

Abstract

The history of rhetorics in documentary film is a long one. The French brothers Louise and Auguste Lumière were among the first persons who produced a documentary and their work has had a big impression in the history of documentary during the 1900 century. John Grierson has been called “the father” of documentary film. He produced films in the English speaking part of the world and he is the founder of the concept “documentary film”. Propaganda filming has a big part in the history of documentary film. Most frequently it appeared in Germany before and during the second WW II, but propaganda films has been produced in Great Britain and USA as well as in other parts of the world.

Rhetorics are of current interest today. It effects the news, papers, magazines, books and movies. The purpose with this essay is to investigate the rhetorics in Michael Moores controversial documentary of September 11th, *Fahrenheit 9/11*. The main question is: what rhetorical tools does Michael Moore use in order to communicate his political message in *Fahrenheit 9/11*? The rhetorical analysis includes exordium, narratio, propositio, argumentatio and conclusio as well as ethos, logos and pathos.

In order to conduct the analysis I have used Kurt Johannesson’s book *Retorik eller konsten att övertyga*, Maria Karlberg and Brigitte Mral’s book *Heder och påverkan. Att analysera modern retorik*. And at last a chapter by Brigitte Mral named *Retorikanalys* in the book *Metoder i kommunikationeverenskap*, by Mats Ekström and Larsåke Larsson. For the background about the history of documentary film I have used Barsam M. Richard, *Nonfiction Film A Critical History* and Bjørn Sørensen’s book *Å fange virkeligheten – Dokumentarfilmens århundre*.

The analysis shows that Moore uses different rhetorical tools in order to point out that George W Bush is the wrong man for the role as the president of United States of America. Some of the most effective tools that Moores uses are his own voice, pictures who awakes emotions, recordings and sharp arguments. His way of using ethos, logos and pathos is very clear. The disposal can also be distinct discern, however there are some exceptions towards the classical rhetoric. One example is that Moore doesn’t describe the arrangement of the movie in exordium.

1. INLEDNING	4
1.1 SYFTE OCH FRÅGESTÄLLNING	4
1.2 AVGRÄNSNINGAR	4
1.3 MATERIAL	5
1.4 UPPLÄGG	5
2. METOD OCH TEORI	6
2.1 RETORIK	6
2.1.1 DISPOSITIONEN	7
2.1.2 ETHOS, LOGOS OCH PATHOS	8
2.1.3 RETORIK – ARGUMENTATION	9
3. DOKUMENTÄRFILMENS HISTORIA	10
3.1 LUMIÈRE	10
3.2 DOKUMENTÄRFILMEN UNDER FÖRSTA VÄRLDSKRIGET	11
3.3 1920- OCH 1930 TALET	12
3.3.1 EMB, GPO OCH GRIERSON	13
3.3.2 EUROPEISK OCH ASIATISK DOKUMENTÄRFILM	13
3.3.3 USA	14
3.4 DOKUMENTÄRFILMEN UNDER ANDRA VÄRLDSKRIGET	15
3.4.1 STORBRITANNIEN	16
3.4.2 EUROPA	16
3.4.3 USA	16
3.5 EFTER ANDRA VÄRLDSKRIGET	17
3.5.1 STORBRITANNIEN	17
3.5.2 EUROPA, ASIEN OCH CANADA	18
3.5.3 USA	18
3.6 CINÉMA VÉRITÉ OCH DIRECT CINEMA	19
3.7 1970-TALET	20
3.8 1980-TALET	21
3.9 1990-TALET	22
4. DEN RETORISKA ANALYSEN AV FAHRENHEIT 9/11	23
4.1 FAHRENHEITS DISPOSITION	23
4.1.1 EXORDIUM	23
4.1.2 NARRATIO	24
4.1.3 PROPOSITIO	26
4.1.4 ARGUMENTATIO	26
4.1.5 CONCLUSIO	28
4.2 ETHOS	29
4.3 LOGOS	30
4.4 PATHOS	31
5. SLUTDISKUSSION	34
6. SAMMANFATTNING	37

7. KÄLLFÖRTECKNING **39**

7.1 BÖCKER **39**

7.2 FILM **39**

1. INLEDNING

I dag är politiken ofta i hetluften och inte minst när det gäller USA. Terrorattacken den 11 september 2001, var början på något jag tror att vi inte har sett slutet på än. Inte minst då George W Bush startat två krig i dess spår i jakten på terrorister. Media har skrivit otaliga spaltmeter om kriget i Afghanistan och Irak, det har varit flera debattprogram om samma sak och otaliga experter i nyheterna på TV som uttalat sig. Dessutom har Michael Moore gjort en kontroversiell dokumentärfilm som heter *Fahrenheit 9/11*, om händelserna efter 11 september och även om vissa händelser och sammanträffanden innan terrorattacken, som kan kopplas till just den. Inte minst har Moore granskat Bush och hans administrations agerande innan och efter 11 september 2001. Michael Moore är känd för att gå bärsärk i maktens korrupta korridorer, ett viktigt vapen han har är humorn som alltid finns med i hans filmer och böcker.

1.1 Syfte och frågeställning

Mitt syfte med uppsatsen är att ta reda på hur retoriken används i *Fahrenheit 9/11*. Av detta räknar jag med att lära mig att kunna se de retoriska knepet mer eller mindre även i andra dokumentärfilmer och genrer.

I den retoriska analysen jag ska göra kommer jag att titta på filmens disposition som innefattar inledningen (narratio), bakgrunden/berättelsen (exordium), tesen/huvudtanken (propositio), argumentationen (argumentatio) och avslutningen (conclusio). Ethos, logos och pathos är även de centrala begrepp som ska analyseras. När jag är klar med analysen, ska jag ha besvarat följande frågeställning: Vilka retoriska verktyg använder sig Michael Moore av för att få fram sitt budskap i *Fahrenheit 9/11*?

1.2 Avgränsningar

En avgränsning jag har gjort är att hålla mig till en film. Först tänkte jag på att göra en retorisk analys av Moores film *Bowling for Columbine* och sedan jämföra den filmen med *Fahrenheit 9/11*. Men det hade blivit för mycket arbete och dessutom skulle det nog inte vara så stor skillnad på retoriken i filmerna, då regissören, Michael Moore, är densamma.

En annan synvinkel som skulle ha varit intressant att titta närmare på men som inte ryms i tids- och sidaspekten är bland annat hur mycket av det som sägs verkligen är sant, det vill säga att kritiskt granska Moores källor. Det har dock redan gjorts studier på det området, jag kan hänvisa

till några artiklar som tar upp den problematiken: *Skämtaren har inte fakta på sin sida* av Johan Norberg, publicerad av *Svenska Dagbladet* 18 maj, 2004, och *Felaktigt försvar för Fahrenheit 9/11* även den av Johan Norberg, publicerad i *Stockholms Fria Tidning* den 7 augusti 2004. Jag kan också hänvisa till en webbsida på Internet, som skriver om flera felaktigheter i *Fahrenheit 9/11*: <http://www.moviemistakes.com/film4329/corrections> 060510. Det är dock viktigt att tänka på att trovärdigheten på denna sida kan ifrågasättas.

1.3 Material

När jag sökte litteratur hittade jag en hel del att välja bland. Men jag kom fram till att använda mig utav följande när det gäller litteratur om dokumentärfilm, retorik och metod.

Richard M. Barsams bok *Nonfiction film: a critical history*

Norske Professorn i filmvetenskap Björn Sörenssens bok *Å fånge verkligheten*

Maria Karlberg och Brigitte Mrals bok *Heder och påverkan. Att analysera modern retorik.*

Professor i retorik, Kurt Johannessons bok *Retorik – eller konsten att övertyga*

Mats Eriksson och Larsåke Larssons bok *Metoder i kommunikationsvetenskap*

Filmen *Fahrenheit 9/11* ligger till grund för analysen, den är det empiriska materialet.

1.4 Upplägg

Uppsatsen börjar med ett inledningskapitel där fakta och information om uppsatsen tas upp. Det är information som syfte, frågeställning, avgränsningar och material. Kapitel två beskriver metoden och teorin som i det här fallet är retoriken. Kapitel tre berättar dokumentärfilmens historia, från 1820-talet till 1990-talet. Kapitel fyra behandlar den retoriska analysen av dokumentärfilmen *Fahrenheit 9/11*. Kapitel fyra innefattar ett kapitel om dispositionen och ett kapitel var för ethos, logos och pathos. Sedan kommer slutsatser och diskussion i kapitel fem och kapitel sex är sammanfattningen över uppsatsen. Sist men inte minst kommer källförteckningen som kapitel sju.

2. METOD OCH TEORI

Metoden jag använder mig utav är kvalitativ och innefattar retoriken. För att komma fram till en slutsats används litteratur till hjälp för att jag ska kunna läsa in mig på dokumentärfilmens historia och retoriken. Samt för att jag ska få reda på vad andra forskare gjort och kommit fram till i deras undersökningar inom ämnet dokumentärfilm.

Teorin jag använder mig utav är retoriken. När det gäller den retoriska analysen så kommer jag att stödja mig på den analysmodell som finns i Karlberg och Mrals bok, men även Johannessons bok kommer till användning. När det gäller kapitlet om dokumentärfilmens historia så är både Barsams och Sörenssens bok viktiga. Som nämnt ovan kommer jag dels att göra en analys av dispositionen och dels av ethos, logos och pathos som Moore använder sig utav i filmen.

Orsaken till att jag på några sidor endast har refererat till Barsam i kapitel tre beror på att dokumentärfilmens historia inte kan ändras, historien är som den är. Därför skiljer sig inte Barsams och Sörenssens böcker så mycket åt. De har båda forskat i dokumentärfilmens historia och kommit fram till i stort sett samma sak, vissa små detaljer skiljer dem åt. Det kan bero på olika intresseinriktningar och perspektiv. När det gäller till exempel berömda och klassiska dokumentärfilmer genom historien så har de båda tagit med samma filmer och de har båda med de stora namnen i dokumentärfilmshistorien som Lumière och Grierson med flera. Dessutom är Barsams bok enklare att hänga med i när det gäller kronologin. Sörenssens bok känns osammanhängande då det gäller kronologin.

2.1 Retorik

Retoriken är en självklar del av vårt sätt att kommunicera med varandra. Mycket i den mänskliga kommunikationen handlar just om påverkan, vi försöker ständigt övertyga varandra och oss själva om vad som är rätt eller fel, lämpligt eller olämpligt och så vidare. Retoriken är även en konst som kan läras ut och tränas, detta är speciellt viktigt bland politiker, reklamare och präster med flera, som behöver kunna lägga sina ord väl och hitta effektiva sätt att föra fram sina budskap. Sist men inte minst så är retoriken en vetenskap som innehåller teorier och metoder för förståelse och tolkning av budskap.¹

¹ Maria Karlberg och Brigitte Mral, *Heder och påverkan. Att analysera modern retorik*. Falun, Natur och kultur, 1998, s 11.

Enligt Mral har retorikanalysen några grundprinciper. Dessa är att retoriken alltid har en helhetssyn på kommunikationen, retoriken intresserar sig för alla moment i den kommunikativa handlingen. Med handlingen menar hon moment som vädjar till våra sinnen, känslor och önskningsar, och alltså inte bara till förnuftet. Dessa förmågor har ett oupplösligt samspel som betonas utav retoriken.²

2.1.1 Dispositionen

Dispositionen är ett sätt att steg för steg leda publiken till övertygelse.³ Dispositionen i den klassiska retoriken består som nämnt tidigare utav exordium, narratio, propositio, argumentatio och conclusio.

Johannesson skriver att man redan i början av ett tal bör bygga upp en fond av intresse, välvilja och förtroende hos publiken. Medan man bygger upp detta ska man samtidigt styra deras tankar och känslor i en viss riktning omärkligt. Johannesson brukar tänka sig talets början som en trappa. Han skriver: ”Första steget i denna trappa heter just intresse, det andra välvilja och det tredje förtroende. På något sätt måste man förmå åhörarna att börja gå uppför denna trappa. Och först efter det tredje steget kan och bör man framföra sitt påstående, sin tes eller sitt yrkande.”⁴

Exordium är inledningen av talet. Denna första del av talet har tre syften, nämligen att talaren ska göra publiken uppmärksam, välvillig och läraktig. Talaren har inte lång tid på sig att fånga publikens intresse så att den stannar kvar och lyssnar, eller i detta fall, stannar kvar och ser klart filmen. En uppmärksam, intresserad och välvilligt inställd publik är i det närmaste en självklar förutsättning för att lyckas med sitt mål, att övertyga publiken. När talaren fått publikens uppmärksamhet måste han få dem välvilligt inställd. Karlberg och Mral skriver: ”You never get a second chance to make a first impression.”⁵ Nu gäller det alltså för talaren att visa sig trovärdig, kunnig och engagerad, här kommer ethos in, vilket behandlas senare. Det tredje och sista syftet, läraktig, att göra publiken mottaglig för information, handlar om upplägget. Talaren förbereder publiken på vad det hela kommer att handla om och i vilken ordning det kommer tas upp.⁶

Narratio, tar upp bakgrunden eller berättelsen i talet. Här ska alltså talaren sätta in publiken i ämnet. Det är viktigt att narratio är bra, för att publiken inte ska bli uttråkad innan själva

² Brigitte Mral, ”Retorikanalys”, *Metoder i kommunikationsvetenskap*, red. Mats Ekström och Larsåke Larsson. Lund: Studentlitteratur, 2000, s 152

³ Johannesson s 65

⁴ Johannesson s 67

⁵ Karlberg och Mral s 28

⁶ Ibid.

poängen. Ett narratio ska då inte vara för oklar och långfattad, då blir publiken lätt uttråkad. Dessutom är narratio lite beroende av publiken, har publiken förkunskap om ämnet? I så fall räcker det med några kommentarer. Är publiken okunnig? Då lär man göra narratio mer utredande och förklarande.⁷

Propositio, är tesen eller huvudtanken som talaren har.⁸ Tesen placeras ofta efter narratio, men i vissa fall kan tesen fungera som exordium, då beger sig talaren in i ”in media res”⁹, vilket betyder ”i sakens mitt”, som i sin tur betyder att talaren går direkt på huvudfrågan utan någon direkt inledning och utan att redogöra för bakgrunden.¹⁰

Argumentatio, är argumenten som ska stödja tesen, alltså de argument talaren vill framföra för sin sak.¹¹ Olika texter ser väldigt olika ut då det gäller argumenten, vissa har många andra några. Dessutom kan en argumenterande text tolkas olika, beroende på var man lägger tyngdpunkten i analysen.¹² Som nämnts tidigare, så finns det tre typer av argument, nämligen ethos-, logos- och pathosargument.

2.1.2 Ethos, logos och pathos

I den klassiska retoriken så är ethos, logos och pathos grundpelarna för att övertyga.¹³

Med ethos menas att man övertygar med hjälp av sin personlighet och trovärdighet. Detta är det viktigaste av de tre grundpelarna, det går inte att övertyga någon som inte anser att talaren är trovärdig och pålitlig.¹⁴ Det finns såklart flera knep för talaren att ta till för att verka trovärdig, ett viktigt knep är att skapa en ”vi-känsla”, så att publiken känner det som att talaren är en av dem. Denna samhörighetskänsla kan talaren skapa genom att hänvisa till bland annat intressen och värderingar som publiken har, att man som talare delar detta med publiken. Ett annat knep är att klä sig och uppträda som publiken, vilket inger en känsla av grupptillhörighet.¹⁵

⁷ Karlberg och Mral s 29

⁸ Ibid.

⁹ Karlberg och Mral s 36

¹⁰ Karlberg och Mral s 30

¹¹ Karlberg och Mral s 29

¹² Karlberg och Mral s 36

¹³ Kurt Johannesson, *Retorik eller konsten att övertyga*. Borås, Norstedts Förlag, 1998, s 19

¹⁴ Karlberg och Mral s 31

¹⁵ Karlberg och Mral s 33

I analysen av ethos i *Fabrenheit 9/11*, undersöks hur Michael Moore framställer sin identitet i filmen. Avslöjar han något om sin bakgrund, personlighet eller förhållande till filmens handling?¹⁶

Med logos menas att övertyga med fakta och förnuft.¹⁷ Talaren vädjar till publikens förnuft och kritiska omdöme. I analysen av logos undersöks i vilken mån Moore använder sig av fakta och andra former av saklig argumentering för att övertyga tittarna. Samt om filmen är rik eller fattig på fakta? Är Moores fakta i filmen relevanta eller ovidkommande?¹⁸

Med pathos menas att övertyga med hjälp av känslor, både talarens och publikens känslor. Talaren kan här välja vilka känslor han vill väcka, beroende på vad budskapet i talet är, det kan vara upprördhet, hopp och engagemang med mera.¹⁹ Ett effektivt sätt att väcka känslor är om talaren visar sina egna, skratt och tårar smittar lätt av sig till publiken. Bilder och berättelser av känslosamma situationer är också bra känslöväckare.²⁰ I analysen av pathos undersöks vilka känslor Moore vill väcka hos publiken och i vilket syfte. Hur går han tillväga? Lyckas han?²¹

2.1.3 Retorik – argumentation

En retorikanalys kan innehålla en argumentationsanalys, när det gäller propositio och argumentatio. En argumentationsanalys handlar just om att man ska hitta relevanta argument för tesen, men jag är liksom Karlberg och Mral inte ute efter en abstrakt filosofisk argumentationsanalys. Jag riktar enbart in mig på en retorisk analys, där jag ska komma åt textens struktur och syfte.²² Detta innebär att jag kommer att behandla propositio och argumentatio men jag kommer inte att göra en stor separat argumentationsanalys.

¹⁶ Karlberg och Mral s 31-32

¹⁷ Karlberg och Mral s 31

¹⁸ Karlberg och Mral s 34

¹⁹ Ibid.

²⁰ Karlberg och Mral s 35

²¹ Karlberg och Mral s 34

²² Ibid.

3. DOKUMENTÄRFILMENS HISTORIA

Begreppet dokumentär myntades av John Grierson och han använde begreppet första gången 1926.²³ Grierson uppfann inte bara begreppet, han kom på en definition till det också, nämligen *the creative treatment of actuality*, samt en kontext som blev filmen som upplysningsmedium.²⁴ Grierson har kallats fadern till dokumentärfilmen i den engelskspråkiga världen.²⁵

Underlaget till dokumentärfilmen grundades redan på 1820-talet, då tidiga studier av bildfrekvenser gjordes av flera herrar, bland annat Thomas Young och Michael Faraday.²⁶ Studierna gick ut på en synvilla, baserad på förseningen mellan det ögat ser och hjärnan tolkar, vilket gör rörliga bilder möjliga.²⁷ År 1825 skapade Dr. John Ayrton Paris apparaten *Thaumatrope*, som visade en hastig ordningsföljd av bilder, vilket då gjorde att ögat lurades att se rörliga bilder. Dr. John Ayrton Paris publicerade resultaten av sitt experiment och efter det rullade utvecklingen på. År 1828 producerade Faraday en apparat vid namn *Faraday's Wheel*. 1829 kom *Phenakistiscope* av Joseph Antoine Ferdinand Plateau. Han kom på att 16 bildrutor per sekund skapade en illusion av kontinuerliga rörelser. 1834 uppfann en man vid namn Horner apparaten *Zootrope*,²⁸ även denna apparat gick ut på bilder som rördes snabbt, för att på så sätt skapa en rörlighet.²⁹ Vid denna tidpunkt och fram till sekelskiftet uppfanns och utvecklades en rad liknande apparater som de ovan av flera olika uppfinnare.³⁰

3.1 Lumière

År 1894 började dock utvecklingen komma igång på allvar, då experimenterade Louis Lumière med en tidigare uppfinnarens uppfinningar, denna uppfinnare hette Thomas Edison, och uppfinningarna hette *Kinetoscope* och *Kinetograph*. Lumière gjorde nödvändiga förbättringar för att få dit ett bildband. Han klarade det och den nya maskinen fick heta *Cinématographe*. *Cinématographe* var en portabel maskin som innehöll hela tre maskiner, en kamera, en framkallare och en projektor. Lumière skaffade patent på den nya maskinens tekniska innovationer, under hans och brodern Augustes namn.³¹

²³ Richard M. Barsam, *Nonfiction Film A Critical History*, Bloomington, Indiana University Press, 1992, s 81

²⁴ Bjørn Sørenssen, *Å fange virkeligheten – Dokumentarfilmens århundre*, Oslo, Universitetsforlaget, 2001, s 12

²⁵ Barsam s 77

²⁶ Barsam s 7

²⁷ Barsam s 381, Not 12

²⁸ Barsam s 7

²⁹ Barsam s 8

³⁰ Barsam kapitel 1, Reality Perceived and Recorded.

³¹ Barsam s 20

Bröderna Lumière gjorde även dokumentärfilmer, bland annat *Workers Leaving the Lumière Factory*³² och *the Arrival of a Train at La Ciotat*.³³ Den förstnämnda visades på en fotografkongress 1895. Ett halvår senare visades filmen offentligt i Paris på Boulevard des Capucines.³⁴ Denna film fick världens första filmkritik publicerat i en tidning vid namn *Le moniteur de photographie* i april 1895.³⁵

Filmkritiken löd så här:

[Lerretet viser] fabrikkdøren i Lyon: den åpnes uten att vi ser noen; så, plutselig, viser det seg en person som går ut av porten og til høyre, så en som går ut til venstre, antall personer fordobles og tredobles, til slutt ser vi hele arbeidsstokken, arbeidere av begge kjønn komme ut, de følger hverandre til fots, på sykkel, med hest og vagn [...] Mer enn hundre mennesker [...] passerer i løpet av femti sekunder gjennom denne porten projisert på lerretet...³⁶

Den andra filmen visades offentligt i Paris för första gången den 28 december 1895, även den på Boulevard des Capucines. Det blev en stor uppståndelse i publiken när denna film visades.

Publiken såg ett tåg komma emot dem och sedan på dem, det var en stor och trovärdig bild, vissa människor i publiken var så övertygade att tåget skulle köra över dem, att de sprang längst bak i lokalen. Rädslan kan också ha berott på att det skett en tågolycka ett par månader tidigare.³⁷

Betydelsen av bröderna Lumières arbete är djupt rotad i både den konstnärliga och vetenskapliga utvecklingen under 1900-talet.³⁸

3.2 Dokumentärfilmen under första världskriget

Under första världskriget hade den första propagandafilmen premiär, datumet var 29 december 1915. Filmen hette *Britain Prepared*, så det var alltså Storbritannien som kom ut med den första propagandafilmen. Producenterna till filmen fick all den hjälp de behövde, då de hade krigsministeriet och den nationella propaganda-komittén (TTC) i ryggen. Filmen har flera imponerande scener där man övar med de stora slagskeppen.³⁹ Samt militära övningar och scener från vapen- och ammunitionsindustrin. Filmen väckte stor uppmärksamhet och blev en stor

³² Barsam s 21

³³ Barsam s 3

³⁴ Sörenssen s 21

³⁵ Sörenssen s 22

³⁶ Sörenssen s 21, citerad i , *Å fange virkeligheten – Dokumentarfilmens århundre*, Oslo, Universitetsforlaget, 2001, s 21

³⁷ Barsam s 3

³⁸ Barsam s 19

³⁹ Sörenssen s 43

succé. Filmens längd var ovanlig vid denna tidpunkt, den var hela 3 timmar och 40 minuter lång. Publiken hade hittills varit vana med dokumentärfilmer på några minuter, max 15-20 minuter. Utvecklingen stod med denna film inför något nytt.⁴⁰

Britain Prepared och efterföljande Brittiska propagandafilmer under första världskriget använde den främst kända tekniken för att försöka övervinna just teknikens gränser vad gällde ljud och bild. Det var vid denna tidpunkt omöjligt att filma efter mörkrets inbrott.⁴¹

Det producerades massvis med propagandafilmer runtom i världen under första världskriget.⁴² Efter första världskriget avtog intresset för propagandafilm i USA och Västeuropa, men i Lenins Sovjetunionen blev den viktig. Där var det krig från dag ett av Lenins styre, med fiender både inom och utom landets gränser.⁴³

3.3 1920- och 1930 talet

I början av 1920-talet⁴⁴ började det produceras äventyrs- och resefilmer, en romantisk tradition tog fart. Med denna romantiska tradition menas människans relation till naturen och dess fina naturbilder. Amerikanen Robert Flaherty var en av de första filmarna som observerade och filmade verkligt liv.⁴⁵ Hans första film var *Nanook of the North*.⁴⁶ Filmen handlar om en eskimåfamilj, huvudpersonen är mannen i familjen som heter Nanook. Man får i filmen se hur Nanook försörjer sin familj genom lax- och sälfiske,⁴⁷ samt på lite andra äventyr som en hemsk snöstorm och ett möte med civilisationen på en marknad där familjen ska sälja vinterns pälsar. Det som var nytt med denna film förutom romantiken var att den var berättande. Flaherty berättar historien om Nanook genom filmen.⁴⁸ Filmen blev en stor succé, både bland kritikerna och publiken.⁴⁹

⁴⁰ Sörenssen s 44

⁴¹ Barsam s 36

⁴² Barsam kapitel 2, The First Films

⁴³ Sörenssen s 47

⁴⁴ Barsam s 49

⁴⁵ Barsam s 46

⁴⁶ Barsam s 49

⁴⁷ Sörenssen s 69

⁴⁸ Sörenssen s 70

⁴⁹ Sörenssen s 71

3.3.1 EMB, GPO och Grierson

The Empire Marketing Board grundades år 1926⁵⁰ av den Brittiska regeringen, syftet var att stödja handeln i det Brittiska imperiet.⁵¹ År 1927 återvände John Grierson från USA till Storbritannien⁵² och fick anställning på EMB.⁵³ År 1930 grundades EMB Film Unit, under ledning av John Grierson.⁵⁴

John Grierson var tillsammans med EMB, den första som satsade på filmen i upplysnings- och undervisningssammanhang.⁵⁵ Men redan år 1933 avvecklade regeringen EMB, på grund av den ekonomiska depressionen som ägde rum i början av 1930-talet. Innan dess hade filmenheten producerat över 100 filmer, den mest produktiva perioden var 1931-32.⁵⁶ Efter avvecklingen av EMB följde John Grierson och filmenheten med Stephen Tallents till den brittiska posttjänsten, *General Post Office* (GPO).⁵⁷ Stephen Tallents var huvudman över EMB, innan det avvecklades.⁵⁸ Hos GPO fick filmenheten ökade resurser, men organisationen hade en helt annan och stramare struktur, än vad Grierson var van vid på EMB, det blev omöjligt för honom att utveckla filmenheten som han önskade. Så 1937 sade Grierson farväl till GPO, och slog sig ihop med en ny organisation, *Film Center*.⁵⁹ GPO filmenhet fortsatte dock att producera film under Alberto Cavalcanti.⁶⁰ År 1939 blev Grierson *Canadian Film Commissioner* och spenderade krigsåren med att kontrollera *National Film Board of Canada*.⁶¹

3.3.2 Europeisk och Asiatisk dokumentärfilm

Tittar vi på Europa och Asien under 1930-talet⁶² så såg dokumentärfilmen lite olika ut i olika länder. I Nederländerna och Belgien var den märkt av intellektuell nyfikenhet, i Tyskland av armén och i Indien och Kina av censur.⁶³

I Tyskland hade nazistpartiet redan innan de kom till makten, förstått att film var ett maktfullt propagandamedium.⁶⁴ Nazisternas propagandafilmer var märkta av en känslösam nationalistisk

⁵⁰ Barsam s 81

⁵¹ Sörenssen s 76

⁵² Sörenssen s 75

⁵³ Sörenssen s 76

⁵⁴ Sörenssen s 81

⁵⁵ Sörenssen s 77

⁵⁶ Barsam s 86

⁵⁷ Sörenssen s 82

⁵⁸ Barsam s 81

⁵⁹ Sörenssen s 82

⁶⁰ Barsam s 100

⁶¹ Barsam s 98

⁶² Barsam s 112

⁶³ Barsam s 113

glöd, men de gick även längre än så, de ignorerade den rationella diskursen för att gynna en öppen vädjan till den uppväckta nationalismen.⁶⁵

Leni Riefenstahl var den största filmaren av nazistpropaganda. Innan hon började filma på heltid var hon dansare och skådespelare, hon uppnådde ett rykte för sina atletiska framträdanden under 1920-talets populära tyska underhållningsgenre, som hette *Mountain film*. År 1931 regisserade hon en egen Mountain Film, med namn *The Blue Light*. Adolf Hitler beundrade filmen och dess regissörs talang för att överföra ett abstrakt ideal till skärmen. Så år 1934 gjorde Riefenstahl sin största film någonsin, *Triumph of the Will*, för Hitlers räkning, den hade premiär 1935, och handlar om partidagarna i Nürnberg 1934.⁶⁶ Med filmen lyckas Riefenstahl uppnå två grundläggande mål, att ge glans åt Nazistpartiet och att framställa Hitler som en person att avguda. William K Everson säger detta om filmen: ”is not only a masterpiece entirely on its own, divorced from political or propagandist considerations, but in its emotional manipulation of the audience represents the very heart of what propaganda is all about”⁶⁷

3.3.3 USA

De amerikanska dokumentärfilmarna var på 1930-talet mer varierade än kollegerna i Europa och Asien, när det gällde ämnena de utforskade och politiken de representerade. Dessutom filmade amerikanerna helst på och om sin hemmafront, majoriteten av de amerikanska filmarna gillade själva USA som land.⁶⁸ Under denna tid fortsätter den romantiska traditionen som Robert Flaherty var med och skapade. 1934 kom han ut med en film som heter *Man of Aran*, även denna film handlar om relationen mellan en man och naturen, familjelivet och dess traditioner. Filmen spelades in på Aran Islands utanför England. Naturen i det här fallet hade mycket med havet att göra.⁶⁹

År 1935-37 grundades *Nykino Group* som representerades av USA:s mest engagerade politiska filmare, detta resulterade i en fokusering av deras engagemang att producera en livsduglig form av politisk film. Nykino gruppen leddes av Leo Hurwitz, Ralph Steiner och Irving Lerner.⁷⁰

⁶⁴ Barsam s 122

⁶⁵ Barsam s 124

⁶⁶ Barsam s 129

⁶⁷ Barsam s 130, citerad i *Nonfiction Film A Critical History*, Bloomington, Indiana University Press, 1992, s 130

⁶⁸ Barsam s 137

⁶⁹ Barsam s 139

⁷⁰ Barsam s 147

1938 etablerades *The United States Film Service*, direktör var Pare Lorentz.⁷¹ Lorentz är den person som är mest ansvarig för tillväxten och utvecklingen av amerikanska dokumentärfilmer i USA under 1930-talet.⁷² The United States Film Service hade två grundsyften, att utbilda regeringens personal och att informera allmänheten om sätt att lösa samtida problem.⁷³

Andra filmer som producerades under 1930-talet i USA var Pare Lorentz film *The Plow That broke the Plains* (1936)⁷⁴ och Willard Van Dykes *The City* (1939).⁷⁵

3.4 Dokumentärfilmen under andra världskriget

Dokumentärfilmen var ett viktigt element i krigsstrategin i den globala konflikten. Militära och civila strateger i de olika länderna insåg nu, till skillnad från första världskriget, den viktiga roll som filmen kunde spela i modern krigsföring. Många länder använde dokumentärfilmen till att vinna samarbete, informera, rapportera, lära ut, träna, utbilda, förbättra moralen, förklara regeringens politik, öka produktionen, övertyga och sist men inte minst även till underhållning ibland. Den användes även såklart till att spela in betydelsefulla militära manövreringar och relaterande händelser, aktiviteter och operationer.⁷⁶

Mobila enheter kunde visa film varsomhelst, ute på fältet, på militärsjukhus, på djungel baser, industriella anläggningar och i civila biografier och teatrar. Dokumentärfilmen hade många egenskaper, den kunde skapa eller influera opinionen, styrka attityder och stimulera känslor. Dessutom kunde den vara ovärderlig i de taktiska och vetenskapliga aspekterna av militära rekognosceringar och strider.⁷⁷

Båda sidorna i kriget gjorde filmer som uttryckte våldshandlingar mot fiendens agerande, medkänsla för fiendernas offer och rättfärdighet för sina egna handlingar. Musik och berättande användes för att stärka och etablera detta.⁷⁸

⁷¹ Barsam s 157

⁷² Barsam s 151

⁷³ Barsam s 157

⁷⁴ Barsam s 153

⁷⁵ Barsam s 166

⁷⁶ Barsam s 173

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Barsam s 174

3.4.1 Storbritannien

De brittiska filmerna utgjorde en värtalig inspelning av brittisk enhet, patriotism och humanitet. På 1940-talet var de brittiska dokumentärfilmerna, liksom sina företrädare, professionella och fulländade åtaganden inom filmkonsten. Det fanns såklart vissa tekniska skillnader då utvecklingen gått framåt.⁷⁹

Några filmer som producerades under denna tid var *Target for Tonight* (1941) av Harry Watt,⁸⁰ *Desert Victory* (1943) av David McDonald,⁸¹ och *World of Plenty* (1943) av Paul Rotha.⁸²

3.4.2 Europa

Nazistpartiet i Tyskland hade sedan 1930-talet fulländat användningen av propagandafilm till deras egna politiska syften. Filmerna ämnade undertrycka tittarnas förmåga att tänka kritiskt eller att formulera egna slutsatser. De skapade en vision av en ny värld som skulle upphöja arisk överhöghet.⁸³

Exempel på några Tyska propagandafilmer under denna tid är *Victory in the West* (1941) av Fritz Hippler, som redovisar triumfen över invasionen och besegringen över Belgien, Danmark, Frankrike, Holland och Norge. *The English Sickness* (1941) anklagar britten för att ha spridit sjukdomar under första världskriget.⁸⁴ Det framgår ej vilken som gjort den sistnämnda filmen.

3.4.3 USA

I USA hade filmerna under andra världskriget lika grov ton som nazisternas propagandafilmer, då amerikanska strateger studerat dessa och erkänt deras kvalitet.⁸⁵ Amerikanska filmer kännetecknades både av deras djärva, patriotiska och klipska förklaringar till varför de slogs och deras sofistikerade artisteri. Filmerna skildrade en kraftfull och rättfärdig nation med självförtroende i dess öde att rädda världen från tyranneri.⁸⁶

Exempel på några filmer som producerades under andra världskriget i USA är John Hustons dokumentära klassiker *The battle of San Pietro* (1945), som är en stridsfilm och *Let There Be Light*

⁷⁹ Barsam s 174

⁸⁰ Barsam s 181

⁸¹ Barsam s 193

⁸² Barsam s 195

⁸³ Barsam s 174

⁸⁴ Barsam s 203

⁸⁵ Barsam s 174

⁸⁶ Barsam s 216

(1946) som handlar om krigets effekter.⁸⁷ En annan film är *The True Glory* (1945) av Carol Reed och Garson Kanin. Den porträtterar kriget i en stor skala, både den individuella soldaten och militäriskt samarbete från invasionen av Normandie till ockupationen av Tyskland. Filmen är understödd av röster från män som berättar sina egna historier.⁸⁸

3.5 Efter andra världskriget

Dokumentärfilmen skiljde sig lite mellan världsdelen under denna period. Se vidare nedan.

3.5.1 Storbritannien

Mellan 1945 och 1950, direkt efter andra världskriget, arbetade den brittiska regeringen och den brittiska filmindustrin tillsammans för att säkerställa den brittiska filmens framtid.⁸⁹ År 1947 föreslog en rapport från regeringen vid namn *The factual film in Great Britain*, en omvandling av Brittiska Filminstitutets mål och framtidens bio- och televisionens industris helhet. 1948 års filmavtal skulle stödja den inhemska brittiska filmproduktionen, men även hitta ett ställe bland de brittiska biosalongerna för utländska filmer, särskilt från USA. Fastän regeringen kort stoppade förstatligandet av filmindustrin, så utförde regeringen en omfattande kontroll. Lagförslag tagna av regeringen inkluderade etableringen av *National Film Production Council*, en kommitté som skapats för att stödja samarbete inom filmindustrin. Samt etableringen av *National Film Finance Corporation*, en byrå som bland annat tillhandahöll allmänna tillgångar för filmproduktionen.⁹⁰

Under 1950-talets början, fick den brittiska filmindustrin börja anpassa sig efter televisionens förödande inverkan på bion. Men till sist så hjälpte televisionen till att återuppliva dokumentärfilmen genom att gynna två element som bidragit till den tidiga Brittiska dokumentärfilmsrörelsen, nämligen gemensamma journalistiska syften och underförstådd sponsring.⁹¹ Dokumentärfilmen såg alltså en ökning av den kommersiella sponsringen, en ökad produktion av filmer, användning av längre format och färgfilm samt produktion av filmer som speciellt skulle visas i biosalonger. Annan utveckling inkluderade filmer som integrerade manus, studiouppläsning, professionella skådespelare (förutom de verkliga personerna i den filmade situationen), flera berättarröster och diagram.⁹²

⁸⁷ Barsam s 231

⁸⁸ Barsam s 235

⁸⁹ Barsam s 241

⁹⁰ Barsam s 242

⁹¹ Ibid

⁹² Barsam s 243

Under denna periods utveckling kom ytterligare en stor förändring, blandningen av narration och dokumentär i samma film. Filmarna började argumentera för en dokumentärfilm som förutom dess oberoende och traditionella intresse med socialt ansvar, också skulle integrera aspekter från narrationsfilmen och alltså vädja till en bredare publik. Denna typ av dokumentärfilm fick namnet ”Story documentary”. Ett exempel på en sådan här film är Paul Dickson’s *David* från 1951.⁹³ Denna film berättar historien om en Walesisk skola, dess studenter och dess äldre vaktmästares utmaning för att få första priset i Eisteddfod, som är en årlig Walesisk festival, där man tävlar i poesi och sång.⁹⁴

3.5.2 Europa, Asien och Canada

Efter andra världskriget mellan 1945-1960 dök en ny typ av dokumentärfilm upp i Europa, Asien och Canada, även om produktionen varierade brett inom ämne, stil och kvalitet. Filmarna verkade dela en gemensam ingivelse att utforska användningen för dokumentärfilmen bortom den Griersoniska dokumentärfilmen eller krigstidens propagandafilm. De flesta och mest inflytelserika filmerna var producerade i Italien, Belgien och Frankrike. I Asien gällde detta Indien och Kina. National Film Board fortsatte sin utveckling i Canada. Resultaten av dessa aktiviteter erbjöd rika bevis över dokumentärfilmens fortsatta makt att påskynda målen för den sociala rekonstruktionen, kulturella berikanden och världsfred.⁹⁵

3.5.3 USA

Efter andra världskriget mötte USA: s filmindustri, både den narrationella och dokumentära en annan värld, biljettluckor blev en inkomstfälla, dyra produktioner, studioägda biokedjor avvecklades av ett domslut, ankomsten av televisionen manade Hollywood till reaktioner som ökade färg- och bredbilsproduktionen.⁹⁶ Socialt medvetna regissörer i Hollywood slog ihop dokumentärens realism och narration till att producera en ny genre under namnet ”halvdokumentär”. Louis de Rochemont, en pionjär inom filmproduktion, som korsade traditionella gränser, producerade fyra filmer med regissören Henry Hathaway, som var en modell för den nya genren. Dessa filmer var *The house on 92nd street* (1945), *13 Rue Madeleine* (1946), *Kiss of Death* (1947) och *Call Northside 777* (1948). Genren halvdokumentär var relativt kortlivad, men dess influenser var synbara, både i innehållet och biostilen med dess narrativa klassiker.⁹⁷

⁹³ Barsam s 243

⁹⁴ Barsam s 246

⁹⁵ Barsam s 255

⁹⁶ Barsam s 276

⁹⁷ Barsam s 277

3.6 Cinéma vérité och Direct cinema

Cinéma vérité framträdde i Frankrike på 1950-talet och direct cinema utvecklades i USA på det tidiga 1960-talet.⁹⁸ Dessa två genrer har både likheter och olikheter med varandra. Cinéma vérité representerade en ny vag tillämpning av filmkonsten där man hellre ville ha verkliga händelser än iscensatta händelser. På så sätt kännetecknades den franska förnyelsen inom dokumentärfilmen, av ökade föreställningar om kameran som en katalysator, filmaren som en aktiv deltagare bakom och ibland framför kameran och uteslutande av konstgrepp från fiktionsfilmen. Samt en visuell stil som införlivar informellitet och spontanitet i dess ”utseende”, inkluderande sådana okonventionella ”misstag” som dåligt ljus och synligt våldsamma rörelser med den ofta använda handkameran. Cinéma vérité kom med en omdefiniering av film estetiken. Detta ledde till en ny utveckling av själv-reflexiv bio, vilket menas att filmaren inte gör några försök att dölja processen i filmtillverkningen.⁹⁹

Cinéma vérité och direkt cinema vill båda framställa verkligheten, en realistisk observation av samhället, till fördel producerad med lättviktig utrustning, ett nära förhållande mellan tagningarna och klippningen och att producera en film som samtidigt för filmaren och publiken närmare ämnet.¹⁰⁰

Båda genrererna söker sanningen och förståelsen, de framför filmarens iakttagelseförmåga av världen. Varje filmare definierar sanningen i enlighet till hans eller hennes egna övertygelse, känslighet och erfarenhet inom en kulturell kontext. Ofta är det alltså inte *sanningen* som kommer fram, utan filmarens sanning. Erik Barnouw definierar skillnaden mellan cinéma vérité och direct cinema så här:

The direct cinema documentarist took his camera to a situation of tension and waited hopefully for a crisis; the Rouch version of *cinéma vérité* tried to precipitate one. The direct cinema artist aspired to invisibility; the Rouch *cinéma vérité* artist was often an avowed participant. The direct cinema artist played the role of uninvolved bystander; the *cinéma vérité* artist espoused that of provocateur.

Direct cinema found its truth in events available to the camera. *Cinéma Vérité* was committed to a paradox: that artificial circumstances could bring hidden truth to the surface.¹⁰¹

⁹⁸ Barsam s 300

⁹⁹ Barsam s 303

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Barsam s 304, citerad i *Nonfiction Film A Critical History*, Bloomington, Indiana University Press, 1992, s 304

De som filmar cinéma vérité är ofta deltagare i och kommentatorer på handlingen de filmar. Medan de som filmar direkt cinema alltid undviker narration och visar sig sällan i sina filmer. Medan klippningen är viktig i cinéma vérité, så är klippningen det mest viktigaste i direct cinema. Centralt i direct cinema är presentationen av olika material, som om de var motsvarande varandra, den resulterande tvetydigheten skapar en illusion av själva verkligheten. Direct cinema är en manifestation i bioåldern, i vilken minne och glömska, objektivitet och subjektivitet kolliderar.¹⁰²

3.7 1970-talet

Dokumentärfilmens utveckling på 1970-talet runtom i världen var märkt både av tradition och förändringar. De samtida filmarna var endera intresserade i identifikationen av socialt missbruk eller att experimentera med film- och biotekniken, som ett decennium tidigare skapat direct cinema. Mycket av deras produktion körde fast i det traditionella. Trots det skedde flera viktiga historiska utvecklingar, bland annat dök det upp flera nya grupper av amerikanska och europeiska filmkonstnärer, vilket ledde till en stadig ökning av kvantiteten och kvaliteten av amerikansk och europeisk filmkonst.¹⁰³

Några av 1970-talets stora regissörer från USA var Albert och David Maysles, Frederick Wiseman och från Frankrike har vi Louis Malle. Regissörernas filmer under denna tid, skiljer sig i val av ämne, men de var alla tekniskt bra och mycket populära bland publiken.

Dessa filmares arbete markerade en ny direction i vilken dokumentärfilmen uppfyllde sin kreativa potential mer utförligt än tidigare.¹⁰⁴

En av Maysles filmer heter *Christo's valley curtain* från 1974. Den handlar om visionären Christo som sveper in byggnader och monument, hänger upp gardiner eller bygger portar och andra estetiska framställanden i verkliga omgivningar. Med andra ord handlar den om konst, konstnärer och kreativitet.¹⁰⁵

¹⁰² Barsam s 304

¹⁰³ Barsam s 329

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Barsam s 333

3.8 1980-talet

Under 1980-talet fortsatte dokumentärfilmen att mogna.¹⁰⁶ Kvantiteten och kvaliteten på dokumentärfilmerna ökade ännu mer. En ny generation filmare dök upp, produktionen fick ökad tillgänglighet och influerades av videon, nya källor för finansiering och distribution dök upp. Den utomordentliga populariteten för filmkonst hade stödjande faktorer, som studier på högskolenivå om filmhistoria, teori, kritik och produktion. Festivaler som tillägnats dokumentärfilmer och ett ökat seriöst skrivande om dokumentärfilmer.¹⁰⁷

Den nya generationen filmare som dök upp på 1980-talet inkluderade kvinnor och personer från minoritetsgrupper, flera av dessa personer var bekanta med filmhistorien och utbildade i filmproduktion.¹⁰⁸

På 1980-talet, närmare bestämt 1989, kom Michael Moores första dokumentärfilm ut, *Roger and Me*. Den är en av dokumentärfilmens största publiksuccéer.¹⁰⁹ Moore använder effektivt ironi och satir i filmen. Den framkallade starka reaktioner hos flera kritiker, inte minst för att den blev en sådan publiksuccé. Moore blev angripen både från höger och vänster, av dem som menade att han på felaktig och orättfärdig grund svärtat General Motors.¹¹⁰ Det fanns dock en person vid namn John Corner som såg positivt på *Roger and Me*, han menade att denna film var ett genombrott för dokumentärfilmen som ett kritiskt medium i kraft av sin kommersiella succé och det faktum att filmen är underhållande. John Corner säger såhär:

Selv om den kanskje ikke representerer noen «nyhet» for den politisk radikale tilskueren, så bidrar *Roger and Me* med et helt nytt sett av nyanser i måten å betrakte den moderne kapitalismen på, og det vil overraske meg om dette bidraget til en populær dokumentarfilm ikke vil føre til anerkjennelse og til at metoden og formen vil forårsake fortsatt debatt.¹¹¹

¹⁰⁶ Barsam s 357

¹⁰⁷ Barsam s 358

¹⁰⁸ Barsam s 359

¹⁰⁹ Sörenssen s 270

¹¹⁰ Sörenssen s 271

¹¹¹ Sörenssen s 272, citerad i *Å fange virkeligheten – Dokumentarfilmens århundre*, Oslo, Universitetsforlaget, 2001, s 272

3.9 1990-talet

När 1990-talet kom hände det såklart ännu mer i utvecklingen, den digitala videotekniken kom, vilket öppnade många möjligheter. Kameror i miniformat började användas i nyhets- och verklighetsreportage, vilket gjorde att man enkelt kunde filma med dold kamera. Det producerades flera ”dokumentär tv-serier” på 90-talet, bland annat *MacIntyre Under Cover* (1998-99), där reportern Donald MacIntyre var utrustad med dold kamera och gjorde olika avslöjande reportage.¹¹²

Även Michael Moore gjorde en TV-serie, *TV-Nation* (1994) på NBC. Formatet var likt det i *Roger and Me*, med Moore som representant för den vanliga medborgaren, Svensson, vilken tog upp kampen mot de amerikanska storkapitalen. Efter två säsonger och Emmy pris avtog NBC en fortsatt förbindelse med Moore. Han fortsatte då sitt program 1999 i BBC, med det nya namnet *The Awful Truth*.¹¹³ Det var även under 1990-talet som dokusåporna började komma, men det är en annan historia.¹¹⁴

Som avslut menar Sörenssen att dokumentärfilmen inte kan fånga verkligheten, men man kan med hjälp av kamera och redigeringsteknik se något om verkligheten.

Den svenske dokumentärfilmaren Carl Henrik Svenstedt filmade ett uppror på en gata i Italien 1968. Detta har han sedan skrivit i sin bok, *Arbetarna lämnar fabriken från 1971*:

Jeg løfter kameraet og ser gjennom søkeren en opprørspolitimann som har dukket fram fra bak en stolpe. I sin høyre hånd har han en brostein og han akter å kaste den mot meg. Han er svært nær meg og vi betrakter hverandre rolig gjennom objektivet. Kamera går. Når steinen krasjer inn gjennom glassdøren bak meg, forstår jeg forskjellen mellom film og virkelighet.¹¹⁵

Sist men inte minst citerar jag Richard M. Barsam, han säger såhär om dokumentärfilmen:

”The nonfiction film can be informative, persuasive, useful, or all of these; but its true value lies in its insight into the human condition and its vision for improving it.”¹¹⁶

¹¹² Sörenssen s 286

¹¹³ Sörenssen s 274-275

¹¹⁴ Sörenssen s 290

¹¹⁵ Sörenssen s 312, citerad i *Å fange virkeligheten – Dokumentarfilmens århundre*, Oslo, Universitetsforlaget, 2001, s 312

4. DEN RETORISKA ANALYSEN AV FAHRENHEIT 9/11

Den retoriska analysen av Michael Moores film *Fahrenheit 9/11* från 2004 innefattar som nämnt tidigare, filmens retoriska disposition, samt analys av ethos, logos och pathos.

4.1 Fahrenheits Disposition

När det gäller dispositionen så innefattar den som nämnt tidigare, exordium, narratio, propositio, argumentatio och conclusio.

4.1.1 Exordium

Fahrenheit 9/11 har ett tydligt exordium, filmen tar sin början med fyrverkerier och sedan får man se en filmsnutt där Al Gores valseger i Florida visas, och Moore undrar om detta var en dröm. Sedan får publiken veta fakta och händelser kring valet mellan Al Gore och George W Bush, samt början på Bushs presidentperiod. När exordium börjar gå mot sitt slut får vi se Bush, Colin Powell med flera som görs i ordning av makeupartister innan TV-sändningar. Mitt i dessa bilder blir rutan svart och en vit text med texten ”Fahrenheit 9/11” visas, sedan fortsätter bilderna på politikerna som görs i ordning. Exordium övergår då smidigt till narratio, så exordiums slut blir narratios början.

För att kunna göra publiken, uppmärksam, välvillig och läraktig ska Moore visa sig kunnig och engagerad för publiken, han ska få publiken intresserade och läraktiga, vilket menas att publiken ska bli mottaglig för information.¹¹⁷ Han visar sig kunnig och engagerad genom att redovisa resultaten över valet mellan Gore och Bush, som visar att Gore egentligen var den riktiga vinnaren. Detta gör publiken intresserade, får det gå till så här? Är detta verkligen sant? Sedan tar Moore upp alla omständigheter till varför Bush blev vinnaren. Han ger bland annat TV-kanalen *Fox News channel* dåligt omdöme, då den var den första kanalen som kom ut med att Bush vunnit, detta sammankopplar Moore med att Bushs kusin John Ellis arbetade där. Resten av TV-kanalerna hakade på nyheten. Detta gör att publiken får misstankar om att något inte står rätt till. Han fortsätter sedan med att Bushs bror var guvernör i Florida, samtidigt som valet gick, att hans valkampanjledare ansvarade för rösträkningen, vilken anlitat ett bolag för att stryka röstberättigade som troligen inte skulle rösta på Bush. Då undersökningar visade att Gore var den rätta vinnaren, skulle valresultatet avgöras i Högsta domstolen, Moore poängterar att domarna

¹¹⁶ Barsam s 379, citat av Barsam i *Nonfiction Film A Critical History*, Bloomington, Indiana University Press, 1992, s 379

¹¹⁷ Karlberg och Mral s 28

där var Bushs pappas vänner. Sedan visas ett klipp där Al Gore efter domstolens beslut säger: ”Fast jag å det starkaste motsätter mig beslutet, accepterar jag det.” Detta får det att se ut som att Bush är en fuskare och att Gore är en värdig presidentkandidat, publiken får troligen bra känslor för Gore, vilket är vad Moore vill få fram.

Sedan fortsätter Moore med att visa Bushs misslyckade installationsdag, som kantades av protester och matkastning på limousinen. Hans åtta första misslyckade månader som president, då han har haft semester 42 % av tiden.

Moore går redan från början inför att få publiken övertygade om att Bush är fel man på presidentposten (se propositio). Hans humoristiska, satiriska och ironiska talstil gör att det blir lättare att ta åt sig information och komma ihåg det han har sagt, detta kan vara Moores knep att göra publiken läraktig, alltså mottaglig för information. Moore redovisar inget upplägg av filmen som man i exordium enligt den klassiska retoriken brukar göra, men man förstår i exordium att kärnan i filmen handlar om Bush och inte om 11 september som man kan tro av filmens titel. Alla händelser som beskrevs ovan återfinns i filmens inledning (exordium). Hädanefter hänvisar jag till olika kapitel där händelser i filmen utspelar sig, det gäller alltså filmens kapitel som man lätt kan slå upp på dvd-skivan.

Moores inställning i filmen visar tydligt på en polemisk diskurs, vilket menas att han har ett skarpt meningsutbyte med genomtänkta argument. Detta är i den klassiska retorikens exordium lite avvikande, det vill säga att lägga ut argument i exordium. Han skapar redan i exordium en kontrovers om valet mellan Gore och Bush, med starka argument för att Bush fuskade till sig segern.

4.1.2 Narratio

Narratio är bakgrunden eller berättelsen, det är den största delen av den här filmen. Här ska man ge historik om ämnet, för att publiken ska sättas in i ämnet. Moore berättar en del av den politiska historien och Bushs egen historia, då det gäller yrkesliv och affärer innan 11 september. Bakgrunden till Irakkriget får vi också se.

En annan fråga man enligt den klassiska retoriken bör ställa under narratio, är om Moore tar upp några viktiga omständigheter som han tycker att publiken bör känna till? Det gör han, bland annat i kapitlet ”Grounded” där han säger att Vita Huset flög ut 142 saudier, däribland 24 medlemmar ur Usama Bin Ladens familj från USA efter att terrorattacken ägt rum, för att skydda

dem. Detta kan verka konstigt, då säkert de flesta människor tycker att de borde ha förhörts av amerikansk polis eller FBI, vilket också Michael Moore påpekar i filmen. En annan viktig omständighet Moore avslöjar i kapitlet "Service records" är att George W Bush haft affärer med familjen Bin Laden. Bushs gode vän James R. Bath sedan tiden i *Texas Air National Guard*, arbetade som familjen Bin Ladens investerare i USA. Bath investerade familjen Bin Ladens pengar i företag i USA, däribland Bushs oljeföretag. Moore lägger fram i kapitlet "Access is power" att under en 30-årsperiod så har saudiska kungahuset och associerade investerat 1,4 miljarder dollar i familjen Bushs företag och deras vänners företag. Det blir cirka 46 miljoner dollar per år, och 400 000 dollar är vad amerikanska folket betalar Bush per år för att han är president. Här får Moore chansen att vara satirisk, han säger att det kan vara så att när Bush vaknar på morgonen, så går hans tankar till vad som är bäst för sauderna istället för vad som är bäst för dig och mig.

Ännu en omständighet i kapitlet "Service records" är att sauderna investerade i oljeföretaget *Harken Energy* när Bush satt med i styrelsen, varför, vill Moore få fram, det visade sig att Bushs pappa samtidigt var president i USA. Vilket kunde ge *Harken Energy* fördelar.

Carlyle Group, USA: s elfte största försvarsentreprenör, var ett av de få företag som vann på 11 september, genom att USA ökade sina kostnader för försvaret och säkerheten. Lustigt nog så hade familjen Bin Laden investeringar i detta företag, vilket betyder att de också vann på 11 september. Detta tas upp i kapitlet "Access is power".

En annan intressant omständighet som tas upp i kapitlet "Saudi embassy" är att sauderna äger 6-7 % av USA, genom olika investeringar i stora företag och banker. Detta innebär enligt Moore att om de skulle ta ut alla sina pengar skulle det bli ett stort hål i USA: s ekonomi. Prins Bandar som är saudisk ambassadör i USA, är den mest skyddade ambassadören i USA. Han har en säkerhetsstyrka på sex man genom utrikesdepartementet. Moore påpekar dock ironiskt att det är ett klokt beslut då sauderna äger 7 % utav USA.

Narrativet är för det mesta klart, men när Moore i kapitlet "Going to war" berättar om en pipeline som skulle byggas genom Afghanistan blir det lite oklart, då det talas om flera olika företag och talibaner. Dessa företag är troligen välkända för amerikanarna, men för oss andra kan det nog vara lite svårt att hänga med i svängarna runt pipelinen.

Narratiot är inte långrandigt, utan Moore är duktig på att komma med nya fakta och upplysningar, samt att vara humoristisk genom filmen, vilket gör att publiken hänger med och inte hinner bli uttråkade.

Narratiot är utredande och förklarande då alla i publiken inte känner till den politiska historien och Bushs historia, framförallt icke amerikaner.

4.1.3 Propositio

Filmen har en tydlig och implicit tes, nämligen att Bush är fel man på presidentposten.

Anledningen till att tesen är både tydlig och implicit beror på att Moore aldrig säger rakt ut att han tycker att Bush är fel man på presidentposten, men det framgår tydligt att det är Moores tes, när filmen ses.

Tesen återfinns i stort sett genom hela filmen, men redan i exordium får publiken en smak av att Moore är kritisk mot Bush.

Att tesen finns med redan i exordium kallas *in media res*, det vill säga att talaren kommer till sakens kärnpunkt på en gång.¹¹⁸ Vilket i detta fall är att Bush är fel man på presidentposten.

4.1.4 Argumentatio

Huvudargumenten Moore använder till att stödja tesen är:

1. Valfusk
2. 11 september är delvis Bushs fel (han hade kunnat vidtagit åtgärder innan det hände)
3. Bushs opassande bakgrund
4. Irakkriget var onödigt

Stödargumenten till huvudargument 1 är att fristående undersökningar gjorts, vars resultat visar att Gore var vinnaren. Att Bushs kusin arbetade på *Fox News* som först kom ut med att Bush vunnit, att hans bror var guvernör i Florida, att hans valkampanjledare också ansvarade för rösträkningen, att Högsta Domstolen som avgjorde valet var Bushs pappas vänner. Sist men inte minst, att det var stora protester från det amerikanska folket på hans installationsdag, som menade att det inte gått rätt till. Alla händelser ovan återfinns i filmens exordium.

¹¹⁸ Karlberg och Mral s 36

Stödargumenten för huvudargument 2 är att Bush arbetade för lite de första åtta månaderna som han var president. Från att han blev president gick det åtta månader innan 11 september, och då hade han semester 42 % utav tiden. Han skulle ha haft minst ett möte med Richard Clarke, chef för kontraterrorismen, för att diskutera terroristhotet. Han skulle inte ha dragit in på FBI: s anslag, och han borde ha läst säkerhetsinstruktionerna han fick den 6 augusti 2001, om att Usama Bin Laden planerade att angripa USA genom att kapa flygplan. Titeln på rapporten var ”Bin Laden besluten att gå till angrepp inom USA”. Händelserna ovan återfinns i kapitlet ”In the classroom”.

Stödargumenten för huvudargument 3 är, som visas i kapitlet ”Service records” att Bush haft affärskontakter med familjen Bin Laden via James R. Bath. Bushs tidigare oljeföretag hade alla saudiska oljepengar i sig. I kapitlet ”Access is power” får vi reda på att George W Bush och George H W Bush arbetade båda för Carlyle Group samtidigt som familjen Bin Laden var investerare i företaget. I kapitlet ”Going to war” berättar Moore att år 2001, fem och en halv månad innan 11 september, välkomnade Bush ett talibanskt sändebud som skulle resa runt i USA, syftet var att bättra på bilden av talibanerna. Moore undrar varför Bush tillät en talibansk ledare resa runt i USA, när de höll en fristad åt Usama Bin Laden i Afghanistan, Bin Laden var vid den tiden eftersökt för bombningen av USS Cole och amerikanska ambassader i Afrika. Sedan får Moore chansen att vara lite satirisk, då han säger att han antar att 11 september satte stopp för det. Och talibanerna liksom Usama Bin Laden och största delen av Al Qaida kom undan.

Stödargumenten för huvudargument 4 är dels det man kan se i kapitlet ”In the classroom”, där Moore säger att Bush skyllde terrorattacken på Saddam Hussein. Argument för detta finns i kapitlet ”Saudi embassy”, vilket skulle vara att sauderna är viktiga för USA då de har investeringar på 860 miljarder i USA. På grund av det så är den saudiske ambassadören i USA, Prins Bandar, den mest skyddade ambassadören i hela USA. Moore menar underförstått att man på grund av det inte kunde skylla på sauderna.

Nästa stödargument är att Bush och hans regering med hjälp av media fört en skrämselfpropaganda mot folket, det ses i kapitlet ”Target: the american people”, för att få dem positiva till ett krig i Irak. Men allt var lurendrejeri enligt Moore, och han påpekar i kapitlet ”The real plan” att Irak är en nation som aldrig har angripit USA, aldrig har hotat att angripa USA och som aldrig mördat en enda amerikansk medborgare.

Ett annat argument är att försvarsminister Donald Rumsfeld uttrycker i kapitlet ”The real plan” att det är imponerande med möjligheterna att välja ut mål och att det medför en sådan precision. Men sedan visas ju fortsättningsvis att det är många civila människor och byar som träffats, fast det inte alls var meningen.

Ytterligare ett argument i kapitlet ”Trust” är att Bush och hans män ägnade mycket av året innan Irakkriget till att argumentera varför Irak skulle invaderas. Det största argumentet var att Saddam Hussein förvarade massförstörelsevapen som kemiska vapen och kärnvapen inom landets gränser, och dessa skulle han kunna använda. Ytterligare ett argument var att Saddam Hussein hade ett samband mellan Al Qaida och 11 september. Moore berättar vidare att tiden när Bush precis hade blivit president, så sade samma män att Saddam Hussein inte hade förmågan att tillverka massförstörelsevapen eller använda konventionell makt mot sina grannar, dessutom kunde USA hindra att Saddam Hussein skulle få tag på vapen, samt att hans militära styrkor inte var uppbyggda. Ett klipp med Bush visas där han säger att detta är mannen som försökte döda min pappa... Med detta klipp vill nog Moore syfta på att Bush hade personliga skäl till en invasion i Irak, vilket inte är ett bra skäl för ett lands president att starta ett krig.

Sist men inte minst så är det argumentet i kapitlen ”Iraq” och kapitlet ”Congressional recruitment” om alla amerikanska soldater, fina killar och tjejer, och kapitlet ”The real plan” om civilbefolkningen i Irak, oskyldiga kvinnor, barn och män som fått sätta livet till för ett krig baserat på en lögn.

4.1.5 Conclusio

Conclusio tar vid i kapitlet ”Congressional recruitment” där Michael Moore söker upp kongressmedlemmarna och försöker värva deras barn till armén. Han har tagit reda på att bara en enda kongressmedlem av 535 stycken har ett barn som är med i armén och strider i Irak, och det vill han försöka ändra på. Han säger till kongressmedlemmen John Tanner att uppmuntra sina kolleger att skicka sina barn till Irak om de är för krig. Det verkar han dock inte vara så positiv till och det visar sig att de flesta kongressmedlemmar får ett ansiktsuttryck som säger ”du är dum i huvudet” om Moore, eller bara ignorerar honom helt enkelt. Moore hade inte väntat sig något annat heller, han frågar vem som skulle vilja offra sitt barn? Skulle ni (till publiken)? Skulle han (en bild på Bush visas)? Det är nu som Moore poängterar att det alltid är just de människor som tvingas bo sämre, som tvingas gå i de sämsta skolorna och som har det svårast, som först står upp och försvarar just det systemet. Han fortsätter med att säga att de blir soldater så att vi andra slipper, att de offrar sina liv så att vi andra kan vara fria, och vilken fantastisk gåva det är som de

ger till oss. En sista vädjan från Moore till oss för att stödja tesen är, när han sedan säger att det enda som dessa personer begär i gengäld från oss är att vi inte skickar dem i döden, om det inte är absolut nödvändigt. Han frågar sig om de någonsin kommer att lita på oss igen? Detta är en klar vädjan till tesen om att dessa personer har skickats i onödan till döden i ett krig baserat på en lögn av Bush, alltså är han fel man på presidentposten. Under hela detta lilla tal, visas bilder på leende ungdomar som blivit soldater. Sedan kommer inspelningar av Bush, Rumsfeld och Condoleezza Rice när de säger att de vet att Saddam Hussein har massförstörelse vapen och att de vet var de finns, vilket alltså visade sig vara fel. Amerikanska folket lurades och soldaterna lurades. Rice låter allvarlig när hon säger att det finns ett samband mellan Irak och det som hände 11 september, samtidigt som hon ruskar på huvudet, vilket inte verkar trovärdigt.

En sista effektfull slutkläm brukar också finnas med i conclusio, detta har även Moore. En inspelning av Bush visas, där han säger ordspråket *lura mig en gång och du borde skämmas. Du lurade mig en gång, men inte en gång till*, så säger Moore att de för en gångs skull var överens. Även detta en klar parallell till att amerikanerna, däribland Moore själv och soldaterna blivit lurade av Bush och regeringen, men det går de inte på igen!

4.2 Ethos

I sina filmer och TV-serier har Michael Moore ett retoriskt välformulerat argument som etablerar Moore som folkets man, med sina kläder, lite rufsiga hår och baseball keps.¹¹⁹ Detta är alltså ett ethos, att Moore är en av folket, den vanliga amerikanska publiken känner att han är en av dem, vilket skapar trovärdighet.

I Ethos ska talaren behaga, roa och väcka förtroende, karaktären och trovärdigheten är som nämnt viktig. Om talaren inte verkar trovärdig så spelar det ingen roll hur sant budskapet är.¹²⁰ Moore avslöjar lite om sin bakgrund och förhållande till ämnet, i filmen görs vissa inslag från Flint, en liten ort i Michigan, som Moore berättar är hans hemstad. Han berättar inte så mycket mer än det om sig själv i denna film, han antar nog att publiken redan vet vem han är sedan hans tidigare filmer. I sin första film *Roger and Me* berättar han om sin barndom och sitt yrke, hur han sköter en tidning i Michigan och om en kort arbetsvända i San Fransisco, samt hur det kommer sig att han började göra filmen. När det gäller Moores förhållande till ämnet, så hade han en vän som omkom i terrorattacken den 11 september. Dessutom är han en amerikan som varit med om att ha haft en terrorattack i sitt hemland och han är Bush-kritisk, vilket han vill föra fram. Moore

¹¹⁹ Sörenssen s 270-271

¹²⁰ Karlberg och Mral s 31

väcker som sagt förtroende med sin stil, att han är en man av folket. Det är även med stilen han väcker den viktiga ”vi-känslan”. Han behagar och roar med sitt humoristiska berättande, sina satiriska och ironiska kommentarer.

Ett annat ethos är auktoriteter, och det har Moore med i filmen, men det är endast två stycken som namnet och titeln framgår på. Dessa är en pensionerad FBI-agent vid namn Jack Cloonan och Richard Clark, som vid filmens inspelning var chef för kontraterrorismen. De andra anonyma auktoriteterna informerar och upplyser om viktiga fakta i filmen, men det framgår inte vilka personerna är. Detta gör att det hela blir mindre trovärdigt.

4.3 Logos

Logos ska undervisa, upplysa och informera publiken.¹²¹ Det gör Moore bland annat genom att ha med fakta i filmen. Faktan förekommer i olika former, såsom dokument, undersökningsresultat och inspelningar med Bush och andra politiker/auktoriteter, där dessa personer informerar och upplyser. Inspelningar från nyhetsprogram och Moores egen berättande information under filmens gång. De fakta som finns i filmen är relevanta för filmens handling, då det är en ”anti Bush” film, samt handlar om 11 september och Irakkriget och omständigheterna kring dessa. Exempel på fakta är undersökningsresultatet över valet mellan Gore och Bush, likaså tidningsklipp Moore visar på flera ställen i filmen, klipp från nyhetsprogram, dokumentet som visar alla saudier som flögs ut ur USA, dokumentet över Bushs militära bana med mera. Andra fakta är information om Bushs bakgrund, rekrytering av ungdomar till armén (kapitel New recruits), Patriot Act (kapitel The patriot act) som är en ny lag i USA med mera. Omständigheterna som togs upp under narratio är också en form av logos.

När det gäller logisk eller skenbart logisk bevisföring¹²², så har man antingen en logisk bevisföring för sina argument eller så ska det verka som att bevisföringen är fullt logisk, fast den kanske inte är det. Moore vill såklart få publiken att tro att hans argument är de enda rätta, men för att ta reda på det krävs det att granska Moores källor och att göra en mer abstrakt filosofisk argumentationsanalys.

¹²¹ Karlberg och Mral s 34

¹²² Ibid.

Svårighetsgraden i logos är viktig, därför ska man titta på om talaren tar hänsyn till publikens förkunskaper och intressen.¹²³ Det har Moore gjort, alla de fakta i filmen som Moore tar upp är lätta att förstå. Han använder ett enkelt språk när han talar, som vanliga människor förstår, och som nämnts tidigare, humorn är framträdande. Eftersom han inte talar i facktermer blir faktan i filmen enkel att förstå och det blir då inte så jobbigt för vanliga människor att lyssna på Moore. Argumenten som jag skrivit om under *argumentatio* hör också till logos, då logos är den grekiska termen för argumentation. Genom väl valda argument kan man övertyga en fientlig publik, utan argument kan man enligt den klassiska retoriken aldrig övertyga någon.¹²⁴

4.4 Pathos

Pathos finns det en hel del av i filmen. Filmerna väcker många känslor, både sorgsna, arga och glada. Känslorna spelar på publiken, de riktas mot publiken. Moore visar inga känslor mer än att man kan höra på rösten att tonen förändras, beroende på vad han pratar om i filmen. Han låter vid olika tillfällen både allvarlig, nedstämd och humoristisk.

Moore vill väcka medlidande för de människor som dödats i 11 september och i Irakkriget, samt dess anhöriga, han vill väcka ”anti Bush” känslor då han speglar dessa händelser som att de är Bushs fel i grunden, och han väcker glada känslor, som leenden när han säger något ironiskt eller satiriskt. Moore lyckas att i filmen få fram de känslor han eftersträvar.

Det första starka pathos kommer i början av narratio, alltså i kapitlet ”September 11, 2001”, bilden blir svart och vi hör planen som flyger in i World Trade Center och förtvivlade människor som skriker. Sedan övergår den svarta bilden till att visa de förtvivlade människorna, allt byggnadsdamm och bråte från höghuset, men då försvinner ljudet istället. Detta är enligt min åsikt ett effektivt sätt att väcka känslor, när man riktar sig enbart till vissa sinnen.

Andra pathos som väcker sorgsna känslor är alla människorna i kapitlet ”The real plan”, främst de stackars barnen som blivit skadade i krigets Irak. Där finns en kort scen med en liten pojke som blivit svårt skadad och ligger på sjukhuset. Man ser en läkares händer som gör något på pojkens huvud, pojken tittar in i kameran och skriker av smärta. Det väcker ett starkt medlidande och samtidigt blir troligen publiken förbannad på Bush som startade kriget. Likaså den äldre irakiska kvinnan som skriker ut sin smärta och ilska mot USA och undrar vart Gud är. Hon har

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Johannesson s 18-19

varit med om fem begravningar i familjen sedan bomberna började falla. De amerikanska styrkorna bombade hennes by, fast det inte fanns något annat än civila personer där. Detta är allihop bilder, vilka är effektiva känslöväckare.¹²⁵

Ytterligare ett pathos i den här kategorin är alla kistor och vita gravstenar som symboliserar de hemkomna avlidna amerikanska soldaterna. Detta ses i kapitel ”Iraq”.

Ett sista pathos som väcker medlidande är Lila Lipscomb i kapitlen ”New recruits”, ”The backbone of America” och ”It pains me”, mamma till en amerikansk soldat som dödades i Irakkriget. Publiken får följa henne lite i filmen. En stark scen är när hon läser upp brevet hon fått på posten av sin son, vilket han skrev en vecka innan han blev dödad. Hon gråter öppet i filmen och släpper ut sin smärta, detta är en effektiv känslöväckare då tårar lätt smittar av sig till publiken.¹²⁶

Några pathos som väcker arga och upprörda känslor är bland annat i kapitlet ”New recruits”, där två män från armén, överfurir Dale Kortman och furir Raymond Plouhar, åker till skolor och köpcentrum för att rekrytera ungdomar till armén. Man får höra deras resonemang, att de åker till det mindre lyxiga köpcentret för att där är det enklare att rekrytera, vilket då beror på att det är ungdomar som inte har det så bra ställt och kanske inte har råd att gå på college, vilket ungdomarna på det andra köpcentret har. Metoderna de sedan använder i sina försök att rekrytera ungdomarna med är rena rama manipulationerna. Auktoriteterna som är med i filmen, väcker också arga och upprörda känslor. Då de upplyser och informerar om sådant som gör publiken arg och upprörd.

En annan scen som väcker arga känslor är i kapitlet ”The real plan”, där den unga amerikanska soldaten står och berättar hur eggad han är när han lyssnar på musik i hjälmen. Låten har enligt han den passande titeln *The roof is on fire*. Så börjar han sjunga låtens refräng medan originalmusiken går i bakgrunden: ”the roof, the roof, the roof is on fire, we don't need no water let the motherfucker burn, burn motherfucker, burn.” När publiken ser och hör detta blir de nog förbannade och illa till mods, hur kan soldaten tänka så när han bombar hus och skjuter med sitt vapen och vissa människor bokstavligen brinner upp? Det är flera unga manliga soldater som säger liknande saker.

Exempel på roliga delar av filmen där Moore uttrycker satiriska och ironiska kommentarer återfinns här och var genom hela filmen. Några exempel är i kapitlet ”Iraq”, när Moore klippt

¹²⁵ Karlberg och Mral s 35

¹²⁶ Ibid.

ihop en liten film ”Coalition of the willing”, som är en parodi på Bushs koalition. Ett annat exempel är i kapitlet ”Grounded” där det tas upp att allt flyg ställdes in efter 11 september, han skämtar då om att inte ens Ricky Martin kunde flyga, men vem ville egentligen flyga? Jo familjen Bin Laden...

Ett tredje exempel är i kapitlet ”Patriot Act”, där Moore besöker en grupp människor som är med i en förening vid namn *Peace Fresno*, som blivit utsatta för infiltration av sheriffens anti-terrorism enhet, vilket var totalt onödigt, då dessa människor bara diskuterar fredsfrågor, äter kakor och delar ut flygblad. Sen har vi de saker man får och inte får ta med sig på flyget i samma kapitel, en flaska med bröstmjök som en mamma hade med sig till sin bebis blev det ett stort ramaskri om, men tändare gick bra. Så får Moore ihop några klatschiga meningar kring allt detta. Denna film är som en berg- och dalbana när det gäller pathos, ena minuten är det allvarliga känslor, nästa sorgliga, och den tredje glada.

5. SLUTDISKUSSION

Slutsatsen man kan dra av dokumentärfilmens historia är att den har haft en rask utveckling. Från enkla tekniker att lura ögat att se rörliga bilder på 1820-talet, till att de första riktiga dokumentärfilmerna började produceras i slutet av 1800-talet. Efter det har utvecklingen rullat på fram tills 1990-talet, då många nymodigheter förenklade filmandet, till exempel kameror i fickformat. Dessa små kameror hänger med idag också. Dokumentärfilmen har under historiens gång både skiljt sig åt mellan olika länder och världsdelar och i vissa tider hållit samma ton. Vid krigstider har den hållit samma ton, med tanke på propagandafilmer. Utvecklingen och historien tar dock inte slut på 1990-talet, den fortsätter och fortsätter. Fast det ibland är svårt att tänka sig att det går att uppfinna fler saker...

Analysen av *Fahrenheit 9/11* visar vilka retoriska verktyg Moore använder för att få fram sitt budskap. Till att börja med så måste Moore visa sig trovärdig. Det gör han genom att vara en ”man av folket”. Verktygen han använder till det är vanliga kläder som jeans, T-shirt, en enkel jacka och den berömda baseballkepsen samt att han använder ett språk utan facktermer när han talar i filmen. För att ytterligare framställa sin identitet, berättar Moore om sitt förhållande till ämnet. Han hade en vän som omkom i terrorattacken den 11 september. Av Moores bakgrund får vi veta att han kommer från Flint i Michigan, en ort som plågas av en stor arbetslöshet och tomma hus.

För att undervisa, upplysa och informera publiken, används verktyg som inspelningar med fakta angående filmens handling, ofta är det fakta som talar emot Bush och hans regering. Ett annat verktyg är auktoriteter som upplyser och informerar publiken, de talar också emot Bush och hans regering. Moore kunde dock ha gjort den här biten i filmen bättre, genom att ta med namn och titel på de auktoriteter som saknar detta. Varför han har anonyma auktoriteter kan man bara spekulera i, antingen så är de kända ansikten för amerikanerna eller så är det inga ”riktiga” auktoriteter, utan skådespelare som fått ett manus att läsa efter. Olika dokument och tidningsklipp är också verktyg som upplyser och informerar publiken mot övertygelse. Moores röst är ett verktyg när det gäller att undervisa, upplysa och informera. Han lotsar publiken genom filmen och får till ett flertal skarpa argument och kommentarer med hjälp av sin humor.

För det tredje så använder Moore ett antal känslor som han riktar mot publiken för att få fram sitt budskap om att Bush är fel man på presidentposten. Han skapar sorgsna känslor och medlidande genom att visa bilder på skadade och döda barn och andra civila i Irak. Bilder på

tusentals vita gravstenar och kistor med amerikanska flaggan som symboliserar alla de amerikanska soldater som dödats i kriget. Lila Lipscomb berättar om sin döda son och visar sina känslor öppet i filmen. Hon gråter och tårar smittar lätt av sig till publiken, det är ett effektivt verktyg Moore har med för att väcka känslor.

När det gäller arga och upprörda känslor så visar Moore bilder på unga soldater, vilka säger saker som kan göra människor i publiken upprörda. Flertalet av upplysningarna och informationen auktoriteterna talar om väcker också arga och upprörda känslor som ofta riktas mot Bush och hans regering.

Moorens röst är också ett verktyg när det gäller att väcka glada känslor. Han säger flera gånger satiriska och ironiska kommentarer, det har blivit ett kännetecken för Moores person. Han är träffsäker och många tycker att han är rolig. Moore har lyckats med att väcka glada känslor om någon skrattar till, får ett leende över läpparna eller fnissar inombords. Säkerligen gör alla personer som ser filmen det någon gång.

Moore använder många av den klassiska retorikens verktyg. Dels så har han en tydlig disposition. I filmens exordium väcker han publikens intresse genom att börja med en kontrovers, valet mellan Gore och Bush. Denna kontrovers visar tydligt Moores tes, att Bush är fel man på presidentposten. Det är dock ovanligt att ta upp kärnpunkten eller tesen i exordium i den klassiska retoriken, vanligast är att den kommer efter narratio, eftersom publiken fått en inblick i bakgrunden då. Det fungerar dock bra att Moore kommer till tesen i exordium och sedan fortsätter att göda den genom filmens gång, då säkerligen alla i publiken känner till valet sedan tidigare. När tesen uppenbarar sig i exordium kallas det enligt den klassiska retoriken ”in media res”.¹²⁷

När filmen sedan går in i narratiot fortsätter Moore med det viktiga verktyget ”bakgrunden”. Han informerar och upplyser publiken en del om Bushs historia, den allmänna politiska historien och händelser kring 11 september och Irakkriget. Bakgrunden han berättar om är inte positiv, men han lyckas få till många humoristiska kommentarer i narratio.

Därmed blir inte publiken uttråkade, vilket är viktigt för att budskapet ska gå fram.¹²⁸

Moore har ett flertal argument för tesen, varav fyra huvudargument. Argumenten är viktiga verktyg i retoriken för att publiken överhuvudtaget ska kunna övertygas. Moore är duktig på att lägga fram argumenten, de är träffsäkra. Han vet exakt vad han vill åstadkomma med filmen. Att

¹²⁷ Karlberg och Mral s 36

¹²⁸ Karlberg och Mral s 29

föra fram budskapet att Bush är fel man på presidentposten, vilket i sin tur ska få människor att ändra sin inställning gentemot Bush. Han har säkert lyckats få några personer att ändra sin inställning men långtifrån alla. Skulle det så bara vara en enda person som ändrat sin inställning så har Moore lyckats att föra fram sitt budskap.

I conclusio får Moore till en effektiv vädjan till tesen. Det är ett bra verktyg att ha med i conclusio, det får publiken att tänka till lite extra efter att filmen är slut, innan de går hem och börjar tänka på annat. Det kan hända att vissa personer ändrar sin inställning först på slutet efter den sista effektfulla vädjan till tesen. Analysen av filmen visar att Moore är en skicklig retoriker.

6. SAMMANFATTNING

Dokumentärfilmens historia har som sagt haft en rask utveckling och vissa personer är mer framträdande i denna utveckling och har hjälpt till att föra den framåt mer än andra. Bröderna Louis och Auguste Lumière och John Grierson är tre sådana personer. Lumières var bland de första personerna som producerade dokumentärfilm, och deras arbete har präglat dokumentärfilmens historia under 1900-talet. Grierson har kallats dokumentärfilmens fader i den engelskspråkiga världen och det var han som myntade begreppet dokumentärfilm. Propagandafilmen är en stor del av dokumentärfilmens historia, den var mest framträdande i Tyskland före och under andra världskriget, men de producerades i Storbritannien och USA med, samt andra delar av världen under olika tidsperioder.

Politiken är ofta i hetluften idag, vilket inte minst märks i nyheter, dagstidningar, magasin, böcker och film. Syftet med den här uppsatsen är att undersöka hur retoriken framställs i Michael Moores kontroversiella dokumentärfilm *Fabrenheit 9/11*. Frågeställningen som ligger till grund för analysen är: Vilka retoriska verktyg använder sig Michael Moore av för att få fram sitt budskap i *Fabrenheit 9/11*?

Metoden som valts för att göra analysen av filmen är en kvalitativ metod och innefattar retoriken, vilken också är teorin. Den retoriska analysen som gjorts innefattar dispositionen (exordium, narratio, propositio, argumentatio och conclusio) och ethos, logos och pathos.

Avgränsningar har gjorts för att arbetet inte skulle bli för stort. En avgränsning är att endast analysera *Fabrenheit 9/11*. Fån början var det tänkt att analysen skulle omfatta *Bowling for Columbine* också, och sedan jämföras med *Fabrenheit 9/11*.

Det finns mycket material som passar denna uppsats och som har kunnat användas, bland annat finns många böcker som behandlar dokumentärfilmens historia. Som nämnt så är historien på ett visst vis, därför blir dessa böcker likvärdiga. Två böcker som behandlade detta ämne var tillräckligt. När det gäller retoriken finns det inte lika mycket passande litteratur. Av de tre böcker som behandlar retoriken i denna uppsats två mest relevanta.

Efter att analysen av *Fabrenheit 9/11* gjorts kunde man se vilka verktyg Moore använde sig av för att föra fram sitt budskap i filmen, vilket var att George W Bush är fel man på presidentposten. Några av de effektiva verktygen Moore använder sig av är sin egen röst, bilder som

känslöväckare, inspelningar och skarpa argument. I filmen har Moore tydligt med ethos, logos och pathos. Dispositionen kan också urskiljas tydligt, dock finns vissa undantag mot vad den klassiska retoriken säger. Ett exempel på det är att Moore inte redovisar filmens upplägg i exordium.

7. KÄLLFÖRTECKNING

7.1 Böcker

Barsam M. Richard, *Nonfiction Film A Critical History*. Bloomington, Indiana University Press, 1992

Johannesson, Kurt, *Retorik eller konsten att övertyga*. Borås, Norstedts Förlag, 1998

Karlberg, Maria & Mral Brigitte, *Heder och påverkan. Att analysera modern retorik*. Falun, Natur och kultur, 1998

Mral, Brigitte, "Retorikanalys", *Metoder i kommunikationsvetenskap*, red. Mats Ekström och Larsåke Larsson. Lund: Studentlitteratur, 2000

Sørenssen, Bjørn, *Å fange virkeligheten – Dokumentarfilmens århundre*. Oslo, Universitetsforlaget, 2001

7.2 Film

FAHRENHEIT 9/11 / FAHRENHEIT 9/11 (Michael Moore, 2004)