvisning til at ABBs mangelfulle omsorg av sin egen mor i virkeligheten. Madsen kommer med setninger som åpenbart definerer ABBs personlighet: «Han klarer ikke å erfare andres smerte selv om han kan forestille seg dem», «han kan sette seg inn i hvordan vi reagerer, men å gå inn i den smerten han påfører andre, det er et helt annet nivå. Han har ikke en dypere forståelse, det er kun teoretisk». Med musikk i bakgrunnen får vi se nærbilder i et dukkehus. Familiekarakterer blir vist via dukker, nærmest som «tradisjonelle» klippebilder som om det hadde vært en scene i en dokumentar. Dette er scener som gir mye informasjon og kunnskap om ABBs psykiske helse og hans oppvekst. Slike intervju-scener, som består av intervju med ekspertkilder er et kjent dokumentarisk fortellergrep. Et annet eksempel på dette er da Anines journalistkollega Harald møter en forfatter som er ekspert på høyreekstremisme og kontrajihadisme. Karakteren som Harald møter er inspirert av den virkelige forfatteren Øyvind Strømme (Trulsen, 2020). Begge disse scenene; Anines møte med barnepsykolog og Haralds møte med ekspert på radikale miljø, viser igjen at *22. juli* låner

dokumentariske virkemidler og på denne måten oppnår troverdighet, kanskje på lik linje som en dokumentar.

Serien oppnår også troverdighet ved bruk av ekte lyd og bilder fra hendelser knyttet til 22. juli 2011. Flere av bildene serien bruker er hentet fra NRK, TV 2 og internasjonale redaktørstyrte medier. Dette er bilder som dermed er vurdert og redigert i henhold til etiske redaksjonelle retningslinjer. Det betyr at det er bilder som dokumenterer det grusomme som skjedde, samtidig som bildene er nøkterne og ikke viser eksempelvis døde ungdommer på Utøya eller hardt skadde ofre etter eksplosjonen i regjeringskvartalet. Disse nyhetsbildene er også ofte gjenbrukt av mediene når de skal fortelle om en nyhet som kobles til 22. juli 2011. Dramaserien er også i stor grad filmet med håndholdt kamera. Denne type kameraføring gir et mer ekte og virkelighetsnært uttrykk og det som vises kan derfor oppleves som autentisk. Både ekte lyd og bilder, samt håndholdt kamera kan få seeren til å lettere tro på budskapet *22. juli* ønsker å formidle.

### ***Nytt perspektiv***

Derek Paget skriver at dokudrama ofte blir et kreativt svar på vanskelige tider (Paget, 2016, s. 6). Kanskje er det nettopp det *22. juli* er. Historien om terror blir fortalt på en nøktern og virkelighetsnær måte, via fiktive karakterer som gir seeren andre fortellinger utover det som allerede er kjent. I tillegg har dokudramaet et subplot som handler en gutt som er offer for alvorlig omsorgssvikt. Med dette subplotet blir ABBs manglende oppfølging fra barnevernet aktualisert. Via den fiktive karakteren Ole Kristian, som dør av omsorgssvikt i en alder av åtte år, kan seeren få empati for barn som lider. Den tøffe oppveksten til ABB kan ikke rettferdiggjøre hans handlinger, men dette subplotet gir seeren en mulighet til å bedre forstå hvor alvorlige konsekvenser omsorgssvikt kan føre til.

Serien sier ikke at 22. juli skjedde på grunn av omsorgssvikt eller at barnevernet har sviktet, men den sier at *når alvorlig omsorgssvikt skjer* så kan en i verste fall få 22. juli, men at en annen mulighet er også at en får historier om Ole Kristian, og at det blir gjort for lite med skjebnene til mange barnevernsbarn.

### ***Budskap, aktuell og debatt***

Leder for den nasjonale 22. juli-støttegruppen, Lisbeth Kristine Røyneland, uttalte til Aftenposten at flere av ofrene etter terroren ikke ønsker å se *22. juli*. Samtidig uttrykket hun og

andre i støttegruppen som har sett serien, takknemlighet for at serien er laget, og for at den er laget på en så respektfull og verdig måte. «Vi håper den skaper debatt, og at man kan håndtere diskusjonen rundt høyreekstremisme bedre» (Senneset & Skrede, 2020). Ønsket om debatt rundt radikaliserings er foreløpig ikke oppfylt. I stedet ble debatten knyttet til bloggeren Mads, heller om hvorvidt han er *for lik* den virkelige bloggeren Peder Jensen. VGs serieanmelder Morten Ståle Nilsen mener bloggeren Mads er åpenbart inspirert av Jensen, og beskriver «Bredablikk» som en stand-in for «Fjordman» (Nilsen, 2020). Hadde 22. juli vært en dokumentar som skulle sendes i et redaktørstyrt medie, så hadde dokumentaristen vært nødt til å ta kontakt med Peder Jensen for å be han om å stille til intervju. Hvis Jensen hadde takket nei til intervju, og dokumentaristen valgte å rekonstruere Jensens handlinger ved bruk av en skuespiller, måtte Jensen fått muligheten til å kommentere dokumentaristens rekonstruksjon. Jensen hadde altså fått tilsvare rett i en dokumentar, mens han i et dokudrama ikke engang har krav på å bli informert om at han karikeres. Serieskaperne i NRKs dokudrama slipper med andre ord unna begrensningene som Vær Varsom-plakaten setter for dokumentarister som vil få sendetid på samme kanal (Presse.no, 2020a). Dokudramaet kan heller ikke dømmes i PFU som er pressens eget klageorgan. Dette er et tydelig skille på de to uttrykksformene dokudrama og dokumentar (Presse.no, 2020b).

Hvorvidt «Bredablikk» skulle gjenspeile «Fjordman» var et gjennomgående tema da 22. juli ble anmeldt, men utover det utløste det ikke en stor debatt. Det som tok mer plass var derimot den allerede pågående debatten om måten Norge er organisert på. Ett av de aller første bildene som serien 22. juli viser, er en perm hvor ordene «New Public Management» (NPM) står skrevet med kulepenn. Ved at serien bruker en del tid på å vise hvordan denne styringsformen fungerer, blåser 22. juli også liv i debatten om styring i offentlig sektor. Den langvarige debatten har dreid seg om å skrote New Public Management til fordel for en tillitsreform. Det handler om å stoppe stoppeklokken og heller arbeide etter en modell som dyrker tillitsbasert styring og ledelse. Ved å vise denne type omstridt organisering, og også konsekvensene av denne, skaper 22. juli et negativt bilde av NPM og gir også styringsformen stor del av skylden for at terroren kunne skje. Dette er også helt i tråd med det Gjør-rapporten konkluderte med. Denne serien har dermed et budskap som er like aktuelt nå som for ni år siden: Har vi lært, og er vi nå organisert slik at vi unngår et nytt 22. juli 2011?

En av dem som tok opp denne debatten i kjølvannet av serien er Klassekampens Mari Skurdal som like etter serieslutt skrev et debattinnlegg om NPM: «I dag forsvarer ikke mange new

public management, selv om styringsformen har godt grep om statlig og kommunal sektor. I stedet er det nå *tillitsreform* som er på alles lepper» (Skurdal, 2020). Et lignende innlegg kunne leses av Terje Eidsvåg som er kommentator i Adresseavisen: «Den store norske tv-serien om terrorangrepene 22. juli 2011 har blitt vond, problematisk og god. Politiet får sterk kritikk i en dramaserie som bør skape debatt» (Eidsvåg, 2020). Senere kom også professor i sosiologi, Roar Hagen, med kritikk mot NPM. I hans innlegg i Aftenposten i sommer påpekte Hagen hvordan 22. juli skildrer det norske samfunnets håndtering av krisen: «Skolen er ikke like god på sorgarbeid. Politiet svikter nærmest totalt. Psykiatrien slipper farlige mennesker ut på gatene. Barnevernet tar ikke meldinger om omsorgssvikt alvorlig. Alle problemer serien reiser, har samme årsak: Mangel på ressurser» (Hagen, 2020). Samtidig påpekte Hagen at ikke all skyld kan legges på styringsformen: «Hvorfor var politiets alarmtelefon dårlig bemannet? Serien antyder for lite ressurser. En alternativ forklaring er at for mange av de ansatte hadde tatt ut ferie og avspasering» (Hagen, 2020). Dramaserien vil vise at systemene sviktet og svikter fortsatt, og at terrorangrep som 22. juli kan ramme Norge igjen. Det at det ikke har blitt en omfattende debatt om systemer som svikter i etterkant av 22. juli, viser at slagkraften til et dokudrama ikke kan sammenlignes med styrken til en dokumentar. Kanskje skyldes det at de fiktive heltene i serien gjøre en god jobb mens de som representerer det sviktende systemet, lederne, også er fiktive karakterer som ikke kan stilles til ansvar.

## 6. Konklusjon

En av de viktigste oppgavene til et dokudrama er å tilfredsstille behovet for minner. Ved å kombinere ekte lyd og bilder sammen med gjenskapt materiale, evner *22. juli* å fortelle en fiktiv, men også sann historie om en av de mørkeste dagene i norsk historie. *22. juli* har mange likhetstrekk med dokumentar, og viser det tydelig ved å gi seeren fordypning og innsikt i terroren som rammet Norge. Serieskaperne har brukt journalistisk metode i forarbeidet til serien, og viser også journalistiske metoder i praksis gjennom for eksempel bruken av intervju med ekspertkilder.

Serien består av to hovedfordelinger; *hybridfortellingen* og *virkelighetsfortellingen*. Hybridfortellingen er en blanding av fakta og fiksjon, og virkelighetsfortellingen består av ekte lyd og bilder. Det er karakterene som knytter disse to fortellingene sammen. Fiktive karakterer utgjør diskursen ved interaksjon med virkelighetsfortellingen. I tillegg benytter *22. juli* seg av et subplot; *barnevernshistorien*. Subplottet handler om en mor som mishandler sønnen sin. Likhetene mellom den fiktive gutten og ABB er åpenbare, og ved å bruke en oppdiktet karakter skaper serien et bilde av hvordan ABBs barndom kan ha vært. Seeren får her et nytt perspektiv på hva omsorgssvikt kan føre til. Mye av samfunnskritikken i serien kommer frem gjennom karakterene og karakterene er med på å underbygge diskursen om at flere institusjoner i offentlig sektor sviktet, men at menneskene som jobber der er de viktige. Denne analysen har vist at de aller fleste karakterene i *22. juli* er flate, men at de samtidig har en betydningsfull funksjon i fortellingen. Samtidig som karakterene ikke skal ta for stor plass, er de avgjørende for å underbygge kritikken mot ulike systemer. Ved å individualisere kritikken, kan publikum lettere få forståelse av hvordan *22. juli 2011* kunne skje.

Rekonstruksjon er et sentralt virkemiddel i *22. juli*. Serien bruker både gjenskapte og reelle bilder for å skape et enda sterkere inntrykk om hvordan terroren opplevdes. De ekte bildene som brukes er kjente bilder som vi har sett flere ganger før. For eksempel bildene av den hvite varebilen til ABB og den røde gummibåten med deltatroppen som er nær ved å havarere. Disse ekte bildene blir knyttet sammen med gjenskapte bilder og forsterker dermed hverandre. Det er stor grunn til å tro at det som blir vist i denne serien er slik noen må ha opplevd terroren. Dette gjør fiksjonen troverdig. Flere av seriens sterkeste scener er ikke sanne. Dette gjelder for eksempel i barnevernshistorien og i fortellingen om barneskoleelev Vetle. Men kanskje det beste eksempelet er scenen hvor flere likbiler kommer kjørende i en kortesje. Denne scenen er en

*metaforisk sannhet*. En slik kortesje skjedde ikke i virkeligheten, og ved å iscenesette dette skaper *22. juli* minner som ikke er sanne. Scenen er likevel sterk og viktig fordi bildene blir et visuelt uttrykk på hvor mange mennesker som døde under terroren. Ved bruk av metaforisk sannhet kritiserer også *22. juli* flere deler av samfunnet. Serien evner dermed å gjøre hendelser knyttet til 22. juli 2011, samt vedvarende utfordringer med styring i offentlig sektor, aktuelt. Dette fortellergrepet illustrer og konkretiserer hvor «skoen trykker» i måten politiske styrte etater er organisert på.

Budskapet til *22. juli* er at til tross for at Norge er et av *verdens beste land å bo i*, så har vi systemer med store mangler. Systemsvikten er gjennomgående og mange av problemene som serien kritiserer er politiske; skolen har få ressurser, barnevernet blir ikke hørt, politihelikopteret ble stående på bakken da sivile trengte hjelpen som mest og kommunikasjonen mellom nødetatene sviktet. Det er offentlige etater som drives etter de økonomiske rammene som staten setter. Likevel tillegges ikke den politiske ledelsen noe ansvar i serien. Det store spørsmålet om hvordan dette kunne skje, blir aldri besvart. Ingen må derfor stå til rette for hvorfor det gikk så galt som det gikk.

Til tross for at *22. juli* låner og utnytter flere dokumentariske virkemidler, gjør serien noen kunstneriske fortellergrep som en dokumentar ikke kan benytte seg av, uten at det får etterspill. Det mest konkrete eksempelet på hvor *22. juli* skiller seg fra dokumentaren er måten bloggeren Mads er fremstilt. Denne fiktive karakteren er såpass lik den virkelige personen Peder Jensen at dersom serien *var* en dokumentar, hadde karikeringen av Jensen utløst tilsvarsrett. Den gjennomgående systemkritikken mister også en del av sin slagkraft, da til og med lederne som får kritikk er fiktive. Det er med andre ord vanskelig å få en oppdiktet sjef til å ta ansvar for en oppdiktet konflikt.

*Dokudramaserien 22. juli* vil gjerne være en serie som legger mest vekt på *doku*, ikke på *drama*. Men fraværet av en seriøs debatt om systemsvikt i kjølvannet av serien er nok et tegn på at *22. juli* lykkes bedre med *drama* enn med *doku*.

## Litteraturliste

- Allern, S. (2015). *Journalistikk og kildekritisk analyse*. Oslo: Cappelen Damm akademisk
- Bastiansen H. G. & Aam P. (2014). *Hvor går dokumentaren? Nye tendenser i film, fjernsyn og på nett*. Bergen: Fagbokforlaget
- Brinch, S. & Iversen, G. (2006). *Virkelighetsbilder. Norsk dokumentarfilm gjennom hundre år*. Oslo: Universitetsforlaget
- Brurås, S. (2020). *Etikk for journalister* (6. utg.). Bergen: Fagbokforlaget
- Cimpean, R. L. (2015). *The JFK Image. Profiles in Docudrama*. London: Rowman & Littlefield
- Engelstad, A. (2015). *Film og fortelling*. Bergen: Fagbokforlaget
- Grünfeld, N. (2014). *Hvem tror du at du er? Ulike kjennetegn ved den personlige dokumentaren*. I Bastiansen H. G. & Aam P. (red). *Hvor går dokumentaren? Nye tendenser i film, fjernsyn og på nett*. (s. 15-34) Bergen: Fagbokforlaget
- Lipkin, S. N. (2002). *Real Emotional Logic: Film and Television Docudrama as Persuasive Practice*. Southern Illinois University Press: Carbonale and Edwardsville
- Lipkin, S. N. (2011). *Docudrama performs the past: arenas of argument in films based on true stories*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Pub
- Lothe, J. (2003). *Fiksjon og Film: Narrativ teori og analyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Nichols, B. (2017). *Introduction to Documentary* (Third edition). Indiana: Indiana University Press
- Paget, D. & Lipkin, S. N. (2011). Chapter eleven: "Movie-Of-The Week" Docudrama, "Historical-Event" Television and Steven Spielberg Miniseries Band of Brothers. *Docudrama performs the past: arenas of argument in films based on true stories*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Pub.
- Paget, D. (2011). *No other way to tell it*. (Second edition). Manchester: Manchester University Press
- Paget D. (2016). *A New Europa, the Post-Documentary Turn and Docudrama*. I Ebbrecht-Hartmann, T., & Paget D., red. (2016). *Docudrama on European television: a selective survey*. (s. 1-26). Palgrave European film and media studies. London: Palgrave Macmillan imprint is published by Springer Nature.
- Plantinga, C. R. (2010). *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Grand Rapids: Chapbook Press

Rosenstone, Robert A. (2017). *History on film-film on history*. (Third edition). Abingdon, Oxon; New York: Routledge

Rosenthal, Alan, red. (1999). *Why docudrama? fact-fiction on film and TV*. Carbondale, Ill: Southern Illinois University Press

Røsler, A. (2015). *Dokumentarfilmens spesielle utfordringer. Virkelighetens villnis*. Oslo: Cappelen Damm AS

Schwebs, T. & Østbye, H. (2013). *Media i samfunnet*. (6. utg.). Oslo: Det Norske Samlaget

Sørensen, B. (2014). *Fiksjon, fakta, dokumentar og hybridformater*. I Bastiansen H. G. & Aam P. (red). *Hvor går dokumentaren? Nye tendenser i film, fjernsyn og på nett*. (s. 81-90) Bergen: Fagbokforlaget

Østbye, H., Helland, K., Knapskog, K., Larsen, L. O., & Moe, H. (2013). *Metodebok for Mediefag*. Bergen: Fagbokforlaget.

#### ***Tidsskrifter og artikler på nett:***

Aune, O. (2020, 25. november). – Dette er pinlig og provinsielt. *NRK*. Hentet fra <https://www.nrk.no/kultur/-dette-er-pinlig-og-provinsielt-1.15260096>

Bomann-Larsen, T. (2020, 16. november) Fake history, made in Norway. *NRK*. Hentet fra <https://www.nrk.no/ytring/fake-history-made-in-norway-1.15233333>

Fritt Ord. (2020, 27. mai). Tale ved tildeling av Fritt Ords Honnør. *Fritt Ord*. Hentet fra <https://frittord.no/attachments/9f901cfbd6e72e3df349890c9c04641ffd6f0dee/184-20200527134426448635.pdf>

Furuly, J. G. (2012, 20. august). – Kon-Tiki gir et grovt uriktig bilde av min far. *Aftenposten*. Hentet fra <https://www.aftenposten.no/kultur/i/kJe4A/kon-tiki-gir-et-grovt-uriktig-bilde-av-min-far>

Hagen, R. (2020, 24. juni). Er NRKs 22. juli-serie fortellingen det norske samfunnet trenger? *Aftenposten*. Hentet fra <https://www.aftenposten.no/meninger/debatt/i/QoQy48/er-nrks-22-juli-serie-fortellingen-det-norske-samfunnet-trenger-ro>

Hobbelstad, I.M. (2020, 16. november). De må slutte å lure oss. *Dagbladet*. Hentet fra <https://www.dagbladet.no/meninger/de-ma-slutte-a-lure-oss/73072843>

Jensen, P. (2020, 29. januar). Uetisk og uprofesjonelt av NRK om 22. juli. *Aftenposten*. Hentet fra <https://www.aftenposten.no/meninger/debatt/i/AdgWmq/uetisk-og-uprofesjonelt-av-nrk-om-22-juli-peder-jensen>



Lenz, C. (2018). 22. juli-fortellinger og forhandlingen om hva terroren skal bety for fremtiden. *Tidsskrift for kulturforskning*, årg. 17, nr. 1, s. 89-106.  
<http://ojs.novus.no/index.php/TFK/article/view/1539/1523>

Malm, M. (2017, 8. juni). Pål Grøndahl om 22. juli-serie: – Det vil alltid være for tidlig for noen. *NRK*. Hentet fra <https://www.nrk.no/kultur/pal-grondahl-om-22.-juli-serie--det-vil-alltid-vaere-for-tidlig-for-noen-1.13550523>

Moxnes, A. (2020, 4. desember). Edel dåd. *NRK*. Hentet fra <https://www.nrk.no/ytring/edel-dad-1.15274265>

Nasjonalt kunnskapssenter om vold og traumatisk stress, NKVTS. (2019, 28. november). Ny tv-serie fra NRK: «22. juli». *NKVST*. Hentet fra <https://www.nkvts.no/aktuelt/ny-tv-serie-fra-nrk-22-juli/>

NAOB, Den norske akademiske ordbok (2020). Hentet fra <https://naob.no/ordbok/fiksjon>

Nilsen, M. S. (2020, 5. januar). TV-serieanmeldelse «22. juli»: Ambisiøst om 22. juli. *VG*. Hentet fra <https://www.vg.no/rampelys/tv/i/P92BE6/tv-serieanmeldelse-22-juli-ambisioest-om-22-juli>

NRK. (2020, 07. desember). 22. juli-minnsted. *NRK*. Hentet fra <https://www.nrk.no/nyheter/22.-juli-minnsted-1.11604830>

Presse.no (2020a). Vær Varsom-plakaten. *Presse.no*. Hentet fra: <https://presse.no/pfu/etiske-regler/vaer-varsom-plakaten/>

Presse.no (2020b). Dette er PFU. *Presse.no*. Hentet fra: <https://presse.no/pfu/dette-erpfu/>

Steinkjer, M. (2020, 14. januar). TV-drama mot hukommelsessvikt. *Dagsavisen*. Hentet fra <https://www.dagsavisen.no/debatt/kommentar/tv-drama-mot-hukommelsessvikt-1.1646874>

Svelstad, O., Grøndal, E. & Ingebretsen, C. (2020, 6. januar). Serieskapparar fryktar at sanninga om 22. juli blir forvrengt. *NRK*. Hentet fra <https://www.nrk.no/kultur/serieskapparar-fryktar-at-sanninga-om-22.-juli-blir-forvrengt-1.14848011>

Trulsen, O. N. (2020, 5. januar). Alt du lurar på- om dramaserien «22. juli». *NRK*. Hentet fra <https://www.nrk.no/oppdrag/alt-du-lurer-pa-om-dramaserien-22.-juli-1.14764348>

Vandvik, J. (2020, 10. januar). Hatet bak 22. juli lever framleis. *Bergensavisen*. Hentet fra <https://www.ba.no/hatet-bak-22-juli-lever-framleis/o/5-8-1209883?key=2020-12-12T20%3A21%3A20.000Z%2Fretreiver%2F4a5a422c251643ec45c372101837692c5c6b8a6f>

Zahl, J. (2020, 7. februar). Historia om 22. juli ikkje ferdig fortalt. *Stavanger Aftenblad*. Hentet fra <https://www.aftenbladet.no/meninger/kommentar/i/QoBW3V/historia-om-22-juli-ikkje-ferdig-fortalt>

### **Artikler i papiravis:**

Eidsvåg, T. (2020, 4. januar). Sterk 22. juli-serie med smerte og kritikk. *Adresseavisen*, s. 54.

Senneset, I. & Skrede, M. C. (2020, 9. januar). - Vi er takknemlige. TV-serien er laget på en verdig måte. *Aftenposten*, s. 38-39.

Skurdal, M. (2020, 19. februar). Styring på avstand. *Klassekampen*, s. 2.

### **Offentlige dokumenter:**

NOU 2012: 14. (2012). *Rapport fra 22. juli-kommisjonen*. Oslo: Regjeringen

### **TV-program på nett:**

Bæren, S. (Regissør), Næss Larsen, K & Haram, O. (Research). (2012, 27. november). 07.22.

NRK (Produsent). Oslo: Hentet fra <https://tv.nrk.no/serie/brennpunkt/2012/MDUP11001812>

Eik, A. & Kallestein, M. L. (Manusforfatter) & Eik, A. (Regissør). (2020, 25. oktober).

*Atlantic Crossing*. NRK (Produsent) Oslo: Hentet fra <https://tv.nrk.no/serie/atlantic-crossing>

Johnsen, S. (Manusforfatter) & Sletaune, P. (Regissør). (2020, 5. januar). 22. juli. NRK

(Produsent) Oslo: Hentet fra <https://tv.nrk.no/serie/22-juli>

### **Filmer:**

Forlong, M (regissør). (1954). *Shetlandsgjengen* [spillefilm]. UK/Norge: Nordsjøfilm

Skouen, A. (regissør). (1957). *Ni Liv* [spillefilm]. Norge: Nordsjøfilm

Rønning, J & Sandberg, E. (regissører). (2008). *Max Manus* [spillefilm]. Norge: Alligator film

Skjoldbjærg, E. (regissør). (2010). *Nokas* [spillefilm]. Norge: Alligator film

Rønning, J & Sandberg, E. (regissører). (2012). *Kon-Tiki* [spillefilm]. UK/Norge: Nordisk film