

Nikolaj Ottosen-Støtt:

Filmiske virkemidler som implikatur – en retorisk analyse af *Den hemmelige Krig*

ABSTRACT

Artiklen diskuterer sagsfremlæggelse og argumentationstruktur i Christoffer Guldbrandsens dokumentarfilm *Den hemmelige Krig* (2006) og forholder sig kritisk til en rapport udarbejdet af journalistikkyndige fagfolk, der undersøger, hvorvidt filmen levede op til journalistiske standarder. Artiklen forholder sig særligt kritisk til rapportens konklusioner vedrørende de filmiske virkemidler og anvender Grices (1989) teori om implikatur til at analysere samspillet mellem filmens lyd- og billedside. På den baggrund fremføres synspunktet, at det er de filmiske virkemidler i *Den hemmelige Krig*, og ikke filmens sagsfremstilling og argumentation, der kommer til at udgøre grundlaget for seerens stillingtagen. Artiklen foreslår endelig at vurdere virkemidlerne i forhold til filmens formål (Kinneavy, 1971).

ABSTRACT

This article discusses the presentation of facts and overall argument structure in Christoffer Guldbrandsen's documentary *The Secret War* (2006) and questions the conclusions of a report prepared by journalistic professionals and scholars in order to investigate whether the movie lived up to professional journalistic standards. In particular, the article is critical of the report's conclusions regarding the filmic effects and applies Grice's (1989) theory of implicature to the audio/visual interplay of the film. On this basis the article advances the view that it is the filmic effects in *The Secret War*, and not the film's facts and arguments, which will inform the viewer's taking a stance. The article finally proposes to assess filmic effects in relation to the film's purpose (Kinneavy, 1971).

EMNEORD

Filmiske virkemidler, journalistisk dokumentarfilm, Guldbrandsen, *Den hemmelige Krig*, implikatur.

KEYWORDS

Filmic effects, journalism, documentary, film, Guldbrandsen, *The Secret War*, Implicature.

I det følgende vil jeg fremlægge nogle retorikfaglige overvejelser om filmiske virkemidler i dokumentarfilm. Som analyseeksempel vil jeg benytte Christoffer Guldbrandsens meget debatterede dokumentar, *Den hemmelige Krig* (2006), om den danske krigsdeltagelse i Afghanistan, men den direkte anledning til min undersøgelse er den undersøgelsesrapport (2007), som blev udarbejdet af prominente personer inden for journalistikfaget med henblik på at undersøge, om filmen levede op til journalistiske standarder. Rapporten er kortfattet, men når på beundringsværdig vis rundt om hele problemstillingen ved at forholde sig til dokumentargenren generelt, til kritikken af filmen, filmens hovedpåstande, filmiske virkemidler, foruden spinnets om *Den hemmelige Krig* og DRs program-etik. De fleste afsnit behandler grundigt deres emne, men kapitlet om filmiske virkemidler synes underligt overfladisk i sin analyse, og gruppen forpasser desværre muligheden for at sige noget teoretisk velfunderet om brugen af virkemidler i dokumentarfilm.

Filmiske virkemidler anslår gennem sanseindtryk (hørelse og syn) en stemning, der danner rammen for seerens modtagelse af filmens budskab. Der er tale om en følelsepåvirkning, der kan være tydelig eller subtil, og som aldrig vil blive opfattet fuldstændigt ens af alle modtagere. Dette forhold, kombineret med følelsesappellens typisk implicite natur, gør det vanskeligt at påvise og bedømme effekten af et filmisk virkemiddel som f.eks. zoom eller kornede arkivoptagelser; så er det mere ligetil at vurdere, hvorvidt eksplicit fremsatte påstande har belæg eller ej. Virkemidler er imidlertid, ligesom følelser, situationsbundne og kan kun fortolkes i deres sammenhæng. Et grundlæggende problem ved rapporten synes at være, at den mangler et teoretisk grundlag for at fortolke og vurdere virkemidlerne i deres kontekst.

Det er denne mangel, nærværende artikel vil søge at udbedre. Jeg vil anvende Grices implikaturbegreb til at vise, hvordan auditive og visuelle virkemidler bibringer betydning i samspil med det eksplicit formulerede, og dermed også vise, at det er muligt at give en faglig bedømmelse af et virkemiddels effekt i en konkret sammenhæng. Med Kinneavy's teori om formålsbestemte tekster vil jeg desuden foreslå, at den konkrete anvendelse af virkemidler bedømmes ud fra, om de på en hensigtsmæssig måde fremmer filmens overordnede formål og budskab.

Efter et kort oprids af den historiske baggrund vil jeg derfor behandle rapportens konklusioner vedrørende filmens påstande, genre og filmiske virkemidler. Hvor jeg i vid udstrækning er enig med rapporten i, at der grundlæggende er belæg for påstandene, så vil jeg kritisere dens forståelse af filmiske virkemidler og deres relation til dokumentargenren.

Balladen om *Den hemmelige Krig*

Da to passagerfly rammer World Trade Center i New York som led i en omfattende terroraktion mod USA d. 11. september 2001 er George W. Bush relativt nyvalgt præsident i USA. I Danmark sidder Poul Nyrup Rasmussen

endnu som socialdemokratisk statsminister, men efter valget samme efterår overtager Anders Fogh Rasmussen fra Venstre posten. En af hans første større politiske overvejelser bliver således hvordan Danmark skal forholde sig til den amerikanske "war on terror" og til troppeindsættelser i Afghanistan. Folketinget beslutter at sende danske soldater af sted, og det er den danske krigsdeltagelse der er omdrejningspunktet for Christoffer Guldbrandsens dokumentarfilm, *Den hemmelige Krig*. Filmen får premiere d. 4. december 2006 og bliver vist på DR2 tre dage efter, d. 7. december. Filmen konkluderer, at Anders Fogh Rasmussen kan stilles for en rigsret for at have tilbageholdt oplysninger for Folketinget, og bliver følgelig udsat for massiv kritik af regeringspartierne Venstre og De Konservative samt støttepartiet Dansk Folkeparti. I den danske presse indledte særligt Nyhedsavisen en større kampagne mod filmens brug af virkemidler, og det bidrog til at rejse tvivl om filmens troværdighed. Omvendt bliver regeringen og forsvaret også udsat for kritik og pres, og d. 13. december 2006 offentliggør Forsvarsministeriet en 24 sider lang redegørelse for "faktuelle og retlige spørgsmål." Danmarks Radio, der har støttet produktionen af filmen økonomisk, bliver også udsat for kritik, og d. 7. februar 2007 offentliggør seerredaktør Jakob Møllerup et 48 sider langt notat som søger at give svar på en række af de mange fremsatte beskyldninger. Kritikpunkterne er omfattende og mangeartede, og debatten bliver hurtigt uoverskuelig.

På denne baggrund nedsætter Dansk Journalistforbunds fagblad, *Journalisten*, og Center for Journalistik ved Syddansk Universitet et udvalg bestående af en gruppe uvildige fagfolk,¹ der skal vurdere filmen og skabe klarhed over, hvorvidt filmens dokumentation og virkemidler lever op til standarderne for et journalistisk produkt af den type. I løbet af fem måneder udarbejder undersøgelsesgruppen en rapport som i vidt omfang frikender Guldbrandsen for det meste af kritikken, omend den påpeger enkelte problemer ved bl.a. filmens påstande. Rapporten bliver enkelte steder kritiseret, men får i det store hele lov til at sætte punktum for debatten.

Ud fra et kommunikationsfagligt synspunkt er det sidste imidlertid ikke sagt om vurderingen af filmiske virkemidler og deres rolle for forståelsen af filmens dokumentation. I det følgende vil jeg derfor se nærmere på rapportens afsnit om filmens hovedpåstande og derpå afsnittet om filmiske virkemidler da disse to aspekter – hhv. indhold og form – er tæt forbundne.

¹ Gruppen bestod af repræsentanter fra både den udøvende og den akademiske del af faget: Professor Erik Albæk, Center for Journalistik ved Syddansk Universitet; Mette Bock, daværende prorektor ved Aarhus Universitet og tidligere chefredaktør på JydskeVestkysten; Søren Steen Jespersen, tv-dokumentarist; Michael Kristiansen, tidl. pressechef i Statsministeriet og lektor Mark Ørsten, Institut for Journalistik, Roskilde Universitet

Filmens hovedpåstande

Rapporten identificerer fire hovedpåstande, som man kan udlede af filmens narrative forløb:

1. at regeringen gentagne gange vildledte Folketinget om, hvorvidt den havde kendskab til, at USA havde til hensigt ikke at overholde eller rent faktisk ikke overholdt Genève-konventionerne i forbindelse med krigen i Afghanistan;
2. at Danmark overtrådte Genève-konventionerne ved at overdrage ansvaret for personer tilbageholdt af danske soldater i Afghanistan til USA på et tidspunkt, hvor man vidste, at USA havde til hensigt ikke at behandle og rent faktisk heller ikke behandlede de tilbageholdte i overensstemmelse med Genève-konventionerne;
3. at Danmark rutinemæssigt har overleveret fanger til amerikanerne – og på et tidspunkt, hvor man vidste, at amerikanerne havde til hensigt ikke at overholde eller rent faktisk ikke overholdt Genève-konventionerne;
4. at de fanger, som danske soldater overdrog til amerikanerne, kunne være blevet udsat for tortur i Afghanistan eller senere, når de blev overført til Guantanamo-basen på Cuba.

(Rapporten, s. 8)

Det er værd at bemærke, at de alle fire er relativt komplicerede i deres sætningsstruktur og er afhængige af sætningsled, der nærmere definerer deres indhold – ofte ved at give udtryk for forbehold eller usikkerhed, der nok nuancerer, men også utydeliggør og komplicerer de enkelte påstande. Det er ikke manglende formuleringsevner hos undersøgelsesgruppen, der her kommer til udtryk, men derimod et vilkår ved filmen, idet det ikke altid er lige klart ud fra handlingsforløbet, hvilken påstand dokumentationen forholder sig til. Her til kommer, at det ikke altid er lige tydeligt, at seeren nu bliver præsenteret for en påstand, filmen vil fremlægge belæg for. Det giver en uklar struktur, som i sig selv hæmmer gennemskueligheden af filmens dokumentation. Ud fra et formidlingsmæssigt perspektiv er det i så komplicerede sagsforhold som dem, *Den hemmelige Krig* behandler, netop særligt nødvendigt med en klar struktur, hvor hovedpåstande og dokumentation sættes i tydelig forbindelse med hinanden. Dette forhold kommer undersøgelsesgruppen kun delvist ind på i deres ellers grundige gennemgang af dokumentationsmaterialet for påstandene. Gruppen konkluderer, at der overordnet set er belæg for påstandene, på nær påstand

fire om tortur, og berører kortvarigt betydningen af filmens struktur for modtagerens forståelse:

Når filmen ikke kan dokumentere, at personer tilbageholdt af danske tropper senere er blevet udsat for tortur i amerikansk varetægt, kan man undre sig over, at instruktøren i filmens indledning har valgt at gøre netop påstanden om tortur til den bærende i filmen. Det må anses for at være problematisk, når filmens indledning sammenholdes med dens afslutning, hvori det på en sådan måde påstås, at der er grundlag for at rejse rigsretssag mod statsministeren, at seerne let kan få den opfattelse, at grundlaget gælder samtlige de forhold, der er blevet berørt i filmen, herunder torturpåstanden. (Rapporten: 16f)

Det er et af de få steder, hvor undersøgelsesgruppen udtrykker kritik af filmen. Den virkelige årsag til, at misforholdet mellem indledning og afslutning er problematisk, er dog ikke, at filmen ender et andet sted, end hvor den begynder – det kan der være rimelige formidlingsmæssige grunde til. Det virkelig problematiske er, at skiftet ikke ekspliciteres, og at der generelt er så mange skift i filmens handlingsforløb, at det er vanskeligt at holde dokumentationen af påstandene ud fra hinanden.

En anden mangel ved rapporten er, at den kun beskæftiger sig med de påstande, der kan udledes af de talte ord i filmen, typisk i speak'en, og det lader nogle billedsekvenser stå uforklarede tilbage. Disse sekvenser synes ikke umiddelbart at hænge sammen med bevisførelsen, men betoner i stedet det nære personlige forhold mellem Anders Fogh Rasmussen og George W. Bush. Betoningen eksisterer udelukkende i kraft af billeder, der står som tavse kommentarer til deres kontekst. Det er et godt eksempel på, hvordan virkemidler kan gribe ind i argumentationen, og det vil jeg i det følgende analysere nærmere, stadig med udgangspunkt i rapporten.

Filmiske virkemidler

I gruppens vurdering af de filmiske virkemidler hedder det:

I det følgende vurderes de vigtigste filmiske virkemidler [i *Den hemmelige Krig*] ud fra de normer, der er gældende i filmbranchen. Det er vigtigt at pointere, at DHK [*Den hemmelige Krig*] opererer i genren dokumentarfilm, der hele tiden flytter sig og udfordrer grænserne for, hvad man kan kræve af seerne. Samtidig udvikler seernes evner til at afkode selv udviklede billedforløb sig i takt med, at mediet forandrer sig. (Rapporten: 22)

Gruppen slår fast, at der ikke findes faste retningslinjer, når det kommer til virkemidler, og den gennemgår derpå ganske kort et antal eksempler på virkemidler – der forstås så bredt som brugen af arkivstof, håndholdt kamera samt brug af f.eks. billeder af bygninger i stedet for personer.

Udgangspunktet for at vurdere de filmiske virkemidler er altså ikke, hvordan de påvirker seerens opfattelse af det viste, men om de anvendes i overensstemmelse med branchens normer, som ikke defineres nærmere. I gennemgangen af virkemidlerne er det da også interessant, at de fleste af virkemidlerne vurderes som "almindelige" eller "meget brugte."

Et enkelt sted kommenterer gruppen en vurdering af et virkemiddel, brugen af zoom, som journalist Erik Valeur (2007) har kritiseret i en artikel om *Den hemmelige Krig*. Gruppen refererer Valeurs kritik, som om han har kritiseret brugen af zoom ud fra to modsatrettede synspunkter:

Første gang da den amerikanske Human Rights Watch repræsentant har en vigtig pointe, hvor kameraet er tæt på hans mund. Valeur mener, at dette er en form for manipulation, der skal overbevise os om, at det, han siger, er vigtigt, fordi han er en af filmens helte. Senere bruges samme nære billede af forsvarsministerens mund, men denne gang udlægger Valeur det som en pression mod Søren Gade. Dette viser, at hvert eneste filmiske virkemiddel kan tolkes forskelligt. (Rapporten: 23)

Det er imidlertid ikke en rimelig tilbagevisning af Valeurs pointe. Valeur vurderer effekten af virkemidlet i dets kontekst, og hvis tolkningen synes modsatrettet, er det først og fremmest, fordi konteksten er forskellig, og ikke, som gruppen til sidst antyder, fordi tolkningen er åben.

Ser vi f.eks. på interviewet med den tidligere MP Willie Brand, der fortæller, hvordan han har været med til at mishandle en fange til døde, zoomes der mere ind, jo tættere vi kommer på fortællingens afslutning – fangens død. Willie Brand filmes forfra med hele overkroppen i billedet, han sidder tavst, er på nippet til gråd, prøver at holde den i ave og bryder til sidst sammen, mens der zoomes stærkt ind på hans ansigt og hans tårer. Zoomfunktionen bringer enkelt og effektivt seeren tæt på Willie Brands følelser.

Under interviewet med forsvarsminister Søren Gade forstærker zoomfunktionen imidlertid den irritation og utålmodighed, som forsvarsministeren udstråler – hans irritation forstørres for seeren. Zoom er altså en slags *amplificatio*-effekt, der forstærker indtrykket af det viste. Gruppen har ret i, at virkemidler kan tolkes forskelligt, men det er i kraft af deres kontekst, deres objekt, de får betydning. Derfor har zoom ikke en værdi i sig selv andet end at bringe det viste tættere på; en sten, der bliver filmet langt fra, bliver til en større sten, når den filmes tæt på – og skifter man stenen ud med en gren, giver det selvsagt et andet indtryk.

Videre vurderer gruppen (Rapporten: 23), "at den omfangsrige brug af filmiske virkemidler i DHK er forsvarlig ud fra de etiske normer, der er gældende i branchen," og at de højst kan "diskuteres ud fra smagsvurderinger." I første sætning kommer en problematisk opfattelse af filmiske virkemidler til udtryk, nemlig at filmiske virkemidler er særlige

virkemidler, som kan anvendes i større eller mindre grad. Det impliceres således, at der findes film uden eller næsten uden virkemidler. Formvalget er imidlertid til hver en tid en integreret del af filmproduktion. Det kan så være, at de filmiske virkemidler går i en bestemt æstetisk retning – dogme, skjult kamera, stærke farver – eller forsøger at bibringe seeren en bestemt stemning, men det vil netop også påvirke modtagelsen af filmens indhold. Derfor er spørgsmålet ikke, hvorvidt de filmiske virkemidler er omfangsrige, men derimod hvad deres indflydelse på filmen som helhed er.

Implikatur i *Den hemmelige Krig*

En af årsagerne til at undersøgelsesgruppen undlader at komme nærmere ind på en analyse af *Den hemmelige Krigs* virkemidler – og virkemidler generelt – kan være deres implicite karakter. De skal tolkes, og det kan være vanskeligt at beskrive og godtgøre deres effekt. De formidler noget som er usagt, men som gennem vore sanser alligevel virker og påvirker vores samlede indtryk af filmen – de bibringer en mening, men implicit. Det betyder ikke, at de i sig selv er manipulerende, men de er med til at sætte en forståelsesramme for seeren.

At det usagte bibringer mening til det sagte, er ikke et ualmindeligt – endsige nødvendigvis et problematisk – fænomen. Sprogfilosoffen H. P. Grice redegjorde i sin artikel "Logic and Conversation" (1989) for det forhold, at der i ganske almindelige samtaler (*talk exchanges*) forekom, hvad han kaldte *implikatur*, dvs. at noget helt grundlæggende for hverdagskommunikation er usagte elementer, som ikke desto mindre bliver forstået uden problemer af modtageren. Dette bringer mindelser om entymemet, det ene af retorikkens to grundlæggende argumentformer. Entymemet kendetegnes ved, at ikke alle dele af et ræsonnement bliver ekspliciteret, fordi de er indlysende, eller fordi modtageren antages selv at kunne supplere ræsonnementet med de manglende elementer (Aristoteles 2002: 38). Der er således ikke noget usædvanligt ved, at kommunikation indeholder noget usagt, som modtageren forventes at kunne opfatte og forstå korrekt. Tværtimod er det et grundlæggende – og meget praktisk – vilkår i vores daglige samtale med hinanden, og det finder gerne sted, uden at vi overhovedet tænker over det. Grices implikaturbegreb er et redskab til at identificere og kategorisere det usagte ud fra det sagte.

Ved at udvide begrebet til ikke bare at omhandle *talk exchanges*, men også det usagte, men alligevel kommunikerede i en film, kan implikatur foruden det talte ord, f.eks. speak, også omfatte lyd og billedside, altså alle de menings- eller betydningsgivende elementer, filmen er sat sammen af, og som tilsammen danner et komplekst budskab.

Denne multimodale anvendelse af implikaturbegrebet er ikke synderligt udbredt, men kan dog findes i en nyere artikel af Louisa Desilla (2012), der påviser, hvordan implikaturbegrebet kan forklare konstruktion og virkning af

de komiske sekvenser i Bridget Jones-filmene, netop med udgangspunkt i samspillet mellem lyd, billede og filmdialog. Selvom der selvfølgelig er en genre-mæssig forskel på en mainstream fiktionsfilm og en politisk dokumentarfilm, så er principperne for konstruktionen af mening dog stadig de samme. I det følgende vil jeg derfor kort opridsse principperne i Grices implikaturteori, som jeg vil anvende både på samspillet mellem lyd, billede og dialog samt mere traditionelt på enkelte ytringer i *Den hemmelige Krig*.

Grices implikaturbegreb

Grice fremsætter den hypotese, at en samtale består af et samarbejde, hvor parterne har en grundlæggende fælles forståelse af, hvordan man deltager i samtalen. Han kalder det samarbejdsprincippet (*the cooperative principle*) og formulerer det på følgende måde:

Make your conversational contribution such as is required, at the stage at which it occurs, by the accepted purpose or direction of the talk exchange in which you are engaged. (Grice, 1989: 26)

Ud fra dette samarbejdsprincip opstiller Grice fire kategorier, der tilsammen udgør de elementer, der skal til for at overholde princippet i et bidrag til en samtale. Hver kategori består videre af nogle maksimer, som uddyber kategorien.

1. Quantity
 1. Make your contribution as informative as is required.
 2. Do not make your contribution more informative than is required.
2. Quality

Try to make your contribution one that is true:

 1. Do not say what you believe to be false.
 2. Do not say that for which you lack adequate evidence.
3. Relation
 1. Be relevant.
4. Manner

Be perspicuous:

 1. Avoid obscurity of expression.
 2. Avoid ambiguity.
 3. Be brief (avoid unnecessary prolixity).
 4. Be orderly.

(Grice, 1989: 26f)

Det er vigtigt at holde sig for øje, at Grices ærinde hverken er normativt (men snarere deskriptivt) eller at levere grundlaget for at vurdere, hvad der er redeligt eller uredeligt. Teoriens formål er at undersøge og forstå *meningen* med det sagte, og hvordan de gængse samtalestrukturer kan formidle

mening, uden at denne er udtrykt eksplicit. Det hænder, at maksimerne overtrædes, men der er forskel på, hvor problematiske forskellige typer overtrædelser er. Grice nævner selv muligheden for sammenstød (*clash*) mellem to maksimer, hvor man som både taler og tilhører i den konkrete situation ser bort fra en overtrædelse af én maksime, fordi hensynet til en anden maksime vejer tungere.

Imidlertid konstaterer Grice (1989: 30) også, at hvis en person med vilje og i det skjulte overtræder en maksime, vil han risikere at vildlede sin tilhører. Man kan med andre ord *udnytte* kategoriernes indbyrdes dynamik til at indgyde sin tilhører en bestemt opfattelse uden eksplicit at formulere, hvad denne opfattelse er. Netop fordi det er op til modtageren at konstruere mening af implikaturen, er det svært at dokumentere, at afsender vildleder.

Som eksempel på implikatur kan vi tage prologen til *Den hemmelige Krig*. Ved prologens begyndelse er det kun det forhold, at billedmaterialet er kendt, der signalerer en dokumentarisk forankring. Prologen indledes med optagelser fra valgaftenen i 2001, hvor Anders Fogh Rasmussen vandt regeringsmagten. Det oprindelige lydspor følger med; menneskemængdens jubel høres sammen med en kommentator, der begejstret rapporterer som fra en sportsbegivenhed. Billederne er kornede og virker med deres grovere opløsning forstørrede i forhold til den oprindelige optagelse, og ind over lydsporet er der lagt underlægningsmusik med en ildevarslende klang. De ellers genkendelige originaloptagelser sættes derved i en ny kontekst, der står i stærk kontrast til det, der egentlig genkendes som virkeligt, og disse virkemidler signalerer snarere en forankring i fiktionen end i det dokumentariske; virkeligheden præsenteres som uvirkelig.

Samtidig giver prologen seeren filmens første præmis: Uden at noget er blevet sagt direkte, er der sået tvivl om den virkelighed, som statsministeren repræsenterer. Prologen angiver samtidig underforstået, at den film, der nu bliver vist, vil afdække sandheden.

Underlægningsmusikken og den særlige billedbehandling synes at fungere som et spørgsmålstegn, der rejses på det implicite niveau og fornemmes gennem følelserne hos seeren. I følge Grices samarbejdsprincip vil man som seer have en tilbøjelighed til at opfatte stemningen i musik og billedbehandling som *relevant* (jf. Relation-kategorien) for forståelsen af fremstillingen. Prologen forbereder seeren på, at noget ikke er, som det skal være, men det udtrykkes ikke konkret. Prologen anslår først og fremmest en stemning og forudskikker det, der vil komme, just som en prolog skal.

Der benyttes også en dramatiserende klippeteknik, hvor arkivmateriale sættes sammen med nyt materiale og dermed sættes i en særlig forståelseskontekst. Således en sekvens om en telefonsamtale mellem Anders Fogh Rasmussen og præsident Bush ca. 30 sekunder inde i prologen. Eftersom Guldbrandsen ikke har adgang til optagelser med samtalen, bruger han en tale holdt af Bush til at

fremstille, hvad denne sandsynligvis har sagt til den nye danske statsminister. Sekvensen viser et oplyst vindue, når samtalen begynder, dvs. når vi hører Bush' stemme. Derpå ses Bush, der holder tale: "Every nation in every region now has a decision to make: either you are with us, or you are with the terrorists." Derpå klippes tilbage til det oplyste vindue som afslutning på samtalen. På den måde har filmen givet seeren et meget klart indtryk af, hvad der blev talt om. Det siges ikke eksplicit i sekvensen, at klippet skal forstås sådan, men det er et eksempel på, hvordan klippeteknikken gør sig til genstand for Grices maksimer. I dette tilfælde er det igen maksimen om relevans i kategorien Relation, der er i spil. Koblingen mellem klip, lyd og billede sker netop ved, at seeren forstår det viste og sagte som værende en del af en helhed, som værende relevante for hinanden. Eftersom vi ikke ved, hvad den amerikanske præsident og den danske statsminister talte om, er spørgsmålet her, om det er rimeligt at formode, at de har talt om, hvordan Danmark ville forholde sig til en militær indsats i Afghanistan, og det synes ikke at være en urimelig antagelse. Sekvensen er et eksempel på en legitim anvendelse af implikatur, der effektivt bibringer modtageren en særlig forståelse, og nærmest er et iboende træk ved filmmediet.

Andre steder er det imidlertid mindre entydigt, at implikatur anvendes på en måde, der er rimelig, og i det følgende vil jeg særligt undersøge forekomsten af implikatur ud fra tre perspektiver: Fortællerens videregivelse af information, fremstillingen af interviewpersoner og endelig fremstillingen af Anders Fogh Rasmussen.

Fortællerens videregivelse af information

Handlingen i *Den hemmelige Krig* udfolder sig som en dramatisering eller rekonstruktion af den journalistiske proces. Vi følger en undersøgende fortæller, der finder vidnesbyrd og dokumentation. Det er Gulbrandsen selv, der agerer fortæller og "spiller sig selv" i filmen, og det forhold udviser grænsen mellem forfatter og fortæller. Dette gøres ved fremstillingen af Gulbrandsen i filmen som det, Harms Larsen (1995:126) definerer som "seerens faste medskuer til billederne på skærmen." Kendetegnende for en sådan medskuer er, at han ikke som udgangspunkt findes i billedet, men fungerer som "off-screen speaker" eller "voice-over kommentator". De viste billeder bliver dermed "reporterens syn på den virkelighed, han fortæller om", som "seeren jo så i hvert fald rent fysisk må overtage." Det forhold, at Gulbrandsen i filmen f.eks. ikke har direkte øjenkontakt med seeren ved at se ind i kameraet, lægger op til, at seeren kommer til at dele fortællerens oplevelse af det viste – at der sker en identifikation.

I minuttal 00.19.23 indledes et break i handlingen af et blackout med efterfølgende æstetiske billeder af skyer og himmel. På det auditive plan høres filmens stemningsladede tema, imens den usynlige fortæller opsummerer. Seerens og fortællerens synsvinkel opleves som ens – de ser begge det samme sted hen, ud i det blå. Fortællerstemmen er det eneste faste

holdepunkt for seeren, og det øger seerens identifikation med fortælleren. Det visuelle indtryk rykker seeren ud af handlingen i filmen og ind i et slags pauserum. Fortællerstemmen siger:

Den danske tolk sagde fra over for mishandlingen i fangelejren. I dag føler han sig stempet som utroværdig af forsvaret: Frank Lissner har aldrig hørt noget, forsvarschef Jesper Helsø kan ikke huske noget, og oplysningerne bliver ikke videregivet til Folketinget. (*Den hemmelige Krig*: 00.19.23)

Et sådant pauserum kan ofte være nødvendigt i en fremstilling med en kompliceret argumentationsstruktur, fordi det giver mulighed for at opsummere og skabe klarhed over bevisfremlæggelsen. Den nævnte danske tolk er et potentielt vidne for Gulbrandsen i påstanden om, at der har været kendskab til torturhændelser under den danske mission, og sagen er blevet undersøgt af forsvarets auditørkorps, der dog ikke har fundet bevis for tolkens påstande. Det kan undre, at der ikke redegøres tydeligere for, hvorfor tolkens historie skulle være troværdig. Det fremgår ikke af filmen, hvorvidt Gulbrandsen på et tidspunkt har talt med tolken, men den viser, hvordan han bliver forhindret i det af forsvaret, der også nævner, at tolken ikke selv ønsker at udtale sig. At tolken ikke er tilgængelig, anvendes som et implicit argument for, at forsvaret har noget at skjule, og dermed øges tolkens troværdighed i Gulbrandsens fremstilling. På trods af at samtlige øvrige kilder som Gulbrandsen tager med i filmen, modsiger tolken, så konkluderes, at den "danske tolk sagde fra over for mishandlingen i fangelejren" og der kastes mistanke på Lissner og Helsø. Tolkens påstand sandsynliggøres ganske vist efterfølgende i filmen, særligt i et afsnit med anonymiserede udsagn fra danske soldater, der dog ikke har noget med tolkens historie at gøre, men det ændrer ikke på, at fortællerens konstatering på det tidspunkt, den fremsættes, og i kraft af den måde, den fremsættes på, som en art opsummering, er uden belæg. I det omfang, seeren giver sin tilslutning, er det kun i kraft af identifikationen med fortælleren og i en forståelse af Grices *cooperative principle* hvor udgangspunktet er, at vi som samtalepartnere regner med, at den andens kommunikation er afstemt, relevant, sandfærdig mv. Det er med andre ord fortællerens etos, der afgør seerens tillid til fremstillingen af tolken, og det får konsekvenser i forhold til den samlede vurdering af filmens opfyldelse af sit formål som dokumentarfilm.

Af andre eksempler kan nævnes omtalen af ordrerne til de danske soldater i minuttal 00.04.00: "En vigtig del af soldaternes ordrer holdes hemmelig for Folketinget. Ingen – uden for en snæver kreds i regering og forsvaret – ved, hvad danskerne har ordre til at stille op med krigsfanger" (min kursivering). Implikaturen i formuleringen "holdes hemmelig for Folketinget" hidrører Grices relevans-maksime: Som seer går man ud fra, at det har en relevans, at ordrerne holdes hemmelige for Folketinget. I filmens kontekst skal man huske på, at formuleringen indtræffer umiddelbart efter prologen, der har

mistænkeliggjort regeringen og særligt statsministeren, og det er derfor naturligt at forstå formuleringen i denne kontekst. Formuleringen virker mistænkeliggørende, selvom der i og for sig på det formelle plan kun er tale om en konstatering. Det synes i sig selv ikke urimeligt, endsige ualmindeligt, at kendskabet til indholdet af ordrerne til en militær indsatsstyrke begrænses til færrest mulige personer. Det kan tværtimod opfattes som en fornuftig og normal praksis. Denne problemstilling ekspliciteres ikke; formuleringen får lov at stå alene og antager en anklagende karakter.

En anden episode kalder også på opmærksomhed. Vi er i første halvdel af filmen (minuttal 00.23.35) og har netop hørt en historie om en uskyldig taxachauffør, der tages til fange i Afghanistan og mishandles ihjel på en amerikansk base. Historien omfatter føromtalt interview med Willie Brand og virker umiddelbart som en overbevisende dokumentation af de overgreb, der har fundet sted. Hændelsen har imidlertid fundet sted, efter de danske soldater er taget hjem. Indslaget har en meget stærk patosappel, der uvilkårligt aktiverer seerens følelser; dels på grund af gruen af hændelsen i sig selv, dels på grund af Willie Brands afsluttende tårer. Der er ikke nogen direkte forbindelse til hovedpåstandene, andet end at overgreb således har fundet sted, men indslaget giver et indtryk af den umenneskelighed, der finder sted i krig. Umiddelbart efter episoden, hører vi i minuttal 00:27:07 fortælleren sige: "Trods massiv international kritik af USAs metoder fastholdes ordren til de danske specialstyrker. De danske soldater skal fortsat udlevere deres fanger til de amerikanske fangelejre." Men eftersom episoden med taxachaufføren – ifølge filmens egen speak – ligger efter de danske styrkers hjemrejse, er det ikke ligetil, hvad denne oplysning skal bruges til. Tværtimod synes den at ophæve kronologien; hvis de danske soldater ikke længere er til stede i Afghanistan, virker det jo meningsløst, at ordren fastholdes – og hele historien om taxachaufføren og Willie Brands sammenbrud synes at bryde med Grices maksime om relevans.

Videre i minuttal 00:27:55 defineres kort et §20-spørgsmål som "et spørgsmål, regeringen har pligt til at svare sandt på." Ligesom udsagnet om ordrerne, der holdes hemmelige for Folketinget, giver dette udsagn en oplysning, som er faktisk rigtigt, men som i sammenhængen kan formidle det indtryk, at regeringen ellers ville lyve. Det synes indlysende, at en regering ikke kun er forpligtet til at tale sandt i forbindelse med §20-spørgsmål.

Isoleret set er de enkelte eksempler ikke nødvendigvis problematiske, og nogle af dem kunne være "svipsere," men de går alle i samme retning: Enten fungerer de bekræftende i forhold til filmens hovedpåstande, eller også svækker de indirekte den danske regerings og Anders Fogh Rasmussens troværdighed.

Det gør det mere kompliceret for seeren at følge med i, på hvilket grundlag han eller hun giver sin tilslutning – om det er på baggrund af reel dokumentation eller blot implikatur.

Interviewpersonerne

Går vi videre til en analyse af interviewsekvenserne, bliver det tydeligt, at der er en markant forskel på fremstillingen af de interviewpersoner, der støtter, hhv. modarbejder filmens påstande.² Det kan kort listes op således:

Stiltræk ved den velvillige interviewperson:

- Den interviewedes udsagn har karakter af fri beretning snarere end bundet besvarelse af spørgsmål (jf. interviews med John Sifton, Willie Brand, Chris Hogan, Ed Hernan, Charles J. Hanley, de tilfangetagne afghanere, Frederik Harhoff og Jens Elo Rytter).
- For to af personernes vedkommende høres deres stemme ofte et par sekunder før personen vises, og det giver et indtryk af, at de deler fortællerens autoritet og troværdighed (jf. Chris Hogan i 00:21:00, 00:40:47, 00:43:13 samt Ed Herman i 00:39:53).

Fælles stiltræk ved den modvillige interviewperson:

- Personen vises i et par sekunders slowmotion enten før eller efter interviewet. Det synes at bibringe seeren indtrykket af, at det er nødvendigt med en øget kontrol af den pågældende, at en særligt kritisk indstilling er påkrævet. Det svækker personens troværdighed (jf. interviews med Jesper Helsø, Frank Lissner, Hans-Christian Matthiesen). Samme fastholdelse sker også med forsvarsminister Søren Gade, dog uden slowmotion.
- Interviewsituationen har karakter af forhør, hvor personerne kun besvarer spørgsmål (jf. interviews med Jesper Helsø, Frank Lissner, Hans-Christian Matthiesen og Søren Gade).

Implikaturen består her i at anvende faste virkemidler til at vise, hvilke personer man som seer bør have tillid hhv. mistillid til. Man kan være bekymret for, om tilslutningsgrundlaget bliver en art cirkelslutning, hvor en person opfattes som troværdig, fordi vedkommende fremstilles som troværdig, og ikke fordi hans udsagn er det. Det synes her at være Grices maksime om måde (*Manner*), der er i spil.

Statsministeren

Hen mod slutningen af filmen nævnes det, at statsministeren ikke har ønsket at medvirke. Instruktøren er således henvist til arkivmateriale, når det

² Jeg har ikke medtaget arkivklip med interviews samt optagelser fra anden sammenhæng, men koncentreret mig om interviews, som er en decideret del af filmens research og produktion. Derudover behandler jeg først og fremmest de interviews, hvor interviewpersonen både taler og ses i billedet – således ikke citater og telefonsamtaler, på nær et enkelt blandingseksempel med forsvarrets pressechef Hans-Christian Matthiesen.

kommer til billeder af statsministeren, og dermed til forskellige former for bearbejdning af disse billeder. Denne bearbejdning har nogle karakteristiske træk. Først og fremmest at statsministeren på intet tidspunkt (på nær helt til sidst) fremtræder klart og tydeligt på billederne. De er altid enten kornede, stærkt forstørrede, uskarpe eller optaget på lang afstand. Det giver et indtryk af afstand, får ham måske endda til at virke fjern og lidt uvirkelig, og det kan påvirke måden, hvorpå seeren opfatter hans ytringer. De kornede og uskarpe billeder sætter ham også visuelt i forbindelse med de kornede og uskarpe billeder af soldater, der bliver brugt undervejs i filmen som illustration af fangeoverdragelser mv. Dermed skabes en visuel forbindelse mellem statsministeren og det, der angiveligt er foregået i det skjulte.

I epilogen ændrer fremstillingsformen dog karakter. I minuttal 00:55:24 ses Fogh og Bush i en kornet billedkvalitet, mens fortælleren runder filmen af, bl.a. med at oplyse, at statsministeren ikke ønskede at medvirke. Den verbale og den visuelle formidling af statsministerens distance komplementerer her hinanden. I de sidste billeder, hvor statsministeren ses sammen med præsident Bush og deres venskab slås fast, jf. ovenfor, bliver billedkvaliteten helt klar: Her vises Anders Fogh Rasmussen, "som han er." Den ophævede billedbehandling fungerer visuelt som en art "af-sløring."

Epilogen afrunder samtidig de sekvenser, jeg omtalte ovenfor, som betoner det nære forhold, der har eksisteret mellem USA og Danmark under præsident George W. Bush og statsminister Anders Fogh Rasmussens respektive regeringsperioder.³ Der er således tale om en implicit påstand, der fungerer som et induktivt belæg for de øvrige påstande. Påstanden kulminerer, når Bush kalder Fogh for "ven," og denne erklæring virker på mange måder som den egentlige konklusion på filmen – ud over at den rent kronologisk finder sted sidst i filmen. For skulle der sidst i filmen stadig være tvivl om statsministerens skyld, så bliver det undervejs dokumenteret, at USA som minimum har afvist at følge Genèvekonventionerne. Det er derfor tankevækkende, at præsident Bush får det sidste ord i filmen umiddelbart efter, at en lektor i forfatningsret har fastslået, at statsministeren kan stilles for en rigsret på baggrund af påstand 1 (om vildledning af Folketinget).

Situationen er et pressemøde i Danmark, og statsministeren står ved siden af Bush, der siger:

Under your leadership, mister Prime Minister, your commitment has been steadfast and strong in the fight against terror. What I appreciate is a leader who has a vision and the strength of character to do what he thinks is right, and that is what your Prime Minister has done. I'm proud to call him friend. Thank you, Prime Minister. (*Den hemmelige Krig*: 00.55.52)

³ Denne iagttagelse har professor Ib Bondebjerg også gjort sig, og han undrer sig ligeledes over, at den ikke nævnes i rapporten. *Mennesker og medier*, d. 17. august 2007.

Denne udtalelse kan i fremstillingen opfattes som en slags tilståelse pr. stedfortræder: Når Bush nu roser statsministerens indsats, så kan denne næppe være uskyldig i de anklager, filmen har fremsat.

Eksemplet viser også, at det overlades til seeren at opleve forbindelsen – måske endda uden at kunne sætte ord på det. Denne implicite påstand synes at sætte de øvrige hovedpåstande i en bestemt oplevelseskontekst, der understreger venskabet mellem Danmark og USA, Fogh og Bush – med alle de (under-)forståelser, det kan give seeren. Strukturelt virker disse "venskabssekvenser" som et implicit belæg, der sandsynliggør filmens mere eksplicite påstande.

Disse iagttagelser synes at pege på, at visse filmiske virkemidler har som funktion at bekræfte filmens hovedpåstande gennem implikatur. Det er ikke anderledes end følelsesappellernes rolle i anden kommunikation. Men i tilfældet *Den hemmelige Krig*, der behandler kompliceret stof, og hvor dokumentationen af påstandene ikke altid fremlægges lige klart og eksplicit, kan der være grund til bekymring for, om ikke de implicite belæg kommer til at danne det primære grundlag for seerens stillingtagen? At underforståelse i stedet for forståelse bliver tilslutningsgrundlaget? Uanset om påstandene i øvrigt er veldokumenterede, så er det et genremæssigt problem for dokumentarfilmen, hvis tilslutningen ikke gives på det saglige grundlag, men på fornemmelser og påvirkning gennem implikatur. Det vil jeg belyse i det følgende.

Virkemidler i et genreperspektiv

Som udgangspunkt mener undersøgelsesudvalget også, at der er en forbindelse mellem genre og forståelsen af virkemidler. I rapportens behandling af dokumentargenren fastslås indledningsvist følgende:

I disse år sker der en voldsom genreglidning. Dokumentarfilm anvender spillefilmens virkemidler – ligesom spillefilm inddrager dokumentarklip som et nyt, stærkt virkemiddel. (Rapporten: 6)

Gruppens antagelse stemmer imidlertid ikke fuldstændigt overens med Harms Larsens (1995) konklusioner.⁴ Harms Larsen pointerer i sit arbejde med blanding af fakta og fiktion, at hvor blandingsgenrer er et gammelkendt fænomen, så kan *måden*, hvorpå fakta og fiktion blandes, være ny, og her er der til gengæld tale om en "accelererende udvikling [...] af stadig nye blandinger af fakta og fiktion" (Harms Larsen, 1995: 76). Gruppens formulering er upræcis og får nogle problematiske konsekvenser for rapportens konklusioner, når antagelsen gøres til belæg for at skrive følgende:

Vi vurderer imidlertid, at en del af kritikken af DHK baserer sig på den præmis, at der er tale om et klassisk dokumentarprogram. *Der er*

⁴ Antagelsen er ligeledes blevet tilbagevist af Bondebjerg. *Mennesker og medier*, 17. august 2007

imidlertid tale om en dokumentarfilm produceret på et tidspunkt, hvor den generelle genreglidning gør det vanskeligt at opstille præcise og udtømmende kvalitetskriterier for genrerne. (Rapporten: 7 – min kursivering)

Det ser ud til, at gruppen bag rapporten først og fremmest forbinder genre med *formkonventioner* eller *udtryksform*, og da udtryksformen i forskellige genrer kan skifte, bliver det vanskeligt – for ikke at sige umuligt – at sige noget normativt om brugen af virkemidler i en given genre. Heroverfor står imidlertid et andet genresyn, hvor genre defineres ud fra formålet, hensigten med produktet – det være sig tekst, tale eller film.

I en artikel fra 1971 argumenterer James L. Kinneavy (1971) for, at en teksts formål ("aim", "purpose") er afgørende for dens udformning:

'What' is talked about, the oral or written medium which is chosen, the words and grammatical patterns used – all these are largely determined by the purpose of the discourse. (Kinneavy, 1971: 48)

Kinneavy påpeger, hvordan teorier inden for vidt forskellige grene af studiet af sprogets funktion inddeler diskurstyper efter formål, og at der inden for hver diskurstype findes en særlig form for logik, et regelsæt, der styrer diskursen efter dens formål (Kinneavy, 1971: 63). Det betyder ikke, at en tekst ikke kan have nogle sideformål, *overlaps*, men det betyder, at der er grænser for, hvor meget man kan overskride grænserne mellem to diskurstyper, uden at man forfejler formålet. Det afgørende for diskursen er således dens hovedformål. Kinneavys teori forklarer, hvad der sker, når principperne inden for en diskurstype brydes: Diskursen ændrer karakter.

I tilfældet *Den hemmelige Krig* definerer gruppen tidligt i rapporten formålet med en journalistisk dokumentarfilm:

En journalistisk dokumentarfilms væsentligste berettigelse vil ofte være, at den med journalistiske og filmiske virkemidler bringer kritisable samfundsforhold til offentlighedens kendskab. (Rapporten: 3)

Denne definition stemmer overens med Bondebjergs (2008: 112) rubricering af *Den hemmelige Krig*, i kategorien "Autoritativ dokumentar," hvis formål bestemmes som: "At afsløre, kritisere og få offentlig debat om ting der bør forandres." Med en så klar forståelse af dokumentarfilms formål kan det undre, at gruppen i rapporten ikke foretager en vurdering af, hvor godt *Den hemmelige Krig* opfylder genreformålet. Hvor vellykket var den som dokumentar? I hvilket omfang bragte den "kritisable forhold til offentlighedens kendskab," og hvilken funktion havde de filmiske virkemidler i den henseende?

Ved at tage udgangspunkt i dokumentarfilmens overordnede formål kan man uddrage normative bedømmelseskriterier, som er stabile i den forstand, at de er orienteret mod filmens formål, men fleksible over for nye forblandinger.

Spørgsmålet bliver således, hvorvidt blandingen af fiktion og fakta i *Den hemmelige Krig* er hensigtsmæssig i forhold til det overordnede formål, som jo også rummer hensynet til modtagerens mulighed for at forholde sig til de centrale påstande. Der er nogle principper, der styrer diskursen, f.eks. at fremlæggelsen af dokumentation, belæg for påstande mv. skal være tilrettelagt således, at modtageren kan tage stilling på et oplyst grundlag.

Når formen spærrer for indholdet

Problemerne ved Gulbrandsens film om den danske krigsdeltagelse i Afghanistan er interessante ud fra et genre-mæssigt perspektiv, fordi filmen på den ene side er veldokumenteret, men på den anden side har en form, der spærrer for formidlingen af dokumentationen. Når påstandene grundlæggende sandsynliggøres, kan filmen jo så også siges at have belæg for at fremstille sagsforholdene på en måde, så man som seer ikke er i tvivl om, hvem der er de troværdige, hhv. utroværdige. Spørgsmålet er imidlertid også, om denne fremgangsmåde er hensigtsmæssig i forhold til filmens overordnede formål, at bringe "kritisable samfundsforhold til offentlighedens kendskab"? Fremgangsmåden kan betyde – lidt groft sagt – at den seer, der i forvejen er velvilligt indstillet over for filmens ærinde, kan nøjes med at overtage stemninger og følelser i filmen og give sin tilslutning ukritisk, mens den skeptiske seer vil kunne bruge sin fornemmelse af at blive manipuleret som belæg for ikke at forholde sig til filmens ikke altid lettilgængelige dokumentation. Ingen af dem bliver klogere.

I et interview kort efter premieren på *Den hemmelige Krig* siger Christoffer Gulbrandsen om sine formvalg, at det "handler om at oversætte politik og jura til følelser" (*Mennesker og medier*, 8. december 2006). Men grundlaget for en offentlig debat må være mere end følelser; gode diskussioner er også afhængige af fornufts-båren argumentation. Uanset om en dokumentarfilm advokerer for en særlig konklusion eller er mere åben i sin slutning, så er det væsentligt for modtagerens stillingtagen og evt. deltagelse i den offentlige debat, at han eller hun både kan forholde sig til problemstillingen med sin fornuft såvel som sine følelser – og dermed er blevet klogere på sagen som helhed.

Filmens største svaghed som retorisk kommunikation er med andre ord, at dens form spærrer for dens indhold og hverken udstyrer tilhængere med en bedre forståelse af sagsforholdet eller nøder skeptikere til at forholde sig til dokumentationen. Den stærke dokumentation bliver paradoksalt nok svækket af, at filmen i sin fremstillingsform så utvetydigt lægger sympatien i den ene vægtskål og kun tillader én forståelse af sagen, kun tillader én konklusion.

Nikolaj Ottosen-Støtt er cand. mag. i retorik fra Københavns Universitet (2009). Artiklen baserer sig på dele af hans speciale, Balladen om Den hemmelige Krig. Om etik som grundlag for retorisk formidling, der blev omtalt på videnskab.dk og i Berlingske (b.dk). Han har suppleret sin uddannelse med filosofi-studier i Paris og har som selvstændig konsulent særligt undervist i mundtlig formidling. Arbejder nu som konsulent for Rhetorica ApS og er desuden tilknyttet Institut for Medier, Erkendelse og Formidling som ekstern lektor i retorik.

Kontakt: nikolaj.ottosen.stoett@gmail.com

Litteraturliste

Analysemateriale

Guldbrandsen, Christoffer. 2006. *Den hemmelige Krig*. Cosmo film

Undersøgelsesudvalgets rapport. 2007. *Den Hemmelige Krig. En dokumentarfilm af Christoffer Guldbrandsen*. Besøgt 15. april 2013.

[Http://www.dr.dk/forbrug/portal/cms-assets/hemmeligkrig/den_hemmelige_krig.pdf](http://www.dr.dk/forbrug/portal/cms-assets/hemmeligkrig/den_hemmelige_krig.pdf)

Litteratur

Aristoteles. 2002. *Retorik*. Ovs. Thure Hastrup. København: Museum Tusulanums Forlag, 2002 (1983)

Bondebjerg, Ib. 2008. *Virkelighedens fortællinger*. København: Forlaget Samfundslitteratur

Desilla, Louisa. 2012. "Implicatures in film: Construal and functions in Bridget Jones romantic comedies." *Journal of Pragmatics* 44: 30-53

Grice, H.P. 1957. "Meaning." *The Philosophical Review* 66 (3): 377-388

Grice, H.P. 1989. "Logic and Conversation." I *Studies in the way of Words*. 22-40. Cambridge, MA: Harvard University Press

Harms Larsen, Peter. 1995 (1990). *Faktion som udtryksmiddel*. København: Forlaget Amanda

Kinneavy, James L. 1971. *A Theory of Discourse: the aims of discourse*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall

Valeur, Erik. 2007. "Den hemmelige Krig – analyseret klip for klip." *Jyllandsposten* 31. maj

Radioprogrammer

Danmarks Radio, P1, *Mennesker og Medier*, vært journalist Lasse Jensen:

- 8. december 2006
- 17. august 2007