



Henrik Juel

Ph. D. og opdagelsesrejsende i mundtlig kommunikation og retorik, film/video analyse og produktion, kommunikationsteori, natursyn, æstetik, hermeneutik, fænomenologi, kritisk teori...

- kort sagt, bare en filosof som studerer livet

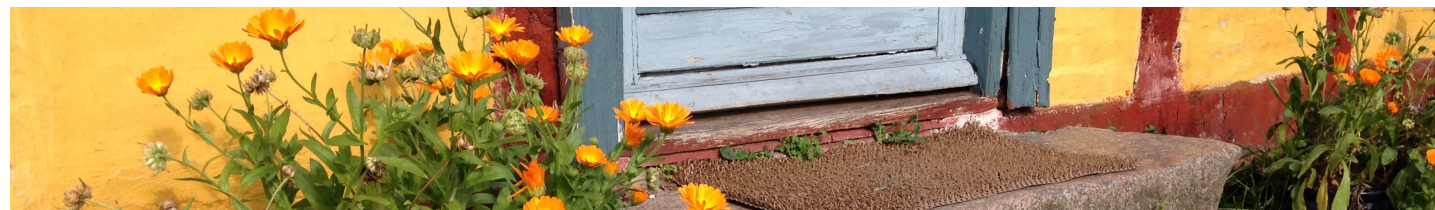
Kameraets Retorik og Politisk Retorik

- de levende billeders præsentation af politiske taler og debatter

Medier med levende billeder medskaber og omformer oplevelsen af den politiske tale og debat, og det sker ikke kun, når film- tv- eller videooptagelsen fremvises på et andet tidspunkt eller i en om-redigeret udgave, men også *live*. For allerede mens der optages og eventuelt *live*-transmitteres formidles uundgåeligt via nogle konkrete mediespecifikke måder at "se" og "høre" på: Der vinkles, beskæres, fokuseres, zoomes, panoreres, tiltes, indsættes grafik, skiftes til andet kamera, lyd-mixes, osv., og disse virkemidler former, hvordan vi ender med at se, huske og vurdere politikerne og deres budskaber.

Med en række historiske nedslag og fænomenologiske analyser af politiske taler på film, tv, video og sociale medier forsøger jeg at belyse det, som samlet kan kaldes kamera-arbejdet og dets retoriske kraft. Jeg håber dermed at bidrage til udviklingen af teori, begreber og kritisk opmærksomhed, som kan hjælpe os med at forstå den digitale æras fusion af visuel kommunikation og politisk retorik.

Nøgleord: politik - retorik - kameraarbejde - ethos - debat - propaganda - visuel kommunikation - troværdighed - iscenesættelse - krig på billeder



© www.henrikjuel.dk, 2023. ISBN 978-87-974930-1-4

Kameraets Retorik og Politisk Retorik

- de levende billeders præsentation af politiske taler og debatter



Henrik Juel



www.henrikjuel.dk

Kameraets Retorik og Politisk Retorik

- de levende billeders præsentation af politiske taler og debatter

Henrik Juel

Delvist baseret på konferenceoplæg holdt i Riga 2016 og Salzburg 2018 og en mindre artikel fra 2017 om "Kameraets Retoriske Magt" på www.henrikjuel.dk

Indholdsfortegnelse

Kameraets Oversete Rolle	s. 3
Politiske taler.... på Stumfilm!	s. 4
Kameraets Politisk-Retoriske Triumf: Lektien fra 1934-35	s. 9
Alle Politiske Tv-debatters Moder: Kennedy - Nixon, 1960	s. 17
Nixons <i>Silent Majority</i> Tv-tale om Vietnam-krigen, 1969	s. 21
De afgørende Video-bites: Bush - Clinton 1992	s. 26
Kameravinkler og Krig: Powell - Blix, 2003	s. 30
Love-Story: Messerschmidt - Thorning-Schmidt, 2012	s. 37
Kampen om Kameraets Opmærksomhed: USA-valget, 2016	s. 41
Ping-Pong på en Split-Screen: Macron - Le Pen, 2017	s. 43
Kampagnevideoer på 2 minutter: Biden - Trump, 2020	s. 45
Skrivebordet eller Selfie på gaden: Putin - Zelensky, 2022	s. 48
Krig Fortsat med Andre Midler, 2023	s. 52
Kameraets Retoriske Magt	s. 54
Udvalgte Referencer mm,	s. 55
Udvalgte video-links	s. 56
Slut-noter	s. 57

Kameraets Retorik og Politisk Retorik

- de levende billeders præsentation af politiske taler og debatter

Kameraets Oversete Rolle

Den første store tv-transmitterede debat-duel i USA i 1960 mellem præsidentkandidaterne John F. Kennedy og Richard Nixon er berømmet for at vise, at det nye direkte tv-medie kunne og gjorde noget andet end de traditionelle trykte medier og radiomediet. Selv om man også tidligere havde kunnet se politikere tale og agere via filmoptagelser, endda helt tilbage i stumfilmens tid, så syntes de direkte tv-udsendelser at forandre de retoriske grundvilkår for politikernes appel til vælgerne: samtidige målinger i 1960 viste angiveligt, at tv-seerne havde Kennedy som vinder, mens radiolytterne havde Nixon som vinder af debatten (det kan dog diskuteres, om målingerne var sammenlignelige og retvisende¹).

Da Bill Clinton og Georg Bush (senior) 32 år senere debatterede op til præsidentvalget i 1992, var Clintons kampagnestab så bevidst om betydningen af en gunstig optræden foran tv-kameraerne, at de forud for udsendelsen stjal tv-studiets taburetter for på forhånd at kunne indøve, hvordan Clinton bedst kunne sidde og se klar og adræt ud under udsendelsen. Og Clintons kampagnestab jublede, da et kamera fangede, at Bush på et tidspunkt kiggede frustreret og træt på sit armbåndsur – her var en *video-bite*², som de kunne genbruge for at nedgøre den siddende præsident Bush.

En talers visuelle personlige performance har selvfølgelig altid været vigtig, også før de audiovisuelle mediers æra. Også akademisk set har forskellige aspekter af *actio* (fremførelsen) og *ethos* (talerens karakter i bred forstand) været anerkendt som mulig genstand for kritisk retorisk analyse³. Allerede antikkens retorikere vidste naturligvis, at de skulle ses og høres - og at det ikke var ligegyldigt, hvordan de tog sig ud i publikums øjne.

Men de nye visuelle medier gør andet og mere end blot at mime en klassisk, u-medieret her-og-nu optræden af en taler på torvet foran mig. Kameraerne og andet apparatur, herunder lyd- og billedmixere, lægger sig nemlig ind imellem taleren og mig som tilskuer med et omfattende repertoire af virkemidler, filtre og betydningsbærende træk som former, hvad jeg kommer til at se, og hvordan jeg kommer til at se det. Jeg ser stadig politikere på lærredet eller på skærmen "med mine egne øjne", men jeg ser dem nu uvægerligt også via kameraernes specifikke "øjne" med den indramning, fra den vinkel og afstand, og med de kameraskift, panoreringer og andre bevægelser og indstillinger, som optageholdet gør brug af. Det er ikke mig som vælger, om jeg vil se taleren nedefra, oppefra eller i øjenhøjde, fra siden, i nærbillede eller total, eller om jeg

pludselig skal se ansigtet af en anden politiker, som står og griner fjoget i baggrunden, mens en kollega taler alvorligt om en oversvømmelseskatastrofe⁴.

Medier med levende billeder medskaber og former oplevelsen af den politiske tale, og det sker ikke først, når talen fremvises på anden tid og sted, eller for et andet publikum, eller i en om-redigeret udgave men også *live*. For allerede mens der optages og eventuelt *live*-transmitteres formidler tv og video uundgåeligt via medie-iboende måder at "se" og "høre" på, idet der vinkles, beskæres, fokuseres, zoomes, panoreres, skiftes kamera osv., og disse virkemidler fortjener en konkret analyse, hvis man vil forstå, hvordan politisk retorik og billedmedier spiller sammen i de enkelte tilfælde. Men ofte bliver det, som jeg vil kalde kamera-arbejdet eller kameraets retorik helt overset eller negligeret - selv i skoleeksempler på grundig retorisk analyse af berømte tv-taler.

Dog findes der en i Danmark relativt velkendt anekdote om en episode i 1989, hvor daværende udenrigsminister Uffe Ellemann-Jensen afbryder et ellers meget alvorstungt interview - det som vi i dag ville kalde et "doorstep" interview - om sine samtaler med den kinesiske vicepremierminister efter begivenhederne på Den Himmelske Freds Plads med ordene: *Jeg vil kraft'edme ikke fotograferes nedefra af dig!*⁵. Som tidligere tv-journalist var Uffe Ellemann-Jensen åbenbart bevidst om, at et frøperspektiv kunne få ham til at fremstå som hoven eller usympatisk, eller på anden måde påvirke hans fremtoning og troværdighed, hans retoriske *ethos*, i en negativ retning.

Men stadigvæk i dag, når det drejer sig om moderne politiske tv-debatter eller videoklip på sociale medier, bliver koblingen mellem politikernes retorik og det specifikke kamera- og klippe-arbejde sjældent tematiseret. Der kan være fokus på, om alle får lige lang taletid, og om studieværten er for grov eller for slatten, men hvad kameraet og produceren foretager sig, bliver stort set aldrig bemærket eller diskuteret. Grove tilfælde af tendentiøst kamera-arbejde, som i anekdoten med Uffe Ellemann-Jensen, ville nok blive bemærket og bremset, men det interessante spørgsmål er imidlertid, hvilken påvirkning af publikum der ligger gemt i det, som umiddelbart synes at være normalt og passende.

Ofte fungerer kamera-arbejdet upåfaldende, det virker transparent, neutralt og konventionelt; tilrettelæggere, fotografer, klippere, ordstyrere og studieværter gør almindeligvis deres bedste for at leve op til og måske modernisere faglige og æstetiske standarder. Men der er indbygget nogle fristelser og dilemmaer i de fremherskende normer og idealer om både at være dokumentarisk reportageagtig, neutral, upartisk (nogle ville endda sige "objektiv"), og samtidig levere flotte, interessante optagelser med detaljer, overblik, dynamik og drama. Kathleen Hall Jamieson skriver, at *drama is to television what honey is to bears*⁶. Så ud fra en kritisk retorisk og fænomenologisk interesse må det være værd at undersøge, hvad det betyder for forståelsen af politikerne i de visuelle medier, både i specifikke tilfælde og generelt, at den politiske verbale retorik tilføjes et ekstra lag af mediespecifik retorik: kameraets retorik. For når politiske taler og

debatter fremvises af film, tv og video, får de konkrete audiovisuelle virkemidler i de enkelte sekvenser og i det samlede program overgribende betydning for oplevelsen og – om man vil – for de politiske, normative og ideologiske budskaber.

I det følgende vil jeg forsøge at belyse det, som samlet kunne kaldes kameraarbejdet og dets retoriske kraft, med en række historiske nedslag og fænomenologiske analyser af politiske taler på film, tv og video/socialle medier. Dermed håber jeg at kunne bidrage til udviklingen af teori og begreber, som kan hjælpe os med at forstå den digitale æras fusion af visuel kommunikation og politisk retorik.

Politiske taler.... på Stumfilm!

Det kan lyde som lidt af en joke, for en talende politiker på stumfilm er vel ikke særlig interessant, eftersom man jo ikke kan høre hvad der bliver sagt? Så hvorfor dog filme det? Og dog, der findes en del optagelser helt fra filmens barndom med politikere, nogle af dem også tydeligvis i færd med at tale. Det måske allerførste eksempel, et sted ligefrem kaldt *the first campaign commercial*⁷ er fra 1896 og viser den amerikanske præsidentkandidat William McKinley komme gående i samtale med en anden herre sin have – det er i Ohio, der er blade på træerne, så det må være i sommerhalvåret, tænker jeg, altså sådan cirka et halvt år efter Lumière-brødrenes første "biografvisning" i Paris.

Den filmstump som kan ses på YouTube⁸ har fået tilføjet en hyldestsang som stammer fra samme tid, men filmstrimlen har jo ikke oprindeligt haft et lydspor. Der kan have været tekst-skilte på filmen, men ellers har det i samtiden været ud fra andet skrevet og mundtligt materiale og konteksten i det hele taget at denne "kampagnefilm" har henvist til McKinley og fungeret som promotion ved at vise ham frem. Blot det at blive filmet har jo være lidt af en sensation og i hvert fald en udmærkelse: denne person er betydningsfuld. Angiveligt skulle scenen vise, at McKinley får overrakt en seddel hvorpå der står, at han nu er udpeget som republikanernes kandidat. Vi kan da også se nogenlunde tydeligt, at han får en seddel stukket i hånden og tager sin pincenez-brille frem. Efter roligt at have kigget på sedlen går han langsomt, og nærmest lidt genert, videre og ud af billedet. McKinley virker langt fra kamera-vant eller kamera-glad.



Fig. 1: Præsidentkandidaten William McKinley, Ohio, USA, 1896. Han virker bevidst om kameraet, men også usikker på, hvordan han skal agere og om han skal kigge i kameraet.

Da jeg ledte lidt videre, fandt jeg andre gamle filmklip, hvor der er parader og indsættelsesceremoni til præsidentembedet i USA, og hvor det angiveligt også er McKinley som ses tale, denne gang til en større forsamling og filmet på ret stor afstand. Han ses endda slå ud med den ene hånd, hvori han holder et manuskript, og skråt bag ham står der to herrer, hvoraf den ene ser ud til også at holde et filmapparat (eller måske et fotoapparat) foran sig i færd med optagelse.

McKinley blev indsat som præsident i USA første gang i 1897 og anden gang i 1901, og der er filmklip på YouTube dateret til hver af de to begivenheder. Da jeg fik kigget lidt nærmere på materialet, slog det mig, at de to indsættelsesceremonier lignede hinanden meget, og faktisk også havde visse ligheder med de videoklip og tv-indslag som man har kunnet se i nyere tid, når en præsident bliver indsat. Og selvfølgelig er der meget, som er nogenlunde det samme: parader, større forsamlinger, ikoniske bygninger, flag osv. Og alt dette siger på en måde noget helt fundamentalt om film-mediets retoriske funktioner: det drejer sig ikke altid om at formidle *deliberativ* retorik, dvs. politikernes overvejelser og ord om, hvad der bør gøres i fremtiden, men nok så meget om at tjene et *epideiktisk* formål, dvs. filmen fungerer som en slags "lejlighedstale", som er med til at fejre, forstærke eller ligefrem skabe en social begivenhed, hvor man hylder fælles værdier og identitet.



The Inauguration of William McKinley (1897)



President McKinley Inauguration, 1901

Fig. 2 & 3: Screenshot fra YouTube af præsident McKinley, USA. Årstallene angives som henholdsvis 1897 og 1901⁹, men det er samme originaloptagelser som er spejlvendt. Men det er under alle omstændigheder tidlige optagelser (uden lyd) af en talende politiker. Bemærk der er også en fotograf skråt bag ham.

Og denne generelle pointe er værd at fastholde, også selv om jeg en aften pludselig opdagede, at nogle af filmklippene, som skulle være fra 1897, faktisk var identiske med filmklip, som skulle være fra 1901, de var bare spejlvendte og mindre skarpe.

McKinley blev efterfulgt af Theodore Roosevelt som amerikansk præsident og der findes ganske mange forskellige filmstumper bevaret med ham. Han var en farverig person, som nok kunne tiltrække fotografer som "godt stof", men som også selv syntes meget bevidst om det nye filmmedies muligheder for at fremme en politisk agenda og karriere.

It has been said that during the silent newsreel period no president was more photogenic than Theodore Roosevelt. He was unusually cooperative with motion picture photographers, often pausing in the midst of official ceremonies to face the camera, bow, wave, smile, gesture, or otherwise accommodate the cameraman¹⁰.

En filmstump fra 1916 viser Roosevelt komme gående ud på verandaen (til sit hjem, Sagamore Hill) og med faste skridt nærmer han sig kameraet, standser, tager sin hat af og begynder at tale direkte til kameraet. Kameraet er placeret en smule lavere, formodentlig på et stativ som står på jorden lige nedenfor verandaen, så vi ser derfor en smule op til Roosevelt her. Han gestikulerer meget energisk og er klædt på en måde som synes at passe til en rytter og militærperson, omend her i civil. Roosevelt var oberst og berømmet for at ride, samt for sin deltagelse i den spansk-amerikanske krig, især slaget om San Juan Hill.



Fig. 4: Theodore Roosevelt taler til kameraet, 1916¹¹. Kameraet er placeret en smule lavere, omtrent i mavehøjde.

Roosevelts fremtoning, komplet med handsker og endda en ridepisk, som indgår i hans meget myndige, nærmest kommanderende gestik, leverer måske ikke i sig selv et politisk budskab, men gør det så alligevel så snart man ved, at han på dette tidspunkt, nemlig under første verdenskrig, agiterer for et øget militær-beredskab. Roosevelt var ex-præsident og kendt som en af lederne af *The Preparedness Movement*, og allerede titelskiltet til filmen har en undertitel som hedder *SHALL WE PREPARE?* Efter længere tid (næsten 50 sekunder) med denne indstilling, hvor Roosevelt gestikulerer og taler uden at vi kan høre ham, kommer der da også nogle mellemtekster/skilte, som resumerer hvad han siger om beredskab og disciplin. Det første skilt står i ca. 20 sekunder, hvilket i dag føles meget længe, men samtidens publikum og visningsbetingelser var jo anderledes.

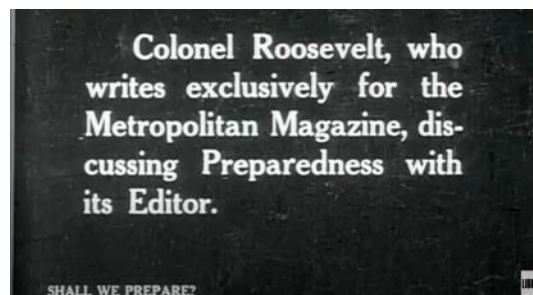
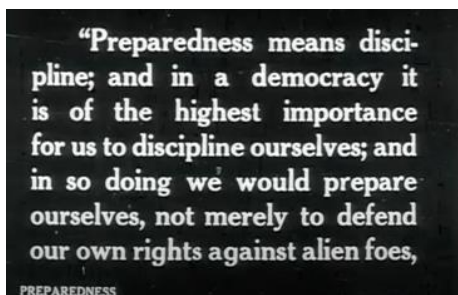


Fig. 5 & 6: Efter vi et stykke tid har set Roosevelt tale til kameraet/folket, det er uden lyd for vi er i 1916, kommer der et par skilte, som forklarer hans budskab i skreven tekst. Det første skilt her står i 20

sekunder, så selv mindre øvede læsere kunne nå at være med. På det sidste skilt introduceres scenen, hvor Roosevelt taler med redaktøren for Metropolitan Magazine.

Den sidste del af den lille film om *Preparedness* viser iflg. et tekstschildt at "Colonel" Roosevelt taler med redaktøren for Metropolitan Magazine om netop *preparedness*. Her er der kun en *indstilling* (eller kun et klip, dvs. kun en og ikke flere skiftende placeringer eller vinklinger af kameraet), og det er meget tydeligt at de to herrer i billedet udstråler forskellig autoritet og initiativ.



Fig. 7: Redaktøren lytter ærbødigt til den meget talende og gestikulerende Roosevelt. Denne gang er Roosevelt ikke klædt så militæragtigt eller i rideudstyr, og i baggrunden er der en bogreol – måske ikke ualmindeligt på et redaktionskontor, men næppe heller en helt tilfældig baggrund.

Det er Roosevelt som taler mest og igen meget bestemt, redaktøren nøjes med at nikke og komme med mindre og - ser det ud til - beundrende og bifaldende kommentarer. Kameraplaceringen understøtter denne rangorden, idet Roosevelt filmes mest frontalt, redaktøren en smule mere i profil og med skulderen halvt mod kameraet. Man kan sige, at den ydmygt lyttende redaktør her er ved at være en stand-in model for filmtilskueren – eller en forløber for det velinstruerede studie- eller rally-publikum, som visuelt skal supportere den politisk kandidat i centrum af billedet.

Kameraets Politisk-Retoriske Triumf: Lektien fra 1934-35

Leni Riefenstahls monumentale film, *Triumph des Willens* fra 1935, er en effektiv øjenåbner, når man vil studere filmiske mediers muligheder for at promovere en politisk taler via dygtigt kameraarbejde og kreativ montage. Filmen skildrer¹² det nationalsocialistiske partis konvent i Nürnberg i 1934 og har Hitler som primær taler og i øvrigt også som opdragsgiver (Filmens fortekst skriver: - *hergestellt im*

Auftrage des Führers). For en nutidig betragter er det nærmest umuligt at se filmen uden at tænke på nazismen og den følgende verdenskrigs rædsler, og der er også meget i filmen, som nu virke svulstigt, overlæsset med symboler, langtrukket osv. Men alligevel er der også meget, som man, om end måske modvilligt, må medgive stadig fungerer rent dramaturgisk, æstetisk, kinematografisk og retorisk. Denne omdiskuterede historiske film kan netop tjene som illustration af, hvor meget kameraarbejdet kan betyde – også selv om man måske ikke plejer at lægge mærke til det i de mere moderne film og programmer.

Jeg har gennem en årrække vist uddrag af bl.a. denne film for flere hold internationale studerende som led i min undervisning og research for at finde ud af, hvordan film fungerer.¹³ De studerende bemærker de mange nazi-symboler, uniformer og begejstret heilende tilskuere i begyndelsen af filmen, hvor en lille, og her lidt genert udseende mand (Hitler), ankommer med fly og derpå kører igennem byen i en lang kortege af sorte, skinnende biler. Hitler står op i bilen og hilser på folk, passerer en masse symboler på tysk kultur og historie, og han får overrakt blomster af en lille pige, som sidder på armen af sin mor. De studerende lægger også mærke til den national-romantiske musik. Nogle bemærker at filmens indledning måske lægger op til at Hitler, Føreren, lander som "sendt fra himlen", og at det tydeligvis er "propaganda".



Fig. 8 & 9: Lidt oppefra viser kameraet os en mand, som lige er steget ud af flyet. Han (Hitler) ser ikke særlig stor eller faretruende ud, snarere lidt genert. Derefter kommer en længere køretur med en kortege af sorte, skinnende biler. Fra *Triumph des Willens*¹⁴.

Tankevækkende nok er der mange tilsvarende film-scener, som vi også ser i dag i almindelige nyhedsreportager: statsledere, politikere, kongelige og selv paver modtages i lufthavne, folk er begejstrede og vinker, et barn overrækker blomster, sorte, skinnende biler kører i kortege gennem byen, politikere stiger ud, hvor der skal være et vigtigt møde, journalister stimler sammen, tilskuere jubler – eller protesterer, hvilket sidste der dog ikke er noget af i *Triumph des Willens*. "Er det så også propaganda, det vi ser i dag?" spørger jeg somme tider de studerende. Mit ærinde her er imidlertid ikke en politisk vurdering af disse "reportager" eller at diskutere propaganda/dokumentar skillelinjer, men at pege på, hvor omfattende og raffineret Riefenstahl i denne film udnytter mediets

dramaturgisk-retoriske muligheder. Det kræver dog en nærmere opmærksomhed og analyse af kameraarbejdet og montagen.

De færreste tænker umiddelbart over, at hele køreturen i indledningen af Riefenstahls film er filmet og klippet, så de nu klassiske Hollywood normer for *continuity* og bevægelsesretning (180 graders reglen)¹⁵ nøje overholdes. Selv om der er mange forskellige skud flettet sammen, så bevæger bilen og/eller kameraet sig primært fra højre mod venstre under hele den flere minutter lange køretur: det skaber sammenhæng og dynamik for seeren¹⁶. Og før jeg påtaler det, har de færreste studerende tænkt over, at man i nogle skud på tæt hold kigger Hitler over skulderen (kameraet og fotografen må være med oppe i bilen), i andre ser man bilen udefra – men her er der ikke noget kamera eller filmfolk at se i bilen. Der må altså være gået flere kamerahold og flere kørsler til for at få "turen i kassen".

Billederne af statuer og arkitektur og begejstrede tilskuere (og en enkelt kat i en vindueskarm), som passeres på turen, er muligvis optaget helt andre dage – men med konsistent kamerabevægelse, retning og belysning. Filmoptagelserne finder ikke sted som en troskyldig reportage eller "flue på væggen", hvor man filmer det, som sker alligevel uafhængigt af filmprojektet: Riefenstahl var med til at planlægge særlige steder, hændelser og konstruktioner¹⁷, hendes filmprojektet var medskaber af konventet, kan man sige. De kæmpestore parader bliver fotograferet og filmet, fordi de er et imponerende syn, men det er også, fordi de ser imponerende ud på foto og film (når de filmes på en dygtig måde,) at de kæmpestore parader overhovedet arrangeres. Med et lidt klassisk retorisk udtryk, som jeg vil uddybe nedenfor: filmen har en *epideiktisk* funktion. Paraderne og de marcherende kolonner er naturligvis også for deltagerne en visuel manifestation.



Fig. 10 & 11: Kameraet er her med i bilen, lige bag Hitler, og kameraet "fanger" også, at han får blomster.

Montagen (altså den måde, hvorpå billedspor og lydspor er ordnet og kombineret i redigeringen) får hele den indledende flylanding og køretur til at virke sammenhængende i tid og sted – og musikken bidrager til en dynamisk og højstemt (national)romantisk stemning. Selv om filmens indledning er stykket

sammen af mange forskellige kameraoptagelser, sandsynligvis fra flere forskellige dage, og sat sammen med forskellige lydoptagelser (folkejubil, måske fra andre begivenheder, og orkestermusik fra arkiv/grammofonplader, såkaldt *non-diegetisk* musik), så stiler Riefenstahl efter at give filmens publikum en medrivende oplevelse - hvad vi i dag måske ville kalde en slags *flow*-oplevelse og *live*-oplevelse af partikonventet i 1934. Riefenstahl var efter konventet 7 måneder om at klippe filmen, som blev af spillefilmslængde (et skel mellem spillefilm og dokumentar var i øvrigt ikke særlig veletableret på daværende tidspunkt), og Hitler var med til premieren.¹⁸

Jeg plejer i min visning for studerende at fryse et nærbillede af Hitler, netop som han efter køreturen ankommer til sit indkvarteringssted, og jeg spørger de studerende, hvad de lægger mærke til (se fig. 6).



Fig 12 & 13: Hitler ankommer med bilen til hotellet og ses kort efter i nærbillede. Bemærk minuttallene, på første skud er det gråvejr/helskygge, i andet skud er der sollys eller kunstlys bag Hitler og tilmed opblødningslys forfra. Kameraet er nu helt i øjenhøjde med Hitler.

De kan se, at kameraet nu er helt i øjenhøjde med Hitler, og at han har en slags lysende glorie omkring sig, og altså nok er filmet i modlys, måske i aftensolen, og det er jo dygtigt gjort, for så fremstår Hitler ret så helgen- eller helteagtigt. Imidlertid er det ikke nok at være på rette tid og sted og filme imod solen for at få et sådant skud. Selv med et moderne kamera kan det være svært at undgå, at resultatet bliver en mørk modlys-silhuet, hvor man ikke kan skelne personens øre eller andre træk på den side, som vender mod kameraet og publikum. Leni Riefenstahl må altså have sørget for en ekstra lyssætning her, hvor bilkortegen angiveligt lige er ankommet, og hvor vi netop har set Hitler stige ud af bilen.

På skuddet med udstigningen af bilen er der imidlertid ingen skygger fra hverken bil eller personer, det er altså her gråvejr, eller vi er inde i en massiv skygge fra bygningerne. På hele køreturen i øvrigt så det ellers ud til at være solskin. Leni Riefenstahl har så måttet hekse med montagen for at få alting til at passe (og passere upåfaldende): mellem ankomstbilledet uden sol og Hitler i

(sol)modlys har hun lige indskudt et par ”brobyggende” dækbilleder af vinkende tilskuere på modsatte fortov i delvis solskin.

En nær-analyse af filmens første minutter kan altså påvise, at Riefenstahl arbejdede meget indgående med bevægelsesretning og lyssætning, men også at hun gjorde det, så det for biografpublikummet dengang, og selv for YouTube surfere i dag, forbliver upåfaldende. Vi ser ikke filmklammerer eller mikrofoner i billedet, og vi ser heller ikke et kamera eller filmfolk oppe i bilen bag Hitler eller andre steder. Optageteknikken er så at sige gjort usynlig eller transparent – i bedste klassiske Hollywood-stil.

Hvor kameraet i begyndelsen af filmen ser lidt oppe-fra-og-ned på Hitler eller er i øjenhøjde med han, så bliver han efterhånden filmet mere og mere nedefra, fx i den imponerende aftenscene (fra 55:48, fig. 7), hvor kameraet viser ham holde tale højt hævet på et stort podium og hvor kameraet samtidig foretager en 45 sekunder lang sideværts glidende bevægelse (formodentlig på udlagte skinner), som passerer forbi et utal af faner og symboler som peger op mod nattehimmelen og ”Føreren”.



Fig. 14 & 15: Senere i filmen ser kameraet op til Hitler, som taler med den mørke nattehimmel og en stiliseret ørn som baggrund (fig.7), alt mens kameraet i øvrigt bevæger sig sidelæns og glider forbi en række faner. Og også ved den store dagsparade (fig.8) ser kameraet op til taleren, her placeret øverst til venstre i rammen, men afbalanceret af nogle symboler, en vøjende fane og mand i sort uniform.

Et andet eksempel på ekspressiv kamerabevægelse er i forbindelse med de nu legendariske oversigtsbilleder (godt 1 time inde i filmen) over paraden på den store plads, Luitpoldarena: i et utal af dokumentarfilm og historiske programmer er billederne blevet genbrugt, selv i dag kan mange unge studerende huske, de har set de umådeligt lange kolonner, tusindvis af mennesker opstillet på snorlige rækker og tre små mænd, som kommer gående ad den åbne bane i midten frem mod mindesmærket.



Fig. 16 & 17: De enorme parader på Leitpoldarena i Nürnberg i 1934 lever videre som visualisering af nazismens æstetik og massemobilisering - bl.a. takket være genbrug i både fiktion og dokumentarfilm af Riefenstahls oprindelige billeder.

Men hvordan fik Leni Riefenstahl lavet oversigtsbillederne fra så stor højde? De er ikke filmet fra en flyvemaskine, det er før dronernes og computer animeringens tid, der er ingen høje bygninger i nærheden og ikke spor af kraner, tårne eller andet? Hvordan så? Endnu mere mystisk bliver det, hvis man bemærker, at der på et tidspunkt (1.05:02) både er tale om en glidende panorering og tiltning (henholdsvis horisontal og vertikal bevægelse) af kameraet i meget stor højde hen over pladsen, alt sammen led i en meget manende montage. Imponerende kamera arbejde, men hvordan?



Fig. 18 & 19: De tre store hagekorsbannere bag talerstolen. På mast nummer 2 fra venstre kan man ane en kameraanordning, som bevæger sig op og ned. I den færdige film bemærkes det næppe, for kamerabevægelserne udført af dette kamera, som både kan bevæge sig op og ned og panorere samtidig, er godt integreret i montagen. På optagelser fra andre kameraer ses denne tekniske anordning kun fra stor afstand eller ganske flygtigt. Fig. 19 her: jeg har frosset et udsnit af et andet kameras nedadgående kamerabevægelse, og her kan det specielle kamera og dets skygge så ses relativt tydeligt.

Svaret kan findes ved at se nøje på sekvenser taget fra en anden vinkel, nede fra jorden og op mod de tre store hagekors-bannere: På flagstang nummer to fra venstre kan man se noget mørkt, som glider op og ned, og som kaster en skygge

ind over det midterste banner (1:04:10) – et kamera, som det nok har krævet den del forberedelse og snilde at få til at fungere på selve dagen.

Filmen betjener sig ikke af en voice-over kommentar eller af en forklarende reporter, som fortæller os, hvad vi som publikum skal lægge mærke til eller mene - noget som ellers er typisk for mange dokumentarfilm af den genre, som af Bill Nichols kalder "expository"¹⁹, og som man på dansk måske kunne kalde for "skolemesteragtige" eller "foredragsagtige" film. Kamerateknikken og hele organiseringen og samarbejdet omkring filmoptagelse og konventafvikling betyder også, at filmen dårligt kan karakteriseres som "observational" i Nichols' forstand, om end det måske for en umiddelbar og mere naiv betragtning kunne se ud, som om det hele bare er en simpel "dokumenterende" reportage filmet af et kamera, der nærmest tilfældigt var til stede som "en flue på væggen".

Andre af Nichols' dokumentargenre betegnelser passer også kun dårligt: "participatory" eller "interactive" er ikke en god karakteristik, fordi filmskaberne i Riefenstahls film ikke tydeligt selv er med i billedet eller på lydsporet, de er ikke som sådan almindelige deltagere i de viste begivenheder. Filmen er hellere ikke "reflexive" idet den ikke diskuterer sin egen rolle, den rummer ikke selv politiske eller etiske overvejelser om sin egen berettigelse. Så kunne det lyde lidt, som om filmen måske kunne kaldes "performative" men i Nichols' forstand ville det betyde en fremhævelse i selve filmen af filmskabers personlige engagement, hvad det betyder for filmskaberens selv at filme (fx at få belyst sin egen minoritetsgruppe og derved selv træde i karakter eller "performe"), og det er der ikke tale om. Nok får filmen stor betydning for Riefenstahls egen karriere og åbner fx vejen for hendes senere Olympiadefilm, men hendes person er ikke som sådan med på billederne, i fokus eller central for filmen.

Af Nichols' genrebetegnelser for dokumentarfilm er der så kun tilbage at overveje den "poetiske" genre, hvilket måske lyder lidt mærkeligt, når nu filmen så ofte bliver fremhævet som nazistisk i sin æstetik og som noget nær indbegrebet af en politisk propagandafilm. Men der er jo ikke nødvendigvis en modsætning mellem en poetisk konstruktion og en politisk funktion, og man kan godt værdsætte filmens æstetiske og håndværksmæssige kvaliteter, uden samtidig at forskrive sig til dens historisk-politiske eller ideologiske univers. Filmen er netop gennemarbejdet, stileret og komponeret, så den udmærket kan beskrives som "poetisk" (i Nichols' forstand), og den kan også ses som en videreudvikling af 1920'ernes "city-symphony" filmgenre. Film i denne genre var en slags avantgarde dokumentar med en storby som visuelt-musikalsk tema (f.eks. *Regen*, 1929 Joris Ivens, og *Berlin – die Sinfonie der Grossstadt*, 1927, Walter Ruttmann).

I Riefenstahls film er det dog ikke Nürnberg eller byens daglige liv, som er i fokus, men forsamlingen af mennesker, paraderne, fanerne – og så også lige en enkelt person, som af kameraerne udpeges som den gennemgående og centrale. Der er rigtig mange mennesker til stede, men Hitler er den eneste som

fremhæves og får længere billede-tid, også relativt tæt på. Ikke kun når han taler, for talerne fylder faktisk meget lidt i filmen, men også når han ser på paraderne og kolonner, som defilerer forbi ham. Filmen har ikke valgt at følge fx et enkelt ungt partimedlems deltagelse og oplevelse af konventet gennem alle dage, men viser i stedet masseoptrin, som drejer sig (nærmest helt bogstaveligt) om Føreren. Fortællerpositionen er som sådan ikke "subjektiv" eller individualiseret som en beretning fra en enkelt deltager, og det er heller ikke Hitlers "point-of-view", som kæder begivenhederne sammen, selv om kameraet nogle gange kigger ham over skulderen. Men filmen udpeger, hvordan menneskemasserne ser hen og op til Føreren, og hvordan Føreren med sin ranke tilstedeværelse, strakte arm og sit blik kvitterer for menneskemassernes mobilisering og opstilling – der er tale om gensidigt bekræftende visuelle manifestationer.

Riefenstahls film låner og videreudvikler stilistiske træk fra mange forskellige genrer, som nævnt også fra fiktionsfilms arbejde med at skabe *continuity* (et fortløbende flow og en sammenhængende historie, et narrativ) via klip, kameraplacering og bevægelsesretning. Et særligt virkemiddel i film er også nærbilleder af ansigter, og i Riefenstahls film ser vi af og til enkeltindivider tæt på midt i en montage af masseoptrin. Fx i løbet af Hitlers taler ser vi, hvad jeg vil kalde indklippede "lytterbilleder", som regel af tydeligt begejstrede eller fascinerede publikummer, loyale partimedlemmer og alvorlige mænd i uniform.

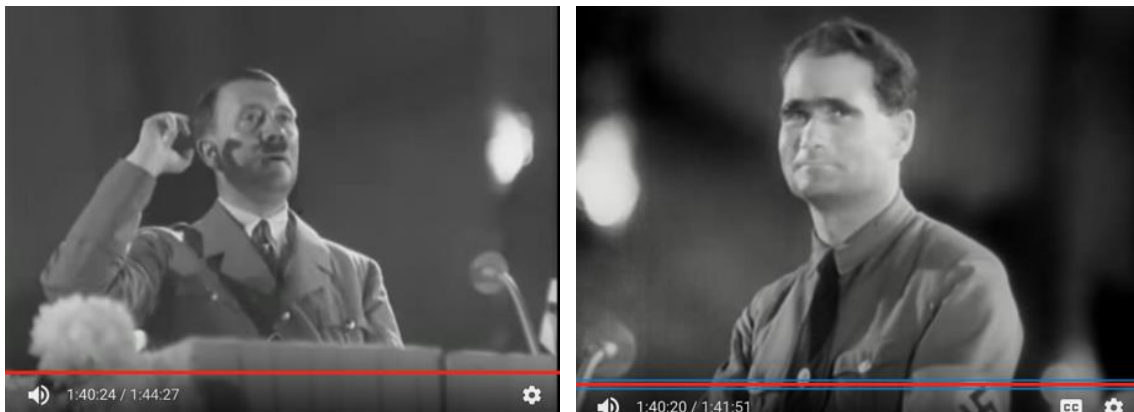


Fig. 20 & 21: Under den afsluttende tale lyder mange taktfaste heil-råb²⁰, og på et tidspunkt springklippes diskret, formodentlig for at gøre scenen mere dynamisk. En næppe helt tilfældig tilskuers (Rudolf Hess) ses lytte med begejstret mine – han vender sig meget betimeligt imod det velplacerede kamera.

Mod slutningen af filmen ses f.eks. den meget tilfredse ordstyrers (Rudolf Hess') reaktion på Hitlers afsluttende tale. Hitler står faktisk skråt bag ham til venstre og lidt højere, men ordstyreren vender sig ud mod publikum og mod et velplaceret og fokuseret kamera. Optagelsen sker indendørs, men han er velbelyst, og man ser hans glade mine. Et sådant nærbillede og "reaktionsskud" kendes fra dialog-scener i klassisk Hollywoodfilm og fungerer helt "naturligt", men er også et potent virkemiddel. Allerede i stumfilmtiden blev close-up optagelser af ansigter brugt som lyriske og stemningsbærende udtryk med en

særlig gennemslagskraft ifølge den tidlige filmteoretiker Béla Balázs²¹. Nærbilleder af personers mimik har således ikke kun en æstetisk eller strukturel-narrativ funktion på film, men en psykologisk og kommunikativ kraft²².

Leni Riefenstahl (som i øvrigt kendte Béla Balázs fra arbejdet på filmen *Das Blaue Licht* (1932)²³) må have medtænkt den slags film-retoriske virkemidler, det er jo næppe tilfældigt, at der lige var et ekstra kamera klar, eller at manden er velbelyst og godt *framed* (placeret i billedrammen) og fokuseret. Og hans særlige "indforståede" minespil (mest påfaldende, når man ser de levende billeder gentagne gange) og det, at han netop *ikke* kigger i det kamera, som ellers står lige ved ham, når han vender sig om: alt dette kunne tyde på, at det var et velforberedt og aftalt indslag.

Triumph des Willens låner altså træk og virkemidler fra mange forskellige filmgenrer og sætter på en måde helt nye standarder for filmmediets suggestive, manende, forførende, manipulerende kraft. Derfor er der også et vist perspektiv i at betragte filmen som et retorisk fænomen. Ikke kun på grund af de brudstykker af taler, som er med i filmen, men fordi hele filmen jo tydeligvis arbejder på at "overbevise" i bred forstand. Aristoteles definerer retorik på denne måde: *Lad da retorik være bestemt som en kunnen (dynamis) der sætter os i stand til at mønstre de mulige overbevisende momenter i ethvert givet stof*²⁴. Og Leni Riefenstahl forstod virkelig at mønstre de mulige overbevisende momenter i noget, som måske umiddelbart kunne virke relativt uengagerende og "ufilmisk", nemlig et flere dage langt politisk partikonvent i en tysk by.

Hvis man betragter filmen som en slags retorisk præstation (og hermed mener jeg hele filmen som et samlet indlæg, og ikke kun de scener, hvor der holdes tale), så kan man også placere filmen inden for retorikkens overordnede genrer. Helt klassisk skelnes i retorikken mellem tre hovedgenrer: 1) den juridiske (eller forensiske) tale, som beskæftiger sig med fortiden, hvem gjorde hvad og hvem er skyldig? 2) lejlighedstalen (den *epideiktiske* genre), som handler om nutiden, øjeblikket, hvad vi her og nu er samlet for at fejre/sørge over, og 3) den politiske (eller *deliberative*) tale, som handler om fremtiden, om hvad vi skal gøre, som vil være bedst, mest nyttigt osv. Umiddelbart skulle man så tro filmen skulle placeres i den politiske genre, men det er ikke så entydigt. For selv om man kan tale om politisk propaganda her, så beskæftiger filmen sig ikke særlig meget med fremtiden eller med et politisk program i mere snæver forstand. Heller ikke Hitlers taler i filmen er fokuseret på fremtiden, eller hvad der bør gøres, de handler mere om at overvinde nederlagsfølelsen efter 1. verdenskrig og om at være sammen som et folk, samt også om den interne loyalitet i partiet (konventet fandt sted kort efter "de lange knives nat", det såkaldte Røhm-kup, hvor Hitler udrensede en række modstandere).

Så filmen *Viljens Triumf* må siges at tilhøre den *epideiktiske* genre, lejlighedstalerens genre. På almindeligt dansk kan det lyde lidt tamt at kalde noget for en "lejlighedstale" eller en "lejlighedsfilm" ville det så være her. Det

kunne lede tankerne hen på ret tilfældige, amatøragtige fødselsdagstaler eller bryllupsvideoer. Men den retoriske fagterminologi rummer ikke en nedvurdering af genrens mulige betydning, *epideiktisk* kommer af det klassiske græske ord for at påpege, fremvise og stille til skue, og kan indgå i sammenhænge med en mønstertale, hvor taleren vil vise sin kunstfærdighed, samt en prøve eller mønstring, foretage en militær demonstration²⁵. Den *epideiktiske* tale eller film er ikke bare noget, som finder sted ved en særlig lejlighed, den *epideiktiske* tale og film er også med til at skabe denne særlige lejlighed. Publikum til filmen skal medopleve øjeblikkets betydning, hvor masseparaderne med Føreren som centrum skaber og hylder den nye nationale identitet – som filmen så styrker endnu mere.

Riefenstahls dygtige brug af levende billeder af masserne i bevægelse omkring Føreren skaber en manende og bevægende oplevelse for publikum og er dermed med til at skabe, fejre og forstærke den politiske bevægelse.

Alle Politiske Tv-debatters Moder: Kennedy - Nixon, 1960

I en CNN dokumentar fra 2016 *Race for the White House - John F. Kennedy vs. Richard Nixon* (S1E1)²⁶ fortælles det, at det nye tv-medies transmission af debatten op til præsidentvalget i 1960 så ud til at få en afgørende indflydelse på publikums opfattelse af de to kandidater. Det forklares i dokumentaren, at Nixon så træt og nervøs ud efter en anstrengende kampagnedag, hvor tilmed en gammel knæskade var brudt op. Kennedy derimod virkede veloplagt, rolig og frisk, og det berettes, at han op til aftenens udsendelse slappede af og endda tog solbad. Yderligere fortælles det her, at publikumsmålinger efter denne tv-debat havde Kennedy som vinder - hvorimod publikumsmålingerne på radiolytterne til den samme debat havde Nixon som vinder.

Denne udsendelse og tv's nye betydning for politikernes tilsynekomst er i dag nærmest legendarisk. I en tekst-beskrivelse af et sammendrag af duellen på YouTube hedder det at "Television audiences thought Kennedy won the debate by a landslide, while radio audiences thought Nixon won it by a landslide"²⁷. Googler man i dag "Nixon unshaved" får man f.eks. et link til et BBC video-sammendrag²⁸ af debatten uden yderligere forklaring af "unshaved", og googler man "Nixon ubarberet" får man f.eks. et link til en artikel i Jyllandsposten International (fra 10.11.2012), som siger om Nixon under debatten: "...han var svedig og ubarberet og det påvirkede tv-seerne til Kennedys favør"²⁹. Der er dog også rejst tvivl om, hvor pålidelige og sammenlignelige disse seer-/lyttermålingerne var³⁰, og jeg vil nedenfor uddybe, om man faktisk kunne se, om Nixon var ubarberet eller ej.



Fig. 22: Oversigtsbilledet i starten af debatten mellem Kennedy og Nixon fra 1960 - her fra <https://www.youtube.com/watch?v=gbrCRKqLSRw>. Bemærk at studiekameraet faktisk ikke ser ud til at være helt i vatter!

For en retorisk analyse er der ikke noget nyt eller overraskende i at en talers udseende, mimik, gestikulation, kropsholdning, bevægelsesmønstre, påklædning og eventuelle barberingstæthed har betydning for en talers *ethos* - det har det jo også uden mellemværendet af tv- eller filmmediet. Men mediet har en anden måde at fremvise alt dette på, og en særlig mulighed for at udpege og fremhæve, sløre eller udelade forskellige aspekter.

Ser man på begyndelses-billedet af tv-duellen mellem Kennedy og Nixon (fig. 22) så kan man allerede her lægge mærke til forskellen på de to kandidaters måde at sidde på. Kennedy til venstre ser forholdsvis rolig og afslappet ud, hvorimod Nixon til højre sidder i en noget akavet stilling. Som tv-seer kan man altså allerede her få det indtryk, at Nixon er nervøs og mindre "statsmandagtig" end Kennedy (selv om Nixon på dette tidspunkt faktisk måtte siges at have mest erfaring, bl.a. som vicepræsident).

Men svarer dette umiddelbare syn på tv-billedet så ikke netop til det syn og den opfattelse, som man vel også ville have, hvis man var til stede i rummet som publikum eller som en del af tekniker-staben i studiet, og fx. placeret netop der, hvor kameraet var placeret? Både ja og nej: opfattelsen og fortolkningen (bevidst eller ej) af de to forskellige positurer, ville måske nok være ret ens. Men der er nogle forskelle: tv-billederne dengang og i gengivelsen her er i sort/hvid, og kvaliteten ikke specielt god. Var man til stede i salen ved siden af kameraet, ville man jo nok se tingene noget skarpere og frem for alt i farver. Men omvendt ville man ikke kunne zoome ind med sine egne øjne, og synsfeltet ville ikke være skrappt begrænset i et rektangel, som det er på en monitor eller tv-skærm. Så et kamera synes alligevel at "se" på en noget andet måde end vi gør normalt.

Nixon er klædt i et gråligt jakkesæt, som får ham til at gå noget mere i et med den grå baggrund, hvorimod Kennedy og ordstyreren i midten er klædt i mørke jakkesæt, som giver større kontrast. Det er ikke så afgørende for oplevelsen for en tilskuer i salen, men for oplevelsen via tv-skærmen er det ganske væsentligt. Det et-øjede kamera har bl.a. sværere ved at dybdeplacere en person eller genstand i rummet, end vi har med vores almindelige to-øjede syn - et forhold som i klassisk Hollywood film og senere i mere veludviklet tv-teknik typisk søges opvejet med brug af et bevægeligt kamera: når et kamera fx bevæger sig sidelæns på skinner eller via en kran, vil personers placering og kontrasten til baggrunden blive tydeligere. Nixon og hans kampagnestab var nok ikke på dette tv-teknisk tidlige tidspunkt begyndt at tænke i tv-egnede kulører - i dag er det derimod en indlysende del af iscenesættelsen af politikeres medie-optræden.

Selv om forskellene i kropsholdning og i påklædning jo er tydelig nok både for en tilskuer i studiet og for en tv-seer hjemme, så er tv-billederne ikke en simpel "gengivelse" eller "repræsentation" af virkeligheden eller af et udsnit af en

sådan "virkelighed". Det er ellers nogle almindelige talemåder, som jeg dog i følgende afsnit netop vil forsøge at demontere. Lige i dette tilfælde kan man faktisk argumentere for, at de sort/hvide billeder fra de lidt primitive, overvejende stationære kameraer øger forskellen mellem Kennedy og Nixon - for hvis man var til stede i studiet, ville man jo se mere skarpt, detaljeret og i farver, og Nixon ville måske ikke som på tv synes så grå og udflydende i forhold til Kennedy. Sat på spidsen kunne man hævde, at lige her gjorde tv på en måde forskellen mellem de to kandidaters fremtoning større, end den var "i virkeligheden".

Det er altså nødvendigt med en hel række forbehold, hvis man skal kunne sige, at et tv-kamera gengiver det, som sker foran kameraet, og at transmissionen eller optagelsen viser det samme, som en tilskuer ville se ved at stå på samme tid og sted som kameraet (heller ikke lydoplevelsen er den samme). Dels kan kameraet jo være zoomet ind eller ud (på den tid skiftede tv-kameraerne typisk linser alt efter afstand/vidvinkel osv.), noget vi ikke lige kan gøre med vores almindelige tilskuersyn. Dels må man tænke på de forskellige former for fokus, hvor et øje og et kamera ikke gør helt det samme. Endelig må man huske forskellen i format eller ramme: tv- og film-billeder er jo typisk rektangulære (4:3 for tidligt tv, 16:9 nu typisk for film og nyere tv). Og vores almindelige syn er jo ikke på samme måde "firkantet" eller rektangulært indrammet (nej, heller ikke selv om man går med briller). Men netop hvordan kameraet indrammer (*framer*), og hvor tæt det går på, og fra hvilken højde (oppe - nede) og vinkel (frontal - profil), det filmer, har betydning.

Billedmæssigt hopper tv-transmissionen frem og tilbage mellem forskellige synsvinkler eller ståsteder, og det med en øjeblikkelighed, som ville være fysisk umulig for en tilskuer i salen. Som tv-seer bestemmer vi ikke selv, hvorfra vi vil se, eller hvem vi vil se på, men vi bliver ført rundt af producer og fotografer. For det meste lægger vi ikke mærke til, hvor styret vores blik på denne måde bliver, for som oftest følger et tv-program (og det gælder i høj grad også for sådanne tidlige produktioner) de almindelige konventioner om, at vi ser "forfra" fra nogenlunde samme side (180 graders reglen), ligesom når man i et teater ser mod scenen fra forskellige pladser foran scenen og ikke fra bagtæppet. Og samtidig ser vi mest den aktuelt talende, og kun lejlighedsvis får vi et reaktionsskud fra den lyttende part. Her er nogle helt almindelige filmkonventioner på spil, velkendt fra klassisk Hollywood filmstil³¹, men i og for sig også nogle opmærksomheds-konventioner fra almindelige hverdagserfaringer, fx ved et spisebord i familien eller til et møde på universitetet. Her ser vi typisk mest på den, som har ordet, og kun af og til på de lyttende, evt. for at se en reaktion på noget markant.

I debatten mellem Kennedy og Nixon er der, så vidt jeg kan vurdere det, ikke en markant forskel på, hvor fornuftige eller overbevisende de ser ud eller lyder, mens de taler - jeg prøver her at vurdere rent fagligt-retorisk, hvordan de må være blevet opfattet af almindelige vælgere på denne tid - men jeg indrømmer

det er en vanskelig øvelse. Selvfølgelig kan det være en smagssag, hvem man synes har den bedste fremtoning, stemmebrug og accent, men de virker begge velformulerede, troværdige og nærværende – mens de taler. Og det må bemærkes, at nærbillederne faktisk ikke så skarpe, at man direkte kan se, om Nixon er ubarberet og svedig. Men i de indklippede reaktionsskud (eller lytterbilleder) af den ikke-talende, mens den anden har et længere indlæg, træder forskellene mellem de to kandidater tydeligt frem.



Fig. 23 og 24: Her har kameraet/produceren fanget Nixon i en lytterposition (eller i et "reaktionsskud" om man vil), hvor han ser væk fra Kennedy og ordstyreren og altså synes at vende sig bort fra debatten, samtidig med at han bider sig nervøst/anstrengt i læben og flytter uroligt på sig.³²

Her vises Kennedy gennemgående med en mine, som udstråler alvor, opmærksomhed, ro og engagement. Nixon derimod ses flere gange med en urolig, nervøs, nærmest lidt distraet eller træt mine, og helt bogstaveligt bider han sig i hvert fald på et tidspunkt i læben og vender sig bort fra debatten (ser væk fra Kennedy og ordstyreren). Med retorikkens begreber kan man sige, at de indklippede reaktionsskud kommer til at svække Nixons *ethos* i forhold til Kennedy. Det er med Aristoteles' tredeling ikke den del af *ethos*, som drejer sig om faglig dygtighed (*techne*), som er på spil, for den udviser de begge når de taler, eller om at vise velvilje over for publikum (*eunoia*), men selve den personlige karakter eller dyd (*areté*). Det er her, de indklippede billeder viser Nixon som svagere.

De indklippede reaktionsbilleder og deltagernes forskellige lyttende (eller nervøse) attituder er naturligvis ikke noget, man kan høre i radioreportagen. Men det er heller ikke nødvendigvis noget, man ville have lagt mærke til, hvis man selv havde været til stede i salen, for måske kiggede man så ikke på Nixon i netop disse øjeblikke. Tv-mediet har magt til at fremhæve visse træk, som måske ellers ikke ville blive bemærkede. Tv kan vise os "mere", end vi ellers ville have set. Netop når vi vises et nær-lytterbillede (altså ansigtet på den, som ikke taler) forventer vi ud fra almindelige film-konventioner og psykologi, at der er noget interessant på spil her, der er noget, vi skal lægge mærke til. Amy Coplan går så langt som til at tale om fysiologisk-emotionel smitte-påvirkning fra

ansigtsnærbilleder³³. Som filmmediet har også tv-mediet magt til at fremhæve og betydningsoplade visse træk, men også magt til at skjule visse træk – fx kunne det jo være, at Kennedy også havde øjeblikke med nervøse trækninger, men at de bare ikke blev "fanget" af kameraerne eller produceren.

Nixons *Silent Majority* Tv-tale om Vietnam-krigen, 1969

Den amerikanske præsident Richard Nixons tv-tale fra Det Hvide Hus den 3. november 1969 om krigen i Vietnam er blevet kendt for brugen af udtrykket "the great silent majority". Der var på dette tidspunkt omfattende kritik og demonstrationer i USA rettet imod krigsdeltagelsen, og Nixon forsøger med talen at appellere til "det tavse flertal" om at støtte hans politik og lederskab. Talen er siden blevet grundigt analyseret og evalueret ikke kun politisk, men også fagligt retorisk³⁴.

Et af de kendte eksempler på en eksplicit neo-aristotelisk kritik, som forstår sig selv som et grundigt teknisk-analytisk blik på Nixons tale, er Forbes Hill's artikel "Conventional Wisdom – Traditional Form"³⁵. Analysens formål er at afdække om taleren "makes the best choices" for at opnå en "favorable decision"³⁶ fra en specifik publikumsgruppe i en specifik situation. Om talen så faktisk opnår den intendede effekt, falder uden for analysen. Til slut i artiklen opsummerer Hill den neo-aristoteliske kritiks grundlæggende spørgsmål her: "...how well did Nixon and his advisors choose among the available means of persuasion for this situation?"³⁷ Den måske lidt underlige formulering skyldes den for retorikere, og især neo-aristotelikere så åbenlyse reference til Aristoteles' definition af retorik som evnen til *discovering the possible means of persuasion/observing in any given case the available means of persuasion* (Der findes lidt forskellige udlægninger og oversættelser til engelsk. På dansk er et godt bud som nævnt: *Lad da retorik være bestemt som en kunnen (dynamis) der sætter os i stand til at mønstre de mulige overbevisende momenter i ethvert givet stof*³⁸).

Hill's grundige analyse er meget fokuseret på argumentation, struktur og ordvalg, herunder hvordan Nixons *ethos* bliver understøttet, men der er ikke meget at finde om Nixons konkrete fremførelse eller om, hvad tv-mediet og kameraarbejdet kunne betyde. Der er nogle få ord om Nixons "tone" som er "unbrokenly serious", og om at de første to tredjedele af talen holdes i en "self-consciously plain style", og at den sidste del skifter til en "more impassioned tone"³⁹. Hill fortsætter imidlertid her med at omtale de stilistiske valg og "the speech-writer's literary skill", og det bliver tydeligt, at han ikke forholder sig til det audio-visuelle, men baserer sin analyse og vurdering på det, som lige så godt kunne være et skriftligt eller radio-baseret indlæg (hans "assessment" lyder: *by and large a considerable succes*⁴⁰). Måske havde Hill kun adgang til en udskrift af talen, da han foretog sin analyse, det er jo først i de senere år blevet nemt at gense programmer og taler på fx YouTube.

Men dermed mangler i analysen en væsentlig del af den oprindelige "tekst", som jo er den tv-tale og de konkrete "means of persuasion" som mødte seerne i 1969. Selv om vi i dag nok ikke kan sætte os helt ind i den tids tankegang og receptionsberedskab, kan vi dog stadig gense videomaterialet og analysere på det. Vi behøver ikke nøjes med at læse en udskrift – det ville faktisk være at

analysere på noget ganske andet end det, som mødte tv-seerne (jeg er selv i den lidt specielle situation, at jeg faktisk oplevede, hvordan talen blev modtaget i 1969 hjemme hos en politisk engageret familie i Mid-West USA, hvor jeg var på udvekslingsophold – de væmmedes over nærbillederne af Nixon, noget som jeg allerede dengang fandt bemærkelsesværdigt: de hadede ham, helt eksplicit).

Umiddelbart virker TV-formidlingen og kameraarbejdet ganske upåfaldende og konventionelt⁴¹ – og det kunne som sådan glimrende passe ind i Hills overskrift på artiklen "Conventional Wisdom – Traditional Form". Man vil både kunne argumentere for at kameraarbejdet understøtter Nixons ethos og budskabets klarhed, og man vil kunne argumentere for at kameraarbejdet tilslører og manipulerer; men en vigtig forudsætning også for forskellige varianter af en neo-aristotelisk kritik af en TV-tale må være, at alle væsentlige "means of persuasion" bliver undersøgt.



Fig. 25: Traditionel indramning og halv-total, frontal og horisontal indstilling fra starten af talen.⁴²

Hele talen sendes som en ubrudt transmission uden kameraskift, hvilket er helt i tråd med traditionen for vigtige statsmandstaler på tv; kameraskift eller klip ville nok opleves som mindre officielt eller ærbødigt. Det enlige kamera har dog stadig flere mulige virkemidler, som er interessante for en analyse. I dette tilfælde kameraets placering i forhold til taleren, indramningen (*framing*) og zoom-bevægelsen.

Kameraet og Nixon er her i øjenhøjde, der filmes hverken nedad eller opad, og Nixon kigger direkte ind i kameraet, når han ellers ser op fra sit papir. Nixon filmes også siddende med front direkte mod kameraet, og ikke i profil eller skråt fra siden. Denne kamera-indstilling (horisontalt og frontalt skud) er helt konventionel og bemærkes sjældent, den benyttes typisk ved vigtige personers

tale, i Danmark ved dronningens nytårstale f.eks., og ofte også når en nyhedsvært optræder. Indstillingen synes at høre til godt kamera-håndværk, men hviler også på udbredte kulturelle normer og måske instinktive koder: visuelt markerer kameraet noget om en (ønsket) opfattelse af talerens *ethos*.⁴³

Kameravinklen her og den traditionelle, centrerede *framing* understøtter altså alt andet lige opfattelsen af den filmede person som vigtig og seriøs. Man kan prøve at forestille sig, hvad det ville have betydet for opfattelsen af Nixons tale, hvis han var blevet filmet med et uroligt håndholdt kamera, som filmede skråt oppefra og ned, var let tiltet sideværts og havde Nixon delvis udenfor rammen.

Kameraet er her stationært, men der er alligevel en form for bevægelse, nemlig en langsom ind-zoom fra startens "total-billede", hvor vi ser skrivebordet, fanerne, telefonen og foto-rammen, og får et indtryk af/genkender det Ovale Værelse i Det Hvide Hus. Ret snart zoomer kameraet derefter ind på nærbilleder af Nixon, for hen mod slutningen at zoome ud igen (her dog med en lille krølle til allersidst). Denne start ude i et overbliksbillede er igen konventionel, det er typisk for et startbillede ikke kun ved transmission af vigtige taler (sådan startede tv-transmissionen af Kennedy-Nixon duellen i 1960 også), men også ved starten af en scene i en klassisk Hollywood-film: først skal vi som seer få et overblik, forstå hvor vi er osv., og derpå følger den nærmere handling eller dialog, som typisk vises med en række nærbilleder. Ved afslutningen af en scene eller film bevæger kameraet sig ofte igen bagud/der klippes til totalbillede. Det er et kommunikerende virkemiddel, som oftest ganske upåfaldende, men som skal hjælpe seeren til at komme ind i scenen, involvere sig via nærbillederne, og så komme godt ud/videre igen. Det fungerer både fordi det er en filmkonvention, og fordi det meget naturligt mimer en tilskuers afstand og blikretning. Hvad de færreste tænker over er, at selv om den talende person synes at komme tættere på, så ændrer det ikke ved lyden, hverken volumen, nærhed eller rumklag). Det vil dog føre for vidt her at forfølge denne filmisk-fænomenologisk interessante forskel på lyd og billede, men det er væsentligt at pege på de komplekse visuelle og auditive virkemidler, som er involveret i en tilsyneladende meget simpel "realistisk" eller "neutral" optagelse⁴⁴.



Fig. 26: Tætteste ind-zoom ved en delkonklusion et stykke inde i talen. Kameraet bringer seeren meget tæt ind foran Nixon, som ser lige i kameraet. En appel om tillid og troværdighed? Og denne gang virker han vel ikke ubarberet?

Som sagt følger kameraets zoom-gang ind og ud et helt traditionelt mønster: det begynder ude med oversigtsbilledet (forankrer og tilføjer præsidentiel autoritet) og går snart tættere på, så Nixon bliver mere nærværende, indtrængende og med tydeligere mimik og blik. Mod slutningen zoomer kameraet ud igen, tydeligvis (altså når man er analytisk opmærksom) koordineret med talens historiske tilbageblik/højstemte udblik hen mod slutningen: " Fifty years ago, in this room and at this very desk, President Woodrow Wilson spoke words..."

Og efter dette "historiske vingesus" med ud-zoom kommer så som en mere indtrængende slut-appel en ind-zoom, hvor Nixon mønstrer alt, hvad han kan (og i løbet af talen har søgt at opbygge) af personlig *ethos* og *pathos*: " As President I hold the responsibility for choosing the best path..."

De tætte billeder af Nixon, som kigger seerne lige i øjnene (kigger ind i linsen), kan siges at understøtte *areté*-aspektet af hans *ethos* (*areté* handler om talerens personlige dyder, så som ærlighed, mod og viljestyrke). Hans opstilling af valgmuligheder og argumenter i talen dækker *fronesis*-aspektet (dvs. han demonstrerer indsigt og klogskab), og han har også verbale formuleringer som skal vise hans *eunoia* (dvs. hans velvilje og gode hensigter), nemlig at han vil varetage amerikanernes og verdenssamfundets interesser. Men at opnå tillid til Nixons karakter og personlige dyder⁴⁵ – der er noget som kameraet her kan siges at forsøge at tilvejebringe på en ikke-verbaliseret, men visuel måde: kameraet fører os helt tæt hen til ham.

Undervejs i hele midterdelen af talen er der kun mindre zoom-variationer, kameraet forbliver inde i et ret tæt eller relativt tæt nærbillede af Nixon, de små

kamerabevægelser kan højst siges at tilføje en smule liv i billedet. Det er igen ganske konventionelt. Et mere ekstremt nærbillede, så man fx kun så øjenpartiet ville have været muligt, men det ville have pådraget sig opmærksomhed og kritik, fotografen eller den ansvarlige producer ville ikke næppe få ros for sin kreativitet, men blive betragtet som uprofessionel, en dårlig håndværker, eller som utidigt manipulerende.

Der er dog et særligt sted i denne optagelse fra 1969, som på diskret, men alligevel slående vis demonstrerer kamera-arbejdets retoriske potentiale. Elleve og et halvt minut inde i talen siger Nixon, at han vil læse op fra et brev, han nylig sendte til Ho Chi Minh, den nordvietnamesiske lede. Tv-kameraet markerer, at nu kommer et citat, nemlig ved at foretage en ud-zoom, næsten helt tilbage til startpositionen, og ud-zoomen holdes præcis indtil citatet slutter, hvorefter kameraet igen zoomer ind. Her er kameraets "arbejde" altså med til at klargøre talens indhold, helt parallelt med at en særlig skrifttype (f.eks. kursiv) eller indrykning i lay-outet markerer et citat i en skreven tekst. Zoombevægelsen her udføres professionelt og upåfaldende, men for en grundig retorisk analyse må det høre med til udsendelsens eller den samlede "Tv-teksts" kvaliteter.

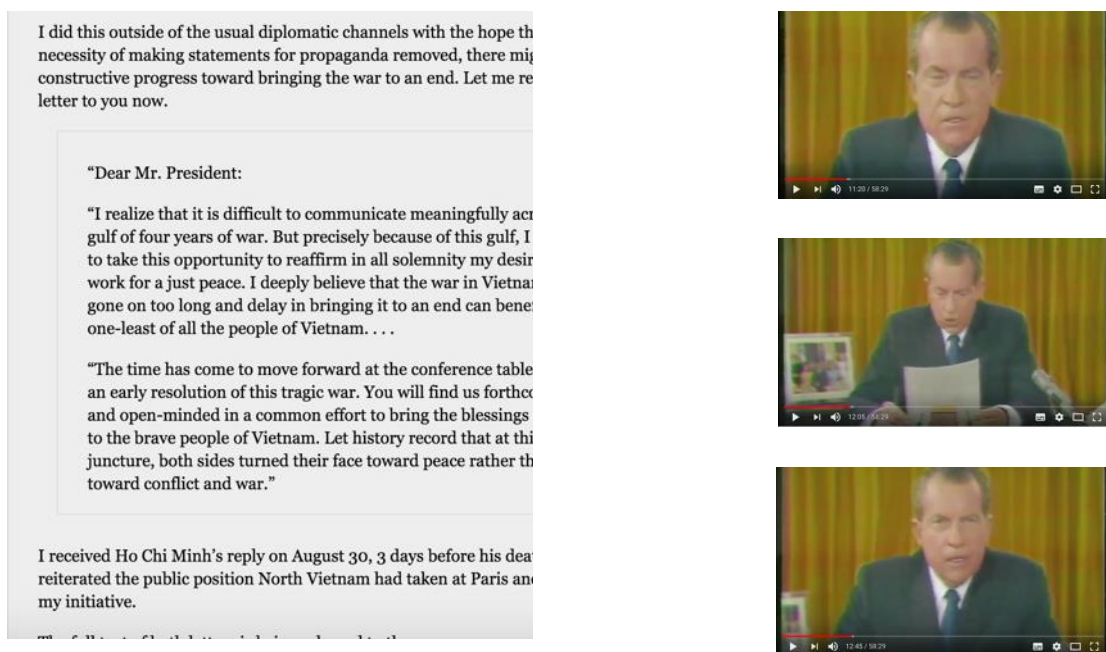


Fig. 27: I denne tekstudskrift⁴⁶ markeres citatet fra Nixons brev på vanlig lay-out mæssig vis med indrykning. TV-kameraet markerer citatet her via en ud-zoom og distance, som holdes lige så længe som der citeres. Ligesom et dygtigt tekst lay-out kan guide læserens forståelse, således kan også et dygtigt kamera-arbejde guide seerens forståelse.

Opsummerende viser denne lille analyse af kameraarbejdet i forbindelse med Nixon's tv-tale altså at kameravinkel og kamera-framing kan søge at påvirke (her vel mestendels positivt understøtte) opfattelsen af den politiske talers *ethos*. Samtidig kan den (ligeledes ganske traditionelle og upåfaldende) kamerabevægelse i form af varierende in-zoom og ud-zoom medvirke til at

klargøre talens struktur og indholdselementer (f.eks start, slut, delkonklusion, citat), ligesom zoom-bevægelsens variationer tilføjer talen en vis dynamik og med-formidler (her igen positivt) talerens *ethos* og engagement.

Det er ikke sikkert at Hill's neo-aristoteliske tekstanalyse ville være nået frem til en anden samlet vurdering af Nixon's tale, hvis Hill havde inddraget kameraets arbejde i analysen. Det kunne måske ovenikøbet have styrket hans vurdering af talens overordnede succes mht. *choice and arrangement of the means of persuasion*⁴⁷. Andre mere kritiske kommentatorer kunne dog også have fremhævet, hvordan det meget konventionelle og traditionelle tv-formsprog var med til at understøtte Nixons ellers noget tvivlsomme autoritet og troværdighed, og at talen derfor samlet vurderet var mere demagogisk end deliberativ, mere strategisk end inviterende til medovervejelse. Og læren i dag må være, at kameraarbejdets mulige betydning også inddrages i en retorisk analyse, som vil forholde sig til hele den udsendte, af publikum dengang oplevede og nu digitalt bevarede og recirkulerede "tv-tekst".

De afgørende Video-bites: Bush – Clinton 1992

I 1992 var tv-duellerne mellem de amerikanske præsidentkandidater blevet en traditionsrig og vigtig del af kampen om Det Hvide Hus. Alle var nu klar over udsendelsernes betydning, og kampagne-medarbejderne gjorde sig store anstrengelser for at få deres kandidat til at klare sig godt.

Teknisk var der i 1992 kommet en noget bedre kvalitet både billed- og lydmæssigt. Billederne var nu i farver, og der var flere (men relativt upåfaldende) kamerabevægelser og en lidt livligere klipning. I den anden af de tre tv-debatter i 1992 prøvede man at forny og levendegøre debatterne endnu mere, nemlig ved at invitere udvalgte vælgere med ind i salen, ikke blot som publikum, men også med mulighed for at stille spørgsmål. Debatten forløb over halvanden time og med tre kandidater, nemlig siddende præsident George Bush (senior), demokraternes Bill Clinton og den uafhængige Ross Perot⁴⁸.

I Bill Clintons lejr var man meget tilfredse med at få et levende publikum med ind til tv-optagelsen, for Clinton syntes at have en særlig evne til at tale direkte og nærmest personligt med de fremmødte til vælgermøderne, hvorimod Bush kunne virke noget stiv.

I et CNN-program⁴⁹ fra 2016 fortælles det, at Clintons stab forud for debatten undersøgte salens indretning og de høje taburetter, som kandidaterne skulle sidde på, og derefter øvede, hvordan Clinton skulle sidde klar til at gå frem mod publikum. Tilmed gik de så vidt som til at stjæle de oprindelige taburetter i salen og bytte dem ud med de taburetter, som de havde brugt under træningen – på den måde ville Clinton være sikret en velkendt understøttelse.

Paul Beluga, senior strateg i Clinton kampagnen, fortæller, hvordan de gik efter at få skabt nogle små, vellykkede tv-øjeblikke for deres egen kandidat. Det drejede sig ikke så meget om hele debatten eller argumentationen, men om at vise sig heldigt eller vindende frem i mindre, overskuelige situationer: *The key is: dominate the moment – that can then be put on the morning shows, the evening news, recycled*⁵⁰. Så allerede i 1992 blev der tænkt i "sound-bites" og "video-bites" som effektive "tv-retoriske" virkemidler.

Og der kommer faktisk et par gode øjeblikke for Clinton-lejren i løbet af udsendelsen. I CNN-programmet, som jo er lavet 25 år senere, fortæller Clintons kampagnefolk, at de ligefrem jublede, da Bush kommer til at kigge på sit ur et godt stykke inde i debatten. Dermed kommer det nemlig til at virke, som om han følte sig ubehageligt til mode, som om han ønskede udsendelsen snart var overstået, eller måske tilmed kedede sig eller tog afstand fra den publikums- og vælger-nære form.

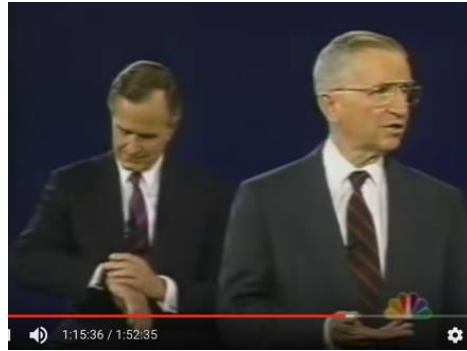


Fig. 28 & 29: I hvert fald to gange under debatten kiggede Bush på sit ur, hvilket tolkes som et uheldigt signal. På fig 28 her er det fanget på et oversigtsbillede, mens ordstyreren (i rødt) lægger op til et spørgsmål fra salen. På fig 29 er Ros Perot i færd med at tale, men kameraet sørger for at holde Bush med inde i baggrunden. <https://www.youtube.com/watch?v=m6sUGKAm2YQ&t=3826s>

Det samlede udtryk og indtryk fra en tv-debat handler således ikke kun om, hvad man siger, mens man er på, men også om, hvad man gør, når man tror, man ikke er på, men så alligevel bliver fanget af et kamera og af produceren. Både fotografens og producerens indsats er her væsentlig for, hvad der formidles videre, det er ikke kun deltagerne på scenen, som bestemmer.

Et andet lidt uheldigt tv-øjeblik for Bush kommer, da alle tre kandidater bliver spurgt af en kvindelig publikummer, hvordan den økonomiske krise har påvirket dem personligt, og hvis de ikke er blevet personligt påvirket, hvordan kan de så sige, de kan hjælpe "the common people"? Kvinden (hjulpes af ordstyreren) insisterer på den personlige vinkel, da Bush begynder at snakke lidt mere i generelle vendinger om det bekymrende ved krisen. De følgende kameraskud af Bush synes at vise, at han irriteret ønsker at distancere sig fra den spørgende, og han lyder lidt snerrende i stemmen.



Fig. 30: Bush kommer til at fremstå meget irriteret, da en kvinde insisterer på det personlige i spørgsmålet om hvordan han selv, "personally", er blevet påvirket af krisen.

Bush forsøger endda at gå lidt i rette med spørgeren og spørgsmålets klarhed: *Help me with the question?* Tilskueren holder fast i det personlige, hun kender berørte mennesker og har selv problemer. Efter at Bush så først har forsikret, at han skam også i det Hvide Hus snakker med mange, som er påvirkede af krisen, skifter han spor og begynder på en lidt anden historie, samtidig med at han drejer sig væk fra den spørgende kvinde: han fortæller, at han har været på besøg i en kirke, en "black church", fremhæver han, lige uden for Washington D.C., hvor han havde læst i deres nyhedsbrev om problemer med ...*teenage pregnancy, difficulties families have to make ends meet...* Bushs tanke med denne historie er sikkert, at han vil give indtryk af, hvordan han også færdes blandt "common people" og således ved, hvad det vil sige at være økonomisk trængt. Det er også ganske pænt i tråd med Bushs konservativt religiøse image, at han fortæller om et kirkebesøg.



Fig. 31: Bush vender sig bort fra den ihærdigt spørgende kvinde og begynder på en lidt anden historie, som ikke virker helt relevant. Fig. 31,5: Kamerafolkene og produceren viser os fra flere forskellige vinkler, hvor tæt Clinton er på den spørgende tilskuer, og vi ser hende også nikke anerkendende, mens Clinton (tilsyneladende) er i gang med at svare. Kameravinklerne skifter i denne udsendelse så meget, at den ellers så konventionelle 180 graders regel overtrædes, hvilket virker som et mere eller mindre bevidst forsøg på at ophæve skellet (kendt fra traditionelt teater og klassisk film) mellem politikerne på scenen og publikum i salen.

Hvad der imidlertid er lidt påfaldende her er, at Bush omhyggeligt specificerer, at det er en "black church". Det turde vel være mindre relevant. Men en tolkning ud fra sammenhængen kunne være, at denne "farvesætning" falder Bush ind, fordi han ser eller er påvirket af, at den ihærdigt spørgende kvinde også er "black", hvilket han jo ved, at tv-seerne også ser.

Da det bliver Bill Clintons tur går han meget afslappet fremad mod tilskuerne (fulgt af en blød kamerabevægelse) og indleder en tilsyneladende sympatiserende, personlig dialog med den spørgende (*Tell me how it affected you again?... You know people who lost their jobs...?*). Kameravinklerne skifter, så vi får flere skud af Clinton sammen med publikum, og publikum sammen med Clinton, herunder også den udsørgende kvinde, som endda ses nikke anerkendende undervejs. Går man efter, hvad Clinton faktisk siger, så svarer

heller ikke han direkte på spørgsmålet om, hvordan han *personligt* et blevet (økonomisk) påvirket af krisen, men hans kropssprog og hele henvendelsesstil er ganske anderledes imødekommende end Bushs var lige før.

Med retorikkens begreber kan man sige, at der her ikke er nævneværdig forskel på de to kandidaters logos-appel, men derimod stor forskel på deres *ethos*-appel. Og følger vi videre Aristoteles' underinddeling af *ethos* i de tre aspekter klogskab, dyd og velvilje (*fronesis*, *areté* og *eunoia*) så kan det yderligere præciseres, at forskellen ikke ligger i de to første, men i velvilje-aspektet *eunoia*: Clinton demonstrerer større lydhørhed, imødekommenhed, kontakt med og velvilje over for den spørgende og via dette også med resten af publikum og seerne.



Fig. 32 & 33: På nærbilledet her er Bush ikke ved at sige noget, men han fanges af kameraet, mens han sidder og lytter med åben mund til Clintons velsmurte retorik. Senere sørger et andet kamera omhyggeligt for at holde Bush (stadig med et ret fjoget udtryk) med inde i billedet i baggrunden, mens Clinton taler i forgrunden.

Da Clinton fortsætter og taler i lidt mere generelle vendinger om krisen, og hvad han gerne vil gøre for at imødegå den, klippes der ikke mere tilbage til den spørgende kvinde. Til gengæld klippes på et tidspunkt til et lytterbillede (reaktionsskud) af Bush, som man har anet i baggrunden bag Clinton. I nærbilledet ses Bush sidde med et nærmest fjoget eller opgivende udtryk. Jeg har vist scenen for flere hold internationale studerende (på Roskilde Universitet), og hver gang afstedkommer indklippet med Bush en del spontan moro og bemærkninger. Der er her åbenbart tale om et af de gyldne tv-øjeblikke (*dominate the moment*), som Clintons kampagnefolk tragtede efter.

Nogle kan i dag synes, at det er lidt synd for Bush at vise ham på den måde slået (*beaten* og *flabbergasted* har jeg hørt fra studerende). Muligvis er reaktionen hos en gruppe internationale studerende her mange år efter præget af, hvad de ellers forbinder med det to personer, fx er det jo nu en udbredt opfattelse, at Clinton havde en stærk retorisk karisma, som var svær at hamle op med. Derfor er denne "afprøvning" muligvis ikke retvisende for, hvordan samtidens amerikanske tv-seere opfattede scenen. Men scenen og de spontane emotionelle

reaktioner illustrerer trods alt mulighederne for at fremhæve og forstærke særlige sider af politiske kandidaters optræden og personlighed via kamera og klip.

Kameravinkler og Krig: Powell – Blix, 2003

Forud for invasionen i Irak i foråret 2003 var der en del drøftelser og taler i FN's Sikkerhedsråd. Den 5. februar holdt USA's udenrigsminister Colin Powell en længere tale⁵¹, hvor han bl.a. præsenterede luftfotos og lydoptagelser, som skulle indikere, at Saddam Hussein i Irak besad masseødelæggelsesvåben. Powell fremholdt også en lille ampul, som skulle illustrere de farlige miltbrandbakterier, som Saddam Hussein ifølge Powells efterretninger producerede på mobile laboratorier: en krigsindsats syntes, ifølge Powell, bydende nødvendig for at standse denne farlige diktator.

En månedstid senere talte Hans Blix⁵² på samme sted i Sikkerhedsrådet. Han var formand for FN's våbeninspektører, som var sat til at undersøge de konkrete forhold i Irak m.h.t. masseødelæggelsesvåben. Hans Blix meldte om fremskridt i samarbejdet med irakerne og udbad sig mere tid til at undersøge forholdene. Selv om det var samme sted og samme emne, blev de to talere imidlertid filmet på meget forskellig måde. Kort tid efter begyndte den USA-ledede invasion af Irak.

Det må være fair at sige, at Powells tale i Sikkerhedsrådet på denne tid blev betragtet som meget overbevisende af de fleste medier og politikere i vesten. Den stod heller ikke alene, men var et led i Bush-administrationens meget omfattende "marketing af en krig mod Irak", som det hedder i en senere bog⁵³. Den danske statsminister, Anders Fogh Rasmussen udtalte: *Irak har masseødelæggelsesvåben, det er ikke noget vi tror, det er noget vi ved.*⁵⁴

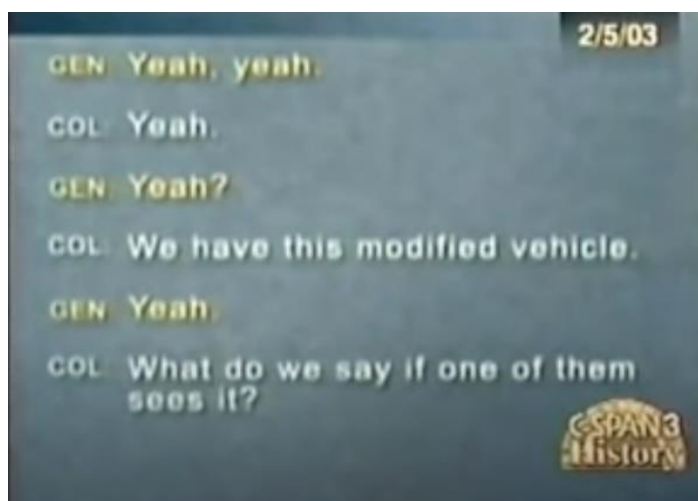


Fig. 34: På en storskærm i FN's Sikkerhedsråd fremviser Colin Powell en oversat udskrift og afspiller en lydfil, som angiveligt skulle vise to Irakiske officerers bekymring mht. om FN's våbeninspektører skulle opdage et "modificeret køretøj". Sådanne lydfiler og udskrifter kan nemt fabrikere til lejligheden, så det kræver stor tillid til den talende at se noget sådant som bevis på eksistensen af masseødelæggelsesvåben i Irak, februar 2003.⁵⁵

Men det turde også være velkendt, at der efter invasionen af Irak ikke blev påvist nogen masseødelæggelsesvåben, og at Powells "bevisførelse" og andres skråsikkerhed derefter blev udsat for en del kritik. Powell selv har også taget delvis afstand fra talen, men vedgår samtidig bemærkelsesværdigt nok den politisk-retoriske hensigt om at retfærdiggøre den allerede trufne invasionsbeslutning over for offentligheden:

*... at the time I gave the speech on Feb. 5, the president had already made this decision for military action. The dice had been tossed...
The reason I went to the U.N. is because we needed now to put the case before the entire international community in a powerful way, and that's what I did that day...
And we had projectors and all sorts of technology to help us make the case. And that's what I did...
there was pretty good reaction to it for a few weeks. And then suddenly, the CIA started to let us know that the case was falling apart...
So it was deeply troubling, and I think that it was a great intelligence failure on our part...⁵⁶*

Powells tale er også blevet underkastet grundig retorisk kritik. David Zarefsky går neo-aristotelisk til værks i en artikel i *Rhetoric and Public Affairs* (2007)⁵⁷ og har især fokus på strukturen, argumentationen og det fremlagte bevismateriale. Han påtaler at Powell overvejende argumenterer ud fra indicier og *ad ignorantiam* (à la "vi ved ikke med sikkerhed om Saddam Hussein har afleveret alle sine masseødelæggelsesvåben"), men finder det i og for sig formmæssigt forsvarligt givet konteksten og den historiske scene. Zarefsky bemærker også at Powell søger at udnytte sin opbyggede *ethos* og også i talen direkte verbalt appellerer om tillid til hans og oplysningernes troværdighed. Med McCrosky's terminologi er der tale om både "initial" og "derived" *ethos*.⁵⁸

I opridsningen af forhistorien nævner Zarefsky fortilfældet med fremlagte luftfotos i Sikkerhedsrådet, nemlig under Cuba-krisen, hvor US ambassadør Adlai Stevenson udbad sig et "ja" eller "nej" fra Sovjets ambassadør mht. missilerne og udtalte, at han var klar til at afvente svar *until hell freezes over*⁵⁹.



Fig 34 & 35: Fra Sikkerhedsrådet d. 25. oktober, 1962 under Cuba-krisen, den berømte scene hvor den amerikanske ambassadør udfordrer den sovjetiske og kræver et klart ja/nej-svar ("Don't wait for the translation"). Han fremviser luftfotos som bevis på farlige missilanlæg på Cuba. Da Powell taler godt 40 år senere, er den amerikanske delegation placeret på samme måde, men filmes nu i øjenhøjde⁶⁰.

Zarefsky nævner også i sin opridsning af talens kontekst og forberedelse, at Powell angiveligt flyttede rundt på nogle møbler for at kunne øve sig på talen et sted som lignede Sikkerhedsrådet⁶¹. Zarefsky synes dermed tæt på at inddrage de visuelle elementer i sin faglige retoriske analyse, men forholder sig derefter alligevel kun til det verbalsproglige, han kommer ikke ind på noget om Powells *actio*, hans stemmebrug, mimik, gestik, blikretning, placering og baggrund, eller noget om den konkrete brug af de visuelle hjælpemidler, den fremviste ampul og de elektroniske skærme. Intet bliver nævnt om kamera-placering eller om hele den tv-mæssige tilrettelæggelse – selv om Zarefsky jo indledningsvis netop omtaler vigtigheden af at overbevise alverdens *seere*.

Men jeg synes det er værd at fremhæve de markante forskelle på det kameraarbejde, som formidlede Powell, og det, som formidlede Blix under deres taler i Sikkerhedsrådet. Forskelle, som man stadig kan se på de nemt tilgængelige videooptagelser (fx YouTube), og som alt andet lige må have påvirket det samtidige publikums opfattelse af talernes troværdighed. Sætter man to stillbilleder fra deres indledninger sammen i dag (se Fig. 36 & 37), bliver det åbenlyst og vel nærmest "skæbnens ironi" at Powells *ethos* så klart styrkes af kameraet, mens Blix's svækkes af kameraet. Jeg har også flere gange prøvet at afspille begyndelsen af de to taler for studerende her flere år efter – og det er tydeligt for dem, selv om de nu måske har en anden og mere kritisk forståelseshorisont end man havde i samtiden, at Powell fungerer langt stærkere og mere interessant i sin fremtoning og kommunikation end Blix. Nogle siger det endog inden jeg har opfordret dem til at næranalysere på kamera-arbejdet.



Fig. 36 & 37: februar 5, 2003, Colin Powell i Sikkerhedsrådet⁶² sat over for: Marts 7, 2003, Hans Blix i Sikkerhedsrådet.⁶³

Mere specifikt er der jo tale om to meget forskellige kamera-placeringer i forhold til den talende. Powell filmes frontalt og i øjenhøjde, mens Blix filmes skråt fra siden, så skråt, at han slet ikke har øjenkontakt med kameraet/seerne. Samtidig er han filmet fra en højere position, altså oppefra-og-ned. Det betyder, at han ikke står over for seerne, han er ikke i øjenkontakt med seerne og ikke på samme niveau, han bliver iagttaget og set ned på i bogstavelig forstand. Dette er betydningsfuldt, fordi den metaforiske følelse af at "han blive set ned på" (dvs. bliver set som underlegen, uvigtig, ikke en man kan lide, en som er irrelevant) meget vel kan blive den umiddelbare, instinktivt og kulturelt betingede reaktion fra publikum. Dette "nedgraderende" synspunkt fra kameraet understøtter ikke, men forringer enhver *ethos*, taleren måtte have haft i forvejen og i situationen, han bliver ikke indrammet som en autoritet, men som en partiel stemme i en debat, nærmest som en outsider, der kommenterer noget til en anden - ikke som en vigtig person, der henvender sig direkte til kameraet og seeren. Blix fremstår ikke som en leder eller programvært, men som en deltager i et møde side om side med andre.

Bag Powell sidder alvorlige jakkeklædte mænd som tilsyneladende følger med i hans tale, der er symmetri og ro i billedet, indramningen er typisk for "statsmandstaler" (eller "the parental gaze" som jeg kalder det andetsteds⁶⁴). Der sidder ikke nogen på siden af Powell, han er klart den forreste. Men bag Blix og ved siden af ham sidder forskellige personer, som ikke synes at følge med i hans tale eller at bakke ham op, der er en del asymmetri og uro i billedet, bl.a. idet en mand bøjer sig forover og fisker nogle papirer op, en anden trommer (nervøst/utålmodigt?) med fingrene, roder i sin jakkelomme osv. Dette får ikke Hans Blix til at virke kompetent og troværdig, tværtimod vil tv-seerne sandsynligvis blive påvirket af holdningen af de ikke-opmærksomme mennesker ved siden af Hans Blix. Det er ganske standardpsykologi (kendt fra den smarte praksis i så mange talkshows og tv-programmer, der har et ovenud positivt studiepublikum med i billedet og på lydsporet), at vi som seere har en tendens til at dele holdninger og reaktioner med med-seerne på settet. Det er socialt smitsomt - selv når det formidles på film, tv, video og andre platforme - at se andre mennesker opføre sig som underholdt eller kede sig, taknemmelige eller forargede, ophidsede eller distraherede.

Den sammenlignende analyse af den visuelle retorik sandsynliggør, at Colin Powells stab var tilstrækkelig mediebevidst til på forhånd at medtænke kameravinkel og baggrund for denne vigtige tale, og altså i høj grad styrede optagelserne, og det virker også sandsynligt, at Hans Blix og medarbejdere ikke havde tænkt nærmere over det, idet han jo ses filmet på en ikke-engagerende standard-måde, formodentlig af forhåndenværende teknikere/det sædvanlige video dokumentations set-up i salen.

Sammenlignes igen med de gamle optagelser fra Sikkerhedsrådet under Cuba-krisen i 1962 kan man fornemme, hvad der nærmest svarer til forskellen på en med Bill Nichols' udtryk "observatory" dokumentar og en "expository"

dokumentar⁶⁵. Det virker som om kameraet blot observerer, hvordan Adlai Stevenson uden særskilt opmærksomhed på kameraet henvender sig til sin sovjetiske modpart og til rådsmedlemmerne omkring sig, og vi ser hvordan nogle plancher bliver stillet op i salen. Blix bliver tilsvarende set på af kameraet og dermed af seerne med et noget distanceret og nedad-observerende blik, og Blix selv gør ikke meget – hvis overhovedet noget – for at appellere til kameraet. I Powells tilfælde får man derimod indtryk af en meget bevist optræden og blikretning, som kameraet på sin side også kommer i møde og samarbejder med: kameraet placerer sig selv og seerne i et tæt face-to-face forhold til Powell: Powell taler lige op i vores/verdensoffentlighedens "åbne ansigt" (hvortil man vel ikke kan lyve?) og har en højtsiddende storskærm klar til at bakke sig op med visuel dokumentation.

Som en form for visuelle "beviser" på eksistensen af masseødelæggelsesvåben i Irak fremviser Powell en række luftfotos/satellit-fotos og forsikrer, at eksperter har kunnet granske sig frem til eksistensen af faciliteter, som nok er svære at se for almindelige mennesker:

The photos that I am about to show you are sometimes hard for the average person to interpret, hard for me. The painstaking work of photo analysis takes experts with years and years of experience, poring for hours and hours over light tables⁶⁶.

De fremviste luftfotos er heller ikke særligt tydelige, det vil sige at deres beviskraft er afhængig af Powells forsikringer og publikums tillid til ham og til at han har valgt pålidelige og dygtige eksperter. Men finessen ved at vise den slags utydelige/flertydige billeder er jo så, at hvis man hælder til at tro på fremviserens, her Powells, fortolkning, så fungerer det lidt som om man nu har set de famøse masseødelæggelsesvåben "med egne øjne".



Fig. 38: Her er et af de luftfotos, som Powell fremviste⁶⁷. Hvad kan vi tydeligt se? Vi kan tydeligt se af de indsatte tekster, cirkler osv., at billederne allerede er blevet bearbejdet og fortolket for os, vi ser altså her "noget" via andres filtre og tilføjelser. Teknisk er det i den digitale æra ikke svært at fabricere denne slags "visuelle beviser" helt fra grunden af.

Til sammenligning er der ingen visuelle illustrationer via storskærm som understøtter Blix's tale. Som provokerende tankeeksperiment kan man jo forestille sig, at han havde fremvist billeder af en fabrik med kloakrør som bevis på at forestillingen om at Irak rådede over ballistisk materiale var tvivlsom. Eller at en fabrik for "kemiske våben" viste sig at være en fabrik for toiletarmaturer – dette sidste fantasifulde eksempel på en kontra-illustration benyttet faktisk i en senere film med Matt Damon (*Green Zone*, Universal, 2010, instruktør Paul Greengrass). Men Blix og hans team havde tydeligvis ikke tænkt i visuelle retoriske midler, og kamera-arbejdet understøtter som sagt ikke hans troværdighed. Efter lang tids stilstand i samme distancerende vinkel skiftes af og til til nogle overbliksbilleder over forsamling og udsnit med mere eller mindre opmærksomme lyttere. På en tidspunkt her under Blix' tale strejfer kameraet også Colin Powell – han ser på ingen måde ud til at lytte opmærksomt eller bifaldende.



Fig. 39: Colin Powell holder en lille ampul op for at demonstrere at selv så lille en dosis af Miltbrandbakterier (Antrax) eller lignende kan betyde død og ødelæggelse for titusinder – men har vi dermed set med egne øjne, at Saddam Hussein har disse farlige sager på lager?

På et tidspunkt fremviser Colin Powell i sin tale en lille ampul for at illustrere at selv så lille en mængde Antrax (miltbrandbakterier) ville være et dødeligt biologisk våben – og væver det sammen med forsikringer om at Saddam Hussein har haft og sandsynligvis stadig har omfattende kemiske og bakteriologiske våbenlagre, og at han også menes at have mobile laboratorier til fortsat fremstilling – mobile, naturligvis, for at undgå at blive opdaget. Og her fremviser han så på storskærmene - ikke et foto, men - tydeligvis digitalt konstruerede grafiske illustrationer af, hvordan en sådan mobil produktionsfacilitet til biologiske våben kunne se ud/eller hævdes at se ud.

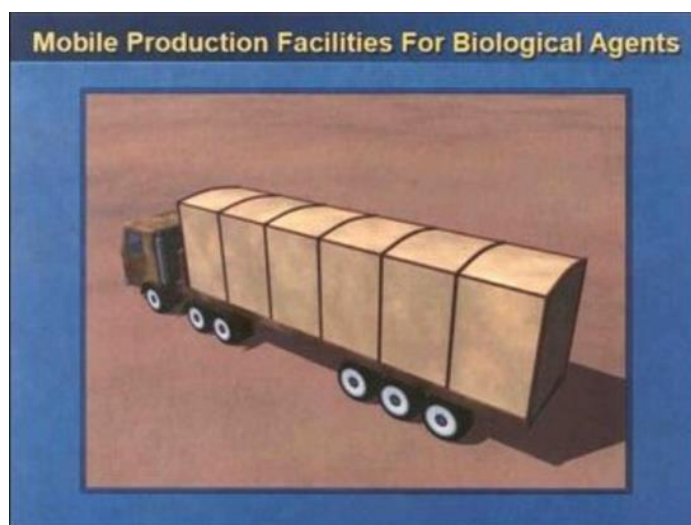


Fig. 40: Denne primitive grafik fremviser Powell på storskærmen⁶⁸ i FN's Sikkerhedsråd for at overbevise verdensopinionen om at Saddam Hussein har mange af disse farlige mobile laboratorier til

fremstilling af masseødelæggelsesvåben. Er det en visuel dokumentation? Bemærkelsesværdigt, at man ikke har gjort sig umage for at få det til at ligne et rigtigt foto.

Der kommer faktisk flere grafiske illustrationer, der ser ud til at være både lastbil-versioner og jernbane-versioner. Det er nu bagefter ret utroligt at den slags konstruerede illustrationer kunne tages for gode varer, for der er tale om meget primitiv computer-grafik som snart sagt enhver 5-årig ville kunne tegne på sin computer. Det ligner legetøj og/eller en primitiv tegneserie - men takket være opbygning af Powells *ethos* kommer det igen i sammenhængen til at fungere som "visuel dokumentation" - vi har jo nu næsten set de farlige mobile laboratorier med egne øjne.

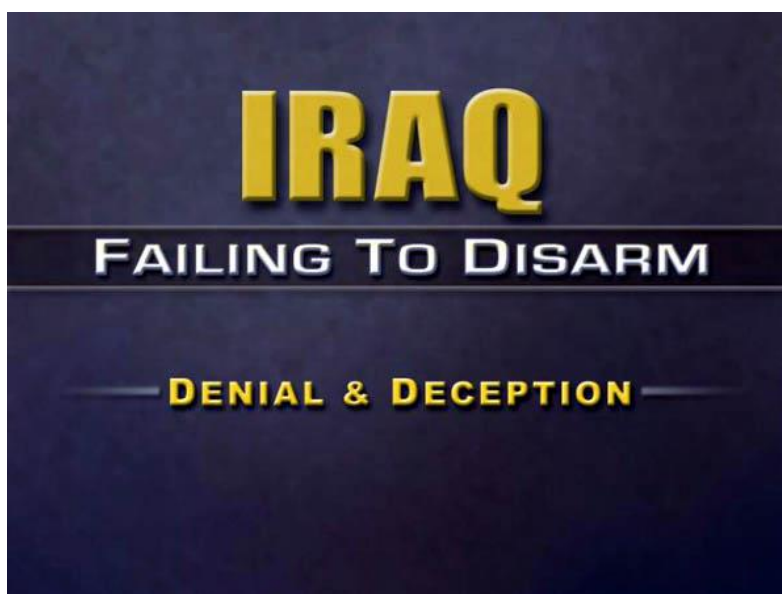


Fig. 41: Colin Powells "pauseskærm" under præsentationen i Sikkerhedsrådet: Det er vist ikke meningen at man skal tænke, at Failing To Disarm og Denial kunne skyldes, at der ikke var nogen masseødelæggelsesvåben, og at Deception så nok måtte ligge hos USA's efterretningstjenester.

Når Powell ikke viser andre billeder på storskærmen i Sikkerhedsrådet vender skærmen tilbage til en slags hvilebillede - som så alligevel også er en aktiv form for visuel kommunikation. Der står kun få ord, men stort og stilfuldt sat op. *Iraq - Failing To Disarm - Denial & Deception*. Disse ord er jo egentlig ikke argumenter eller led i argumenter (præmisser) som kunne underbygge Colin Powells påstande om, at der er masseødelæggelsesvåben i Iraq. Men det er ord som allerede forudsætter, at det er der. For når Saddam Hussein benægter (Denial) så er der tale om at han bevidst lyver (Deception) - idet vi altså forudsætter at der er masseødelæggelsesvåben - og med de to præmisser accepteret og sat sammen viser det jo, at han er en rigtig skidt fyr. Det kan ligne en slags argumentation, men er altså en "begging of the question" (eller *petitio principii*) - en forudsættelse af det som skulle bevises - og et led i at miskreditere

Saddam Hussein, som USA's president Bush allerede i tidligere officielle taler havde beskrevet som: *The dictator of Iraq is a student of Stalin... og ...a homicidal dictator who is addicted to weapons of mass destruction*⁶⁹.

Både den verbale og den visuelle retorik forud for Irak-invasjonen 2003 er instruktive eksempler på "*weapons of massdeception*".

Love-Story: Messerschmidt - Thorning-Schmidt, 2012

I 2012 overtog Danmark formandskabet i EU og den danske statsminister Helle Thorning-Schmidt holdt i den anledning en tale i Europa-Parlamentet, hvor hun bl.a. sagde, at hun havde Europa i sit hjerte. Lidt senere var der mulighed for korte kommentarer og den danske EU-parlamentariker for Dansk Folkeparti Morten Messerschmidt fik ordet og holdt en kritisk-sarkastisk tale om, hvordan der her var tale om en sand Love-Story. I danske nyhedsmedier var der referater og videoklip, også på nationalt Tv, med både med Helle Thorning-Schmidt og med Morten Messerschmidt.

Da jeg nogen tid efter var på studietur til Bruxelles med et par kolleger og et hold studerende fra et retorik-kursus, fik vi lejlighed til at tale med Messerschmidt om hans syn på og brug af retorik i det politiske liv, og specielt spurgte vi ind til hans Love-Story tale.



Morten Messerschmidt taler til Helle Thorning-Schmidt i Europaparlamentet

Fig. 42: Morten Messerschmidt holder sin Love-Story tale i EU-parlamentet i Strassburg, januar 2012⁷⁰. Han forsøger energisk at nedgøre Helle Thorning-Schmidt, som lige har holdt tale som ny formand sammesteds. Bemærk, at der er mange tomme pladser, men hvis talen kan gå viralt og nå mange seere, især vælgere i Danmark, så opfylder den sit retoriske formål. Det er ikke de andre parlamentsmedlemmer, og heller ikke Helle Thorning Schmidt, som er Messerschmidts målgruppe her.

Messerschmidt var hurtigt med på, at vi ikke var kommet for at diskutere politik, men at vi fagligt interesserede os for retorik, og han fortalte beredvilligt om sin egen træning, forberedelser og refleksioner. F.eks. at han havde prøvet at tale foran et spejl for at få gestik og øvrige kropssprog til at fungere bedst muligt når han skulle tale til en forsamling og på tv. Han tænkte ikke kun over ordlyden, smarte formuleringer, slående eksempler eller billedsprog, men også over, hvad der ville gøre sig på en skærm hjemme i Danmark. Og han var bevidst om, at der var større sandsynlighed for at få nogle klip fra talen med på nationalt tv i nyhederne og bedste sendetid, hvis han gik lige til grænsen både udtryks- og indholdsmæssigt i et personangreb på statsministeren.

At der ikke var ret mange parlamentarikere til stede i salen kunne vi forstå ikke var usædvanligt. De forskellige indlæg blev heller ikke holdt for at overbevise andre parlamentsmedlemmer, men nok så meget for at markere sit eget og gruppens standpunkter – og gerne så det kom med i referater og videoklip. På et spørgsmål om hvem Messerschmidt så op til som en dygtig retoriker svarede han ved at nævne den britiske politiker Nigel Farage, som ikke så mange af os danskere kendte dengang – men han blev siden mere kendt for sin skarpe tunge og som leder af UKIP og Brexit-partiet.



Fig. 43 & 44: EU-parlamentssalen i Strassburg og Bruxelles filmet fra et af de højtstående kameraer. Sådanne oversigtsbilleder vises ikke eller vises ikke ret længe, når det er fra debatter, hvor der ikke er mange medlemmer til stede. Det første her er fra Messerschmidts indlæg i januar 2012, det andet er med Nigel Farage i februar 2010⁷¹ – begge de korte og heftige indlæg lever stadig på YouTube i 2023.

Messerschmidts performance i Love-Story angrebet på Helle Thorning-Schmidts politiske personlighed eller *ethos* i EU-parlamentet i januar 2012 var altså på mange måder en tale designet til tv-/videokameraerne, og han blev da også fulgt tæt af to kameraer i salen. Begge kameraer filmer noget oppefra og ned på Messerschmidt, de er placeret i balkonhøjde i salen og er zoomet noget ind, det ene lidt mere end det andet, sådan at der kan skiftes mellem et kamera lidt til højre og et lidt til venstre for hovedpersonen, og det på helt håndværksmæssig og æstetisk tilfredsstillende vis (hvis kameraerne have samme

indzoom/afstand/beskæring ville det have virket lidt klodset, det er mere elegant og pæn *continuity*-standard at skifte mellem f.eks. halv-nær og nær indstilling på sammen person). En sådan brug af kameraerne og kameraskift ses ofte i video fra EU-parlamentet (f.eks. også når det var Nigel Farage som foldede sig ud). De halv-nære og nære indstillinger bruges betydeligt mere end oversigtindstillinger, måske fordi kamerafolkene og producerne ikke synes det ville se så godt ud med de mange tomme stole ved ordinære debatter, de vil – er mit gæt – ud fra faglig og institutionel stolthed hellere give indtryk af at der foregår en vigtig og intens debat. Kun i særlige tilfælde er salen helt fyldt – og så kommer der også rigeligt med total- eller oversigtsbilleder.

Der er dog også et eller snarere to andre kameraer til rådighed for produceren, som styrer hvad der kommer videre ud på tv eller videooptagelser. Disse kameraer er også placeret højt, men rettet den anden vej og kan filme ordstyreren, og – hvad der er nok så vigtigt her – levere eventuelle "reaktionsskud" med den person som omtales, i dette tilfælde Thorning-Schmidt, som ikke sidder ved siden af Messerschmidt, men snarere overfor, ca 10 meter borte, så vidt jeg kan se af oversigtsbilledet til slut i sekvensen. Messerschmidt taler på dansk, men det bliver jo simultantolket til alle i salen og formodentlig også sådan at kamera- videofolkene kan følge med. De hører altså at det er Thorning-Schmidt som bliver angrebet, og prøver derfor også at fange hendes reaktioner. Det er en naturlig del af godt kamera-arbejde.



Fig. 45: Det første af i alt 3 "lytterbilleder" eller reaktionsskud af Helle Thorning Schmidt mens hun bliver verbalt angrebet af Morten Messerschmidt i hans Love-Story kommentar i EU-parlamentet, januar 2012. Her smiler hun overbærende og synes at signalere, at han ikke skal tages alvorligt.

Thorning-Schmidt ser imidlertid hverken sur, fornærmet eller såret ud, og hun ser heller ikke ud til at ærgre sig og kigge væk som vi f.eks. så Nixon gøre i 1960 og Bush i 1992. Kamerafolkene har muligvis ærgret sig lidt over at der ikke var mere dramatiske reaktioner at fange, men jeg finder det utrolig interessant. Om det er omhyggeligt indøvet fra Thorning-Schmidts side kan jeg ikke vide, men hun virker meget ovenpå i situationen og er sandsynligvis meget bevidst om, at hun kan være "på kamera" når-som-helst. I det første reaktionsskud smiler hun overbærende og ser sig omkring som for at signalere til de øvrige tilstedeværende at denne taler behøver de ikke tage alvorligt. Ved næste reaktionsskud ca. midt i Messerschmidts godt to et halvt minut lange verbale angreb er hun i gang med at studere nogle papirer og ser ikke ud til at lytte overhovedet. På det tredje og sidste reaktionsskud er hun endnu mere fraværende i forhold til Messerschmidts tale, idet hun er ved at søge eller taste noget på sin telefon. Så selv om hun ikke kan svare med ord i situationen, så er hun klart afvisende i sit kropssprog og hele attitude: hun tager ikke hans angreb på hendes person eller politiske *ethos* alvorligt, hun signalerer (til kameraet og seerne) at hun end ikke gider lytte til ham.



Fig. 46 & 47: Det andet og tredje "lytterbillede" med Thorning-Schmidt under Messerschmidts indlæg. Hun ser ud til slet ikke at lytte, men viser sig optaget af at studere nogle papirer, og til sidst er hun i gang med at taste eller scrolle på sin telefon.

Så hvem vinder denne lille duel på visuel kommunikation i EU-salen i 2012, Messerschmidt eller Thorning-Schmidt? Jeg tror det må være fair at sige, at de begge viser sig her (som vel også mange andre gange) som meget moderne, mediebeviste politikere som ved, at det ikke kun er den verbale retorik som tæller, men også den visuelle. Jeg synes også det er lidt tankevækkende, at når jeg godt 10 år efter går ind på forskellige browsere og på YouTube og søger efter video med Helle Thorning-Schmidts tale i EU-parlamentet i januar 2012 (eller lignende søgeord) så er det for det meste Messerschmidts efterfølgende tale som kommer først op. Det kan være noget med min søge-historik, browserindstillinger osv., men alligevel: hvad er det som (visuelt) huskes via YouTube og andre sociale medier?

På studieturen til Bruxelles med de retorikstuderende fik vi også en guidet tour rundt i parlamentet og jeg benyttede lejligheden til at spørge den meget kyndige guide om hvordan arbejdet med kameraer, mikrofoner og tv-transmissioner var organiseret og efter hvilke retningslinjer. Var der fx en særlig kodeks eller nogle faglige tommelfingerregler om alsidighed, upartiskhed, og respekt for parlamentarikerne? Kunne man fx vise sovende medlemmer under en debat, eller ville det være ukorrekt? Og hvordan balancerer man det kuriøse, kulørte og dramatiske op imod det saglige, væsentlige og korrekt-kedelige? Var der en særlig træning eller uddannelse af kamerafolk og andre teknikere/producere, og var det samme hold som filmede både i Bruxelles og i Strassbourg, når parlamentet mødtes der? Det havde vores eller meget indsigtsfulde guide ikke rigtigt nogen bud på, og det virkede heller ikke som om han fandt det på nogen måde vigtigt eller interessant. Jeg fortryder i dag, at jeg ikke fik gået videre med at forske i hvordan sådanne optagelser og transmissioner bliver tænkt og styret af de professionelle fagfolk.

Kampen om Kameraets Opmærksomhed: USA-valget, 2016

Under tv-debatter mellem Hillary Clinton og Donald Trump op til præsidentvalget i USA i 2016 var det ret tydeligt at se, at Donald Trump allerede havde gjort karriere på reality-tv:

Reality television not only legitimized Trump, his campaign exploited reality TV formulas and used them to his advantage⁷²

Ikke kun hans uslebne sprogbrug og offensive påstande, men også hans meget fysiske optræden med mange bevægelser og grov mimik syntes at tiltrække sig tv-kameraerne, han nærmest stjal billedet fra sin anderledes afdæmpede modkandidat.



Fig. 48 & 49: Trump forstod at tiltrække sig kameraets opmærksomhed – her først fra et af de korte klip på YouTube med "You'd be in jail" replikken – taget fra den anden præsidentvalgsdebat, 2016.⁷³ Det andet billede viser Trumps markante, kamerabevidste mimik (der er tale om en split-screen visning), selv mens Clinton taler (fra den 3dje debat).⁷⁴

Fra tv-selskabernes side er man selvsagt meget opmærksom på at fordele taletid og kameratid så rimeligt og ligeligt som muligt mellem kandidaterne, men alt andet lige vil både kamera og producer (som styrer hvilket kamera er på, split-screen mulighederne osv.) blive tiltrukket af liv og bevægelse og overraskelse – elementer som egner sig for "levende billeder" og professionelt/håndværksmæssigt vurderes som "godt tv". Trump var i sin *actio* dygtig til at spille op til kameraerne (og ligeså til medierne mere generelt), men kameraerne (og medierne generelt) lod sig også lokke til at følge og fokusere på hans optræden.

Under den anden af de tre tv-debatter talte Trump og Clinton i håndholdte mikrofoner, og jeg bemærkede, at Trump brugte en meget lille mikrofonafstand, hvilket ændrer lydbilledet (også selv om volumen nedjusteres proportionalt). Her betød det også, at rigtig mange åndedræts- og prustelyde kom med, og selv om der givetvis blev søgt kompenseret ved at skrue ned for volumen på lydmixeren, så var der stadig en del forvrængning (overstyring). Det kan synes som en teknisk-æstetisk detalje, men det får den talende til at fremstå mere grov

og vrængende i tonen. Jeg tænkte under debatten på, om det mon ikke ville skade Trump, men efterfølgende må jeg revurdere, at det måske netop bragte ham tættere på visse vælgere. Trump appellerer måske ikke til den samme "Silent Majority" som Nixon i sin tid, men måske han appellerer stærkt til vælgere, som ønsker at vrænge af systemet og eliten.



Smirking 'Plaid Shirt Guy' Upstages Trump During Montana Rally

Fig. 50: Det er ikke nemt at stjæle billedet fra Donald Trump, men den unge mand i den ternede skjorte blev genstand for stor medieopmærksomhed og billederne gik viralt, da han under et high school-rally i 2018 reagerede på præsidentens påstande med skeptiske ansigtsudtryk. Han blev ret hurtigt bedt om at gå væk og blev erstattet med tilsyneladende mere entusiastiske unge Trump-supportere – men det kom også med på video. Han fortalte selv bagefter, at hans reaktioner var spontane og ikke strategisk udtænkte⁷⁵.

Trump har også forstået at udnytte det korte format, som Twitter og andre sociale medier giver mulighed for. På YouTube kan man finde mange sammendrag (såvel som parodier) af Trumps mest pågående eller markante video-øjeblikke og "one-liners". Et af de mest sete⁷⁶ er et 17-sekunders uddrag fra den anden tv-debat (som varede over halvanden time) hvor hans replik falder "Because you'd be in jail". Det er et eksempel på hvordan et kort, markant videoklip (der findes flere optagelser af denne debat og ikke alle er lige heldige med at have både Trump og Clinton i billedet, da replikken falder) får sit eget nye liv, et liv løsrevet fra traditionelle politiske talers langstrakte fremstilling og argumentation, men som tilsyneladende har en del gennemslagskraft.

Spørgsmålet er om den retoriske kritik kan følge med og være analytisk på højde med denne visuelle og sociale mediekultur.

Ping-Pong på en Split-Screen: Macron – Le Pen, 2017

Den sidste valgrunde til præsidentvalget i Frankrig står altid mellem kun to kandidater, og det kan derfor virke meget naturligt at tv-transmissioner fra en debat sættes op som en klar konfrontation eller duel mellem de to – også rent scenisk og kameramæssigt. Også i de amerikanske valgdebatter synes den historiske udvikling at gå fra den oprindelig meget sceniske optræden (som Nixon – Kennedy i 1960) med front primært mod salen/publikum og over til en opstilling med fronten mere og mere mod hinanden.

Under Bush-Clinton debatten i 1992 var kameraerne som beskrevet ovenfor meget aktive og bevægede sig med rundt på scenen og blandt publikum. I Trump – Clinton debatterne i 2016 blev split-screen effekten ofte benyttet og debatterne var præget af især Trumps vandren frem og tilbage og mange udfald rettet (fysisk henvendelse) imod Clinton. Selv om Clinton hyppigt vendte sig væk fra Trump og talte ud mod salen (og tv-publikum), så blev det overordnede indtryk alligevel, at der var tale om en tvekamp eller wrestling-sportskamp mere end om en deliberativ debat.



Fig 51 & 52: Macron og Le Pen, Frankrig 2017. Konfrontatorisk studieopstilling – og split-screen med to kandidater, som ofte talte i munden på hinanden⁷⁷. En del gange glider kameraet til en af siderne når oversigtsbilledet er på, det er ikke indholdsmæssigt motiveret, men formodentlig et forsøg på at skabe liv. Der er også en del umotiverede klip mellem næsten ens kamerainstillinger af nærbilleder af samme kandidat. Ordstyrerne sidder modsat publikum, og det skaber undervejs forvirring for seerne mht overspringslinjer (180 graders reglen). Kamera-arbejdet og æstetikken gør debatten til et overfladisk show, samme æstetik som ved sport og underholdnings-tv.

I den franske tv-debat mellem Le Pen og Macron i 2017 er studieopstillingen meget tydelig konfrontatorisk med de to kandidater siddende lige over for hinanden og med de to ordstyrere som dommere på sidelinjen. Som seere og publikum ser vi til fra den anden side, og det ligner en sportskamp med målscore og points, eller måske et skakspil med tidtagning. Man kunne så måske forvente, at vi ville se kandidaterne i profil-nærbilleder og en og en, når debatten går i gang (og så lige med nogle korte reaktionsskud på udvalgte tidspunkter), men i stedet benyttes en hel del split-screen, hvor man ser kandidaterne side om side. Man kan argumentere for, at det måske er meget passende og naturligt, idet de

ofte afbryder hinanden, og det ville være svært for produceren i øjeblikket at vælge på en fair måde, hvem der skulle være "på". Men det gør ikke noget godt for udviklingen af længere politiske pointer.

Scenografien og lyssætningen er muligvis tænkt som "nøgtern" og "moderne" med byens lys i baggrunden og stiliseret scenerunding (lys-buerne foroven og forneden), men den kan også beskrives som kold og klinisk. Og nærbillederne af deres ansigter ligner noget, hvor der er benyttet udglattende filter – vist ingen risiko for at nogen her skulle komme til at se svedende eller ubarberet ud som Nixon i 1960. I oversigtsbillederne fra siden (fig. 51), får vi de to meget ens klædte kandidaternes underkroppe og fødder med i billedet. Det er på denne måde ikke en traditionel *ethos*-understøttende beskæring af myndige personer, hvor vi kun ser overkroppen og *the talking head*. Men der er tale om et distanceret blik, vi ser dem lige her på afstand og ikke i øjnene, vi kan som tilskuere og vælgere iagttage dem uden selv at føle os set eller talt til. Vi overvåger dem eller betragter dem, omtrent som vi betragter deltagere i en sportskamp, vi er endnu ikke inde tæt på, hvor vi/de ser os i øjnene. Og spørgsmålet er, om det i denne franske tv-transmission lykkes af få politikerne til at se og tale "direkte" til os – eller om vi bare betragter at de skændes: bla-bla-bla?



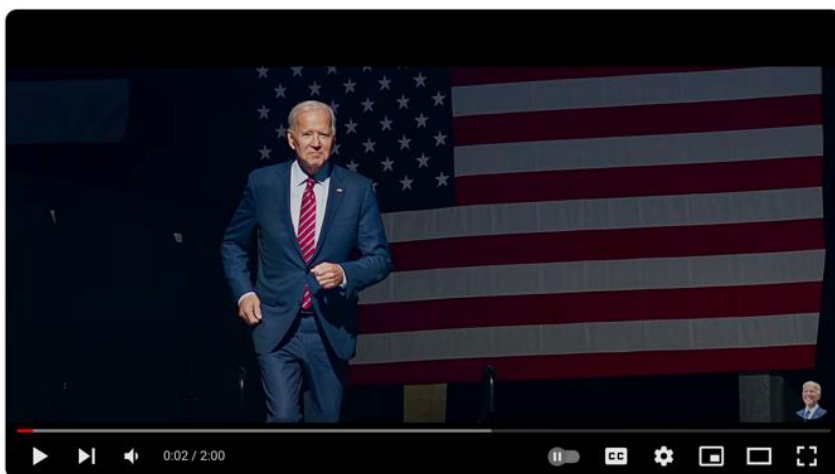
Fig 53 & 54: Her er hver kandidat alene i billedet og filmet fra et point-of-view som er meget tæt på modkandidatens plads. Minder om en dialogscene i klassiske fiktionsfilm og er gængs to-debat praksis. Men det går alligevel lidt galt med kameraplaceringen og med rumfornemmelsen, for når kandidaterne henvender sig til ordstyrerne, kigger de væk fra seer-publikummet. Ordstyrerne burde have været på samme side af bordet som seerne hvis det skulle have været god formidling af politikerne – men det er ikke ualmindeligt at tv-folkene selv vil være meget med i billedet.

Men de to kandidater filmes også hver især tættere på og meget nær modkandidatens point-of-view. Det er ikke helt den frontale vinkel (som ved præsidentielle enetaler), de taler ikke helt direkte til kamera-linsen, men det er heller ikke en distanceret 3.-personsvinkel, men en iagttagelse i øjenhøjde eller lidt under. I dialogscener i klassisk Hollywood bliver seerne jo nærmest inviteret med ind i scenen og indtager næsten den tiltaltes (modstanderens) plads, men lige her er det dog uden at vi ser f.eks. skulderen af denne person, hvilket ellers er meget almindeligt i spillefilm. Og idet Macron og Le Pen aldrig taler ud imod

publikum-siden (der hvor kameraerne står), men mest til hinanden, og så dog en gang imellem vender sig mod ordstyrerne, som sidder modsat publikumssiden – så bliver der dårlig rumfornemmelse – 180 graders reglen udfordres. Brugen af split-screen bryder også med den indlevelseseffekt, som nærbillederne ellers kunne kalde på: i stedet betragter vi (måske uden at lytte?) to kæmpende duellanter. Hele tv-opsætningen og kameraarbejdet kommer ikke til at understøtte det indholdsmæssige i den politiske debat eller kandidaternes forskellige personligheder, her et valg og demokrati blevet til stiliseret ping-pong flimmer på en split-screen.

Kampagnevideoer på 2 minutter: Biden – Trump, 2020

I 2020 var der præsidentvalgkamp i USA mellem Joe Biden og Donald Trump og der udkom naturligvis en del kampagnemateriale for hver af kandidaterne. Deriblandt var også to meget sammenlignelige videoer, begge af to minutters varighed, *Keep Up*⁷⁸ for Biden, og *Stronger*⁷⁹ for Trump.



Keep Up | Joe Biden For President 2020

Fig. 55: Fra begyndelsen af Bidens video hører vi at han altid har fart på. Flere af de hurtigt klippede skud af ham er dog still-billeder, måske fordi hans småtøffende løbestil kunne virke lidt akavet på levende billeder. Der er dog en lille zoom-ind bevægelse i flere af still-billederne, hvilket er med til at give indtryk af en vis dynamik.

Om man kan lide den ene video mere end den anden afhænger jo nok af ens politiske ståsted, personlige sympatier og antipatier. Men det er muligt at lave en faglig analyse, som påpeger nogle visuelt-retoriske forskelle, her nogle forskelle i kamera-arbejdet og udvælgelsen af de viste klip, som indebærer to ret forskellige måde at præsentere kandidaterne på – og som alt andet lige støtter forskellige budskaber om, hvilken type politiker vi har med at gøre.



Fig. 56: Trump filmes i overvejende grad nedefra og op. Da tribunen bag ham her går højt op, kan kameraet få mange supportere med i billedet. Næsten ingen klip viser et blik nedad på Trump.

Ved første gennemsyn og gennemlytning får man måske ikke indtryk af nogen særlig markante forskelle i måden at bruge video på for at støtte den ene eller den anden kandidat, begge har entusiastiske voice-over fortællere, som beretter om kandidaternes fortræffeligheder, samtidig med at vi ser dem optræde på billedsiden i forskellige sammenhænge. Det går ret hurtigt med mange små, afvekslende indslag, og der er på begge videoer en blandet lydkulisse, som ud over voice-over-fortæller også rummer uddrag af deres taler, samt reallyd passende til billedsiden (fx lidt helikopterlyd, hvis der er en helikopter i billedet). Desuden en del underlægningsmusik som jeg vil tillade mig at karakterisere som heroiserende-sentimental eller direkte svulstig (gælder begge videoer).

Bidens video er formet som en slags portræt af ham med en del historiske tilbageblik, mens Trumps video rent genre-mæssigt synes at være nærmere en nyhedsreportage fra et aktuelt vælgermøde i Colorado – dog med visse sidespring og flashbacks. En sådan genre-analyse kan man naturligvis gøre mere detaljeret, men det er efter min mening ikke der, de mest interessante retoriske og værdimæssige, endelige politiske forskelle viser sig. Det er i kamera-vinklerne, mere end i motiverne. Helt overvejende "ser" kameraerne på Biden i øjenhøjde i hans video, mens kameraerne "ser op" til Trump i hans video.

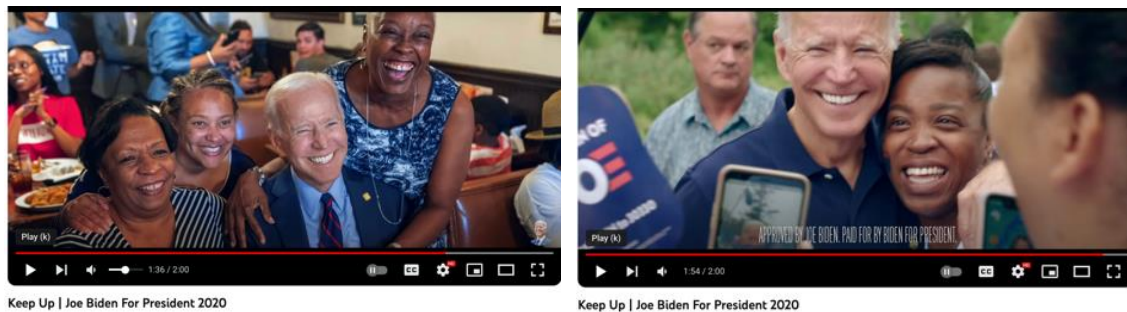
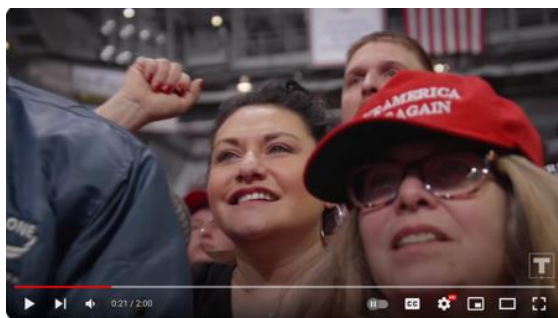


Fig. 57 & 58: I Bidens kampagnevideo ses han ofte sammen med og i øjenhøjde med forskellige glade mennesker. Der ser ud til at være stor diversitet mht aldersgrupper, racer, erhverv, status og køn.

De første ca 20 hurtige klip i Bidens video viser ham alle sammen i øjenhøjde, der er kun et, hvor kameraet kigger op (Biden kommer ned ad en flytrappe), og et enkelt kort klip af Trump og af Kamela Harris, begge også i øjenhøjde. I resten af videoen er der en del andre klip med andre motiver (historiske scener, andre personer) men stort set alle ca. 40 klip, hvor med Biden er med, vises han i øjenhøjde med kameraet og med personer (mest glade tilhængere) omkring ham. Der er kun ganske få, hvor kameraet enten ser lidt op eller lidt ned på Biden.

I Trumps video ses kandidaten selv ofte i lidt længere klip, og her er der en ca. 10 stykker, hvor kameraet tydeligvis "ser op" til ham. Det virker ret naturligt,

eftersom han står oppe på et podium. Der er også en håndfuld klip, hvor kameraet er i øjenhøjde med ham, især hvor der er indklippet billeder fra andre lejligheder, fx hvor han hilser på soldater. Der er kun relativ få, hvor kameraet ser ned på Trump, og det er superkorte klip. Men selv om det altså her ikke er så entydigt, at kameraet altid "ser op" til Trump, så vil jeg alligevel hævde – med baggrund i videoens faktiske kameravinkler – at der gennemgående er tale om at vise Trump som en, man ser op til: der er nemlig rigtig mange indstillinger, ca. 28 klip i alt, hvor man ser tilhængerne se op til ham med begejstrede, nogle nærmest med ekstatiske henført mimik og gestik. Selv vicepræsidentkandidaten Mike Pence er klippet ind på en måde, så det ser ud som om han også ser beundrende op til Trump, mens denne taler (men Pence står ved samme type talepult og mikrofon som Trump, så billedet er nok fra før eller efter Trump taler). Det er så også bemærkelsesværdigt, at tilhængerne, som ser op til Trump, faktisk også i de fleste tilfælde bliver "set op til" af kameraet. Som en tilskuer og vælger, der ser videoen senere på tv eller sociale medier, får man altså serveret at *se op* til begejstrede folk, som også selv *ser op* til Trump.



Stronger



Stronger

Fig. 59 & 60: De fremmødte til Trumps rally, som videoen vælger at vise os, bliver ofte filmet nedfra således at vi som tilskuere til videoen via kameraet får en fornemmelse af at se op til dem, som her ser op til Trump. Som i Bidens video er mange forskellige vælgersegmenter repræsenteret her.

At "se op til" er her ikke en tilfældig metafor, for det er en helt grundlæggende kropsfænomenologisk virkningsmekanisme, at når vi via et kamera ser opad mod en karakter i et filmisk univers, så afsætter det i os en fornemmelse af også selv at se opad mod denne karakter. Karakteren virker større og stærkere: måske som en karismatisk leder og beskytter – eller måske omvendt som en opblæst og truende tyran. Det afhænger af kontekst osv., men kamera-indstillingen, højden, vinklingen osv. har en "smittende" betydning, vi er jo, som allerede Aristoteles bemærkede i sin poetik, mennesker som erfarer via *mimesis*.

En faglig analyse kan vise, hvordan kameraet gør sit arbejde i en konkret video, og kan vel også sandsynliggøre, hvordan det normalt vil blive opfattet af en "normal" modtager, men hvordan det så mere præcist vil komme til at virke eller bliver forstået og vurderet af en specifik modtager eller et konkret segment eller målgruppe vil naturligvis kræve en nærmere empirisk receptionsanalyse. I

tilfældet med de to kampagnevideoer her ville nogle vælgere i USA på den tid måske reagere meget positivt på at være (via kameraet) i øjenhøjde med en kandidat, mens andre måske ville reagere meget positivt på (via kameraet) at se op til en kandidat.

Skrivebordet eller Selfie på gaden: Putin – Zelensky, 2022

Mange blev måske overraskede, da Ruslands præsident Vladimir Putin i februar 2022 annoncerede en "særlig militær operation" i Ukraine, men måden det blev præsenteret på i en tv/video-tale var helt igennem klassisk i sin form: Putin på skærmen skrev sig visuelt ind i traditionen for præsidentielle henvendelser om krigsindsatser og mindede på slående vis om både Nixon i 1969 (Vietnam) og Bush i 2003 (Irak)⁸⁰.

Putin vises i en halvnær indstilling, hvor vi kun ser hovedet, overkroppen og armene. Han sidder bag et skrivebord med front lige mod kameraet, symmetrisk placeret midt i billedet og bliver filmet i øjenhøjde af et statisk kamera – der er ingen synlige kamerabevægelser, indstillingsændringer eller klip (end ikke en lille ind-zoom, som der ellers ofte er i denne slags autoritative tv/video-taler, fx i begyndelsen af den danske dronnings nytårstaler). Præsidenten er altså det eneste som bevæger sig på disse levende billeder, og han bevæger sig ikke meget, hans hænder hviler på skrivebordet og gestikken er absolut minimal ligesom hans kropsholdning i øvrigt virker noget fastlåst. Der er små hovedbevægelser og lidt sukken undervejs, han taler langsomt og alvorstungt. Der er ikke synligt manuskript på bordet, men muligvis benyttes teleprompter. Han ser vedholdende lige ind i kameraet.



Fig. 61: Putin annoncerer den særlige militære operation i Ukraine, februar, 2022⁸¹. Kameraet står fast i øjenhøjde, beskæringen og opstillingen er den traditionelle "autoritative" for en præsident..

Kamera-arbejdet (som her ikke betyder ændringer i indstillinger undervejs, men den udvalgte frontale, symmetriske opstillingen og beskæring) samvirker med Putins meget alvorlige og insisterende personlige performance og påklædning så man straks opfatter, at her annonceres noget vigtigt. Med i

billedet i bogstavelig forstand hører også interiøret med skrivebord og mørk træbeklædning (med fine profillinjer, som signalerer noget fornemt, ligesom – hvis man ser godt efter – den guldforsirede top af den stol han sidder på, som anes ud for hans højre skulder) samt naturligvis de to flag eller faner, som er nydeligt draperet på hver side af ham. Til venstre lidt bag Putin ses to (gammeldags) fastnet-telefoner og hvad der ligner en telefax eller anden teknologi, som også er af en lidt ældre type.

Når man søger at få blik for, hvad det er kamera-arbejdet gør for en bestemt politiker præsentation, er det ofte nyttigt at sammenligne med anden eller ligefrem modsatrettet politikers optræden i medierne. Og den ukrainske præsident Zelenskyjs video-selfie fra gaden i Kiev ved starten af den ”særlige militære operation” /invasionen af Ukraine står da også formmæssigt i tydelig kontrast til Putins tv-tale.

Ved Zelenskyjs video er der tale om en håndholdt udendørs-optagelse, og det er præsidenten selv som holder kameraet, som efter alt at dømme er en smartphone. Kameraet bevæger sig lidt, som det ofte ses på den slags optagelser, hvor man holder telefonen ud i strakt arm, og Zelensky kigger som de fleste andre (som ikke er super-bevidste og smartphone video-trænede) på telefonens monitor-billede og ikke på selve den lille kameralinse i siden (her venstre, set fra ham) af den horisontalt holdte telefon. Han ser således ikke seerne helt direkte i øjnene, selv om han jo ellers er ganske tæt på.



Fig. 62: Volodymyr Zelenskyj med håndholdt selfie-video på gaden i Kiev, februar 25, 2022.⁸²

Han fortæller at han selv og medlemmer af regeringen, som man kan se umiddelbart bag ham, er til stede i Kiev. Alle er klædt i mørkt/armygrønt tøj og ikke i jakkesæt og slips. Selv om det er en aften/natoptagelse ses tydeligt nogle lyse bygninger i baggrunden, som formodentlig vil kunne genkendes af

ukrainere som en del af bybilledet. Der er efter alt at dømme ikke brugt ekstra lys eller mikrofon på den ubrudte optagelse, og den fremstår således som en normal (amatør-autentisk) selfie-optagelse.

Kontrasterne mellem Putins og Zelenskyjs tv/video optræden her ved begyndelsen af den særlige militære operation/krigen er således slående, men ud over at beskrive forskellene i en sådan form-mæssig analyse kan man også prøve at analysere måske et skridt længere, og dvs. lidt længere i retning af en fortolkning af virkning og konteksten, ved at anvende de begreber om *kommunikative funktioner*, som stammer fra Roman Jakobson⁸³. Jeg tager her i denne analyse kamera-arbejdet (videoen som form) og hovedpersonen (som taler) som sammenfaldende eller samstemmende afsendere, det er den hele "tekst" jeg analyserer på. Og man kan så samtidig reflektere over, om det er politikernes personlighed og ideologi, som former deres visuelle kommunikation eller omvendt – eller om det er mere sammenvævet end som så.

Den *referentielle funktion* (jeg har beskrevet disse analysebegreber nærmere i flere essays og arbejdspapirer⁸⁴) går på hvad det handler om, hvad der tales om eller peges på: for Putin-videoens vedkommende fortæller han om situationen i Ukraine og sin beslutning om en "særlig militær operation". For Zelenskyj-videoens vedkommende fortæller han at han selv og andre medlemmer af regeringen stadig er i Kiev. Det er for så vidt ikke her analysen giver noget bemærkelsesværdigt.

Mere interessant er det måske at spørge til den *emotive funktion*, som handler om hvad afsenderen viser om sig selv (i sin måde at tale og opføre sig på, og her også i sin måde at blive filmet på – det er som sagt både hovedpersonerne og samhørende hermed video-arbejdet, som er den kommunikerende "tekst", som skal analyseres). Putin viser sig/vises som rolig og alvorlig, ansvarlig, med højt embede osv på plads som præsident og øverstkommanderende. Han bekymrer sig om de store linjer og tager de nødvendige beslutninger (hans sukken viser/skal vise, at han ikke har det nemt), han er den stabile landsfader. Zelenskyj vises også som rolig og alvorlig, måske en smule følelseladet og bevæget (via både kamera og kropssprog), han er også uformel og "moderne", idet han laver en selfie ude på gaden om natten, og han synes (mimik og gestik) glad for at have sine kolleger ("venner", måske!) omkring sig. Han demonstrerer personligt mod og nærvær.

Med hensyn til den *fatiske funktion* så drejer den sig jo om hvilken form for kontakt eller social relation "teksten" (dvs video-arbejdet og hovedpersonen) lægger op til i forhold til modtagerne/seerne. I Putins tilfælde er der tale om en ret distanceret og formaliseret form for kontakt, en traditionel meddelelse fra et præsidentielt skrivebord til borgerne/undersåtterne. Selv om Putin ser direkte i kameraet i øjenhøjde virker han ikke særlig tæt på og ikke specielt inviterende eller inddragende, selv om han verbalt forsikrer om alt, hvad han gør for borgerne og nationen. Han udsender et budskab og formen er den traditionelle

for envejs-massemediet. Zelenskyjs form minder derimod om selfie-videoer beregnet på at blive delt og måske besvaret på sociale medier, han står som glad video-amatør på gaden med sine kolleger og viser sig og dem frem, han deler live-øjeblikket med sine følgere, og han virker (glad) engageret i at fortælle om og vise situationen klart og venligt.

Den *konative funktion* handler om hvad personen/videoen forsøger at opnå, hvad den skal gøre, i hvad retning den gerne vil påvirke modtagerne. Putins video sigter på at forklare, at præsidenten har styr på situationen, selv om den er alvorlig, og at han har skredet til handling på en ansvarlig måde. Hele opsætningen med kamera-indstilling, beskæring, baggrund osv. signalerer at præsidenten har solid magt og er til at stole på også fremover. Zelenskyjs video sigter på at vise, at han og regeringstoppen stadig er i Kiev, at de er nede på jorden og solidariske med folket og klar til at kæmpe imod fremmedes invasion (der var rygter/formodninger om at de var på vej væk, og det var på denne tid Zelenskyj blev kendt for at sige, at han ikke havde brug for et lift, men for våben).

Den *poetiske funktion* synes måske at være et upassende begreb at hæfte på disse videoer, men det skal forstås rent analytisk: er der noget ved video-arbejdet og/eller personernes optræden og tale som virker "æstetiseret" eller gennemarbejde for at opnå en sanse-venlig/sensuel form (som ved et digt med rim og rytme eller som et stykke fint forarbejdet kunsthåndværk)? Putins påklædningen er ikke bemærkelsesværdig, men ganske traditionelt jakkesæt, men ved sammenligning med Zelenskyjs mere afslappede army-look bliver det alligevel klart, at deres påklædning har en funktion og har del i den samlede kommunikation. Man kan blot prøve at forestille sig dem omvendt klædt i samme videoer. I Zelenskyjs tale er der en tydelig rytmisk gentagelse af orden om at de alle er "her" – det er med Jakobsons terminologi et poetisk træk. I Putins video er der klart tænkt/benyttet en ubevidst norm om centrering, harmoni, stabilitet, afbalancering af farver og lys, brug af symboler (faner mm) og interiør. I Zelenskyjs video er der nok også tænkt/fundet frem til passende baggrund, grundlys og opstilling, om end det hele her virker noget mere improviseret – hvilket så nok netop skal være med til at skabe det "autentiske" look, hvor det hos Putin drejer sig om det "autoritative". To forskellige slags æstetik – som formodentlig også appellerer til forskellige typer modtagere.



Fig 63 & 64: Putin og Macron mødtes ved et langt bord, i dag husker vi bordet, men måske ikke hvad de talte om, blot at de vist ikke kom hinanden meget nærmere⁸⁵. Zelenskyj forstår at udnytte en foto-opportunity, her med den danske statsminister på bagsædet.⁸⁶

Den *meta-kommunikative* funktion drejer sig om de træk hvor meddelelsen/videoen henviser til sig selv (referer til sig selv på et andet niveau) og det er der ikke så tydeligt tale om i disse korte klip, men kan have være til stede ved begyndelsen eller slutningen på Putins video (som så ikke er med i YouTube-udgaverne nu). Man kan måske sige at "vandmærkerne" med Euronews og The Guardian, ligesom interface linjen og symbolerne forneden på YouTube-billederne (i min gengivelse) er en slags meta-kommunikation. Men som altid med disse analysebegreber fra Jakobson er det vigtigste at kigge efter, hvad der viser sig rundt omkring, når man deler op i disse aspekter (de kommunikative funktioner), og det er selvfølgelig ikke alle funktioner som er lige fremherskende i de enkelte klip.

Krig Fortsat med Andre Midler, 2023

Den preussiske krigsteoretiker Carl von Clausewitz er berømt for at sige, at "krig er politik fortsat med andre midler".⁸⁷ Den sætning kan udmærket vendes om, så politik og også politisk propaganda bliver til krig fortsat, eller måske forberedt, med andre midler. I forbindelse med Israels bombninger og invasion af Gaza i efteråret 2023 kom mange eksempler på videoer, luftfotos og pressebriefinger, som skulle forklare og retfærdiggøre det israelske militærs fremfærd. Alt efter ståsted kan man hurtigt forhåndskategorisere materialet som dokumentation eller som propaganda, men fagligt set kan det være en betimelig øvelse at analysere, hvad det er for visuelle retorikker som benyttes.

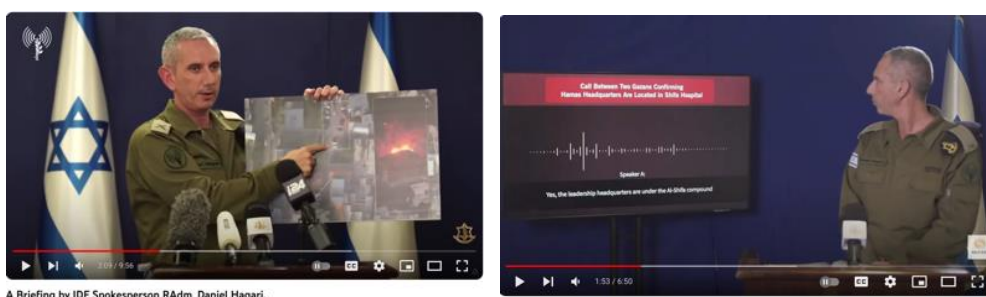


Fig. 65 & 66: Talsmanden for Israels militær, Hagari, fremviser luftfotos med indtegnede markeringer og viser en lydfil. Gør visualiseringen af lyden (audiometerbølgerne) det mere autentisk og troværdigt? Skeptikere kan spørge, hvorfor man skulle tro dette er korrekt opsnapet, lokaliseret og identificeret som en samtale mellem Hamas-folk i Gaza, når det i ugerne op til ikke rigtig var lykkedes efterretningsvæsenet at opspore og korrekt vurdere det omfattende Hamas-angreb som var på vej.⁸⁸

Luftfotos og lydfiler er brugt før, fx af Colin Powell i Sikkerhedsrådet i 2003, som dokumentation for at en krigsindsats var nødvendig, men viste sig senere at være fejlfortolket eller måske direkte fabrikeret til lejligheden. Luftfotos og lydfiler synes måske at have et skær af "objektivitet", men troværdigheden afhænger i høj grad af, hvor stor tillid man har til den fremlæggende part – til det retoriske *ethos*.

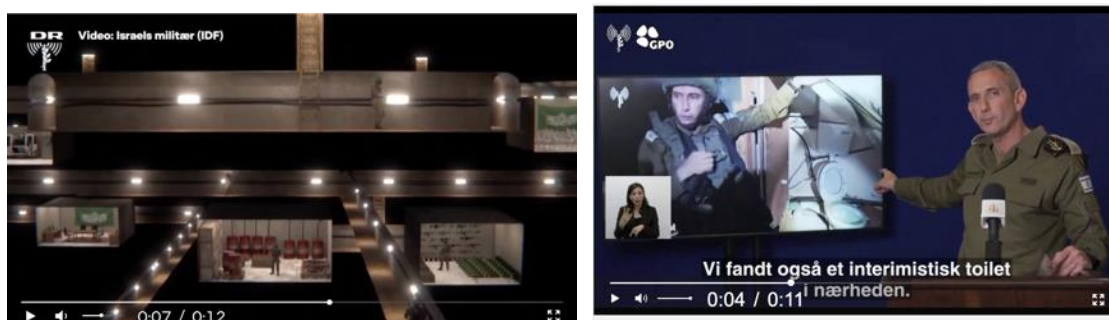


Fig. 67 & 68 Animationsfilm fra Israels Militær viser en kommandocentral, som Hamas skulle have under hospitalet⁸⁹. Hagari fremviser et billede fra en video med ham selv, som fremviser et toilet angiveligt fundet på/nær/i/under et hospital i Gaza⁹⁰, november 14, 2023. Men er et toilet et bevis på at der har været terrorister på stedet? Eller et kommandocenter for Hamas? Bemærk at videoen (som han peger på) også tegnsprogstolkes – måske et visuelt signal om at dette er meget vigtigt?

Da Israels militær gentagne gange havde hævdet, at Hamas havde et kommandocenter under al-Shifa hospitalet i Gaza, og endda havde udsendt en animationsvideo som viste en sådan undergrundsfacilitet med flere etager, voksede efterspørgslen på konkrete beviser efter at Israels militær var trængt ind på hospitalet med magt – et noget kontroversielt skridt i forhold til krigens love.



Fig. 69: Dette dobbeltbillede stammer fra et BBC-hold⁹¹ som fik lov at filme på et afgrænset område af hospitalet, hvor Israels militær også selv havde filmet kort forinden og udsendt en video. På den Israelske video lå der bag en MRI-scanner en maskinpistol, angiveligt gemt af Hamas. Men da BBC filmede samme sted lå der nu to maskinpistoler. Måske 2 rygende pistoler alligevel ikke er bedre end 1?

Det tog nogen tid før der kom noget ud, og det var i første omgang kun billeder af enkelte håndvåben, som skeptikere sagde kunne være blevet placeret, ikke af Hamas, men af propaganda-enheder. Var det nok til at være den "rygende pistol" som kunne legitimere angrebet på hospitalet?



Fig 70: Måske på grund af kritik fra video-skeptikere forsikrede talsmanden for Israels militær ved begyndelsen af denne video⁹², at det var fuldt autentiske, uklippede og ubrudte optagelser. Alligevel er der et spring mellem de to frames, som vises her og som ligger lige efter hinanden. Bemærk at på det sidste billede er skyggen af fotografens hånd og kamera med på den lyse væg, lyskilden er altså bagved.

Politiske konflikter og krig er i dag også konflikter og krig på levende billeder, og hver part er nok klar til at mene, at alle kneb gælder for at fremme netop deres gode sag. Og kritisk videoanalyse afhjælper desværre ikke i sig selv de lidelser, som vi også får – eller måske ikke får – billeder af. Men vi har en faglig pligt til i det mindste ikke at være naive – for video er stadig ikke ”ligesom at være der selv og se med egne øjne”.

Kameraets Retoriske Magt

Med ovenstående eksempler håber jeg at have påvist, at kameraarbejdet (og anden film-, video- og tv-mæssig indsats) kan påvirke oplevelsen af politikere og deres retorik, og at dette felt kunne fortjene yderligere udforskning. Det er sjældent man har lejlighed til at møde alverdens politikere face-to-face og høre om deres politik og ideologi uden at der er et kamera imellem, og selv om vi måske stadig får skriftlige informationer og læser politikerne indlæg på sociale medier, så er billedmedierne nok i stigende grad med til at bestemme, hvad vi vælger at læse og hvordan vi fortolker det. Derfor er det vigtigt at spørge: hvordan er disse billeder taget, hvad er valgt ud, hvordan er kameraet placeret, vinklet, bevæget osv?

Jeg mener også at analyser af visuelle medier - og ikke kun af studie-debatter og politiske taler, men også af reportager, dokumentariske genrer og sociale medier mere bredt - med fordel kan inddrage klassiske retoriske analyseværktøjer i et forsøg på at forstå, hvad det er kamera-arbejdet betyder for vores oplevelser via skærme. For retorikere har det nemlig altid været klart, at en tale ikke bare var en "afbildning af verden" men et forsøg på at gøre noget, at opnå noget. Og tilsvarende er billeder, video og film ikke bare neutrale kopier af verden eller et udsnit af verden, men led i en retorisk kommunikation.

Jeg har prøvet i de foregående analysenedslag at vise, hvordan en nuanceret forståelse af Aristoteles helt klassiske begreber om *logos*, *ethos* og *pathos* kan bidrage til analysen af en visuel præsentation, ligesom den klassiske 3-delning i hovedgenrerne *juridisk*, *epideiktisk* og *deliberativ* kan medvirke til at åbne feltet. En videre fortolkning kan også med inspiration fra Roman Jakobson arbejde med de 6 kommunikative funktioner *referentiel*, *emotiv*, *fatisk*, *conativ*, *poetisk* og *meta-kommunikativ*. På det grundlag skulle det være muligt at lave saglige beskrivelser og analyser, som ikke kan afvises som tilfældige eller subjektive, men som kan danne grundlag for videre kritisk fortolkning, kontekstualisering og perspektivering.

Det kan naturligvis diskuteres, om tv- og video-mediet generelt er med til at understøtte eller nedbryde en politiske debatkultur, og det kan diskuteres, om det er medierne, politikerne eller en helt tredje instans, som i dag sidder på den retoriske magt. Men en konkret analyse af en aktuel debat på tv eller nettet vil være mangelfuld, hvis den ikke har blik for, at også kameraerne besidder en form for retorisk magt. For ligesom den dygtige taler kan dirigere publikums opmærksomhed og få os til at se sagen fra en særlig vinkel, fokusere på en detalje, forbigå andre emner, engagere os i et medrivende drama, således kan også kameraet formidle en taler, en debat, ja, selv en væbnet konflikt på specifikke måder, som uvilkårligt kommer til at fremme bestemte, men ikke altid verbalt ekspliciterede budskaber, normer og ideologier - og det fortjener analytisk opmærksomhed. Og vel egentlig også kritisk og kreativ opmærksomhed, produktion af bedre billeder og video, for i den digitale

tidsalder er vi jo faktisk selv⁹³ i stand til at gøre det bedre, hvis vi griber et kamera.

Udvalgte Referencer:

Belázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Deutsch-Österreichischer Verlag, Wien u. a. 1924.

Bordwell, David: "Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures", *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, Rosen, Philip (ed.), Columbia University Press, New York, 1986, s. 17 - 34.

Breslow, Jason M.: Artikel i *Pbs. Frontline*, May 17, 2016:
<http://www.pbs.org/wgbh/frontline/article/colin-powell-u-n-speech-was-a-great-intelligence-failure/>

Coplan, A. : "Catching characters' emotions: Emotional contagion responses to narrative fiction film", *Film Studies*, 8: summer (2006).

Faffner, J: *Retorik. Klassisk og Moderne*, Akademisk Forlag (1977 - 2005).

Gelang, Maria: "Actio i teori og praksis - om retorikens ickeverbale kommunikation", *Retorisk kritik. Teori och metod i retorisk analys*, Fischer, O., Mehrens, P. & Viklund, J. (red.), Retorikförlaget, 2014, s. 353 - 364.

Have, I., Krogh M., Larsen C. R., Lønstrup A., Nielsen, S. K., Pedersen, B. S. & Vandsø, A. (2008), *Hear (h)ear - An acoustemological manifesto*. Aarhus University,
http://ak.au.dk/fileadmin/www.ak.au.dk/Manifesto_for_Englishthe_web.pdf

Hill, Forbes: "Conventional Wisdom - Traditional Form - The President's Message of November 3", 1969 i *The Quarterly Journal of Speech*, December 1972, Vol. 58, Number 4.

Hoff-Clausen, Elisabeth: "Retorisk handlekraft hviler på tillid", *Rhetorica Scandinavica* No 54, 2010, s. 49 - 66.

Jamieson, Kathleen Hall: *Eloquence in an Electronic Age. The Transformation of Political Speechmaking*, Oxford University Press, 1988.

Juel, Henrik: *Defining Documentary Film* (2006) <http://www.henrikjuel.dk/>
(også publiceret: "p.o.v.", *A Danish Journal of Film Studies*, University of Aarhus - Number 22, December 2006)

Juel, Henrik: *The Ethos and the Framing - A Study in the Rhetoric of the TV-camera*, <http://www.henrikjuel.dk/> (paper præsenteret ved Norsk Medieforskerlaugs konference i Trondheim, 2004).

Juel, Henrik: *Communicative Functions*, 2023, www.henrikjuel.dk

Kjeldsen, Jens: "Politisk retorik i tv, radio – och online", *Retorisk kritik. Teori och metod i retorisk analys*, Fischer, O., Mehrens, P. & Viklund, J. (ed), Retorikförlaget, 2014, s. 337 – 350.

Knape, Joachim: *Was ist Rhetoric?*, Reclam, 2000.

Lanzendorfer, Joy: *How Reality TV made Donald Trump president*, Vice, November 18, 2016: https://www.vice.com/en_us/article/how-reality-tv-made-donald-trump-president

McCroskey, J. C.: "Ethos: A Dominant Factor in Rhetorical Communication", i: *An Introduction to Rhetorical Communication* 7. udgave, Red. J. C. McCroskey, s. 87- 107, Allyn and Bacon, 1997.

Mehrens, Patrik: "Visuell retorik", *Retorisk kritik. Teori och metod i retorisk analys*, Fischer, O., Mehrens, P. & Viklund, J. (ed), Retorikförlaget, 2014, s. 319 – 334.

Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, 1991.

Nielsen, Jakob Isac: *Camera Movement in Narrative Cinema: Towards a Taxonomy of Functions* Aarhus Universitet, Institut for Informations- og Medievidenskab, Ph.d. afhandling, 2007.

Nowell-Smith, Geoffrey (ed.) *The Oxford History of World Cinema*, Oxford, 1996.

Plantinga, C. (1999), 'The scene of empathy and the human face on film', in Plantinga, C. and Smith, G. M. (ed.), *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 239-256.

Roer, Hanne og Lund Klujeff, Marie: *Retorikkens Aktualitet. Grundborg i Retorisk Kritik*, Hans Reitzels Forlag, 2009.

Rutherford, Paul 2004. *Weapons of Mass Persuasion, Marketing the War against Iraq*. University of Toronto Press.

Schepelern, Peter (red.): *Filmleksikon*, Gyldendal (2. udgave 2010).

Villadsen, Lisa Storm: "Retorisk kritik", *Retorik. Teori og Praksis*, Jørgensen, Charlotte og Villadsen, Lisa (red.), Samfundslitteratur, 2009, Kap. 10, s. 195 – 218.

Zarefsky, David: "Making the Case for War: Colin Powell at the United Nations", *Rhetoric and Public Affairs*, Vol. 10, No. 2, Special Issue on Rhetoric and the War in Iraq (Summer 2007), Michigan State University Press, pp. 275-302.

Unavngivne forfattere:

Om Béla Balázs:

https://en.wikipedia.org/wiki/Béla_Balázs

Om Kennedy og Nixon:

<http://jyllands-posten.dk/international/usa/article4869423.ece>

Nixons "Silent Majority"-tale - video og udskrift:

<http://watergate.info/1969/11/03/nixons-silent-majority-speech.html>

Om Præsidentvalget i USA i 1960:

https://da.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%A6sidentvalget_i_USA_1960

https://en.wikipedia.org/wiki/United_States_presidential_election,_1960

Udvalgte video-links:

Shall we prepare - Theodore Roosevelt? 1916:

https://www.youtube.com/watch?v=QUKpb3bStX8&t=1s&ab_channel=LibraryofCongress

Triumpf des Willens, Leni Riefenstahl, 1935:

<https://www.youtube.com/watch?v=GHS2coAzLJ8>

Nixon - Kennedy, 1960 (uddrag - unavngivet):

<https://www.youtube.com/watch?v=QazmVHA00os>

Nixon - Kennedy, 1960 (uddrag - BBC)

<http://www.bbc.com/news/av/world-us-canada-11792637/1960-nixon-v-kennedy>

Nixon - Kennedy, 1960 (TNC - hele debatten)

<https://www.youtube.com/watch?v=gbrCRKqLSRw>

Race for the White House - John F. Kennedy vs. Richard Nixon (marts 6, 2016)

<http://www.dailymotion.com/video/x3wf7y4>

Nixon: *The Great Silent Majority*, 1969:

<https://www.youtube.com/watch?v=TpCWHQ30Do8>

Clinton - Bush, 1992:

<https://www.youtube.com/watch?v=m6sUGKAm2YQ&t=3826s>

Race for the White House - Bill Clinton vs George H. W. Bush, CNN 6/6 (april 10, 2016),

<https://www.youtube.com/watch?v=CtXNaCAtiH8>

Colin Powell i Sikkerhedsrådet, februar 5, 2003:

<https://www.youtube.com/watch?v=ErIDSJHRVMA&t=2s> (download 4/5 2017)

Hans Blix i Sikkerhedsrådet, marts 7, 2003:

<https://www.youtube.com/watch?v=IImVN1dmGuY> (download 4/5 2017)

Sikkerhedsrådet, Cuba-krisen, 1962:

<https://www.youtube.com/watch?v=bBEowra3500>

Messerschmidt - Thorning-Schmidt, 2012:

https://www.youtube.com/watch?v=MrodUGpUd9U&t=109s&ab_channel=EU-aktuelleNyheder

Trump - Clinton (2016) (klip fra den anden debat):

<https://www.youtube.com/watch?v=Hbh2qXBMjuY> og

<https://www.youtube.com/watch?v=AFGiZT-MnI4>

Trump - Clinton (2016) (den 3dje debat)
<https://www.youtube.com/watch?v=VLdmEDOAA4A>

Macron - Le Pen (2017):
<https://www.youtube.com/watch?v=pICLpP3HAtQ>

Keep Up (Joe Biden) 2020
https://www.youtube.com/watch?v=C3UsWMbUpF4&ab_channel=JoeBiden
Stronger (Trump) 2020
https://www.youtube.com/watch?v=nrRcmDxMLKc&ab_channel=DonaldJTrump

"Special Military Operation" - Putin, 2022:
https://www.youtube.com/watch?v=asuhx16wlWo&ab_channel=GuardianNews

"I'll remain in Kyiv - Zelensky 2022:
https://www.youtube.com/watch?v=u0-Yeqh4PFY&ab_channel=euronews

Slutnoter:

¹ F.eks. artikel om Præsidentvalget i USA 1960:

https://da.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%A6sidentvalget_i_USA_1960

samt kommentar til YouTube videoklip fra 2008:

<https://www.youtube.com/watch?v=QazmVHAO0os>

² *Race for the White House - Bill Clinton vs George H. W. Bush*, CNN 6/6 (april 10, 2016), (29:40) <https://www.youtube.com/watch?v=CtXNaCAtiH8>

³ Jørgen Faffner skriver i *Retorik. Klassisk og Moderne*, Akademisk Forlag, (1977 - 2005) p. 34 om antikkens retorikere: "Man var fuldt på det rene med, at fremførelsen var det uomgængelige samlingspunkt for de forudgående faser. Er nemlig en tale aldrig så iderig, aldrig så vel tilrettelagt og så velskrevet, så står og falder den dog med fremførelsen".

⁴ Se fx kanslerkandidat Armin Laschett, July 2022:

<https://nyheder.tv2.dk/video/dW10RUIHTUdBT3JDYTDxVXViT3RWZFBQZTdhRXpMQI>

⁵ Episoden kan ses på et YouTube klip, som dog er filmet i normal højde; optagelserne i frøperspektiv, som Ellemann-Jensen beklager sig over, er vist ikke tilgængelige:

<https://www.youtube.com/watch?v=Yd-JtwaNBhs>

⁶ Kathleen Hall Jamieson: *Eloquence in an Electronic Age. The Transformation of Political Speechmaking*, 1. Oxford University Press, 1988.

⁷ Carl Anthony, Online: <https://carlanthonyonline.com/2012/09/14/the-first-president-captured-on-film-mckinleys-1896-campaign-song-commercial/>

⁸ https://www.youtube.com/watch?v=rJDuxi9X014&ab_channel=carlanthonyonline

⁹ https://www.youtube.com/watch?v=pO_aOe_FM2Q&ab_channel=KKD1247 og

https://www.youtube.com/watch?v=IO5AzG36MQI&ab_channel=LibraryofCongress

¹⁰ <https://www.loc.gov/collections/theodore-roosevelt-films/articles-and-essays/theodore-roosevelt-on-film/>

¹¹ https://www.youtube.com/watch?v=QUKpb3bStX8&ab_channel=LibraryofCongress

¹² Filmen kaldes "pseudo-documentary" i *The Oxford History of World Cinema*, (ed.) Geoffrey Nowell-Smith, 1996, p. 375, dog uden at prædikatet præciseres nærmere. For en diskussion af dokumentargenren henvises til "Defining Documentary Film" (2006) på

<http://www.henrikjuel.dk/>

-
- ¹³ På Roskilde Universitet, Communication Studies, International Track, årene 2010 – 2023.
- ¹⁴ Screendumps fra YouTube sommer 2019 – disse konkrete versioner af filmen i fuld længde er nu ikke længere tilgængelige angiveligt grundet problemer med "copyright" eller "hatespeech" (se fx : <https://www.youtube.com/watch?v=GHs2coAzLj8>) men andre uddrag kan stadig findes.
- ¹⁵ Om *continuity-klipping* se fx artikel 733 og 734 i Gyldendals *Filmleksikon* (2. udgave 2010), Peter Schepelern (red.).
- ¹⁶ Se fx. også David Bordwells opsummering af principperne i "Classical Hollywood Cinema - Narrational Principles and Procedures" in *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, Philip Rosen (ed.), Columbia University Press, 1986.
- ¹⁷ Kommentar i *One Hundred Years of Cinema*:
<https://www.youtube.com/watch?v=p7hJVatW45M&t=405s>
- ¹⁸ https://da.wikipedia.org/wiki/Leni_Riefenstahl
- ¹⁹ Se Bill Nichols: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, 1991 (p. 32 ff).
- ²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=GHs2coAzLj8>
- ²¹ Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Deutsch-Österreichischer Verlag, Wien u. a. 1924.
- ²² For en nyere diskussion af reaktioner på ansigts-nærbilleder på film se: Coplan, A. (2006), "Catching characters' emotions: Emotional contagion responses to narrative fiction film", *Film Studies*, 8: sommer, pp. 26-38, samt Plantinga, C. (1999), 'The scene of empathy and the human face on film', in Plantinga, C. and Smith, G.M. (ed.), *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 239-256.
- ²³ https://en.wikipedia.org/wiki/Béla_Balázs
- ²⁴ Aristotelses, *Retorik* (A II,1), s. 33, Museum Tusulanums Forlag, KU 1991.
- ²⁵ *Græsk-Dansk Ordbog*, C.Berg, Gyldendal, 4. optryk, 2. udgave, Kbhvn. 1968, s.257-8.
- ²⁶ <http://www.dailymotion.com/video/x3wf7y4>
- ²⁷ Op. cit.: <https://www.youtube.com/watch?v=QazmVHA00os>
- ²⁸ <http://www.bbc.com/news/av/world-us-canada-11792637/1960-nixon-v-kennedy> (2. April 2017)
- ²⁹ <http://jyllands-posten.dk/international/usa/article4869423.ece>
- ³⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/United_States_presidential_election,_1960
- ³¹ "The stylistic conventions of Hollywood narration, ranging from shot composition to sound mixing, are intuitively recognizable to most viewers" skriver David Bordwell (op. cit. p. 27).
- ³² <https://www.youtube.com/watch?v=gbrcRKqLSRw>
- ³³ "The processes involved in emotional contagion are activated by direct sensory engagement. Films provide such engagement. In fact, many of the experiments conducted to study contagion, mimicry, and relevant feedback processes involve subjects viewing others' facial expressions on film." Coplan, A. (op.cit. p 29).
- ³⁴ Se f.eks. Lisa Storm Villadsens kapitel om "Retorisk Kritik" i Charlotte Jørgensen og Lisa Villadsen (red.) *Retorik – Teori og Praksis*, Samfundslitteratur, 2009, p. 201), samt Roer, Hanne og Lund Klujeff, Marie: *Retorikkens Aktualitet. Grundborg i Retorisk Kritik*, Hans Reitzels Forlag, 2009 (p. 15 ff).
- ³⁵ Forbes Hill: "Conventional Wisdom - Traditional Form - The President's Message of November 3", 1969 i *The Quarterly Journal of Speech*, December 1972, Vol. 58, Number 4.
- ³⁶ Ibid, p. 374.
- ³⁷ Ibid, p. 384.
- ³⁸ Aristotelses, *Retorik* (A II,1), s. 33, Museum Tusulanums Forlag, KU 1991.
- ³⁹ Ibid, p. 383.
- ⁴⁰ Ibid, p. 384.
- ⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=TpCWHQ30Do8>
- ⁴² <https://www.youtube.com/watch?v=TpCWHQ30Do8>.

-
- ⁴³ Se: *The Ethos and the Framing – A Study in the Rhetoric of the TV-camera*, Henrik Juel, <http://www.henrikjuel.dk/> (paper præsenteret ved Norsk Medieforskerlaugs konference i Trondheim, 2004).
- ⁴⁴ For en nyere diskussion se fx: Have, I., Krogh M., Larsen C. R., Lønstrup A., Nielsen, S. K., Pedersen, B. S. & Vandsø, A. (2008), *Hear (h)ear - An acoustemological manifesto*. Aarhus University, http://ak.au.dk/fileadmin/www.ak.au.dk/Manifesto_for_Englishthe_web.pdf
- ⁴⁵ "Tillid er et underbelyst begreb i retorisk teori til trods for, at indbyrdes tillid faktisk er en forudsætning for retorik", skriver Elisabeth Hoff-Clausen i "Retorisk handlekraft hviler på tillid" i *Rhetorica Scandinavica* No 54, 2010, p. 49. Jeg kan tilføje, at kameraets betydning for tillidsrelationer synes nærmest helt overset.
- ⁴⁶ Hentet 23/4 2017 fra <http://watergate.info/1969/11/03/nixons-silent-majority-speech.html>
- ⁴⁷ Hill, op.cit. p. 384.
- ⁴⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=m6sUGKAm2YQ&t=3826s>
- ⁴⁹ Race for the White House, Bill Clinton Vs George H. W. Bush
CNN nr. 6, April 10, 2016 (29:40) <https://www.youtube.com/watch?v=CtXNaCAtiH8>
- ⁵⁰ ibid
- ⁵¹ Februar 5, 2003, Colin Powell i Sikkerhedsrådet
<https://www.youtube.com/watch?v=ErlDSJHRVMA&t=2s> (download 4/5 2017)
- ⁵² Marts 7, 2003, Hans Blix i Sikkerhedsrådet
<https://www.youtube.com/watch?v=IImVN1dmGuY> (download 4/5 2017)
- ⁵³ Paul Rutherford, 2004. *Weapons of Mass Persuasion, Marketing the War against Iraq*. University of Toronto Press.
- ⁵⁴ Presse møde 21. marts 2003 om grundlaget for Irakkrigen, kilde: Wikiquote:
https://da.wikiquote.org/wiki/Anders_Fogh_Rasmussen
- ⁵⁵ <https://www.theguardian.com/world/2003/feb/05/iraq.usa>
- ⁵⁶ Artikel i Pbs. *Frontline*, May 17, 2016 af Jason M. Breslow:
<http://www.pbs.org/wgbh/frontline/article/colin-powell-u-n-speech-was-a-great-intelligence-failure/>
- ⁵⁷ David Zarefsky: "Making the Case for War: Colin Powell at the United Nations" *Rhetoric and Public Affairs*, Vol. 10, No. 2, Special Issue on Rhetoric and the War in Iraq (Summer 2007), pp. 275-302, Michigan State University Press.
- ⁵⁸ McCroskey, J. C.: "Ethos: A Dominant Factor in Rhetorical Communication", i: *An Introduction to Rhetorical Communication* 7. udgave, Red. J. C. McCroskey, s. 87- 107, Allyn and Bacon, 1997.
- ⁵⁹ Zarefsky, op.cit. p280 or: https://www.jstor.org/stable/41940146?read-now=1&seq=6#page_scan_tab_contents
- ⁶⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=bBEowra3500>
- ⁶¹ Zarefsky, op.cit. p. 281: "Powell engaged in extensive rehearsal for the speech, rearranging the furniture in one room so that it would more closely resemble the Security Council chamber".
- ⁶² <https://www.youtube.com/watch?v=ErlDSJHRVMA&t=2s> (download 4/5 2017)
- ⁶³ <https://www.youtube.com/watch?v=IImVN1dmGuY> (download 4/5 2017)
- ⁶⁴ Se Henrik Juel, op. cit. "The Ethos and the Framing" (2004) på <http://www.henrikjuel.dk/>
- ⁶⁵ Op. cit: Bill Nichols: *Representing Reality*.
- ⁶⁶ Fra Colin Powells tale 5. Marts 2003 her citeret fra:
<https://www.theguardian.com/world/2003/feb/05/iraq.usa>
- ⁶⁷ Billedet er hentet fra <https://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2003/02/20030205-1.html#12>
- ⁶⁸ <https://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2003/02/20030205-1.html#22>
- ⁶⁹ https://ciaotest.cc.columbia.edu/olj/fp/fp_janfeb04/fp_janfeb04j.html
- ⁷⁰ https://www.youtube.com/results?search_query=messerschmidt+tale+til+thorning+schmidt+EU+2012

-
- 71 https://www.youtube.com/watch?v=bypLwI5AQvY&t=6s&ab_channel=Euractiv
- 72 Joy Lanzendorfer: *How Reality TV made Donald Trump president*, Vice, November 18, 2016: https://www.vice.com/en_us/article/how-reality-tv-made-donald-trump-president
- 73 <https://www.youtube.com/watch?v=Hbh2qXBMjuY> (4/5 2017).
- 74 <https://www.youtube.com/watch?v=VLdmEDOAA4A>
- 75 https://www.youtube.com/watch?v=J4pcZdJcpbs&ab_channel=InsideEdition
- 76 1.223.124 visninger den 6/5 2017: <https://www.youtube.com/watch?v=AFGiZT-MnI4>
- 77 <https://www.youtube.com/watch?v=pIClpP3HAtQ> (download 4/5 2017)
- 78 <https://www.youtube.com/watch?v=C3UsWMbUpF4>
- 79 https://www.youtube.com/watch?v=nrRcmDxMLKc&ab_channel=DonaldJTrump
- 80 Om Nixon se kapitlet om Nixons Silent Majority *Tv-tale side 21 ff. Om Bush som annoncerer invasionen af Irak*: https://www.youtube.com/watch?v=5BwxI_l84dc&t=19s&ab_channel=C-SPAN
- 81 https://www.youtube.com/watch?v=asuhx16wW0&ab_channel=GuardianNews (Download fra YouTube 19/11, 2023).
- 82 <https://www.youtube.com/watch?v=u0-Yeqh4PFY>
- 83 <http://www.henrikjuel.dk/Essays/KommunikativeFunktioner.pdf>
- 84 Se forklaringer af de forskellige analysebegreber i essays på min hjemmeside: www.henrikjuel.dk *Kommunikative Funktioner og levende billedmedier, Communicative Functions, og Critical Analysis of Visual Communication.*
- 85 <https://www.washingtonpost.com/world/2022/02/11/macron-putin-pcr-test/>
- 86 <https://www.dr.dk/nyheder/indland/zelenskyj-efter-dansk-bidrag-paa-19-f-16-fly-jeger-meget-taknemmelig>
- 87 https://en.wikipedia.org/wiki/Carl_von_Clausewitz
- 88 https://www.youtube.com/watch?v=mYqIG3dKIFo&ab_channel=IsraelDefenseForces
- 89 <https://www.dr.dk/nyheder/udland/de-kommer-til-grave-og-grave-uden-finde-noget-som-helst-dr-har-spurgt-hamas-om-der-er#!/>
- 90 https://www.youtube.com/watch?v=wQQczW9rLqo&ab_channel=OneindiaNews
- 91 <https://nyheder.tv2.dk/udland/2023-11-18-medier-betvivler-israels-beviser-for-hamas-bankende-hjerte-under-hospital>
- 92 https://www.youtube.com/watch?v=SiTg5Af3LhM&ab_channel=TheEconomicTimes
- 93 Se fx mit eget lille eksperimentelle bidrag fra 2021: https://www.youtube.com/watch?v=PwyM86MfiVk&ab_channel=RUCcomVideo