

Flames of war: Fighting has just begun

*Et innblikk i et av IS' mest ambisiøse
filmprosjekter, med vekt på multimodalitet,
handling og flerstemmighet*

Hannes Mayer Iversen



Masteroppgave i nordisk, særlig norsk, litteratur og språk i
Lektorprogrammet

Institutt for lingvistiske og nordiske studier

UNIVERSITETET I OSLO

15.11.2016

Flames of war: Fighting has just begun

Et innblikk i et av IS' mest ambisiøse filmprosjekter, med vekt på multimodalitet, handling og flerstemmighet.

© Hannes Mayer Iversen

2016

Flames of War: Fighting has just begun. Et innblikk I et av IS' mest ambisiøse filmprosjketer, med vekt på multimodalitet, handling og flerstemminghet

Hannes Mayer Iversen

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Summary

The Islamic State (IS) through its ability and determination to execute violence represents a new dimension, compared to previous and current terror organizations in the Jihad-landscape. With their inhuman and brutal execution videos, they have spread fear among the people throughout the world. Numbers from Homeland Security indicate an increase of people who choose to commit to the organization. A central factor within their recruitment is their ability to create and spread propaganda online. The purpose of this thesis, is to shed light on how IS communicates and appeals to potential recruits. The study aims to convey the prologue of the movie *Flames of War: Fighting has just begun*, released in 2014 by producer al-Hayat – IS' own media center. The aim is to investigate how the movie communicates and appeals to potential viewers through the aspects of multimodality, multivocality and speech acts.

The multimodal analysis examines how the movie communicates with the viewers through a variety of semiotic recourses. The analysis of the multimodal aspect, unveil how the movie manages to create closeness to reality. It seeks to place the viewers in “the middle of the war”. The movie displays explosions, warfare, romantic images of hostile war casualties and religious music elements (nasheed). It also visualizes similarities to action movies and action games with the use of special effects.

The multivocality analysis explores different voices in the movie. In addition to explicit voices viewable for “the naked eye”, I argue for the existence of a set of implicit voices. These are the textualized voices created in the movie. If these voices correspond to the viewer's own inner voices, they can contribute as an entranceway to the interpretation of the content. In the conclusion of this chapter, I account for three different recipient groups for the movie I claim to have uncovered.

In the final analysis, I have chosen to conduct a linguistic-pragmatic approach. The analysis explores the aspect of speech acts, alleged to exist in the movie as illocutionary forces. The study contains an exploration of the existence of implicature and a discussion on why the movie chooses to communicate an implied message. This discussion takes place in the light of two different definitions of propaganda. The movie uses a form of hidden argumentation through a supposedly objective reasoning, while enforcing strict guidelines on which standpoints the viewers should take. The viewers are led to the conclusion that the correct action is to join IS in the war against the disbelievers. Finally, at last, it reveals that the

strategical goal of the movie is to appeal to new recruits. This also corresponds with the primary recipient group, which is uncovered in the multivocality analysis.

Sammendrag

Den islamske staten (IS) representerer på mange måter en ny dimensjon innenfor Jihad-landskapet. Deres evne og vilje til å utføre voldelige handlinger overgår nåværende og tidligere terrororganisasjoner. Med sine mange umenneskelige og brutal henrettelsesvideoer har IS spredd frykt blant mennesker over hele verden. Tall fra Homeland Security indikerer en økning i antall mennesker som velger å slutte seg til organisasjonen. En sentral faktor for rekrutteringen til IS er deres evne til å lage og spre propaganda på internett. Hensikten med denne studien er å kaste lys over hvordan IS kommuniserer og appellerer til potensielle rekrutter. Oppgaven utforsker anslaget til filmen *Flames of War: Fighting has just begun*, utgitt i 2014 produsert av al-Hayat – IS' eget mediesenter. Målet er å undersøke hvordan filmen kommuniserer og appellerer til potensielle seere med vekt på mulitmodalitet, flerstemmighet og handlinger.

Den multimodale analysen undersøker hvordan filmen kommuniserer med seerne gjennom ulike semiotiske ressurser. Analysen viser hvordan filmen skaper nærhet til virkeligheten, og plasserer seerne «midt i krigen». Filmen er tettpakket med eksplosjoner, krigshandlinger, romantiske bilder av døde mennesker, samt religiøse musikkelementer (nasheed). Det avdekkes også påfallende likhetstrekk mellom filmen og andre actionfilmer og actionspill.

Den flerstemmige analysen utforsker ulike stemmer i filmen. I tillegg til de eksplisitte stemmene som er synlige «for det blotte øyet», argumenterer jeg for at det finnes et sett med implisitte stemmer. Dette er tekstualiserte stemmer som skapes i filmen. Så fremt disse stemmene samsvarer med seerens egne indre stemmer, kan de fungere som inngangsportaler for tolkningen av innholdet. Avslutningsvis i dette kapittelet redegjøres det for tre ulike mottakergrupper jeg mener å ha avdekket.

I den siste analysen har jeg en pragmatisk tilnærming til språket. Analysen utforsker språkhandlingene som kan hevdes å eksistere, som illokusjonær kraft, i filmen. Her undersøkes det hvilken implikatur som eksisterer i filmen, og hvorfor den velger å kommunisere budskapet implisitt. Dette drøftes i lys av to definisjoner av propaganda. Det foregår en skjult form for argumentasjon. Denne er tilsynelatende objektiv, samtidig som det legges sterke føringer på hvilket standpunkt seerne skal innta. Seerne blir ledet inn mot konklusjonen om at den riktige handlingsgangen vil være å slutte seg til IS og ta opp kampen

mot de vantro. Til slutt vises det til at det strategiske målet til filmen er å appellere til nye rekrutter. Dette samsvarer også med den primære mottakergruppen som blir avdekket i den flerstemmige analysen.

Forord

Først og fremst vil jeg gi en stor takk til min veileder, Johan L. Tønnesson. Når jeg har stått fast har du hjulpet meg til å finne veien videre. Takk for at du har tatt deg tiden og bryet til å svare på alle mine spørsmål. Dine tilbakemeldinger har vært uvurderlige! I tillegg vil jeg takke Marthe Øidvin Burgess. Takk for at du ga meg innblikk i din avhandling, den har vært til stor inspirasjon og hjelp.

Jeg vil takke min gamle kollega, Jan Arild Bjørnsson, som har hjulpet meg med oversettingen av arabisk språk, og Medina Maksumic som tok seg tiden til å hjelpe meg med det engelske språket.

Det er også på sin plass å takke Shirko Kareemi som jeg i innspurten har delt mange kaffekopper og lange stunder på lesesalen med. Også en takk til mine medstudenter, Kaja Bjølgerud Grimsgaard, Elisabeth Mong-Nybo, Harald Arnesen og Andrea Othilie Rognan for motiverende ord og mange gode tips!

Sist, men ikke minst. En stor takk til min kjære samboer, Madelen. Du har vært en viktig støttespiller for meg. Du har hatt troen på meg og alltid støttet meg i den emosjonelle berg og dalbanen det er å skrive en masteroppgave.

Innholdsfortegnelse

1	Innledning.....	1
1.1	Problemstilling og forskningsspørsmål	2
1.2	Den islamske stat – et historisk innblikk	4
1.3	Tidligere forskning	6
1.4	Disposisjon	7
2	Fremgangsmåte, metode og materiale.....	8
2.1	Case	8
2.1	Validitet	8
2.1.1	Arabisk språk.....	9
2.2	Valg av analysemateriale.....	10
2.3	Begrensning av analysematerialet	10
2.4	Transkripsjon av multimodale tekster	11
2.4.1	Analyseprotokoll	12
3	Teori	14
3.1	Bakgrunn: Systemisk-funksjonell lingvistikk	14
3.1.1	Hva er en tekst?.....	15
3.2	Multimodalitet	16
3.2.1	Modaliteter i filmen.....	16
3.2.2	Modal affordans og funksjonell spesialisering.....	19
3.2.3	Multimodal kohesjon.....	20
3.3	Kommunikasjon og retorikk.....	22
3.4	Språkhandlinger.....	23
3.4.1	Gyldighet.....	25
3.4.2	Implikatur – indirekte språkhandlinger	26
3.5	Flerstemmighet	26
3.5.1	Autopoiesis-modellen.....	27
4	Multimodal analyse	28
4.1	Reallyd.....	29
4.1.1	Nærhet til virkeligheten.....	29
4.1.2	Sound-bridge	30
4.1.3	Deloppssummering om reallyd.....	32

4.2	Ikonisk modalitet	32
4.2.1	Oppdraget	32
4.2.2	Ikonisk modalitet brukt som overgangsmekanisme	33
4.2.3	Krigens flammer	34
4.2.4	Deloppsummering om ikonisk modalitet	37
4.3	Musikk	38
4.3.1	Nasheed: «We have the swords»	38
4.3.2	Vandråpen	39
4.3.3	Swoosh og impact	41
4.3.4	Deloppsummering om musikkmodaliteten	42
4.4	Skriftlig verbaltekst	43
4.4.1	Undertekst	43
4.4.2	Verbaltekst: Den romlige dimensjonen	43
4.4.3	Verbaltekst: Romlig og temporal forflytning	44
4.4.4	Mission accomplished	45
4.4.5	Deloppsummering om skriftlig verbaltekst	47
4.5	Muntlig verbaltekst	48
4.5.1	The ravenous flame	49
4.5.2	Internt dialogisk samspill	51
4.5.3	Intonasjon og stemmekvalitet	53
4.5.4	Deloppsummering om muntlig verbaltekst	53
4.6	Kineikonisk modalitet	54
4.6.1	Ikonisk modalitet versus kineikonisk modalitet	54
4.6.2	Kroppslige bevegelser	55
4.6.3	Slow-motion	56
4.6.4	Kameravinkel	56
4.6.5	Deloppsummering om kineikonisk modalitet	59
4.7	Filmens helhetlige uttrykk	60
5	Aktører og stemmer i filmen	63
5.1	Eksplisitte stemmer	63
5.1.1	Fortellerstemmen – voice-overen	63
5.1.2	Abu Mohammed al-Adnani	65
5.1.3	De amerikanske presidentene	65

5.2	Implisitte stemmer	67
5.2.1	Musikk som stemme – nasheed.....	68
5.2.2	Mujahideenen	70
5.2.3	Fundamental islam	71
5.2.4	Den moderne korsfareren	73
5.2.1	Den fraværende stemmen: Kvinnen.....	74
5.3	Appell og manglende appell	76
5.3.1	Mottaker 1: Fremmedkrigeren	76
5.3.2	Mottaker 2: Alle muslimer	78
5.3.3	Mottaker 3: Kufr – Fienden som intendert seergruppe	78
6	Språkhandlingsanalyse	79
6.1	Direkte språkhandlinger	79
6.2	Implikatur – indirekte språkhandlinger	82
6.3	Makroenhet og makrohandling.....	84
6.3.1	Implikatur i makrohandlingen, skjult argumentasjon og propaganda.....	85
7	Avslutning	88
7.1	Hvordan kommuniserer filmen?	88
7.2	Hvordan appellerer filmen?	90
7.3	Avsluttende kommentar og forslag til videre forskning.....	91
	Litteraturliste	93
	Vedlegg	97
	Vedlegg – utdrag: 1	29
	Vedlegg – utdrag: 2	31
	Vedlegg – utdrag: 3	33
	Vedlegg – utdrag: 4	34
	Vedlegg – utdrag: 5	35
	Vedlegg – utdrag: 6	40
	Vedlegg – utdrag: 7	44
	Vedlegg – utdrag: 8	46
	Vedlegg – utdrag: 9	50
	Vedlegg – utdrag: 10	55
	Vedlegg – utdrag: 11	57
	Vedlegg – utdrag: 12	58
	Vedlegg – utdrag: 13	59

1 Innledning

Den islamske staten, også kjent under forkortelsen «IS», ble for alvor satt på dagsorden den 29. juni 2014, da de proklamerte opprettelsen av det nye kalifatet. Den 4. juli, samme år, taler deres leder, Abu Bakr al-Baghdadi fra den historiske al-Nouri-moskeen i Mosul, og utroper seg selv som kalif med navnet Ibrahim for Den islamske staten (Sørensen, 2016, s.244). Med dette gjorde han krav på å være alle muslimers religiøse, militære og politiske leder. På dette tidspunktet kontrollerte IS store landområder i Syria og Irak, og de hadde etablert seg som en av de største aktørene i området. Opprettelsen av det nye kalifatet markerte en ny æra. Det var den første post-koloniale statsdannelsen i Midtøsten (Hellestveit, 2016, s. 235). Nå var tiden inne for å viske ut nasjonalstatenes grenser i området, og forkaste det eksisterende kartet som i stor grad var et resultat av *Sykes-Picot-avtalen*, hvor Storbritannia, Frankrike og Russland bestemte hvordan Det osmanske rike skulle deles opp etter første verdenskrig (Sykes-Picot Agreement, 2016). Vrakingen av avtalen symboliserte et budskap som var ment for et større publikum enn for kun de som sympatiserer med IS' ekstreme ideologi. Avtalen symboliserer for mange i Midtøsten kolonimaktens svik overfor muslimene, araberne og kurderne. I tillegg er det et utbredt narrativ i Midtøsten at det eksisterer en plan blant vestlige land, om å holde sunnimuslimene nede gjennom en splitt-og-hersk-taktikk, der et av tiltakene er å bevare nasjonalstatene i området (Hellestveit, 2016, s.235).

IS representerer på mange måter noe nytt innen jihadlandskapet. Deres evne og vilje til å utøve ekstrem vold, både på et lokalt og et globalt nivå, overgår tidligere og nåværende terrororganisasjoner (Hellestveit, 2016, s. 239). Deres utnyttelse av sosiale medier og andre plattformer med et globalt nedslagsfelt er banebrytende, hva det angår andre terrornettverk. De har opprettet sitt eget mediesenter, *al-Hayat*, og kommunikasjon og PR anses for å være én av nøklene for kalifatets suksess og fremtidige utvidelse (Ali, 2016, s. 98–99). *al-Hayat* står bak produksjonen av en rekke ulike typer propagandamateriale, rettet både mot den lokale befolkningen og et internasjonalt publikum. Dette er alt fra twitter-meldinger og blogger til videosnutter og filmer. De utgir også regelmessig sitt eget nettbaserte tidsskrift, *Dabiq* (Sørensen, 2016, s. 244). Spesielt har de gjort seg kjent for verden med sine mange, brutale og barbariske henrettelsesvideoer. Hovedanliggendet for denne oppgaven vil være å gå i dybden på et av IS' mest ambisiøse filmprosjekter, nemlig filmen *Flames of war: Fighting has just begun*.

Filmen er i sin helhet sentrert rundt IS' erobringer i Syria. Den viser høydepunkter fra IS' krigføring mot syrisk regjeringsstyrker, og hvordan de erobrer en syrisk militærbase. Den delen av filmen jeg fokuserer på i min analyse er den 4 minutter og 10 sekunder lange innledningen – omtalt som filmens *anslag* innenfor læren om filmdramaturgi (Larsen, 2013, s. 26). Anslaget fungerer som et frempek mot resten av filmens handlingsforløp. I denne delen vises det blant annet klipp med taleutdrag fra Barack Obama og George W. Bush, i tillegg til en rekke korte klipp tettpakket med eksplosjoner, flammer, skuddvekslinger, døde mennesker og feirende IS-krigere. Det overordnede temaet er krig sett fra IS' synsvinkel. En redegjørelse for hvorfor jeg har valgt å fokusere på akkurat denne delen av filmen i mine analyser, følger i delkapittel 2.2 og 2.3. Videre i oppgaven vil jeg bruke begrepet «filmen» når jeg refererer til anslaget.

1.1 Problemstilling og forskningsspørsmål

IS har vært gjenstand for mye debatt rundt sine mange, og svært ulike, former for propaganda. Det har blitt hevdet at IS' PR-krig er minst like viktig som deres *faktiske* jihad. Som journalist Mah-Rukh Ali skiver om IS' propaganda: «Det handler ikke om hvordan virkeligheten er, men hvilket inntrykk man klarer å skape av den (Ali, 2016, s. 94). For IS har dette betydd en svært differensiert propaganda. Den kan omfatte alt fra filmer om hverdagslivet i Den islamske stat, med smilende barn og folksomme markeder, til grusomme henrettelsesvideoer med fanger i kjent oransjekledde, Guantánamo-kjeledresser med svartkledde bødler. For IS handler det i stor grad om å rekruttere nye medlemmer gjennom sitt propagandavirke, noe det blir mulig å si at de har lyktes med, basert på antall tilreisende rekrutter. Sammenlignet med tidligere, har det de siste årene vært en økning i antall personer som sympatiserer med, og ønsker å slutte seg til terrororganisasjoner. I en rapport som bygger på tall fra Homeland Securitys undersøkelser fra september 2015, oppgis det at 25 000 fremmedkrigere har sluttet seg til IS. Disse krigerne kommer fra over 100 forskjellige land, hvorav 4500 antas å være av vestlig opprinnelse (Liang, 2015, s. 77).¹

Denne studien søker derfor å utforske hvordan IS kommuniserer gjennom sin propaganda, og hvordan de appellerer til sympatisører og potensielle sympatisører. Det finnes flere innfallsvinkler og analyseobjekter som kan være av interesse for å undersøke dette. Mitt valg

¹ Valget av betegnelsen «av vestlig opprinnelse» skyldes benevnelsen «westerners» i rapporten. Det er derfor usikkert nøyaktig hvilke opphavsland det er snakk om.

har vært å utføre en næranalyse av anslaget til filmen *Flames of war: Fighting has just begun*, et av IS' mest ambisiøse propagandaprosjekter. Min overordnede problemstilling lyder:

Hvordan kommuniserer filmen Flames of war: Fighting has just begun med sine potensielle seere, og hvordan forsøker filmen å appellere til dem?

I forsøket på å finne svar på den overordnede problemstillingen, vil et par underordnede forskningsspørsmål være nødvendige å formulere. Bruken av *filmmidiet* tilsier at kommunikasjonen foregår gjennom et samspill av flere modaliteter. Som en del av å kartlegge hvordan filmen kommuniserer og hvordan det appelleres, vil det være fruktbart å utføre en multimodal analyse. I denne analysen vil jeg ta for meg spørsmålene:

Hvilke modaliteter eksisterer i filmen, og hvordan er hierarkiet blant modalitetene med hensyn til deres funksjonelle tyngde?

I hvilken grad tar filmen høyde for modalitetenes modale affordans og funksjonelle spesialisering?

Hvordan er samspillet mellom modalitetene og hvilke kohesjonsmekanismer brukes det i filmen?

I tråd med språkfilosofen John L. Austin og hans elev John Searle, har jeg også valgt en pragmatisk tilnærming til språket i filmen. «Kommunikasjon er ikke bare formidling av informasjon om verden; det er også *handling*» (Svennevig, 2012, s. 61). Dette retter et fokus mot den *mellommenneskelige* funksjonen, som er én av tre kommunikative funksjoner i språket (Svennevig, 2012, s. 23).² Her vil jeg utforske hvilke *språkhandlinger*, både direkte og indirekte, som kan hevdes å eksistere, som «illokusjonær kraft», i filmen.³ Spørsmålene jeg skal ta for meg i denne delen av analysen er:

Hvilke språkhandlinger finnes i den muntlige verbalteksten?

Eksisterer det implikatur, og i så fall, hvorfor har filmen valgt å kommunisere budskapet implisitt?

²De tre kommunikative funksjonene er; *ekspressiv, referensiell og mellommenneskelig* funksjon (Svennevig, 2002, s. 23)

³ Ifølge John R. Searle og Daniel Vanderveken (1985, s. 1) består en illokusjonær handling (språkhandling) av en *illukosjonær kraft* (F) og et proposisjonelt innhold (P). To ulike ytringer kan ha samme proposisjonelle innhold, men ha en ulik illokusjonær kraft i form av for eksempel en ordre eller forutsigelse.

Hva er makroenheten (enheten som uttrykker hovedpoenget) i filmen, og hva er makrohandlingen (den overordnede språkhandlingen)?

Det siste aspektet ved filmen jeg vil utforske er dens flerstemmighet. Filmens narrativ blir skildret gjennom en fortellerstemme. I tillegg finnes det tre andre eksplisitte stemmer i filmen. Dette er de to presidentene George W. Bush og Barack Obama, samt IS' egen propagandaminister, Abu Mohammed al-Adnani (Hagtvet, 2016, s. 372). Samtidig vil jeg argumentere for at det finnes et sett med implisitte stemmer som skapes i filmen. Disse stemmene vil i møte med potensielle seere, så fremt de samsvarer med seernes egne *indre stemmer*, bidra til tolkning og meningsskapning av filmens innhold (Tønnesson, 2001, s. 47). En analyse av stemmene i filmen kan dermed bidra til innsikt i hvilket budskap filmen forsøker å kommunisere og hvordan det appelleres til ulike seergrupper. I denne analysen skal jeg utforske spørsmålet:

Hvilke implisitte og eksplisitte stemmer er til stede i filmen, og hvordan kan disse bidra til appell og manglende appell til ulike seergrupper?

1.2 Den islamske stat – et historisk innblikk

For mange kan IS oppfattes som et relativt nytt fenomen som har oppstått i de siste årene. Det kan imidlertid trekkes en rød tråd fra etableringen av IS tilbake til den sovjetiske invasjonen av Afghanistan (1979–1989) og jordaneren, Abu Musab al-Zarqawi (Ali, 2016, s. 21-22). Selv om hensikten til denne oppgaven ikke er å undersøke IS' historie, er det viktig å ha en grunnleggende forståelse av hvordan IS har blitt til og hvilke ideologiske tankesett organisasjonen bygger på. Derfor vil jeg gjøre rede for organisasjonens opphav i korte trekk.

I 2003 opprettet al-Zarqawi gruppen *Tawhid wal-Jihad* – Monoteisme og Jihad – som året etter ble en del av terrornettverket *al-Qiada* (Hellestveit, 2016, s. 215). Lenge hadde al-Zarqawi strebet for et møte med verdens mest fryktede terrorist, Osama bin Laden. På tross av at al-Zarqawi sverget troskap til bin Laden, og at de opererte under det samme terrornettverket, stod deres ideologiske tankesett i sterk kontrast til hverandre. Mens bin Laden så på Vesten og USA som fienden, var al-Zarqawis definisjon på fienden mye bredere. Han var sterkt inspirert av den betydningsfulle jihadi-tenkeren, Abu Muhammad al-Maqdisi, og delte hans mening om at den største fienden ikke var Vesten, men de korrupte arabiske

diktaturene (Hellestveit, 2016, s.215–216).

al-Zarqawi og al-Maqdisi skilte seg imidlertid fra hverandre i sine holdninger overfor sjiamuslimer. Begge var riktignok motstandere av sjiamuslimene, men al-Zarqawi var mer ekstreme og han viste vilje til å utføre direkte angrep på den sjiamuslimske befolkningen (Ali, 2016, s. 26). Inspirasjonskilden for hans sterke hat mot sjiamuslimer, var 1300-tallsteologen Ibn Taymiyyah, som viste stor mistro mot sjiaene og mente at de var løgnere som måtte bekjempes (Hellestveit, 2016, s.216). I tillegg er Ibn Taymiyyah foregangsmannen bak de tre fundamentale prinsippene for *tawhid*, oversatt som monoteisme: Man skal bare tilbe Gud og *kun* Gud, og man skal ha den rette tro (Hellestveit, 2016, s. 216). Arven fra al-Zarqawis ideologiske tankegoods om hatet mot sjiamuslimene, og grunnprinsippene for *tawhid*, er sentrale elementer i IS' ideologi (Hellestveit, 2016, s. 233–234).

En annen sentral inspirasjonskilde for al-Zarqawi, som også har satt sitt preg på IS, er forfatter Abu Bakr Najis bok fra 2004, *Forvaltning av råskap*. Boken bygger på en teori om å svekke fiendtlige nasjoner gjennom systematiske angrep for å forårsake usikkerhet og kaos på alle samfunnets områder. Attraktive mål kan være viktig infrastruktur, eller andre økonomiske industrier, som for eksempel turistbransjen. Dermed vil fokuset til fienden være å verne om disse målene, og dette vil igjen åpne for angrep på andre, ubeskyttede mål. Når staten ikke lenger evner å beskytte sitt folk, vil tilliten til styresmaktene svekkes. Dette gjør at jihadistene, på tross av at de hadde skylden for kaoset, kan komme inn som garantister for sikkerhet, og etablere en trygg og rettferdig stat basert på et islamsk rettssystem (Hellestveit, 2016, s. 216). Boken argumenterer også for hvorfor bruken av henrettelsesmetoder som halshugging ikke bare er en akseptert metode, men også en nødvendighet, anbefalt av Allah. Bruken av halshugging som henrettelsesmetode har fått en ekstrem utvikling hos IS. De er i dag beryktede for sine mange og ekstremt brutale henrettelsesmetoder, hvor levende brenning, drukning, halshugging og kasting fra høye bygninger er noen av metodene de anvender.

al-Zarqawi var bakmannen for det som i 2006 ble ISI, Den islamske staten i Irak. ISI var et råd, eller en sammensvergelse, som bestod av seks forskjellige salafistgrupper, blant dem al-Qaida (Hellestveit, 2016, s. 215).⁴ Det samme året ble al-Zarqawi drept i et amerikansk

⁴ Salafisme er en særegen tolkning av islam og kan defineres som: «bevegelsen som tror at muslimer i størst

luftangrep. Etter hans død falt ansvaret for å bygge opp ISI på to personer. Den éne var den nåværende kalif for IS, Abu Bakr al-Baghdad, og den andre var Abu Mohammed al-Adnani, som var den fungerende propagandaministeren (Hagtvet, 2016, s. 372) for IS frem til hans død, 30. august 2016. ISI ble utvidet i 2013, og organisasjonen ble omdøpt til ISIL, Den islamske staten i Irak og Levanten.⁵ Et år senere utvidet organisasjonen seg igjen. Denne gangen ble navnet IS, Den islamske stat, og de fjernet med dette sine geografiske referanser (Hellestveit, 2016, s. 215).

1.3 Tidligere forskning

Radikal islamisme har i de senere årene vært gjenstand for mye forskning, og det har blitt produsert en rekke studier og artikler innenfor feltet både nasjonalt og internasjonalt. *Nettverk for Studier av Totalitarisme og Demokrati* (NEST), utga i 2016 i samarbeid med institusjonen *Fritt Ord*, antologien *Islamisme Ideologi og Trussel* (Sørensen, Hagtvedt & Brandal, 2016). Boken er et resultat av en konferanse arrangert på Litteraturhuset i Oslo, mai 2015. Den bygger på en rekke internasjonale studier, og tar for seg temaer som gir et allment innblikk i islamisme og islamismens historie. I tillegg retter den et søkelys mot islamisme i den islamske verden, Vesten og Skandinavia, med et særlig fokus rettet mot Den islamske stat (IS). Av internasjonale studier særlig rettet mot IS og deres virke, er det verdt å nevne den fagfelleurderte journalen *Perspectives On Terrorism* (Forest, 2015), og *Institute for Economics & Peace* sin rapport *Global Terrorism Index* (2015) som er en sammenfattende studie av mønstre og trender i terrorisme de siste 15 årene, med et særlig fokus på 2014.

Det foreligger også en rekke studier med søkelyset rettet mot IS' propagandavirke. Særlig har IS' tidsskrift *Dabiq* vært gjenstand for forskning. Øystein Sørensen (2016, s. 244–262) har i *Islamisme Terror og Trussel* blant annet bidratt med artikkelen *Dabiq – profesjonell propaganda med apokalyptisk perspektiv*. Jan Christoffer Andersen (2016) leverte nylig inn sin masteroppgave i kriminologi ved Universitetet i Oslo, med et særlig fokus på *Dabiq*. Av studier som tar for seg *Flames of war: Fighting has just begun*, er det imidlertid få, på tross av

mulig grad skal etterstrebe de første tre generasjonene av islam (al-salaf al-salih) på alle livsområder» (Meijer 2009; i Hellestveit, 2016, s. 214). Salafister kan både være voldelig og ikke-voldelige. De som praktiserer en voldelig form for salafisme, blir ofte omtalt som *salafi-jihadister*, og det er under denne retningen blant annet IS og al-Qaida tilhører (Hellestveit, 2016, s. 214).

⁵ Ifølge Store norsk leksikon referer «Levanten» til et geografisk område i den østlige delen av Middelhavet. Grovt sett utgjøres Levanten av dagens Libanon, Syria, Israel og Jordan, samt deler av Irak og Tyrkia (Leraand, 17. september 2014)

filmens omfang og egenart. I studiene der filmen blir nevnt er det som regel i en overordnet sammenheng. Den eneste oppgaven jeg har funnet hvor filmen har vært gjenstand for forskning, er Kyle J. Greene (2015) oppgave *ISIS: Trends in Terrorists Media and Propaganda*, som sammenligner bruddstykker av *Flames of war: Fighting has just begun* med en rekke andre henrettelsesvideoer produsert av IS, samt tidsskriftet *Dabiq*. Så vidt meg bekjent, finnes det ingen studier som tar for seg denne filmen i detalj, slik min oppgave søker å gjøre.

1.4 Disposisjon

Innledningskapittelet har gitt leseren innsikt i utgangspunktet for oppgaven, hvilken problemstilling og forskningsspørsmål som skal besvares, et kort historisk innblikk i tilblivelsen av IS, samt en oversikt over tidligere forskning. Andre kapitler tar for seg metode, fremgangsmåte og begrunnelse for valg av analysemateriale. I tillegg følger en presentasjon av analyseprotokollen (vedlegg 1) som vil bli brukt i forbindelse med den multimodale analysen. Videre følger et kapittel som redegjør for det teoretiske rammeverket studien bygger på. Deretter følger den første analysen i oppgaven. Her blir det multimodale aspektet ved filmen utforsket. Hver av modalitetene blir drøftet opp mot begrepene *modal affordans*, *funksjonell spesialisering*, *funksjonell tyngde* og *kohesjonsmekanismer*. Kapittelet avsluttes med en oppsummering av funnene i analysen. I kapittel fem utforsker jeg filmens flerstemmighet. Her ser jeg først på hvilke eksplisitt stemmer som finnes i filmen, før jeg redegjør for et sett med implisitte stemmer som kan hevdes å eksistere *i filmen*.

Avslutningsvis i kapittelet vil jeg drøfte tre ulike mottakergrupper jeg mener å ha identifisert ut fra funnene. I det sjette kapittelet følger den siste analysen i oppgaven. Her ser jeg på språkhandlingene i filmen. Det vil bli drøftet hvilken implikatur som kan hevdes å eksistere, og hvorfor filmen velger å kommunisere implisitt. I tillegg vil jeg forsøke å identifisere *makroenheten* og *makrohandlingen* i filmen. I det avsluttende kapittelet vil de mest sentrale funnene bli gjort rede for med hensyn til oppgavens problemstilling. Her vil jeg også fremme noen forslag som kan være interessante for videre forskning.

2 Fremgangsmåte, metode og materiale

Som forsker må man spørre seg selv om hvilken metode som er best egnet for å svare på problemstillingen og forskningsspørsmålene. David Silverman (2011, s. 15) og Bent Flyvbjerg (2006, s. 226) hevder det verken finnes «gode» eller «dårlige» forskningsmetoder, men at den metoden som blir lagt til grunn for et forskningsprosjekt, bør ta hensyn til hva man ønsker å utforske. For å styrke oppgavens validitet og pålitelighet vil jeg i dette kapitlet redegjøre for hvilken metode og fremgangsmåte som ligger til grunn for arbeidet.

2.1 Case

Hovedanliggendet for oppgaven er å utforske *hvordan* IS kommuniserer og appellerer. Som sagt finnes det en rekke innfallsvinkler og et bredt spekter av analysemateriale man kan ta utgangspunkt i for å besvare denne problemstillingen. Som nevnt i kapittel 1.3 har spesielt IS' tidsskrift *Dabiq* vært gjenstand for mye forskning. Flyvbjerg (2009, s. 94) peker på at «når målet er at fremskaffe den størst mulige mengde informasjon om et givet problem eller fænomen, er en repræsentativ case eller en tilfeldig stikprøve kanskje ikke den mest velegnede strategi». Dette begrunnes med at «typiske» eller «gjennomsnittlige» caser ikke nødvendigvis er de mest *informasjonsrike* (Flyvbjerg, 2009, s. 94). Videre viser Flyvbjerg til at «atypiske» eller «ekstreme» caser ofte gir det beste grunnlaget for å utforske et problem eller fenomen, fordi de ofte «aktiverer flere aktører og flere grunnleggende mekanismer i den undersøgte situation» (2009, s. 94–95). Som jeg vil vise i kapittel 2.2, har jeg valgt *Flames of war: Fighting has just begun* på grunn av dens *egenart* og *aktualitet*.

2.1 Validitet

Det som kanskje er den største fordelen med kvalitativ metode og case-studier kontra kvantitative studier, er at den kvalitative metoden tillater og krever at man går mer i dybden på et stoff, og at man fortolker ikke bare kvantitativt målbare fenomener, men også ytringer, meninger og budskap. Den problemstillingen jeg vil utforske befinner seg i skjæringspunktet mellom lingvistikk og mer samfunnsvitenskapelig informert kommunikasjonsforskning.

Innenfor slike fagfelt er den dominerende oppfatningen at ren objektiv kunnskap verken er ønskelig eller mulig (Silverman, 2011, s. 6).

Det eksisterer imidlertid en kritikk rettet mot kvalitativ forskning og case-studie som peker på at slike studier «angiveligt giver mere plads til forskerens subjektive og vilkårlige skøn end andre metoder» (Flyvbjerg, 2009, s. 100). Slik at studien dermed blir av tvilsom vitenskapelig verdi. Videre påpeker Flyvbjerg (2009, s. 100–102) at selv om dette kan være en nyttig kritikk av slike studier, er den langt på vei feilaktig, fordi case-studier følger egne stramme regelverk, annerledes enn kvantitative studier, men minst like strenge. Dessuten viser erfaring fra forskere som har gjennomført dyptgående og intensive case-studier, at deres forutinntatte synspunkter og antagelser var feilaktige, og at casematerialet har ført til at de har måttet revidere disse. Dermed blir det «falsifikasjon og ikke verifikasjon, der er karakteristisk for casestudiet» (Flyvbjerg, 2009, s. 101). I min oppgave har jeg ikke valgt å reise hypoteser, som i sin tur skal falsifiseres eller verifiseres. Men Flyvjergs poeng er likevel relevant, ettersom jeg gjennom forskningsspørsmålene peker ut noen undersøkelsesområder som skal «testes ut», for eksempel spørsmålet om implisitte stemmer i filmen.

Et annet problem som kan oppstå i forbindelse med akkurat denne oppgaven er min *nøytralitet* som forsker. IS' ideologi står i sterk motsetning til mine egne, personlige ideologiske overbevisninger. Derfor vil det være essensielt for meg å vise min nøytralitet som forsker gjennom alle ledd i denne oppgaven. Jaber Gubrium (referert i; Silverman, 2011, s. 407) advarer mot det han omtaler som *selvrefererende skrivning*. Dette er skrivning som refererer til forskerens personlige opplevelser. Disse kan komme til uttrykk i analysene som tanker, følelser eller mellommenneskelige forhold forfatteren danner seg i løpet av et studie tilknyttet enten sine intervjuobjekter eller sitt kildemateriale. I møte med *Flames of war: Fighting has just begun* har dette betydd for meg at på tross av filmens umenneskelige, voldelige og brutale sider, har jeg søkt å forhold meg nøytral og ikke latt mine personlige overbevisninger slippe til i analysene.

2.1.1 Arabisk språk

Filmene inneholder i tillegg en del arabisk språk. Blant annet er det en arabisk undertekst, og en arabisk sang som spilles i oppgaven. For å sikre at disse elementene blir forstått korrekt, har jeg derfor fått hjelp til å sammenligne underteksten med den engelske talen, samt fått

bekreftet en oversettelse av sangen (figur 2, kapittel 5.2.1). Den som har hjulpet meg med dette er Jan Arild Bjørnsson. Han leverte i 2010 sin masteroppgave i arabisk språk; *Egyptian Romanized Arabic: A Study of Selected Features from Communication Among Egyptian Youth on Facebook*.

2.2 Valg av analysemateriale

I oppstartfasen av denne oppgaven var det flere *cases* jeg anså som aktuelle å analysere ut fra mitt forskningsspørsmål. Valget falt på den 55 minutter lange filmen *Flames of war: Fighting has just begun*. Den ble utgitt 19. september 2014, og er produsert av IS' eget mediesenter *al-Hayat*. I likhet med stort sett alle IS-produserte filmer ble den distribuert gjennom diverse sosiale medier. Nettsiden jeg har benytt for å se filmen er *Liveleak*.⁶

Årsaken til at valget falt på akkurat denne filmen, var dens *egenart*. Den skiller seg ut fra andre tidligere IS-produserte filmer på flere områder. Det første er filmens tematiske omfang og dens lengde. Den skildrer – gjennom romantiske bilder, pakket med eksplosjoner, nærbilder av krigshandlinger, anti-vestlig retorikk og ulike filmtekniske virkemidler – IS' fremmarsj og erobring av en syrisk militærbase. Sjangeren til filmen er også unik i forhold til andre tidligere videoer produsert av IS. Den kan løst beskrives som en «dokumentar» (ikke så ulik en naturdokumentar) hvor narrativet blir formidlet gjennom en fortellerstemme. Filmen kan dermed anses som et avvik fra de mange «vanlige» henrettelsesvideoene og lignende som IS tidligere har produsert.

En annen sentral faktor for at valget falt på denne filmen, var dens *aktualitet*. På det aktuelle tidspunktet jeg bestemte meg for å bruke filmen som analysematerialet for denne studien, fantes det ingen forskning med utgangspunkt i akkurat denne filmen (jf. 1.3).

2.3 Begrensning av analysematerialet

En case-studie, slik denne studien er, kan fort svekkes i validitet og autentisitet dersom man ikke redegjør for hvorfor man velger å se på akkurat de punktene man trekker frem og hvorfor andre blir utelatt (Silverman, 2011, 357). Ettersom filmen er relativt lang blir en naturlig følge

⁶ Link til filmen følger i litteraturlisten

at ikke alle partier, scener eller elementer i filmen ville kunne få like stor plass og oppmerksomhet i analysene. Dette innebærer at valgene som tas med hensyn til partier, scener og elementer som blir behandlet, og også de som blir utelatt, må begrunnes.

Før jeg hadde startet transkripsjonen av filmen (dette vil bli tatt nærmere for seg i kapittel 2.4) var hensikten å studere den i sin fulle helhet. Det viste seg imidlertid at dette ville true med å sprengte oppgavens rammer. I spørsmålet om hvordan man kan tilfredsstillende pålitelighetskravet i kvalitative studier, viser Silverman (2011, s. 360) til at en måte å møte gjøre dette på, er å gjøre forskningsprosessen *transparent*. Med et ønske om å gjøre oppgaven transparent for leserne, og dermed også imøtekomme pålitelighetskravet, ble jeg nødt til å begrense omfanget av filmen. Valgt falt derfor på den 4 minutter og 10 sekunder lange anslaget. I den dramaturgiske spenningsbyggingen er anslaget den fengende starten som har i oppgave å *heve* spenningskurven (Larsen, 2013, s. 108). På tross av at en studie som kun tar for seg denne delen ikke vil kunne gi et fullstendig innblikk i filmen, vil en analyse av dette partiet likevel kunne si mye med tanke på kommunikasjon og appell. Dette også fordi anslaget fungerer som et *frempek* til resten av filmens handling. Det er dermed ikke slik at oppgaven vil gi et innblikk i *hele* filmen. Men jeg mener at partiet som er gjenstand for analysene, på bakgrunn av at partiet fungerer som et frempek mot filmens helhetlige handling, kan tjene til å gi et innsiktsfullt innblikk i hvordan filmen kommuniserer og appellerer til potensielle seere.

2.4 Transkripsjon av multimodale tekster

Analyseobjektet i denne oppgaven er som sagt anslaget i *Flames of war: Fighting has just begun*. Dette er en tekst (tekstbegrepet blir redegjort for i kapittel 3.1.1) som kommuniserer gjennom en rekke ulike *modaliteter*. Et ønske for meg har vært å tilgjengeliggjøre filmen for leserne, samtidig som jeg gjør analysen mest mulig transparent. Det er imidlertid en del utfordringer knyttet til dette. Oppgaven leses enten i papirtrykk eller digitalt, noe som gjør det vanskelig å gjengi filmen i sin helhetlige og originale form. Jeg har derfor latt meg inspirere av Marthe Øidvin Burgess' (2016) avhandling *Fra novelle til film: Elevproduerte multimodale tekster på 9. trinn*. I hennes avhandling (2016, s. 77–78) har hun utviklet en måte å transkribere film på, inspirert av Anthony Baldry & Paul J. Thibault, John A. Bateman & Karl-Heinrich Schmidt og Sigrid Norris. I tråd med Burgess, er analyseprotokollen jeg har

anvendt løst basert på *klyngeanalysemodellen – cluster analysis* – til Baldry & Thibault (Burgess, 2016, s. 77). Denne protokollen er vanligvis brukt på statiske bilder, men kan også modifiseres til bruk på film. En tradisjonell klyngeanalyse ville omfattet hvert eneste bilde i filmen. Dette ville både vært plass- og tidskrevende, i tillegg til at det hadde vært overflødig med hensyn til oppgavens mål. Likevel er essensen i klyngeanalysemodellen bevart. Den tar høyde for at «ytringer med ulike semiotiske systemer som fungerer sammen, skaper multimodale meningsklynger» (Burgess, 2016, s. 77).⁷ På lik linje med Burgess (2016) mener jeg dette gjelder for ikke-statiske tekster også. Videre skiller Burgess (2016, s. 77) mellom tre forskjellige måter *meningsklynger* dannes på i film. De er enten *tematisk*, *temporalt* eller *funksjonelt* avgrenset. Klynger som er avgrenset tematisk, utgjøres av «ytringer som uttrykker ideasjonell informasjon om det samme tema» (Burgess, 2016, s. 164). Temporale meningsklynger er klynger av «ytringer som ligger nær hverandre i tid og slik får et relatert meningsinnhold» (Burgess, 2016, s. 164), mens klynger avgrenset funksjonelt er «ytringer som har samme funksjon i filmen som helhet» (Burgess, 2016, s. 164).

Når jeg har avgrenset meningsklyngene i *Flames of war: Fighting has just begun*, har jeg forholdt meg til denne inndelingen. Dette gjør at analyseenheter består av filmsekvenser av ulik lengde, og som i mange tilfeller omfatter flere klipp – for eksempel klipp 12.1–12.19 som til sammen danner filmsekvens (meningsklynge) 12. Grunnen til at jeg har valgt å inndele filmsekvensene i flere klipp, er at bildekomposisjonen endrer seg såpass mye at det er nødvendig å illustrere endringen i komposisjonen. Dette betyr imidlertid ikke at hvert nye klipp oppfattes som en *ny* meningsklynge – de utgjør fortsatt én og samme meningsklynge som er avgrenset enten temporalt, funksjonelt eller tematisk.

2.4.1 Analyseprotokoll

Til sist vil jeg gjøre rede for analyseprotokollen (vedlegg 1) som danner utgangspunktet for den multimodale analysen. Gjennom protokollen søker jeg å sikre oppgavens transparens. Analyseprotokollen består av fem kolonner. Den første er *bilde*. Her vil bildekomposisjonen i klippet presenteres. I kolonnen *beskrivelse*, vil det være en beskrivelse av klippets handling. Tredje kolonne er en transkripsjon av den *mundtlige verbalteksten* i klippet. Her blir det også

⁷ En cluster – meningsklynge – blir beskrevet som: «A cluster is a locus of inclusion for a small-scale functional arrangement of items included in some larger scale arrangement» (Baldry & Thibault, 2006, referert i; Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 120)

poengtert hvem av de eksplisitte stemmene som snakker. Kolonnen *ikke-verbaltekst* presenterer musikk og reallyd (modalitetene blir utdypet i kapittel 3.2.1). Siste kolonne presenterer hvilke *filmtekniske virkemidler* som anvendes. Dette omfatter for eksempel zoom, slow-motion, forvrenging av bilde, fade-out/fade-in, ekko-effekt m.fl. Under, i figur 1, vises ett av klippene i filmen. Her er det ment som en illustrasjon på hvordan analyseprotokollen ser ut, og det er også på tilsvarende måte protokollen blir brukt videre i oppgaven.

Figur 1: Dette er klipp 5 hentet fra vedlegg 1 som omfatter hele analyseprotokollen. Her er det ment som en illustrasjon for å vise hvordan protokollen ser ut i praksis og for å illustrere hvordan den vil bli brukt videre i oppgaven.

BILDE	BESKRIVELSE	MUNT- LIG VERBAL- TEKST	IKKE- VERBAL- TEKST	FILMTEKNIS- KE VIRKE- MIDLER
	<p>Klipp 5 (00:23-00:26) Innledning-sreplikken til fortellerstemmen fortsetter. Viser et kart over verden som zoomes inn mot Midtøsten og navnet «IRAQ» dukker opp på kartet</p>	<p>«...would transform the political landscape of the world»</p>	<p>Bakgrunnslyden fortsetter. Ny lydeffekt, impact, kommer når bildet zoomer inn mot Irak</p>	<p>Filmer et kart og zoomer deretter raskt inn mot Midtøsten og Irak. Bildet forsvinner «inn» i IRAQ-skriften.</p>

3 Teori

Hensikten med dette kapittelet er å gi leseren et innblikk i det teoretiske rammeverket denne studien bygger på. For å besvare oppgavens problemstilling har jeg sett på tre sentrale aspekter som kan bidra til innsiktsfull informasjon med hensyn til hvordan kommunikasjonen og appellen foregår mellom filmen og potensielle seere. Dette har resultert i tre ulike analyser som tar for seg temaene *multimodalitet*, *flerstemmighet* og *språkhandlinger*. En av årsakene til denne fremgangsmåten, er et ønske om å imøtekomme ulike lesere, med ulike forutsetninger. Derfor velger jeg å belyse saksforholdene i studien med flere fasetter. I Flyvbjergs (2006, s. 238) ord; «The goal is to allow the study to be different things to different people. I try to achieve this by describing the case with so many facets—like life itself—that different readers may be attracted, or repelled, by different things in the case».

3.1 Bakgrunn: Systemisk-funksjonell lingvistikk

Mye av teorigrunnlaget i denne oppgaven springer ut fra språkteorien *systemisk-funksjonell grammatikk* (heretter: SFL), utviklet av Michael Halliday. Enkelt forklart er SFL «et rammeverk for studier av språk i funksjon» (Tønnesson, 2002, s.229). Hallidays utgangspunkt for teoridannelse er språket i bruk. Ettersom at språket eksisterer for å kommunisere med, må det derfor studeres slik det fungerer i kommunikasjon (Svennevig, 2012, s. 20). Det er først i sammenheng med en kontekst at språk får mening. Det nytter derfor ikke å studere språk i fullstendig isolasjon fra den sammenhengen – konteksten – den inngår i (Svennevig, 2012, s.18 & 20).

Halliday mener at språket er *multifunksjonelt*. I dette ligger det at språket anvendes til å fylle ulike funksjoner, samtidig som at funksjonene er innbakt i selve språket – grammatikken (Moen, 2002, s. 102). Dette vil si at «grammatikken og språkbruken er knyttet sammen gjennom språkfunksjoner, eller *metafunksjoner*» (Svennevig, 2012, s. 23). Ifølge Halliday (1978, s. 112–113) eksisterer det tre metafunksjoner som i større eller mindre grad er innbakt i alle språklige uttrykk. Den *ideasjonelle (ideational) metafunksjonen* konstruerer og representerer erfaringer om verden, i tillegg til at den viser til måten de logiske relasjonene uttrykkes på. I den *mellompersonlige (interpersonal) metafunksjonen* etableres relasjonen mellom de ulike partene i kommunikasjonen – viser til hvordan vi forholder og uttrykker oss

overfor hverandre. Den *tekstuelle* (*textual*) *metafunksjonen* peker på hvordan relevante sammenhenger blir skapt i tekster (Moen, 2002, s. 103). Dette kan forklares som «en intern semiotisk funksjon ved språk som skaper diskurs» (Burgess, 2016, s. 9).

3.1.1 Hva er en tekst?

Før jeg går nærmere inn på teorigrunnlaget i denne oppgaven er det nyttig å definere begrepet *tekst*. I denne studien er det et behov for et utvidet tekstbegrep. I den konvensjonelle bruken av ordet *tekst*, siktes det som regel til skrevne ord, eller skrift, og i enkelt tilfeller også muntlig tale – for eksempel sangtekster. Ifølge professor i språklig kommunikasjon, Jan Svennevig (referert i; Løvland, 2010, s. 11), blir tekst innenfor kommunikasjon- og tekstteori definert som en enhet, satt sammen av språklige tegn fra enten et eller flere forskjellige tegnsystemer. Denne definisjonen har et tekstsyn som peker på at det er verbalspråket – enten muntlig eller skriftlig – som er det som skaper tekst (Løvland, 2010, s. 11). Dette er imidlertid ikke en dekkende definisjon på hva en tekst er med hensyn til denne oppgaven.

Det er behov for et tekstbegrep som ser på mer enn bare verbalspråket som grunnlaget for tekst. Innenfor teorien SFL skriver Michael Halliday og Ruqaiya Hasan følgende om tekst:

The important thing about the nature of a text is that, although when we write it down it looks as though it is made of words and sentences, it is really made of meanings. [... A] text is essentially a semantic unit. (Halliday & Hasan, referert i; Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 16).

Dette tekstsynet åpner for et bredere perspektiv. De semantiske enhetene som utgjør en tekst kan her også inkludere for eksempel lyd, bilder, bevegelse, farger. (Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 16). Hallidays og Hasans tekstsyn har påfallende likhetstrekk med multimodalitetsteori som benytter seg av et tekstbegrep uten å knytte det spesielt til kun verbalspråk (Løvland, 2010, s. 11). Innenfor denne teorien er tekster det vi kommuniserer gjennom, uavhengig av hvilke *tegn* som utgjør teksten (Kress, referert i; Løvland, 2010, s. 11–12). Videre definerer Gunther Kress tekst «som et resultat av sosial handling» (Kress referert i; Løvland, 2010, s. 12). Tekster blir dermed skapt ved å ta i bruk ulike semiotiske ressurser for å representere og kommunisere i en sosial kontekst (Løvland, 2010, s. 12). Studieobjektet – *teksten* – i denne oppgaven er en film. Dette er en tekst som uttrykker seg ved å kombinere ulike semiotiske ressurser – den er *multimodal* – for å kommunisere. I denne studien vil jeg derfor forholde meg til Anne Løvlands tekstdefinisjon som sier at:

Tekstar er systemet av semiotiske ressursar, som til dømes skrift, bilete og lyd, men også dei handlingane ein utfører når ein kommuniserer teksten, det uttrykte røyndomsbiletet og forholdet til sjangerkonvensjonane som er ein del av den aktuelle kommunikative aktiviteten. (Løvland, 2010, s. 12)

3.2 Multimodalitet

Modalitetsbegrepet stammer fra sosialesemiotikken og har blitt utviklet av Gunther Kress og Theo van Leeuwen som har latt seg inspirere av Halliday (jf. tekstsynet 3.1). Multimodalitet er et trekk ved teksten som viser til at mening blir skapt gjennom et *samspill* av ulike semiotiske ressursar. Med andre ord, mening blir til i teksten ved å kombinere ulike *modaliteter* (Løvland, 2010, s.10 & 21). For å besvare hvordan filmen kommuniserer med seerne, er det derfor naturlig å se nærmere på hvilke modaliteter som eksisterer i filmen, og hvordan disse blir utnyttet. I denne delen av teorikapittelet skal jeg gå nærmere inn på multimodal analyse med særlig vekt på *funksjonell tyngde, modal affordans, funksjonell spesialisering og kohesjonsmekanismer*.

3.2.1 Modaliteter i filmen

Å avgjøre om en tekst er multimodal eller ikke, er som regel en enkel affære. Ytterst få tekster kan sies å være *monomodale* – tekster som skaper mening gjennom én semiotisk ressurs – og de aller fleste tekster utgjøres av to eller flere modaliteter. Innenfor sosialesemiotikken er det teksten i sin helhet som er det sentral – det er gjennom samspillet mellom modalitetene at teksten blir skapt (Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 24). Likevel er vi nødt til å skille de ulike modalitetene fra hverandre for å legge merke til vesentlige trekk ved modalitetene. På denne måten kan man beskrive hvordan de samspiller med hverandre (Løvland, 2010, s. 24; Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 24). I denne delen skal jeg derfor redegjøre for hvilke modaliteter jeg forholder meg til når jeg analyserer filmen. Jeg har valgt å kategorisere modalitetene inn i to «hovedgrupper». På den ene siden er det modalitetene som kommer *auditivt* til uttrykk. Kategorien består av modalitetene *reallyd, musikk og muntlig verbaltekst*. Den andre hovedgruppen er modalitetene som blir *visuelt* uttrykt, og består av *skriftlig verbaltekst, ikonisk modalitet og kineikonisk modalitet*.

Reallyd kan forklares som *naturalistisk lyd* – lyd som forekommer i virkeligheten. Vi er stort sett alltid omgitt av ulike lyder hvor enn vi befinner oss. Hvilke lyder som oppfattes og legges

merke til er avhengig av konteksten; vi oppfatter ikke nødvendigvis all lyd rundt oss, selv om den er til stede. Det er ulike årsaker til dette. Hvis vi aktivt lytter etter én lyd, oppfatter vi ofte ikke andre lyder som omgir oss. I tillegg kan lyder være *normaliserte* og av den grunn «legger vi ikke merke til dem», selv om de er til stede i underbevisstheten (Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 39). Eksempler på reall lyd i filmen er for eksempel fotskritt eller skudd som blir avfyrt. I film er funksjonen til denne modaliteten som oftest å skape *nærhet til virkeligheten*. Dette gjør at det som blir fremstilt virker mer virkelighetsnært (Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 39–40). Funksjonen kan dermed også beskrives som stemningsskapende.

Musikk som modalitet omfatter mer enn hva den konvensjonelle bruken av ordet gjerne refererer til. Som modalitet kan det forklares som *effektlyd*. Dette er både *sensorisk-* og *abstrakt-sensorisk lyd* (Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 39–40).⁸ Det tydeligste eksempelet på *abstrakt-sensorisk lyd* i oppgaven er musikken som spilles (omtalt som en *nasheed*; mer om dette i kapittel 4.3.1 og 5.2.1). *Sensorisk lyd* kan forklares som lyd med forankring i virkeligheten, men den er redigert og manipulert (Maagerø & Tønnessen, s. 40). I filmen er dette for eksempel lyden av flammer som brenner, hvor lyden er forsterket og redigert. I tillegg er denne typen lyd også det jeg omtaler som lydeffektene *swoosh* og *impact*.⁹ Funksjonen til *musikk* som modalitet, er i stor grad stemningsskapende.

Muntlig verbaltekst er i filmen de eksplisitte stemmene som snakker. Det sentrale i denne modaliteten er det muntlige språket. Gjennom det muntlige verbalspråket setter vi sammen lyder til ord, og videre til lengre ytringer, som igjen realiserer *mening* (Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 26). Denne modaliteten egner seg til å *beskrive, forklare* eller *argumentere*. Det er imidlertid visse begrensninger til hvor mye vi kan uttrykke gjennom verbalspråket. Vi må alltid foreta valg til hva som skal formidles og hva som utelates. Hvis ikke ville teksten blitt uendelig lang (Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 27). Intonasjon er en sentral del av muntlig verbalspråk og det kan brukes til å legge trykk på enkelte ord, eller partier i ytringer, for å fremheve disse. I tillegg kan vi endre tonefall, snakke behersket og rolig, bytte mellom å være

⁸ Ofte skiller vi mellom *sensorisk-* og *abstrakt-sensorisk lyd* når vi kategoriserer *auditive* modaliteter (Maagerø & Tønnessen, 39–41). Dette gjøres også i denne oppgaven, men de vil begge bli omtalt som modaliteten «musikk».

⁹ Dette er to veletablerte begreper innen filmbransjen. *Swoosh* er en redigert inn lyd som skal etterligner noe som suser forbi i en høy hastighet. Denne lydens effekt på filmen er at den skaper illusjonen om at *tempoet* øker, og den bidrar til å holde seernes oppmerksomhet. *Impact* er også en lyd redigert inn i filmen. Den etterligner et smell, akkurat som når to harde objekter blir slått mot hverandre. Denne effekten blir brukt for å sette punktum, eller for å underbygge og konstatere.

sint, trist og glad. Alt dette er med på å skape mening (Maagerø & Tønnesen, 2014, s. 27).

Skriftlig verbaltekst har flere likhetstrekk med den muntlige verbalteksten. Det lingvistiske systemet er likt for begge. Forskjellen ligger i modalitetenes *materialitet* som forandrer måten mening blir skapt på (Maagerø & Tønnesen, 2014, s. 27). Mens muntlig verbaltekst er produsert gjennom taleorganer og sanses gjennom hørselen, er den skriftlige verbalteksten produsert gjennom grafiske tegn og blir oppfattet og sanset når den leses med synet vårt. I stedet for intonasjon, kan vi i skriftlig verbaltekst fremheve ord ved hjelp av syntaktiske valg, grafiske konvensjoner – for eksempel kursiv, fet skrift eller store bokstaver – samt tegnsetting (Maagerø & Tønnesen, 2014, s. 27). I filmen kommer denne modaliteten til uttrykk gjennom underteksten og annen skrift som vises i det visuelle feltet.

Ikonisk modalitet kan forklares som *stillbilder*, enten i form av et fotografi, tegninger eller datagenerert grafikk (Burgess, 2016, s. 21). En av egenskapene til stillbilder, er at de egner seg godt for å fremstille detaljer. Modaliteten egner seg også til å vise hvordan objekter eller ulike fenomener er plassert i forhold til hverandre. Begrensningen er imidlertid at et stillbilde kun kan si noe om ett bestemt øyeblikk, fra en bestemt vinkel ut fra en bestemt hensikt (Løvland, 2010, s. 24–25; Maagerø & Tønnesen, 2014, s. 28–29). Det er kun noen få eksempler på ikonisk modalitet i filmen. Den mest fremtredende bruken av modaliteten er i overgangen mellom ulike partier av filmen.

Kineikonisk modalitet kan ifølge Andrew Burn og David Parker (2001, referert i; Gilje, 2010, s. 27) forklares som bilder i bevegelse – *levende bilder* eller *film*. Det er viktig å presisere at kineikonisk modalitet ikke må forveksles med det man i dagligtale omtaler som film. Den konvensjonelle bruken av ordet film, er en samlebetegnelse på en mengde tekster som kan være alt fra en kort filmsnutt til en lang spillefilm. I denne sammenhengen består begrepet «film» av flere modaliteter, og vi snakker da om et multimodalt uttrykk som minimum inneholder kineikonisk modalitet samt lyd (Burgess, 2016, s. 21–22). Kineikonisk modalitet må her forstås som én modalitet, som uttrykker meningsinnholdet sitt gjennom bilder satt sammen i en temporal rekkefølge for å fremstille bevegelse (Gilje, 2010, s. 27–29). Dette betyr at kineikonisk modalitet kan anses som en slags multimodal modalitet i seg selv, ettersom den representerer flere modaliteter på mikronivå, som for eksempel bilde, farger,

kroppsspråk m.fl. Likevel oppfattes dette som én modalitet på makronivå ettersom vi oppfatter kineikonisk modalitet som *bevegelse* (Burgess, 2016, s. 22).

3.2.2 Modal affordans og funksjonell spesialisering

Jeg har allerede vært inne på enkelte av modalitetenes begrensninger og potensial for å skape mening. Det er dette som er *modal affordans*. Affordans viser til hva som er mulig og ikke mulig å uttrykk gjennom en modalitet (Løvland, 2010, s. 24). Ingen modaliteter har samme affordans. Det er derfor viktig å kjenne til hvilke forutsetninger de ulike modalitetene har for meningskaping hvis en tekst skal formidle det vi ønsker at den skal (Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 24–25). Hvilken affordans en modalitet har, kan avgjøres av dens *materielle form*. Med materiell form siktes det til de faktiske materialene vi bruker for å uttrykk oss. Måten en modalitet er *organisert* på er også en avgjørende faktor for affordansen, fordi det har innvirkning på hvordan mottakeren oppfatter meningsinnholdet. En modalitet kan enten være organisert i *tid* eller *rom*. Modaliteter organisert i tid blir oppfattet og forstått over tid, mens modaliteter organisert i rom blir oppfattet mer eller mindre øyeblikkelig (Løvland, 2010, s. 22–25).

For at en tekst skal fungere optimalt er det derfor viktig å ta hensyn til modalitetenes affordans, og det er her begrepet *funksjonell spesialisering* kommer inn. Den helhetlige kommunikasjonen i en multimodal tekst skjer som sagt gjennom et samspill av flere ulike modaliteter. Dermed åpnes det for at vi kan fordele ansvaret for ulike sider av den helhetlige kommunikasjonen på de forskjellige modalitetene. Fordi modalitetene har ulik affordans for å skape mening, kan vi utnytte deres *funksjonelle spesialisering* – det de egner seg best til – og dermed belyse innholdet i teksten på en rikere måte (Løvland, 2010, s. 26–27; Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 25). Det er imidlertid ikke slik at alle modalitetene i en tekst har et like stort *informasjonsansvar*. På bakgrunn av affordans og funksjonell spesialisering, vil de forskjellige modalitetene som samspiller i en tekst bli gitt en ulik *funksjonell tyngde*. Dette begrepet viser til hvor stor del av den helhetlige informasjonen i en tekst som ligger i de ulike modalitetene (Løvland, 2010, s. 26–27). Som en del av den multimodale analysen i denne oppgaven, skal jeg derfor utforske i hvilken grad filmen tar forbehold i modalitetenes affordans, og i hvilken grad de utnytter deres funksjonelle spesialisering. Ut fra dette vil jeg også redegjøre for modalitetenes funksjonelle tyngde, i form av et autoritetshierarki.

3.2.3 Multimodal kohesjon

Samtidig som det er viktig å ta hensyn til modalitetenes affordans og funksjonelle spesialisering i utformingen av en tekst, er det også viktig å skape en *sammenhengende* tekst. Det er gjennom samspillet av modaliteter at tekstens helhetlige *mening* blir skapt (Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 41–42). Paul J. Thibault (referert i; Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 42) mener at «mening i multimodale tekster ikke oppstår ved at én modalitet legges til en annen, fordi meningen er mer enn summen av det modalitetene uttrykker». Det er altså snakk om en multiplikasjon av mening.

I tekstlingvistikken brukes begrepene *koherens* og *kohesjon*. Jan Svennevig (2012, s. 215) definerer koherens som «den sammenhengen som gjør de enkelte delene av teksten meningsfull i forhold til hverandre og til teksten som helhet». Etableringen av tekstlig koherens skapes på ulike måter. I verbalspråket bruker vi for eksempel mekanismer som konjunksjoner for å binde sammen setninger og ord. Lignende mekanismer finnes også i multimodale tekster. Disse mekanismene er det vi kaller for *multimodal kohesjon* (Løvland, 2010, s. 29). I denne oppgaven forholder jeg meg til typologien av multimodal kohesjon introdusert av Theo van Leeuwen i boken *Introducing Social Semiotics* (2005). De fire formene for multimodal kohesjon er *rytme*, *informasjonskopling*, *komposisjon* og *dialog*.

Rytme er knyttet til tekstens tidsdimensjon. Teksten utfolder seg i tid, og sammenheng blir derfor skapt ved at de ulike modalitetene følger hverandre i en kronologi (Løvland, 2010, s. 29; Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 42). Den rytmiske organiseringen i en tekst bygger på vekslingen mellom motsetninger, som for eksempel stor og liten, sterk og svak, dag og natt. Van Leeuwen (referert i; Løvland, 2010, s. 30) mener at gjennom rytme deles teksten opp i takter, fraser og sekvenser. Sekvenser forstås som større enheter som er bygd opp av flere fraser, som igjen inneholder flere takter. Ofte vil modalitetene som samspiller i en tekst følge samme rytme, men de kan også utnytte ulik og overlappende rytme (Løvland, 2007, s. 29–30).

Komposisjon er knyttet til den romlige organiseringen, som omfatter både to- og tredimensjonale rom. Komposisjon bygger på følelsen vår av balanse og ubalanse. Ofte kan komposisjonen reflektere den kommunikasjonssituasjonen den multimodale teksten inngår i. I tillegg fungerer komposisjonen i en tekst som en markør på hva som er sentral informasjon og

hva som er mindre viktig. Dette kan for eksempel gjøres ved å fremheve enkelte elementer kontra andre elementer (Kress & van Leeuwen, 1996, s. 183). Samtidig skaper komposisjon signaler til leseren om hvordan man kan orientere seg og se sammenhengen i teksten (Løvland, 2007, s. 32).

Informasjonskopling kan sies å være ulike former for relasjoner som eksisterer mellom modalitetene (Løvland, 2010, s. 37). Vi vil nesten automatisk forsøke å finne en sammenheng mellom modalitetene i teksten som befinner seg nær hverandre i tid og rom (Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 44). Informasjonskoplinger ble først introdusert av van Leeuwen som en systematisering av ulike måter informasjonsenheter kan være relatert til andre informasjonsenheter i en tekst. Han så først og fremst på ord-bilderelasjoner (Løvland, 2010, s. 37). Anne Løvland har videreutviklet van Leeuwens systematisering, og bruker den også for å se på informasjonskoplinger mellom andre modaliteter enn kun ord-billederelasjonen. I denne oppgaven tar jeg derfor utgangspunkt i hennes typologi når jeg skal se på informasjonskoplinger i filmen. Hovedskillet i systematiseringen går mellom *utviding* og *utdyping*. *Utdyping* avgrenser meningspotensialet av den helhetlige informasjonen, mens *utviding* utvider meningspotensialet (Løvland, 2010, s. 38). Under vises en tabell, inspirert av Løvland, hvor jeg viser hvordan ulike former for informasjonskoplinger realiseres i teksten.

Tabell 1 Informasjonskoplinger etter Løvlands tabell (Løvland, 2007, s.37).

Utviding			Utdyping	
Utfylling	Kontrastering	Omskriving	Tolking	Spesifisering
Informasjonen som er uttrykt gjennom ulike modaliteter, fungerer utfyllende med hverandre fordi de representerer ulike deler av den helhetlige informasjonen.	Informasjonen som er uttrykt gjennom forskjellige modaliteter står i kontrast til hverandre.	Informasjonen som er uttrykt gjennom forskjellige modaliteter, er omskriving av hverandre. Likt informasjonsinnhold, men forskjellig fremstillingsmåte	Informasjonen som er uttrykt gjennom én modalitet er en tolkning på informasjonen som er uttrykt av en annen modalitet.	Informasjonen som er uttrykt gjennom én modalitet spesifiserer informasjonen som er uttrykt gjennom en annen modalitet.

Dialog er den fjerde formen for kohesjon. Den bygger blant annet på samtaleteori og teori om musikalsk samspill. van Leeuwen (2005, referert i; Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 46) hevder at sammenheng mellom modalitetene i en tekst kan ha en dialogisk karakter. Dialogen mellom modalitetene i en tekst kan minne om samspillet mellom forskjellige instrumenter. For eksempel kan ulike modaliteter innta ulike roller, og der hvor én modalitet blir fremhevet blir en annen trukket i bakgrunnen (Løvland, 2007, s. 39-40).

3.3 Kommunikasjon og retorikk

Ifølge Jan Svennevig (2012, s.50) vil språkbrukere i en kommunikasjonssituasjon – i dette tilfellet avsenderen – ha et *intendert budskap* de ønsker å formidle. Gjennom kommunikasjonshandlinger forsøker de å formidle dette budskapet overfor sine samtalepartnere. I dette ligger det at det ikke er ordene eller ytringen i seg selv som søkes å overbringes, men et tankeinnhold som nødvendigvis går utover de ordene og setningene som anvendes. Dette forutsetter at avsenderen allerede i utformingen av ytringen må ta i betraktning samtalepartnerens – mottakerens – holdninger og bakgrunnskunnskaper, slik at budskapet blir oppfattet på den *intenderte* måten. I tillegg er det viktig å ta situasjonen hvor kommunikasjonen foregår i betraktning – *konteksten* rundt kommunikasjonen (Svennevig, 2012, s. 50 & 52). På tross av at kommunikasjonen i filmen ikke nødvendigvis kan anses som en «alminnelig» kommunikasjonssituasjon – hvor deltakerne inngår i en samtale med hverandre og veksler på å ta ordet – har dette en overføringsverdi med hensyn til hvordan kommunikasjonen i filmen foregår. Filmene forsøker å formidle et budskap overfor seerne. Hvis dette budskapet skal bli oppfattet på den *intenderte* måten, er filmene som avsender avhengig av å ta forbehold i hvem mottakerne er, for å lykkes i sin formidling av budskapet.

Det er flere paralleller mellom dette synet på kommunikasjon og retorikkens *stilistikk*. I retorikken operer vi med fire grunnleggende krav, uansett sjanger og situasjon som man bør ta hensyn til dersom man ønsker å overtale andre (Bakken, 2011, s. 24). Når Jonas Bakken (2011, s. 24–25) omtaler de fire kravene, baserer han seg på Ciceros verker. Det første kravet peker på at man må etterstrebe å uttrykke seg i et *korrekt språk* – enkelt forklart; unngå språkfeil. Det neste kravet er at stilen må være *klar*. Man må uttrykke seg tydelig og presist. Akkurat dette kravet er nokså innlysende: Dersom mottakeren ikke forstår det som blir sagt, vil heller ikke budskapet bak ytringen nå frem. Bakken peker på at det først og fremst er

gjennom ordvalget man oppnår klarhet: «Man bør velge de ordene som *normalt* brukes til å beskrive det aktuelle fenomenet. Her er det hva som er *normalt for mottakerne*, som er avgjørende» (Bakken, 2011, s. 24, min utheving). Det tredje kravet dreier seg om *aptum* – stilen må være høvelig og passende. Det er viktig å velge en passende stil med hensyn til den personen man selv er, samtidig som man tar forbehold om saken man snakker om og omstendighetene man befinner seg i (Bakken, 2011, s. 24). Det siste kravet omhandler stilens *utsmykkelse*. Utsmykkelse kan her forklares med begrepet *estetisk*. Hvis stilen er estetisk vil den virke tiltrekkende på mottakerne av den, noe som igjen vil bidra til å stryke dens overbevisende kraft (Bakken, 2011, s.25).

3.4 Språkhandlinger

«Kommunikasjon er ikke bare formidling av informasjon om verden; det er også *handling*» (Svennevig, 2012, s. 61). Denne pragmatiske tilnærmingen til mening bygger på det faktum at språket ikke bare tjener til å representere verden (språkets referensielle funksjon), men også til å utføre handlinger overfor adressater (språkets mellommenneskelige funksjon) (Svennevig, 2012, s. 61 og 66). Teorien om språkhandlinger ble introdusert i 1955 av John L. Austin (1911–1960) i en forelesningsrekke på Harvard, senere utgitt under tittelen *How to do things with words* (Austin, 1962). Ifølge Austin kan *språkhandlinger* forstås som det vi gjør med språket i konkrete ytringer, for eksempel å fortelle eller beordre noen om noe (Austin 1962 i; Svennevig, 2012, s. 61). Austin (1962, s. 108–109) viser til hvordan en ytringen har tre ulike dimensjoner; den *lokusjonære*, de *illokusjonære handlingene* og den *prelokusjonære handlingen*.¹⁰

John Searle (Austins elev) videreutviklet Austins teori om illokusjonære handlinger i *A taxonomy of illocutionary acts* (Searle, 1981, s. 1–29). Searle viser til at det er mulig å skille de illokusjonære handlingene ut fra deres mål, eller kommunikative poeng (illocutionary point) (Searle, 1981, s. 2–3). De fem hovedtypene er: Konstativer (representatives), direktiver (directives), kommissiver (commissives), ekspressiver (expressives) og kvalifiseringer (declarations) (Searle, 1976, s. 10–23). Det er denne inndelingen av språkhandlinger jeg vil

¹⁰ Den *lokusjonære* dimensjon sikter til «selve ytringen», dens proposisjonelle innhold (Austin, 1962, s. 108). De *illokusjonære handlingene* definerer Austin som «performance of an act *in* saying something as opposed to performance of an act *of* saying something» (Austin, 1962, s. 99). Dette vil si det vi ønsker å oppnå med ytringen. Den *Prelokusjonære handlingen* er effekten som oppnås av den illokusjonære handlingen (Austin, 1962, s. 108).

forholde meg til i min oppgave.¹¹

Konstativer: Består av språkhandlinger som å *påstå, informere, fortelle, forklare, gjengi* osv. Denne typen språkhandlinger representerer et saksforhold i verden. Ytringene er gjerne av typen utsagnssetninger. Den som taler forplikter seg her *først* og fremst til *sannheten* av utsagnet (Svennevig, 2012, s. 62.)

Direktiver: I denne typen språkhandlinger er hovedpoenget i kommunikasjonen å få samtalepartnern til å gjøre noe. Dette omfatter utsagn som *anmodninger, beordringer, å kreve* eller *å be om (noe)*. Det man forsøker å få den andre (de andre) til å gjøre, kan også være i personens egen interesse, for eksempel *å invitere, å råde, å tillate*. I tillegg hører også *spørsmål* til i denne kategorien av språkhandlinger ettersom man forsøker å få samtalepartnern til å svare på noe (Svennevig, 2012, s.62).

Kommissiver: Er språkhandlinger der taleren tar på seg forpliktelser til å selv gjøre *noe*. Det vil si ting som *å love noe, tilby og garantere*. I denne typen språkhandlinger er det proposisjonelle innholdet en fremtidig handling og dermed talerens hensikt (Svennevig, 2012, s. 62-63).

Ekspressiver: I enkelte utsagn er det en hensikt å uttrykke en psykologisk tilstand hos taleren. Ekspressiver omfatter språkhandlinger hvor taleren kommer med *følelsesutbrudd, unnskyldninger, viser misnøye, viser takknemlighet, sinne, glede, sorg* osv. Denne typen språkhandlinger uttrykkes ofte i egne setningsemner og ikke i hele setninger. I tillegg eksistere det helt egne setningstyper for ekspressiver som *ønskesetninger* og *konjunktiv* (Svennevig, 2012, s.63). Et fellestrekk med klassen kommissiver er at begge typene språkhandlinger blir akseptable på bakgrunn av talerens *oppriktighet* (Svennevig, 2012, s.63).

Kvalifiseringer: Under kvalifiseringer finner vi de språkhandlingene som skaper en *ny (institusjonell) virkelighet*. Dette er verken sanne eller usanne beskrivelser av virkeligheten. Et godt eksempel på denne typen språkhandling er offisielle *erklæringer*. Kvalifiseringer er

¹¹ Språkhandlingene som legges frem her, må ikke forveksles med Hallidays tre metafunksjoner (jf. 3.1). Mens Hallidays metafunksjoner kan betraktes som grunnleggende forutsetninger og egenskaper ved språket, kan språkhandlingene som omtales her, betraktes som semantiske prototyper som brukes til å tolke og danne mening. De kan forstås som underbevisste retningslinjer for hvordan vi kommuniserer og samhandler (Burgess, 2016, s. 9).

avhengig av den sosiale virkeligheten. For at de skal oppfattes som vellykkede, må de institusjonelle kravene til hvem som uttaler kvalifiseringen være på plass, i tillegg til at det må være riktig sted og tid. Uten dette vil ikke språkhandlingen være *legitim*. Denne typen språkhandlinger omfatter også definisjoner (Svennevig, 2012, s. 63).

3.4.1 Gyldighet

«Når vi inngår i kommunikasjon med andre, er det visse begrensninger på hva vi kan si, i alle fall om vi ønsker at det skal bli akseptert av samtalepartneren (Svennevig, 2012, s. 66)». I kommunikasjon med andre må vi forholde oss til et sett med underliggende normer. Jürgen Habermas formulerte i hans unvierversalpragmatikk *gyldighetskravene* som ligger til grunn for at en ytring skal være akseptabel for samtalepartnerne. For det første må en ytring være «et *oppriktig* uttrykk for talerens tanker og følelser (subjektiv gyldighet)» (Svennevig, 2012, s.66). Den må også være «en *sann* beskrivelse av virkeligheten (objektiv gyldighet)» (Svennevig, 2012, s.66). Samtidig må den være «en *legitim* handling overfor adressaten (i forhold til den sosiale relasjonen mellom dem, dvs. deres respektive rettigheter og forpliktelser) (sosial gyldighet)» (Svennevig, 2012, s.66).

Gyldighetskravene er ment som en beskrivelse av hvilke normer vi selv forholder oss til i kommunikasjon med andre. Dersom en ytring avviker fra gyldighetskravene og ikke oppfattes som enten *oppriktig*, *sann* eller *legitim* kan den bli påtalt av samtalepartnerne. Alle gyldighetskravene er til stede i enhver ytringen, men avhengig av hvilken språkhandling som realiseres, vil enkelte av kravene være mer sentrale (Svennevig, 2012, s. 68). De viktigste gyldighetskravene for hver av språkhandlingene er:

Tabell 2 Utdrag hentet fra Jan Svennevigs oppsummering av de ulike språkhandlingsklassene (Svennevig, 2012, s. 68)

Språkhandlingsklasser	Gyldighetskrav
Konstativer	Sannhet
Direktiver	Legitimitet
Ekspressiver	Oppriktighet
Kommissiver	Oppriktighet
Kvalifiseringer	Legitimitet

3.4.2 Implikatur – indirekte språkhandlinger

Paul Grice (1913–1988), er en sentral person innenfor den språkfilosofiske pragmatikken med sin teori om *implisitt mening – implikatur* (Svennevig, 2012, s. 71). Det er ikke alltid at det som blir kommunisert eksplisitt samsvarer med det som egentlig blir sagt. Ofte snakkes det «mellom linjene», og vi er da nødt til å gå utover det som er konvensjonelt kodet inn i ordene og grammatikken for å komme frem til den intenderte meningen (Svennevig, 2012, s. 71&76). Konteksten er derfor avgjørende for hvordan mening blir skapt i kommunikasjon. For eksempel kan dette bety at det som på et eksplisitt nivå er en konstativ språkhandling, egentlig er ment som et indirekte direktiv. Dermed endres språkhandlingsfunksjonen i ytringen seg på grunn av implikaturen (Svennevig, 2012, s. 76). Det er flere tilfeller hvor det kan hevdes at filmen kommuniserer gjennom indirekte språkhandlinger. Å identifisere implikaturen i *Flames of war: Fighting has just begun*, vil derfor være viktig for å utforske oppgavens hovedanliggende.

3.5 Flerstemmighet

I kapittel 3.3 knyttes kommunikasjonsteorien som blir presentert opp mot en «klassisk» kommunikasjonsmodell omtalt som *the linear, conduit model* – ofte referert til som *rørmodellen* (Tønnesson, 2001, s. 42). I denne modellen er fokuset på avsenderens *intensjoner*. Berge (referert i; Tønnesson, 2001, s. 43) peker på at denne modellen også er typisk for retorikken (jf. 3.3). «Taleren utformer sitt budskap ut fra en *intensjon* om å oppnå

en *bestemt effekt* på tilhøreren» (Tønnesson, 2001, s.43; min utheving). Denne kommunikasjonsmodellen kan dermed omtales som en *monologisk* modell. Men som Tønnesson (2001, s. 43) spør: «foregår kommunikasjon som énveisoverføring av informasjon – i praksis?»

3.5.1 Autopoiesis-modellen

Autopoiesis-modellen – *the self-regulatory (autopoiesis) model* – er en kommunikasjonsmodell som betrakter «jeg»-et som den eneste kommuniserende (Tønnesson, 2001, s. 46). For å forklare denne tilnærmingen til kommunikasjon velger jeg å vise til Kjell Lars Berges resonnement om autopoiesis-modellen, her i Johan Tønnessons utlegning:

«Et annerledes og mer avansert syn på språklige meddelelser, slik som skrevne tekster enn hva som er vanlig» ettersom blikket nå åpnes «ikke bare for en mer finmasket distinksjon mellom den individuelle kommuniserende og hans kommunikative miljø, men også for [hans] mer permanent selv-refererende og autopoietiske aktivitet. Muntlig dialog blir således redusert til kun én blant flere kommunikasjonstyper.» (Tønnesson, 2001, s. 47).

I boken *Den flerstemmige sakprosaen* skriver Tønnesson (2002, s. 19–20) følgende om modellen: «Overlevering og utveksling av ferdige budskapar er berre ein del av kommunikasjonen. Like viktig er den meiningsskapinga som går føre seg inne i dei kommuniserande». For denne oppgavens vedkommende vil dette si at når produsenten produserer filmen, foregår det en dialog – eller en polylog, en samtale mellom et helt kor (Tønnesson, 2002, s. 20) – inne i produsenten. Dette vil si at desto flere av de indre stemmene produsenten, i Tønnessons ord (2001, s. 47); «låner øre og penn til», desto flere stemmer vil finnes i filmen. Videre vil seerne i møte med filmen, møte et sett med tekstualiserte stemmer, i den grad de samsvarer med seernes egne *indre stemmer*, som kan bidra til å åpne flere «inngangsportaler» til tolkningen av filmens budskap. En analyse av både de eksplisitte og implisitte stemmene, kan derfor bidra til å belyse hvordan filmen kommuniserer og forsøker å appellere til potensielle seere.

4 Multimodal analyse

Multimodalitet stammer fra det engelske ordet *mode* og kan oversettes med *måte*. Det er dette som er kjernen i begrepet *modalitet*. Som sagt tidligere, kan en multimodal tekst forstås som en tekst satt sammen av flere modaliteter, der *multimodaliteten* er et trekk ved teksten fordi den uttrykker seg gjennom et samspill av flere semiotiske ressurser – modaliteter (Løvland, 2010, s. 21). I kapittel 3.2.1 redegjorde jeg for hvilke modaliteter jeg skiller mellom i filmen. Dette er *reallyd*, *musikk*, *skriftlig verbaltekst*, *mundlig verbaltekst*, *ikonisk modalitet* og *kineikonisk modalitet*. Som jeg påpekte innledningsvis er det anslaget i filmen som analyseres. Når jeg anvender begrepet «filmen», må ikke dette tolkes som en referanse til den helhetlige filmen, men som en referanse til anslaget. I tillegg vil jeg utdype begrepet «voice-over». Dette er et veletablert begrep innen filmteori, og det referer til *fortellerstemmen* i filmen (Engelstad, 2011, s. 70-71). Denne stemmen vil bli gått nærmere i sømmene i kapittel 5.1.1, men begrepet blir hyppig brukt også i denne delen.

I denne analysen skal jeg se på hvordan filmen utnytter de ulike modalitetenes modale affordans og funksjonelle spesialisering. I tillegg skal jeg se på hvilke kohesjonsmekanismer som benyttes mellom modalitetene for å skape sammenheng i filmen. Jeg vil også se på hvordan fordelingen blant modalitetene er i forhold til funksjonell tyngde. Måten jeg har valgt å gjøre dette på er ved å gå gjennom modalitetene hver for seg. Dette kan fremstå som motsigende, fordi det er nettopp hva samspillet mellom modalitetene gjør med kommunikasjonen som er det sentrale. Men for å kunne legge merke til hvordan samspillet arter seg i filmen, kan det være nyttig å ta utgangspunkt i hvilken rolle og funksjon hver enkelt modalitet utgjør i samspillet. Delkapitlene er derfor designet slik at de tar utgangspunkt i én og én modalitet, hvor jeg ser på sentrale sider ved den enkelte modalitetens rolle og funksjon i samspillet. For å synliggjøre dette for leserne av oppgaven, bruker jeg utdrag hentet fra analyseprotokollen beskrevet i kapittel 2.4.1.¹² Til slutt vil jeg gjennomgå funn i analysen, og vise til sentrale elementer filmen bruker i et forsøk på å appellere til potensielle seere.

¹² I kolonnen *ikke verbaltekst* brukes ofte tegnet; _____, _____. Fordi det er en sang som spilles i ulike deler av filmen, brukes dette tegnet til å markere at sangen i det aktuelle klippet er en fortsettelse fra det foregående klippet.


4.1 Reallyd

I forbindelse med modaliteten reallyd skal jeg utforske to eksempler på hvordan den blir brukt i filmen. Det finnes imidlertid mange tilfeller hvor reallyd blir brukt. Årsaken til at jeg kun trekker frem to eksempler, er fordi jeg mener disse er representative for hvordan modaliteten også blir brukt andre steder i filmen. Spesielt gjelder dette det første eksempelet som tar for seg lyden av skyting og eksplosjoner. Disse lydene er et gjennomgående element i hele filmen.

4.1.1 Nærhet til virkeligheten

Klipp 20.3, vist under i utdrag 1, er det første eksempelet. Her vises det et kort klipp av det som fremstår som mujahideener i en skuddveksling. Det visuelle bildet er sentrert rundt en av personene søker dekning sammen med sine medkrigere bak en husvegg, samtidig som det eksploderer like i nærheten. Klippet er kort i lengde, men bruken av slow-motion gjør at innholdet i det visuelle bildet kommer tydelig frem. Kort sagt får vi mye informasjon gjennom den kineikoniske modaliteten alene. Det er hos denne modaliteten den funksjonelle tyngden i klippet ligger. Men som utdrag 1 viser, samspiller den kineikoniske modaliteten med både musikk og reallyd.

Vedlegg – utdrag: 1

BILDE	BESKRIVELSE	MUNTLIG VERBAL-TEKST	IKKE-VERBAL TEKST	FILMTEKNISKE VIRKEMIDLER
	Klipp 20.3 (01:59-02:00) Mujahideener som tar dekning bak en bygning mens det eksploderer i bakgrunnen.		_____ „ _____ Skudd som avfyres fra et maskingevær.	Slow-motion av mujahideenen som tar dekning



Begge de auditive modalitetene fungerer som stemningsskapende elementer, men reallyd har også en annen og mer sentral funksjon. Reallyden i klippet stammer fra skuddene som blir avfyrt. Funksjonen til reallyden er her å skape en nærhet til virkeligheten. Dette er også en av modalitetens viktigste fortrinn (Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 40). Her blir det dermed mulig å si at filmen utnytter modalitetens funksjonelle spesialisering.

Klippet viser også at det blir tatt forbehold i modalitetenes affordans. Den funksjonelle tyngden er plassert hos den kineikoniske modaliteten, som jo er naturlig. Dens affordans gjør den mer egnet til å realisere mening om romlig plassering, og det er gjennom den seerne blir plassert i konteksten «krig». Uten kineikonisk modalitet hadde det blitt umulig å plassere reallyden i kontekst. Dermed kan vi si at reallyden er *sekundær* sammen med musikkmodaliteten i forhold til den funksjonelle tyngden. Likevel utgjør reallyden en viktig funksjon for meningsskapingen i klippet. Den bidrar til å skape en *følelse av virkelighet*. Samspillet mellom modalitetene gjør derfor at seerne blir plassert «midt i krigen» selv. De grafiske bildene og den virkelighetsnære lyden i klippet (og andre tilsvarende klipp) kan minne om et moderne skytespill, eller en actionfilm.

Utdrag 1 viser også hvordan filmen skaper sammenheng mellom modalitetene. I dette klippet benyttes kohesjonsmekanismen *informasjonskopling* for å knytte de ulike modalitetene sammen. Informasjonskoplingen fungerer her som både en utvidelse og en utdyping (jf. tabell 1, kapittel 3.2.3) av informasjonen mellom kineikonisk modalitet og reallyd. På den ene siden blir informasjonen utvidet gjennom omskriving; både reallyd og kineikonisk modalitet fremstiller krig, men på ulike måter. Samtidig utdypes informasjonen i det visuelle bildet gjennom reallyden, og omvendt. Vi skjønner at det er skudd som avfyres og det blir dermed klart hvorfor personene i bildet søker dekning.

4.1.2 Sound-bridge

Det andre eksempelet jeg vil trekke frem i forbindelse med reallydens funksjon i filmen, er mellom overgangen til klipp 8 og 9, vist under i utdrag 2. Reallyd bidrar også her, som i forrige eksempel, til å skape nærhet til virkeligheten. Forskjellen mellom eksemplene er at her brukes reallyd også som en *overgangsmekanisme* mellom klippene. En slik overgangsmekanismen er i filmteorien referert til som en *sound-bridge*. Sound-bridge blir ofte brukt for å skape en myk overgang mellom ulike partier i filmer, ved å for eksempel skape en forventning hos seerne som så blir realisert i neste klipp (Bordwell & Thompson, 2013, s. 296). Reallyden (i kolonnen «Ikke-verbal tekst») er i dette eksempelet lyden av flagget som blafrer i vinden.

BILDE	BESKRIVELSE	MUNTLLIG VERBAL-TEKST	IKKE-VERBAL-TEKST	FILMTEKNISKE VIRKEMIDLER
	Klipp 8 (00:35-00:39) Fortellerstemmen snakker. Bildet «fader» inn til svart før det så viser IS-flagget som blafrer i vinden. Kameraet står stille på et sted. Bevegelsen i bildet er fra flagget som blafrer i vinden.	«...establishment of the Islamic State. Nourished by the ...»	Bakgrunnslyden forsvinner. Lyd av flagget som blafrer i vinden	Det er brukt slow-motion for å filme flagget. I overgangen til neste klipp blir bildet av flagget dyttet i bakgrunn og neste klipp blir lagt oppå dette bildet.
	Klipp 9 (00:40-00:41) Fortellerstemmen snakker. Det som ser ut som mujahideenen, fra klipp 7.1-7.2 vises sittende på bakken, fortsatt er samme individ midtpunktet. Ser ut som denne personen snakker til de andre. Kameraet står stille og filmer.	«...blood of the truthful mujahideen, to unite...»	I overgangen fra forrige klipp kan man fortsatt høre flagget blafre	

Sound-bridgen påvirker her *komposisjonen* i filmen. Denne kohesjonsmekanismen binder i dette tilfellet det multimodale, romlige uttrykket sammen, noe som igjen hjelper seerne med å orientere seg. Kohesjonsmekanismen gjør at personen i klipp 9 blir oppfattet som én av IS' medlemmer. Årsaken til dette er at flagget i det foregående klippet blir satt i fokus samtidig som filmen benytter seg av slow-motion-effekten. Dette gjør at flagget får en større informasjonsverdi enn de andre elementene i det visuelle feltet, og dermed tiltrekker seg seernes oppmerksomhet (Kree & van Leeuwen, 1996, s. 183). Samtidig høres den distinkte

lyden av et flagg som blafrer i vinden som også bidrar til å rette fokuset til seerne mot flagget. Flagget som vises – ofte omtalt som «black standard» – er et relativt allment kjent symbol de aller fleste vil assosiere med IS. Ettersom reallyden av flagget som blafrer i klipp 8 også høres i det påfølgende klippet, vil seerne nærmest automatisk assosiere personen i bildet med IS. I samspill med de andre modalitetene påvirker dermed reallyden hvordan seerne tolker innholdet. Selv om reallyden ikke har en like viktig funksjon som plasseringen av flagget i sentrum og slow-motion effekten med hensyn til å fange seernes oppmerksomhet og knytte personen i klipp 9 til IS, bidrar den trolig til å forsterke koplingen mellom flagget i klipp 8 og personen i klipp 9.

4.1.3 Deloppsummering om reallyd

Gjennom de to representative eksemplene jeg har trukket frem, vises det til hvordan reallyden spiller en viktig rolle for filmens helhetlige uttrykk. Likevel fremstår den som mindre viktig i forhold til de andre modalitetene med hensyn til funksjonell tyngde. Dette er heller ikke så oppsiktsvekkende med tanke på modalitetens affordans. Funksjonen til reallyden er å skape en *nærhet til virkeligheten* i den kineikoniske modaliteten, noe den lykkes med. Reallyden brukes også til å skape koherens i form av overgangsmekanismen *sound-bridge*. I tillegg hjelper den seerne med å tolke innholdet som vises i det visuelle feltet. I et autoritetshierarki mellom modalitetene ville imidlertid reallyd havnet nederst. Dette fordi den i forhold til de andre modalitetene formidler lite informasjon til seerne.

4.2 Ikonisk modalitet

4.2.1 Oppdraget

Det visuelle uttrykket i filmen utgjøres, naturlig nok, for det mest av kineikonisk modalitet. Likevel er det enkelte tilfeller hvor ikonisk modalitet (stillbilder) benyttes. Jeg skal her drøfte tre tilfeller. Det første tilfellet er i klipp 5, vist under i utdrag 3. Her vises det et stillbilde av et kart med Midtøsten i sentrum. Filmen bruker zoom-in-effekten mot den skriftlige verbalteksten «Iraq». Dette skaper bevegelse i bildet, og det kan derfor argumenteres for at dette egentlig er et tilfelle av kineikonisk modalitet, men fordi det ikke skjer noen direkte endring i den romlige plasseringen i bildet, vil jeg hevde at dette i utgangspunktet er et stillbilde (ikonisk modalitet).

BILDE	BESKRIVELSE	MUNT- LIG VERBAL- TEKST	IKKE- VERBAL TEKST	FILMTEKNISKE VIRKEMIDLER
	<p>Klipp 5 (00:23-00:26) Innledningsreplikken til fortellerstemmen fortsetter. Viser et kart over verden som zoomes inn mot Midtøsten og navnet «IRAQ» dukker opp på kartet</p>	<p>«...would transform the political landscape of the world»</p>	<p>Bakgrunnslyden fortsetter. Ny lydeffekt, impact, kommer når kameraet zoomer inn mot Irak</p>	<p>Filmer et kart og zoomer deretter raskt inn mot Midtøsten og Irak, før bildet forsvinner «inn» i IRAQ-skriften.</p>

I dette klippet utnyttes affordansen til ikonisk modalitet. Modaliteten er, som nevnt tidligere, organisert i rom, noe som gjør at den raskt kan etablere kontakt med seerne (jf. 3.2.1). Dette skjer gjennom *informasjonskoplinger* til de andre modalitetene. I klipp 5 både *utvider* og *utdypet* ikonisk modalitet den muntlige verbalteksten (jf. tabell 1, kapittel 3.2.3). Voice-overen (mer om denne stemmen i kapittel 5) bruker klipp 1–10 til å snakke om et «oppdrag» for å gjenopprette kalifatet og samle alle muslimer (vedlegg 1). Stemmen stadfester imidlertid ikke *hvor* dette oppdraget skal finne sted geografisk sett. Dette gjøres gjennom det visuelle bildet i klipp 5. Her samspiller både ikonisk modalitet, kineikonisk modalitet og skriftlig verbaltekst med den muntlige verbalteksten, ved at de tre modalitetene til sammen peker på «Iraq» som kjernen for oppdraget. Handlingen i filmen blir dermed plassert i rom for seerne. Samtidig gir de tre visuelle modalitetene en indikator på at dette oppdraget ikke bare er lokalisert i Irak, men at det også foreligger en tanke om en verdensomspennende krig. Denne tanken blir synliggjort av det helhetlige verdenskartet som vises før det anvendes zoom-in.

I samspillet mellom modalitetene kan vi derfor si at informasjonen blir *utvidet*, ved at modalitetene utfyller hverandre, fordi de representerer forskjellige deler av den helhetlige informasjonen. Samtidig blir informasjonen *utdypet* gjennom samspillet. Årsaken til dette er at informasjonen som blir formidlet til seerne gjennom den muntlige verbalteksten, blir tolket gjennom de visuelle modalitetene.

4.2.2 Ikonisk modalitet brukt som overgangsmekanisme

Klipp 6 er neste eksempel på ikonisk modalitet. I utdrag 4 under, ser vi i kolonnen «bilde» et tilsynelatende informasjonstomt, svart bilde. De eneste elementene vi kan se i det visuelle feltet utenom det svarte bildet, er underskriften, og logoen til al-Hayat øverst i høyre hjørne.

Vedlegg – utdrag: 4

BILDE	BESKRIVELSE	MUNTLIG VERBAL-TEKST	IKKE-VERBAL-TEKST	FILMTEKNISKE VIRKEMIDLER
	Klipp 6 (00:26-00:28) Fortellerstemmen snakker. Et svart bilde, fungerer som en overgang til neste klipp	«A mission ...»	Bakgrunnslyden avtar. Som følge av impact i forrige klipp oppstår det noe som kan minne om lyden etter en eksplosjon	








På tross av at det svarte bildet ikke fremstår som et viktig informasjonsbærende element, har det en viktig funksjon for filmens *rytme* og *komposisjon*. Den rytmiske kohesjonsmekanismen gir teksten sammenheng, samtidig som den gjør samhandlingen mellom modalitetene enklere fordi viktig informasjon blir fremhevet (Løvland, 2010, s. 29–30). Den rytmiske organiseringen bygger ofte på en veksling mellom kontraster eller motsetninger (jf. 3.2.3). Stillbildet i klipp 6 fungerer nettopp slik; den skiller mellom motsetningene i filmen. Mer spesifikt mellom IS' krigere og vestlige soldater. I klippene forut for klipp 6, vises det utelukkende soldater og militærkjøretøy som åpenbart er tilknyttet Vesten (vedlegg 1). Etter det svarte bildet i klipp 6, er det kun IS selv som vises frem til klipp 11 hvor det kommer et nytt, tilsvarende svart bilde (vedlegg 1). Da blir igjen Vesten det sentrale i det visuelle feltet. Klipp 6 og de andre tilsvarende klippene (se vedlegg 1, klipp: 11, 13, 15, 23.2 og det siste *bildet* i 23.4) spiller også en viktig rolle med hensyn til komposisjonen i filmen. Disse overgangene gjør det lett for seerne å orientere seg i filmens univers, og det er aldri noen tvil om hvem som vises i det visuelle feltet.

4.2.3 Krigens flammer

Det siste tilfellet hvor ikonisk modalitet gjør seg gjeldende, er i det aller siste klippet, 23.4, vist under i utdrag 5. Dette er et meget sammensatt og komplekst klipp. Derfor har jeg brukt opptil flere bilder i protokollen for å gjøre klippet mest mulig transparent for leserne av

oppgaven. I det visuelle feltet utgjøres klippet av skriftlig verbaltekst, ikonisk modalitet og kineikonisk modalitet.

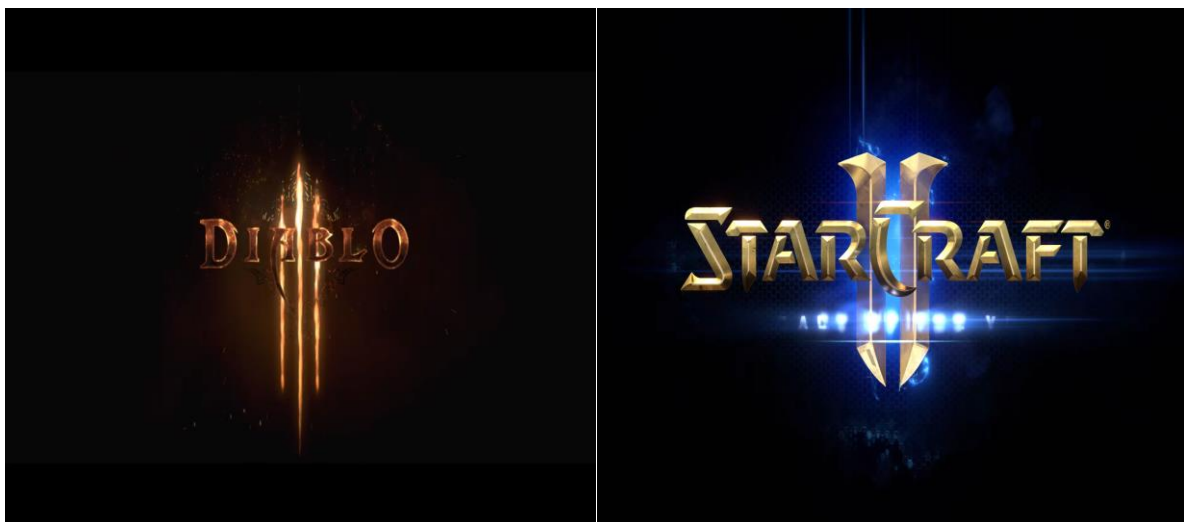
Vedlegg – utdrag: 5

BILDE	BESKRIVELSE	MUNTLLIG VERBAL-TEKST	IKKE-VERBAL-TEKST	FILMTEKNISKE VIRKEMIDLER
	<p>Klipp 23.4 (03:33-04:10) Flammene eksploderer over skjermen og etter at de har dekket hele skjermen kommer logoen «Flames of War, Fighting Has Just Begun» frem. Dette er også tittelen på filmen. I tillegg til denne teksten er det en arabisk tekst under. Logoen kommer mer og mer til synet etter hvert som flammene forsvinner og når sitt klimaks vist i bilde 5 her hvor teksten lyses opp. Deretter forsvinner den sakte igjen og glir inn i den svarte bakgrunnen. I tillegg er det noe bevegelse bak skriften mellom bilde 3 og 5, dette kan se ut som soldater, men er uklart nøyaktig hva det er.</p>		<p>Nasheed – «Lana Al Murhafatul» Starter igjen, denne gangen ganske kraftig. Kan høres ut som en impact. Lyden av flammene som sluker bildet.</p>	<p>På det første bildet eksploderer flammene over de det som ser ut som amerikanske soldater fra forrige klipp og sluker dette bildet som var i bakgrunnen. Det brukes en del kontraster og fade-in og fade-out. Logoen blir fade-in fra bakgrunnen og fortsetter å komme mer og mer til synet helt til skriften «lyser» opp. Deretter fader logoen ut sakt til den til slutt forsvinner i en helt svart skjerm.</p>
				
				
				
				
				
				

I starten av klippet vises det redigerte flammer som eksploderer og brenner. Ut fra ilden kommer tittelen *Flames of war: Fighting has just begun* sakte inn ved hjelp av en fade-in-effekt. Etter at tittelen har nådd sitt «klimaks» – når skriften lyser opp – illustrert i bilde nummer 5, forsvinner den ut i bakgrunnen ved hjelp av en fade-out-effekt, før det til slutt blir helt svart. Dette markerer tydelig slutten på anslaget. Ikonisk modalitet er i dette klippet selve tittelen på den svarte bakgrunnen. Men som jeg har påpekt består klippet av en kombinasjon av stillbilde, skrift (verbalspråket i logoen) og bevegelse i form av flammer som brenner og fade-in/fade-out-effektene.

Samspeillet mellom modalitetene i klippet gjør skriften i stillbildet nærmest levende. Kontrasten til den svarte bakgrunnen gjør den skinnende skriften til et tydelig blikkfang som enkelt fanger oppmerksomheten til seerne. Måten tittelen lyser opp på kan minne om hvordan en rekke spillprodusenter reklamerer for sine spill gjennom filmtrailere. Under i bilde 1, vises det en sammenligning mellom titlene som spillprodusenten Blizzard Entertainment bruker i spill-trailerne til actionspillene «*Diablo 3*» (2012) og «*Starcraft 2*» (2010) opp mot tittelen i *Flames of war: Fighting has just begun*. Likheten er påfallende, og det viser hvordan filmen forsøker å appellere til potensielle seere gjennom å fremstille krigshandlingene i filmen som et actionspill.¹³

Bilde 1 Skjermdump fra traileren til spillene «Diablo 3» og «Starcraft 2», i tillegg til tittelen til Flames of war: fighting has just begun, hentet fra klipp 23.4, vedlegg 1.



¹³ Dette er kun to eksempler på spill-trailere med en samme type tittel som *Flames of war: fighting has just begun* bruker. Andre eksempler med samme type likhet er *World of Warcraft*, *Battlefield*, *Call of Duty*, *Skyrim: The elder scrolls* m.fl.



Samtidig som komposisjonen i klipp 23.4 fremhever verbalteksten i stillbildet, skaper de brennende flammene i bakgrunn også en informasjonkopleing mellom modalitetene. Flammene er en *omskrivning* av ordet «flames». I tillegg *spesifiserer* de brennende flammene tittelen til filmen; dette er ingen «vanlige» flammer, dette er krigens flammer.

4.2.4 Deloppsummering om ikonisk modalitet

Som jeg allerede har nevnt, er det ikke mange tilfeller hvor ikonisk modalitet blir brukt. Det er i overveiende grad kineikonisk modalitet som dominerer det visuelle uttrykket, og de gangene ikonisk modalitet anvendes, er det i samspill med denne modaliteten. Ikonisk modalitet har likevel en viktig funksjon for sammenhengen i filmen. Den er sentral for filmens komposisjon og rytme (svarte overganger), og bidrar til at seerne enkelt kan orientere seg i filmens univers. Kontraster og motsetninger blir tydelig markert. Stillbildene blir også brukt som blikkfang, noe som er en riktig bruk med hensyn til modalitetens affordans og funksjonelle spesialisering. Likevel er dette en modalitet som får liten funksjonell tyngde i filmen; den formidler ikke på langt nær like mye informasjon som for eksempel kineikonisk modalitet. I et hierarki mellom modalitetene vil derfor ikonisk modalitet havnet i det nedre sjiktet.

4.3 Musikk

4.3.1 Nasheed: «We have the swords»

I kapittel 3.2.1 påpekte jeg at *musikk* innenfor modalitetsteori, består av mer enn hva som konvensjonelt blir forbundet med begrepet musikk. Musikk som modalitet er både *sensorisk* og *abstrakt-sensorisk lyd*. Det første tilfellet av musikk som modalitet jeg vil belyse er den abstrakt-sensoriske lyden, representert gjennom en *nasheed*. I kapittel 5.2.1 vil jeg gå nærmere inn på hva en nasheed er, men foreløpig vil jeg forholde meg til denne forklaringen:

Islamic songs must keep within moral bounds of Islam; no licentious or suggestive lyrics are allowed. Songs with an islamic theme are known as nasheed, a word that means «to seek» but also «to sing». Generally, nasheed carry themes about God, the natural world, and the seeking of God's guidance. (Dodge, 2009, s. 245).

Nasheeden som spilles i filmen heter *Lana al-Murhafat*, og kan oversettes til engelsk som «we have the swords» (al-Tamimi, 2015). Totalt spilles nasheeden i 2 minutter og 39 sekunder, i ulike partier av anslaget, og representerer dermed den mest brukte formen for musikkmodalitet i filmen. Den opptrer alene som det eneste auditive uttrykket, men også i samspill med de to andre auditive modalitetene reallyd og muntlig verbaltekst. Partiene hvor nasheeden er det eneste auditive uttrykket, kjennetegnes ved at volumet på nasheeden tiltar i styrke. Det motsatte skjer i tilfellene hvor den samspiller med muntlig verbaltekst. Her blir den dempet slik at den muntlige verbalteksten blir fremhevet. I disse tilfellene opptrer nasheeden som et sekundært auditivt uttrykk. Dette viser at filmen tar hensyn til modalitetenes affordans og funksjonelle spesialisering. Mens muntlig verbaltekst egner seg godt til å kommunisere budskapet i filmen, egner musikk (nasheeden) seg godt til å sette seerne av filmen i en bestemt *stemning*. Det er derfor naturlig å overlate den funksjonelle tyngden til den muntlige verbalteksten, og for å lette kommunikasjonsutvekslingen mellom filmen og dens potensielle seere, dempes nasheeden. Dermed unngås det en konkurranse mellom de auditive modalitetene for å fange seernes oppmerksomhet. Og som Bordwell & Thompson (2013, s. 274) påpeker, bør ikke viktige ytringer i den muntlige verbalteksten behøve å konkurrere med verken musikk eller reallyd.

Ettersom musikk er et abstrakt meningsskapende system, åpnes det store rom for tolkning (Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 40). Teksten i nasheeden kan oppsummeres til å handle om krig, vold og gudsyndelse (se figur 2, kapittel 5.2.1, for en full transkripsjon av nasheeden).

Den kan derfor bidra til å sette seerne av filmen i en *krigsstemning*. Melodien og rytmen i nasheeden er også en viktig del modalitetens affordans som bidrar til stemningsskapingen. I tillegg er konteksten avgjørende for hvordan nasheeden blir tolket. Der hvor tempoet og intensiviteten i nasheeden øker, vises det som oftest krigshandlinger i det visuelle feltet, som igjen forsterker tolkningen om at nasheeden er «krigersk», og setter dermed seerne i en tilsvarende stemning.

I tillegg til å sette seerne i en slik krigersk stemning, åpner nasheeden for en religiøs tolkning. Nasheed som musikkform er opprinnelig ment for å lovprise Allah. Nasheeden som sjanger kan derfor bidra på et implisitt plan til å sette seerne i en religiøs stemning, i tillegg til den krigerske. Dermed blir det mulig å si at nasheeden representerer en *utdyping* av informasjonen i form av at den bidrar til å tolke innholdet i det visuelle uttrykket; dette er ikke bare en vanlig krig, men en religiøs krig i Allahs navn. Dermed skapes det en ny dimensjon i IS' krigføring. Ved å delta i denne krigen får man æren av å være et av Allahs redskap i hans store plan om å gjenreise det muslimske samfunnet som har vært undertrykt av Vestens tyranni.

4.3.2 Vanndråpen

Musikkmodaliteten brukes også som *sensorisk lyd*. Dette er lyder som gjerne er forankret i virkeligheten, men som blir manipulert og overdrevet (Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 40–41). Den viktigste funksjonen til denne typen musikk, er ikke å nøyaktig gjengi virkeligheten, men å sette seerne i en viss type stemning (jf. 3.2.1). Det første eksempelet på denne typen musikk er i klipp 2, vist under i utdrag 6.

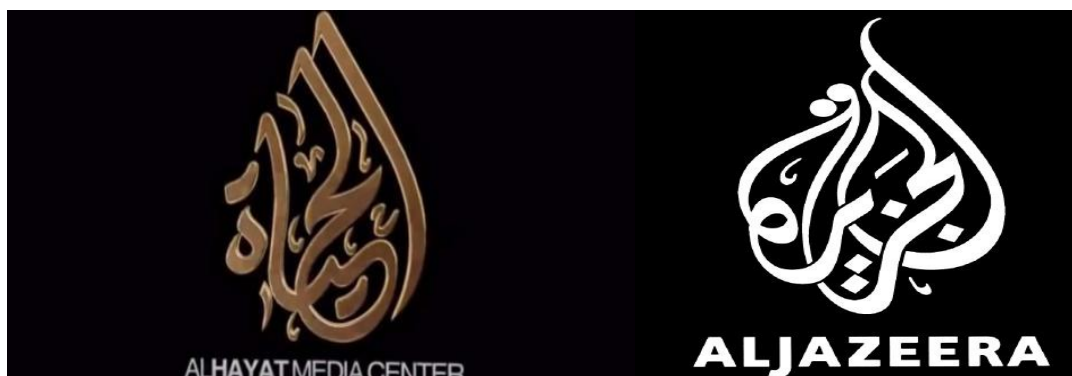
BILDE	BESKRIVELSE	MUNTLLIG VERBAL-TEKST	IKKE-VERBAL-TEKST	FILMTEKNISKE VIRKEMIDLER
	<p>Klipp 2 (00:05-00:13) Logoen til Produ-sen-ten/selskapet bak denne filmen (al-Hayat media center). Logo-en kommer inn i bildet ved hjelp av animasjon (fra små biter til én helhet).</p>		<p>Redigert inn lydspor. Høres ut som bobler under vann, eller en vann-dråpe som treffer bakken baklengs. Kan også høres ut som en eksplo-sjon hvor splin-ter sprer seg, også baklengs.</p>	<p>Logoen dannes fra små biter (vanndrå-per/prosjektiler) til den helhetlige logoen (kan se ut som en vanndråpe).</p>

I likhet med mange andre filmer, har også *Flames of war: Fighting has just begun* en logo i starten som viser hvem produsenten er. I denne filmen er det IS' mediesenter, *al-Hayat* som har stått for produksjonen. Logoen til *al-Hayat* blir i klipp 2 materialisert fra små «biter» ved hjelp av animasjonseffekter. Samtidig er det også redigert inn et lydspor som en del «materialiseringsprosessen» til logoen. Denne prosessen kan derfor omtales som en audiovisuell prosess, ettersom den aktualiseres gjennom en kombinasjon mellom både auditive og visuelle modaliteter. I dette samspillet brukes det informasjonkoplinger for å skape sammenheng. Den mest fremtredende informasjonkoplingen er en *utdyping* av informasjoninnholdet i klippet. Modalitetene bidrar med en tolkning av hva som skjer i «materialiseringsprosessen», både visuelt og auditivt. Likevel er det ikke nødvendigvis like enkelt å tolke denne prosessen, men jeg skal nå legge frem to mulig tolkninger.

Den første tolkningen baserer seg på at «bitene» som materialiserer logoen, er små fragmenter, eller «splinter», som smeltes sammen til den fullstendige logoen. Det kan virke som at materialiseringsprosessen i det visuelle feltet skal etterligne en eksplosjon som er filmet baklengs. Det sensoriske lydsporet kan også tolkes slik; et opptak av en eksplosjon baklengs. På tross av at dette kun er én av tolkningsmåtene av prosessen, og ikke nødvendigvis stemmer overens med hva prosessen i utgangspunktet er ment å etterligne, illustrerer tolkningen hvordan samspillet mellom kineikonisk modalitet og musikk er med på å skape mening.

Den andre tolkning baserer seg på at logoen blir materialisert av små vanndråper, til en større vanndråpe. Akkurat som om man hadde filmet en vanndråpe som treffer bakken for så å spilt av opptaket baklengs. Lyden i klippet kan også tolkes som nettopp dette; enten som bobler under vann eller en vanndråpe som treffer bakken. Denne tolkningen er trolig mer i samsvar med det lyden er *intendert* å skulle etterligne. Årsaken til dette er fordi al-Hayats logo (vist under i bilde 2) er påfallende lik en vanndråpe.

Bilde: 2 Logoen til al-Hayat og al-Jazeera



al-Hayats logo er også påfallende lik logoen til al-Jazeera, som er allment kjent å skulle etterligne en vanndråpe, formet ved hjelp av verbalteksten «al-Jazeera» i kalligrafi på arabisk. Ved å legge til et lydspor som også minner om lyden av en vanndråpe, styrker dette tolkningen om at al-Hayats logo, i likhet med al-Jazeeras, skal etterligne en vanndråpe. Dersom seerne tolker logoen på denne måten, er det også en sannsynlighet for at vedkommende bevisst eller ubevisst, trekker paralleller til al-Jazeeras meget kjente logo. På denne måten kan derfor logoen, og dermed al-Hayat som aktør, fremstå som mer legitim, fordi den utnytter anerkjennelsen og troverdigheten til al-Jazeera som nyhetsorganisasjon. Hensikten med å trekke frem dette eksempelet på sensorisk lyd i musikkmodaliteten, er for å belyse hvordan den kan bidra til seernes meningsskaping og tolkning av informasjonen i filmen når den samspiller med de andre modalitetene.

4.3.3 Swoosh og impact

Swoosh og *impact* er to begreper jeg bruker om bestemte former for sensorisk lyd. Dette er som tidligere sagt to veletablerte begreper innenfor filmbransjen, og de brukes om lyder som bærer likhetstrekk med meningen og ordlyden i ordene (jf. 3.2.1). Impact kan forklares som lyden av to harde gjenstander som blir smelt sammen. Swoosh er lyden av noe som suser

forbi, for eksempel en bil som kjører fort forbi og lager en «swish», «woosh» eller «swoosh» lyd. Det er flere steder i filmen hvor disse lydene brukes. Effekten, eller funksjonen, til lydene er forskjellig. Impact fungerer som et punktum, eller for å konstatere og underbygge en påstand. Spesielt fremtredende er dette i sekvensen hvor voice-overen sier «they lied!» (vedlegg 1: klipp 17.1, 19.1 og 22.5). Den ekspressive ytringen til voice-overen påtaler «løgnene» til Obama og Bush (dette vil bli ytterligere redegjort for i kapittel 6). Impact-lyden samspiller og forsterker påtalen til voice-overen, og kan dermed sies å ha innvirkning på hvordan meningen blir tolket og skapt hos seerne. Tolkningen om at dette dreier som om faktiske «løgner» blir implisitt forsterket, uten at seerne nødvendigvis er klar over det selv.

Swoosh sin funksjon er at den kan ha innvirkning på tempoet i filmen. Lyden brukes aktivt i overganger for å dramatisere innholdet. Det at den blir brukt i overganger gjør også at lyden kan forsterke følelsen av forflytning i tid og rom i filmens univers. Et eksempel på denne lyden er i klipp 4.1 hvor det skjer en forflytning i rom og tid fra det foregående klippet 3.2 (vedlegg 1). I det første klippet vises et krigsskip på havet, mens i det neste vises det soldater på bakken i et ørkenlandskap.

4.3.4 Deloppsummering om musikkmodaliteten

Bruken av musikkmodaliteten, både som sensorisk og abstrakt-sensorisk lyd, viser at den blir anvendt på en fruktbar måte i forhold til modalitetens affordans og funksjonelle spesialisering. Den brukes til det den egner seg best til; å sette seerne i bestemte stemninger. Modaliteten åpner også for en bredere tolkning av innholdet i filmen. For eksempel ved at nasheeden åpner for tolkning om at det dreier seg om en religiøs krig, og ikke en vanlig konvensjonell krig. Den bidrar også til å skape koherens i filmen. Med tanke på funksjonell tyngde er modaliteten ikke like sentral som blant annet den muntlige verbalteksten. I tilfellene hvor disse to modalitetene brukes samtidig, er den muntlige verbalteksten dominerende. Dette gjør at kommunikasjonen med seerne blir enklere fordi affordansen til muntlig verbaltekst egner seg bedre enn musikkmodaliteten til å beskrive, formidle og argumentere. I et autoritetshierarki kan musikk dermed plasseres i det midtre sjiktet.

4.4 Skriftlig verbaltekst

4.4.1 Undertekst

Det er mange eksempler på skriftlig verbaltekst i filmen. Jeg vil i dette kapittelet ta for meg noen av partiene som er representative for hvordan modaliteten blir brukt. Verbalspråket, både muntlig og skriftlig, er både engelsk og arabisk. Dette alene er en indikator på hvem som kan være de *intenderte seerne* av filmen. Språkene gjør at filmen får et bredt nedslagsfelt og kan kommunisere med et internasjonalt publikum. Denne funksjonen styrkes også ved at det benyttes undertekst. I partiene hvor den muntlige talen er på engelsk, er underteksten på arabisk, og omvendt. Muntlig og skriftligverbaltekst danner derfor en kontinuerlig informasjonskopling i form av *omskrivning*. Funksjonen til underteksten er å oversette og gjengi informasjonsinnholdet som blir uttrykket i den muntlige verbalteksten. Filmene er i utgangspunktet ikke avhengig av underteksten, men den styrker kommunikasjonspotensialet.

Det kan imidlertid oppstå avvik i gjengivelsen i underteksten av den muntlige verbalteksten, fordi engelsk og arabisk er to helt forskjellige skriftspråk. En sammenligning av de to modalitetene er derfor på sin plass (jf. 2.1 har jeg fått hjelp til dette). Det viser seg at det eksisterer noen små forskjeller i innholdet i de to modalitetene. Likevel fremstår ikke dette som bevisste valg for å forandre meningsinnholdet, men heller som kosmetiske valg for å bevare flyten i de ulike språkene. Et representativt eksempel på et slikt avvik er i klipp 3.1–3.2 hvor voice-overen sier «in the face of the dark wave of the crusader force». Underteksten kan her oversettes med «in the face of the dark crusader wave». Her er det rokert om i syntaksen, og ordet «force» er utelatt i den arabiske underteksten. Meningspotensialet blir dermed noe forandret, men i så liten grad at det ikke har vesentlig innvirkning på det helhetlige innholdet. Avvikene viser at filmen vektlegger å bevare flyten i språket, samtidig som den søker i høyest mulig grad å formidle det samme innholdet i både den muntlige talen og underteksten. Fokuset ligger på en god språkflyt som skal sikre at oppmerksomheten til seerne ikke blir forstyrret av unaturlige setninger og ytringer.

4.4.2 Verbaltekst: Den romlige dimensjonen

Skriftlig verbaltekst brukes også direkte i det visuelle bildet i samspill med både ikonisk og kineikonisk modalitet. Jeg har allerede vært inne på noen av disse tilfellene i kapittel 4.2.1,

4.2.3 og 4.3.2. Jeg vil likevel utdype eksempelet fra 4.2.1 (utdrag 3), fordi det viser hvordan filmen utnytter skriftlig modalitets affordans og funksjonelle spesialisering på en «utvidet» måte. I dette klippet realiseres skriftlig verbaltekst gjennom skriften «Iraq» på kartet i det visuelle feltet. Her benyttes det en informasjonskopling mellom de visuelle modalitetene (særlig den skriftlige verbalteksten) og den muntlige verbalteksten, representert av voice-overen, for å *spesifisere* handling i rom. På tross av at skriftlig verbaltekst er en modalitet som i utgangspunktet er organisert i *tid*, oppnår filmen som et resultat av samspillet mellom de visuelle modalitetene å plassere handlingen i rom, fordi skriften er en del av stillbildet (ikonisk modalitet). Fortrinnet til ikonisk modalitet er nettopp det at den er organisert i en romlig dimensjon. Samspillet åpner derfor i dette tilfellet for at den skriftlige verbaltekstens affordans «utvides», ettersom den samspiller med en modalitet som er organisert i rom.

4.4.3 Verbaltekst: Romlig og temporal forflytning

Klipp 19.3, vist under i utdrag 7, har visse likhetstrekk med forrige eksempel. Den skriftlige verbalteksten er en del av den kineikoniske modaliteten, og samspillet mellom de to gjør at handlingen blir plassert i rom. I tillegg samspiller de to visuelle modalitetene med den muntlige verbalteksten, representert gjennom stemmen til voice-overen. Ytringen til voice-overen kan oppfattes som en fortsettelse på stemmens tidligere ytringer om «oppdraget» (klipp 3.1–10).

Vedlegg – utdrag: 7



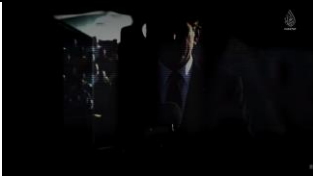
BILDE	BESKRIVELSE	MUNTlig VERBAL-TEKST	IKKE-VERBAL-TEKST	FILMTEKNISKE VIRKEMIDLER
	<p>Klipp 19.3 (01:55-01:57) Fortellerstemmen snakker. Kartet fra 19.1 kommer tilbake i bildet, men nå er fokuset på «Sham» som også har fått en flamme bak seg på kartet.</p>	<p>«...State expanded into the land of Sham».</p>	<p>_____ „ _____</p>	<p>Fokuset beveger seg mot «Sham»</p>

I klipp 19.3 utvides og flyttes handlingen i rom, fra først å være sentrert i «Iraq» til og også omhandle det geografiske området «Sham». I tillegg bidrar den skriftlige modaliteten til å plassere handlingen i *tid*; først var handling i «Iraq», nå er den flyttet til «Sham». Både den romlige og temporale forflytningen skapes gjennom et samspill mellom de visuelle modalitetene i klippet. Den kineikoniske modaliteten skaper bevegelse. Gjennom bevegelsen flyttes fokuset fra skriften «Iraq» til skriften «Sham». I tillegg er det en brennende flamme under skriften «Iraq», før en ny flamme begynner å brenne under skriften «Sham». Bevegelsen i bildet er derfor også en sentral faktor for den romlige og temporale forflytningen av handlingen. En annen faktor som er sentral for forflytningen, er plasseringen av elementene i det visuelle feltet. Her benytter filmen seg av et journalistisk prinsipp om at elementer plassert øverst til venstre i det visuelle feltet, veier «tyngre» og er det mest attraktive i forhold til plasseringen av for eksempel hovednyhetssaken på en avisside (Lundgren, mfl.1999, referert i; Hågvar, 2011, s. 76). I filmen blir dermed skriften «Sham», som er plassert øverst i venstre hjørne, oppfattet som det «nye» og sentrale elementet i det visuelle feltet. Samtidig skjer det en temporal og romlig forflytting fra det mindre viktige og «eldre» elementet i klippet, skriften «Iraq».

Klippet illustrerer hvordan filmen utnytter skriftlig verbalteksts affordans. Dette er en modalitet organisert i tid, og et av fortrinnene til modaliteten er dermed at den skaper mening over tid hos seerne (Løvland, 2010, 25). Det samme gjelder for kineikonisk modalitet som er en modalitet organisert i både rom og tid. I dette klippet er det dermed mulig å si at filmen utnytter modalitetenes funksjonelle spesialisering. Et viktig poeng her, er at dette skjer som et resultat av samspillet mellom modalitetene. Hvis skriften hadde vært det eneste elementet i det visuelle feltet, hadde ikke filmen oppnådd den temporale og romlige forflytningen.

4.4.4 Mission accomplished

Det siste eksempelet på skriftlig verbaltekst jeg skal utforske, er klipp 16.2, vist under i utdrag 8. Dette eksempelet skiller seg ut fra de tidligere ved at skriften ikke er datagenerert, men skrift på et banner forankret i virkeligheten. Klippet er et taleutdrag fra George W. Bushs tale om bord på hangarskipet *USS Abraham Lincoln*, 1. mai 2003. I denne talen erklærer Bush at USA har vunnet krigen i Irak, og det ikoniske banneret med skriften «mission accomplished» henger på broen til hangarskipet.

BILDE	BESKRIVELSE	MUNTlig VERBAL-TEKST	IKKE-VERBAL-TEKST	FILMTEKNISKE VIRKEMIDLER
	Klipp 16.2 (01:14-01:17) Klipp fra samme tale, G.W.B starter å snakke mens kameraet er fokusert på et banner som henger i bakgrunnen med teksten «mission accomplished».	G.W.B - “Major combat operations in Iraq have ended...”	____ „ ____ Svakere styrke Høres en lydefekt i det bildet zoomer inn mot banneret.	Bildet zoomer inn på banneret i bakgrunnen. Skjermen er sløret av striper, akkurat som med gamle fjernsyn når de blir skrudd på.
	Klipp 16.3 (01:17-01:28) Filmer G.W.B som som fortsetter talen.	G.W.B – «...and in the battle of Iraq, the United States, and her allies, have prevailed.	____ „ ____ Svakere styrke Applaus i bakgrunnen når G.W.B slutter å snakke. En lydeffekt blir brukt mellom overgangen til neste klipp, en form for knitring.	Slow-motion i det G.W.B slutter å snakke Skjermen er sløret av striper, akkurat som med gamle fjernsyn når de blir skrudd på.
	Klipp 17.1 (01:28-01:30) Bildet av G.W.B forsvinner i bakgrunn og bildet blir gjort mørkere. Over bildet begynner det å «rulle» inn bokstaven i navnet «IRAQ» som m er gjennomsiktig (viser klipp som fyll i bokstavene). Fortellerstemmen snakker og «svarer» på utsagnet til G.W.B i forrige klipp.	«They Lied!»	____ „ ____ En svak impact rett før fortellerstemmen begynner å snakke.	Bruk av slow-motion i slutten av klippet. Bildet av G.W.B blir gjort mørkt slik det vise på bildet hentet fra klippet og man kan nå bare se konturen av G.W.B

I utdrag 8, har jeg valgt å ta med klipp 16.3 og 17.1 på tross av den skriftlige modaliteten kun vises i det første klippet, 16.2. Hensikten med dette er å illustrere kohesjonsmekanismen mellom skriftlig og muntlig verbaltekst. Skriften på banneret i klipp 16.2, har en *tolkende* informasjonkopling til den muntlige verbalteksten representert av voice-overen i klipp 17.1. Den ekspressive ytringen «they lied!» i 17.1, er et direkte svar som motsier skriften på banneret i 16.2.

I tillegg til den tolkende informasjonkoplingen, er det også en dialogisk kohesjonsmekanisme mellom skriftlig og muntlig verbaltekst. Skriften i 16.2 kan tolkes som et initiativ til interaksjon som utløser en respons fra voice-overen i 17.1. Gjennom dialogen fremstår det som at filmen forsøker å skape mistillit til Bush og hans tale for dermed å svekke hans troverdighet (mer om dette i kapittel 6.2). For å forsterke det negative inntrykket av Bush, brukes det også filmtekniske virkemidler i klipp 17.1. Her blir Bush mørklagt og flyttet i bakgrunnen av det visuelle feltet. Hans skikkelse får dermed en negativt fremtoning, og for potensielle seere kan dette bidra til å styrke tolkningen om at Bush er en uærlig person. Hele utdrag 8, er eksempel på hvordan filmen spiller på brutaliteten og krigføringen Vesten har utsatt den muslimske befolkningen for.

4.4.5 Deloppsummering om skriftlig verbaltekst

Eksemplene på skriftlig verbaltekst viser at den blir brukt på en variert og effektiv måte med hensyn til både affordans og funksjonell spesialisering. Den utvider filmens kommunikasjonspotensial ved at den åpner for et alternativt språk gjennom bruken av undertekst. Samtidig bidrar skriftlig verbaltekst til komposisjonen av filmen. I tilfellene hvor modaliteten opptrer direkte i det visuelle feltet, er det i samspill med de andre visuelle modalitetene, og i de aller fleste tilfellene også med den muntlige verbalteksten. Kohesjonsmekanismene mellom denne modaliteten og de andre modalitetene i filmen bidrar til å skape sammenheng. Skriften i det visuelle feltet fungerer også som blikkfang for seerne, og plasserer handling både i rom og tid. At skriften går *utover* sin affordans og dermed klarer å plassere handlingen i rom, er et resultat av samspillet den har med de andre modalitetene. Modaliteten blir mye brukt i filmen og den bidrar til informasjonsutvekslingen. Likevel har den en mindre funksjonell tyngde i forhold til muntlig verbaltekst og kineikonisk modalitet. I

teorien kunne filmen klart seg uten modaliteten, men det ville hatt en negativ innvirkning på kommunikasjonspotensialet.





4.5 Muntlig verbaltekst

Muntlig verbaltekst er i filmen representert gjennom de eksplisitte stemmene. Disse er voice-overen, de to presidentene, Bush og Obama, og IS' egen propagandaminister (Hagtvet, 2016, s. 372) Abu Mohammed al-Adnani (heretter; al-Adnani). Språk (enten muntlig eller skriftlig) som modalitet, egner seg til å beskrive, forklare, argumentere (Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 26). I filmen er funksjonen til muntlig verbaltekst nettopp dette; beskrive, forklare og argumentere. Det er i hovedsak denne modaliteten som har ansvaret for den direkte formidlingen av budskapet i filmen til dens potensielle seere. Som jeg allerede så vidt har vært inne på, anvendes det to forskjellige språk i filmen. Både muntlig og skriftlig modalitet bytter på å bruke språkene, men det er tydelig en overvekt av engelsk i den muntlige verbalteksten, og omvendt for den skriftlige verbalteksten. Som nevnt i 4.4.1 er det en kontinuerlig informasjonskopling mellom de to modalitetene. Videre i analysen skal jeg utforske noen andre eksempler på hvordan muntlig verbaltekst bidrar til å skape koherens, og hvordan dens affordans og funksjonelle spesialisering bli utnyttet. Først vil jeg imidlertid si noe kort om engelsk som primærspråk.

Det at filmen i så stor grad henvender seg på engelsk til sitt publikum, kan vise til hvilken rolle IS' forsøker å innta som motkultur mot vestlige og andre muslimske samfunn. Som Cecilie Hellestveit (2016, s. 238) påpeker, er kalifatet IS forsøker å opprette, en form for motvekt mot det de selv ser på som et ødelagt og korrupt samfunn hvor det praktiseres avgudsdyrkelse. IS vil skape et nytt og inkluderende samfunn, der alle er velkomne uavhengig av nasjonalitet, rase og språk. Dette kan være et trekkplaster som særlig appellerer til muslimer i vestlige land.

4.5.1 The ravenous flame

En av funksjonene til muntlig verbaltekst er som sagt å forklare innholdet i det visuelle feltet. Det er imidlertid ikke slik at den muntlige verbalteksten til enhver tid forklarer nøyaktig hva som vises. Funksjonen til modaliteten blir derfor å tilby filmens potensielle seere mulige tolkninger av det visuelle uttrykket. Meningsskapingen skjer i samspillet mellom modalitetene. For å illustrere dette vil jeg bruke et eksempel i klipp 21.1–21.3, vist under i utdrag 9.

BILDE	BESKRIVELSE	MUNT- LIG VERBAL- TEKST	IKKE- VERBAL TEKST	FILMTEKNISKE VIRKEMIDLER
	Klipp 21.1 (02:19-02:20) Fortellerstemmen starter å snakke igjen. Kartet over Sham og Irak vises. Det zoomes ut fra Sham slik at Irak også synliggjort. Denne gangen brenner det en flamme i begge landene.	«As the ravenous flame continued spreading...»	____ „ ____ Demper seg i styrke.	Det zoomes ut fra Sham slik at hele kartet kan sees igjen. Fungerer som overgang til neste klipp. Dette klippet blir dyttet i bakgrunnen mens det neste klippet blir lagt over.
 	Klipp 21.2 (02:21-02:22) Fortellerstemmen snakker. Det første bildet viser hvordan overgangen skjer fra forrige klipp. I tillegg ser man en hånd som holder en kniv med blod på mens det ligger døde mennesker på bakken.	«... Roaring ...»	____ „ ____ Dempet	
	Klipp 21.3 (02:22-02:24) Fortellerstemmen snakker. En ny død person vises. Ved siden av personen er det masse blod og det kan virke som at han ikke er den eneste døde personen som ligger her, men det er kun han som er i bildet.	«...In hunger for the fuel of Nusayri blood...»	____ „ ____ Dempet	Det brukes slow-motion i slutten av klippet, som en form for overgang til neste klipp.

Utdrag 9 viser hvordan det dannes en informasjonskopling mellom muntlig verbaltekst og kineikonisk modalitet. Informasjonskoplingen *utdyper* informasjonen og gjør det dermed mulig å tolke innholdet i klippet. Den muntlige verbalteksten lyder; «as the ravenous flame continued spreading, roaring in the hunger for the fuel of Nusayri blood». På bakgrunn av innholdet i den kineikoniske modaliteten, åpner det for tolkningen om at «the ravenous flame» er et metafor for IS' krigere, og et uttrykk for organisasjonens ekspansive vilje og krigføring. Dette kan tolkes ut fra hvordan flammene i klipp 21.1 først brenner bak skriften «Iraq» og senere bak «Sham». Samtidig vises det nærbilder av døde personer i de to neste klippene. Ut fra samspillet med den muntlige verbalteksten, åpnes det for tolkningen om at det er krigere fra IS som filmer sine drepte fiender. Voice-overen sier i det siste klippet at drivkraften til flammene er blodet til «Nusayri». Nusayri er et annet navn på grenen *alawites* innen islam, og det er denne grenen blant annet Bashar al-Assad (Syrias president) tilhører.¹⁴ Dermed åpnes det for tolkningen om at de døde personene som vises er syriske regjeringsstyrker.¹⁵

Den muntlige verbalteksten i utdrag 9 er også interessant med tanke på hvordan IS ønsker å fremstille seg selv i filmen. De tar i bruk det litterære virkemiddelet besjeling, idet de billedspråklig fremstiller seg selv som en glupsk flamme; «the ravenous flame» blir direkte oversatt med «den glupske flammen». Videre kommuniserer de hva denne glupske flammen «skriker» etter, hva den *ønsker*, hva den *må* ha. «Nusayri blood» er *næringen* og *drivstoffet* til flammen. Her kommer en av intensjonene til IS frem: De ønsker å drepe og utrydde sine motstandere. I stedet for å kommunisere hensikten tydelig og direkte, velger de å gå omveien om den billedspråklige, metaforiske formuleringen. Slik gis budskapet en dramatisk form, og indirekte kommuniserer IS dermed at det er noe unikt og opphøyet over hensikten. Dette gjør at det skapes en dimensjon om at deres krigføring er noe storartet.

4.5.2 Internt dialogisk samspill

¹⁴ Professor Joshua Landis, direktør for «middle east studies» ved universitetet i Oklahoma, sier følgende om Nusayri og Alwites på sin blogg *Syria Comment* (2013): «“Nusayri” refers to the founder of the religion, Ibn Nusayr, and is used by rebels to underscore the assertion that the Alawite religion is man-made and not sent from heaven».

¹⁵ Senere i filmen, etter anslaget, viser det seg at denne tolkningen stemmer. De døde personene filmes igjen på et senere tidspunkt i filmen etter at IS har tatt over en syrisk militærbase.

Muntlig verbaltekst skaper også sammenheng i filmen ved hjelp av andre kohesjonsmekanismer enn bare gjennom informasjonkoplinger. I *Introducing Social Semiotics* beskriver van Leeuwen (2005, s. 248) hvordan samspillet mellom de ulike modalitetene i en tekst kan ha en dialogisk karakter. Kohesjonsmekanismen *Dialog* kan dermed sies å bidra til å integrere de ulike semiotiske ressursene i en tekst. I forbindelse med skriftlig modalitet, viste jeg hvordan denne modaliteten inngikk i et dialogisk samspill med den muntlig verbalteksten. Dette er et eksempel på dialogisk samspill på *tvers* av modalitetene. Det foregår imidlertid også et *internt* dialogisk samspill innad i den muntlige verbalteksten mellom de ulike eksplisitte stemmene.

En sekvens som illustrerer hvordan det dialogiske samspillet arter seg internt i den muntlige verbalteksten, er mellom stemmene til voice-overen og Bush i klipp 14–17.1 (se vedlegg 1 for hele sekvensen). De to stemmene fører i denne sekvensen en kunstig dialog – kunstig i den forstand at de i virkeligheten ikke snakker direkte sammen; i stedet for å si «you lie» brukes verbet i preteritum og pronomenet *de* «they lied» – seg imellom. Den kunstige dialogen fremstår som en normal dialog, karakterisert av initiativ og respons mellom deltakerne. Den muntlige verbalteksten er transkribert i figur 1, vist under.

Figur 1 Transkripsjon av muntlig verbaltekst i klipp 14–17.1

Voice-over: They thought they had won.
Bush: Major combat operations in Iraq have ended and in the battle of Iraq, the United States and her allies, have prevailed.
Voice-over: They lied! The flames were only beginning to intensify

Dialogen innledes av voice-overens konstatering. Deretter tar Bush ordet. Hans taleutdraget fungerer som et «svar» på voice-overens konstatering. Voice-overen følger så opp med den ekspressive ytringen «they lied!». Taleutdraget fungerer dermed som et *belegg* for påstanden til voice-overen. Selv om de to stemmene i virkeligheten ikke snakker med hverandre, fremstår dette som en dialog i filmens univers, hvor de argumenterer mot hverandre. Det interne dialogiske samspillet i den muntlige verbalteksten skaper dermed koherens i filmen.

I tillegg bidrar dialogen mellom de eksplisitte stemmene til å skape *rytme* i filmen. Rytme er en kohesjonsmekanisme som er tett knyttet opp mot filmens tidsdimensjon (Løvland, 2010, s. 29). Dialogen driver handlingen frem i tid. Det starter med Bush sin tale fra 2001 (klipp 14),

deretter en ny tale fra Bush holdt i 2003 (klipp 16.1–16.3), så et taleutdrag fra Obama i 2011 (klipp 17.4–18.2) og til slutt et siste taleutdrag fra Obama holdt i 2014 (klipp 21.13–22.4). Samtidig bidrar også den rytmiske kohesjonsmekanismen til å fremheve motsetningene mellom de eksplisitte stemmene. I filmen blir Bush og Obama fremstilt som løgnere, mens IS gjennom voice-overen, fremstilles som hederlige og ærlige (mer om dette i kapittel 6.2).

4.5.3 Intonasjon og stemmekvalitet

I muntlig tale er intonasjon sentralt. Det er for eksempel mulig å legge trykk på enkelte ord for å fremheve dem. De mest påfallende tilfellene på bruken av intonasjon, er i de ekspressive ytringene til voice-overen hvor han sier «they lied!». Denne ytringen blir brukt etter hvert av taleutdragene til de to presidentene. Her legges det trykk på ordet «lied». Dette fører til at voice-overens påstand om at det dreier seg om «løgn» forsterkes. Intonasjonens funksjon er i dette tilfellet å påvirke potensielle seeres følelser, slik at deres troverdighet til Bush og Obama blir ytterligere svekket. Igjen oppfattes dette som et forsøk fra IS å fremstille seg selv som ærlige.

Stemme-kvalitet er også en viktig del av muntlig tale som bidrar til å skape mening. Voice-overen snakker rolig og behersket i hele filmen. Dette gjør at stemmen kan oppfattes som en troverdig og saklig stemme. Unntakene er som sagt i de ekspressive ytringene. Her veksler voice-overen over til en mer følelsesladd stemme, og det åpner for tolkningen om at han er sint og frustrert fordi amerikanerne «juger».

4.5.4 Deloppsummering om muntlig verbaltekst

Muntlig verbaltekst har en sentral plass i filmen, og den blir gitt stor funksjonell tyngde. Den blir anvendt til det den egner seg til, nemlig å forklare, beskrive argumentere. Modaliteten er også sentral med hensyn til filmens koherens, og er tett knyttet opp til de andre modalitetene gjennom ulike kohesjonsmekanismer. Samtidig skaper modaliteten sammenheng gjennom en intern dialog mellom ulike stemmer, som også bidrar til å plassere handling både i rom og i tid. I tillegg åpner den for ulike tolkninger av innholdet i det visuelle feltet. Filmene utnytter også noen av modalitetens fortrinn gjennom intonasjon og varierende stemmebruk. Blant de auditive uttrykkene kan muntlig verbaltekst betraktes som den viktigste modaliteten, fordi den

har en så sentral plass for filmens helhetlige uttrykk. Modaliteten er avgjørende for formidlingen av budskapet, og det er vanskelig å forestille seg filmen uten den.

4.6 Kineikonisk modalitet

I kapittel 3.2.1 redegjorde jeg for hvordan kineikonisk modalitet kan anses som en multimodal modalitet i seg selv. Dette er fordi den på mikronivå er satt sammen av en rekke andre modaliteter. For at en film skal kunne betraktes som nettopp en film, er den avhengig av den kineikoniske modaliteten. Det er gjennom denne at bilder blir satt sammen i en temporal rekkefølge som igjen skaper bevegelse – et levende billedlig uttrykk. I likhet med muntlig verbaltekst, som oppfattes å ha størst funksjonell tyngde blant de auditive modalitetene, har kineikonisk modalitet størst funksjonell tyngde blant de visuelle modalitetene. Den er *kjernen* i filmen. Et av dens fortrinn er at det er en modalitet med både romlig og temporal organisering. Den egner seg dermed til å uttrykke prosesser som utvikles i et rom over tid (Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 38).


4.6.1 Ikonisk modalitet versus kineikonisk modalitet

I kapittel 4.2 drøftet jeg eksempler på bruk av ikonisk modalitet. Likhetstrekkene for eksemplene er at de alle uttrykkes i et samspill med en eller annen form for bevegelse. Dermed kan de også oppfattes som en del av den kineikoniske modaliteten. Unntaket er muligens de helt svarte overgangsbildene drøftet i 4.2.2, men selv disse kan argumenteres for å være en del av den overordnede kineikoniske modaliteten, fordi de er en del av den temporale fremstillingen. De er derfor en del av det *levende bildet* som kineikonisk modalitet representerer. Dette gjør at kineikonisk modalitet er konstant til stede i filmen. Etersom ikonisk modalitet inngår som en del av den overordnede kineikoniske modaliteten, blir også dens (den romlige organiseringen) en del av den kineikonisk modaliteten. Den kineikonisk modalitetens affordans bygger derfor på affordansen til alle modalitetene som inngår i den på mikronivå. I tillegg plasseres også handlingen i en temporal dimensjon fordi stillbildene følger hverandre i en temporal rekkefølge.

4.6.2 Kroppslige bevegelser

Kineikonisk modalitets funksjonelle spesialisering blir realisert på mange ulike måter i filmen. Den egner seg blant annet til å fange oppmerksomheten til seere. Det er mange eksempler på hvordan dette blir gjort i filmen, og jeg skal nå trekke frem noen av disse. Det første eksempelet er i klipp 20.8, vist under i utdrag 10. I det visuelle feltet vises det en person som jubler mens han holder et gevær hevet i luften med den ene hånden. Personen oppfattes ut fra konteksten og samspillet med de andre modalitetene, som en mujahideen med tilknytning til IS. Dette klippet er en del av en lengre sekvens som består av flere korte klipp (vedlegg 1, klipp 20.1–20.23) hvor det vises ulike krigshandlinger fra IS' ståsted.

Vedlegg – utdrag: 10

BILDE	BESKRIVELSE	MUNT- LIG VERBAL- TEKST	IKKE- VERBAL TEKST	FILMTEKNISKE VIRKEMIDLER
	Klipp 20.8 (02:04-02:05) En mujahideen som jubler mens han holder geværet hevet.		— „ —	Kameraet fokuserer på mujahideenen som jubler i slow-motion.




Her utnytter filmen kroppslig bevegelse for å skape mening. Dette er en sentral del av affordansen til kineikonisk modalitet. Kroppslige bevegelser kan fortelle noe om personer som vises i det visuelle feltet, og er derfor meningsskapende (Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 37). Kroppsspråket til personen i utdraget over, viser følelser som kan beskrives som henrykkelse, glede, stolthet. Disse følelsene er med på å tiltrekke seg potensielle seeres oppmerksomhet, samtidig som det også kan oppfattes som et forsøk på å fremprovosere følelser hos seeren selv. Med et utgangspunkt om at denne filmen er ment som et propaganda og rekrutteringsverktøy, vil det å vekke følelser være viktig for å oppnå filmens mål; å skape nye sympatisører samtidig som å forsterke positive følelser hos allerede eksisterende sympatisører og medlemmer av organisasjonen. Den triumferende mujahideenen kan virke appellerende for potensielle seere som sympatiserer med IS. Motsatt vil det virke støtende og provoserende for motstandere.

4.6.3 Slow-motion

For å forsterke inntrykket som den triumferende mujahideenen gir på filmens potensielle seere i utdrag 10, brukes også filmeffekten *slow-motion*. Denne filmeffekten kan bli brukt for å illustrere store krefter, som for eksempel i filmer om superhelter eller andre actionfilmer med slåss-scener. Slow-motion blir også brukt for å fremheve partier og hendelser ettersom det får seeren til å studere nærmere og undre seg over hva som vises i det visuelle bildet (Bordwell & Thompson, 2013, s. 168). En tilsvarende effekt får slow-motion på mujahideenen i utdrag 10. I samspill med den krigerske og religiøse nasheeden (se delkapittel 4.3.1) fremstilles mujahideenen her som en helteaktig og religiøs forkjemper som jubler etter å ha beseiret sine fiender. Dette er en gjennomgående trend i filmen. Personer med tilknytning til IS blir glorifisert og fremhevet i det visuelle feltet.

4.6.4 Kameravinkel

Slow-motion er en hyppig brukt effekt i filmen. Måten filmen anvender og utnytter effektens egenskaper peker mot en god forståelse av dens potensial, og viser dermed også at filmen utnytter kineikonisk modalitets affordans. I det neste eksempelet brukes det også slow-motion, men det er i tillegg tatt i bruk andre filmtekniske virkemidler. Her brukes kameravinkel til å skape mening. Eksempelet består av klippene 21.7–21.9 og klipp 23.1, vist under i utdrag 11 og 12.

BILDE	BESKRIVELSE	MUNTLLIG VERBAL-TEKST	IKKE-VERBAL-TEKST	FILMTEKNISKE VIRKEMIDLER
	<p>Klipp 21.7 (02:28-02:30) Fortellerstemmen snakker. Viser et nærbilde av det som ser ut som en politibil som kjører i en kolonne med andre kjøretøy, Et IS-flagg blir holdt ut av vinduet. Politibilen ser også ut til å ha en logo av flagget til IS på siden og på panseret.</p>	<p>«... growing stronger ...»</p>	<p>____ „ ____ Dempet</p>	<p>Kameraet står stille i veikanten mens en kolonne av kjøretøy kjører forbi og ut av bildet til høyre. Slow-motion blir brukt</p>
	<p>Klipp 21.8 (02:30-02:33) Fortellerstemmen snakker. Samme kolonne som i 21.7. En rekke flagg som blir holdt ut av vinduene til bilene. I tillegg er det personer som sitter ut av vinduene og holder geværer hevet.</p>	<p>«...leaving the Americans in bewilderment...»</p>	<p>____ „ ____ Dempet</p>	<p>Kameraet står på samme side av veien, men det er nå plassert litt lengre ned mot bakken virker det som. Slow-motion blir brukt</p>
	<p>Klipp 21.9 (02:33-02:38) Fortellerstemmen snakker. Viser det som trolig er samme kolonne nok en gang.</p>	<p>«...Pondering what strategy to adopt in fighting the Islamic State».</p>	<p>____ „ ____ Dempet</p>	<p>Kameraet er plassert på andre siden av veien denne gangen, og bilene kjører ut til venstre i bildet. Slow-motion blir brukt</p>


BILDE	BESKRIVELSE	MUNTLLIG VERBAL-TEKST	IKKE-VERBAL-TEKST	FILMTEKNISKE VIRKEMIDLER
 <p>The stills show a column of military vehicles, including a large truck and several smaller cars, moving from left to right. The vehicles are heavily armed and have flags on them. The background is a dusty, outdoor environment.</p>	<p>Klipp 23.1 (03:10-03:21) Viser mange militærkjøretøy som kjører i en kolonne. I kjøretøyene sitter det IS krigere, noen av de har våpen som de holder hevet i luften og noen har flagg.</p>	<p>Abu Mohammed al-Adnani: Snakker på arabisk. Teksten på engelsk: «They lied! The fighting has just begun. The fighting has just begun! And Insha'Allah we will be victorious,»</p>	<p>Nasheed – «Lana Al Murhafatul» Starter igjen. Swoosh når bildet bytter</p>	<p>Ekko når Abu Mohammed al-Adnani snakker og sier «the fighting has just begun!» Slow-motion. I overgangen til neste klipp svartner bildet mot midten, før det til slutt blir helt svart i neste klipp. Kameraet filmer fra bakke nivå og «ser opp» på kjøretøyene som kommer inn fra høyre i bildet og forlater til venstre.</p>

På tross av at utdragene er hentet fra forskjellige partier i filmen eksisterer det flere likehetstrekk med hensyn til hva som vises i det visuelle feltet. Alle klippene viser kolonner med alt fra ordinære pickup-biler til pansrede militærkjøretøy. I bilene sitter det IS-medlemmer som veiver med flagg og geværer mens de kjører forbi kameraet. Det filmes fra bakkenivå; en kameravinkel som gjør at man ser opp på kjøretøyene mens de kjører forbi. I tillegg er kameraet stillestående og vinkelen endres ikke i de individuelle klippene. Det brukes slow-motion-effekt, som kan bidra til å skape en følelse av storhet og makt når kolonnene kjører forbi. Denne følelse forsterkes ytterligere gjennom kameravinkelen. Fordi det filmes nedenfra og opp, fremstilles kjøretøyene i kolonnene som større enn hva de er i virkeligheten. Ifølge David Bordwell & Kristin Thompson (2013, s. 191) er dette et virkemiddel som kan brukes til å fremstille objekter eller personer som sterke og mektige. De presiserer samtidig at hvilken effekt kameravinkelen skaper, er avhengig av konteksten den aktuelle filmen inngår i. *Flames of war: Fighting has just begun* kan sies å inngå i en rekrutterings- og propagandakontekst, og i dette tilfellet påvirker kamerahøyden IS' selvframstilling ved å

understreke organisasjonens storhet og makt («opphøyethet»). Kolonnene kan minne om en våpenparade som skal vise Kalifatets militærmakt.

Kamerahøyden kan også skape en motsatt effekt. Dersom det filmes ovenfra og ned, kan dette bidra til å fremstille objekter, eller personer, i bildet som små og svake. I utdrag 13, vist under, gjøres dette. Her filmes det døde personer som ligger i sitt eget blod på bakken.

Vedlegg – utdrag: 13

BILDE	BESKRIVELSE	MUNTlig VERBAL-TEKST	IKKE-VERBAL-TEKST	FILMTEKNISKE VIRKEMIDLER
	Klipp 20.12 (02:07-02:09) Zoomer inn på de døde menneskene som akkurat har blitt drept av IS		— „ —	Kameraet står over de døde og zoomer inn mot ansiktet til en av personene

Det er tydelig at personene som er døde, er fiender av IS som de nylig har drept.

Kameravinkelen kan her knytte en følelse av svakhet til de døde personene. Selv om dette høyst sannsynlig ikke har vært intensjonen når opptakene ble gjort, kan det tyde på at det har blitt tatt i betraktning under produksjonen av filmen. Klippet illustrerer den store kontrasten filmen skaper mellom IS og deres fiender. Mens IS blir fremstilt som hellige, sterke og mektige krigere, blir det knyttet assosiasjoner om svakhet og underdanighet til fienden. For potensielle seere som sympatiserer med IS, kan dette virke appellerende, samtidig som det er en advarsel til IS' fiender; konsekvensen av å kjempe mot dem er døden.

4.6.5 Deloppsummering om kineikonisk modalitet

Utdragene viser hvordan filmen utnytter kineikonisk modalitets affordans. Den skaper blant annet mening gjennom kroppsspråk, filmeffekter og ulike kameravinkler. Effektene blir brukt i et forsøk på å knytte bestemte følelser til objektene og personene som vises i det visuelle feltet. Dette er også med på å skape kontraster mellom aktørene i filmen. Mujahideenen blir fremhevet, og nærmeste glorifisert gjennom bildene, mens IS' fiender blir fremstilt som svake og underdanige mennesker. Et av modalitetens fortrinn, er at den er organisert i både en temporal og en romlig dimensjon. Det er denne modaliteten som sammen med den muntlige verbalteksten plasserer handlingen i tid og i rom. På bakgrunn av dette, får modaliteten også

en stor funksjonell tyngde med hensyn til informasjonsutvekslingen i filmen. En av begrensningene ved kineikonisk modalitet er dens *flyktighet* (Maagerø & Tønnessen, 2014, s. 38). Med flyktighet siktes det til at når bevegelsen i bildet er over, så er den over. Det blir dermed vanskelig å studere det visuelle feltet i detalj. Filmen kompenserer for denne begrensningen blant annet ved bruk av slow-motion, men også gjennom en kontinuerlig informasjonskopling til den muntlige verbalteksten. De to modalitetene med den største funksjonelle tyngden har et avhengighetsforhold til hverandre fordi de gjennom hele filmen bidrar til å utdype og utvide hverandres informasjon. Dermed blir det lettere for potensielle seere å tolke den helhetlige informasjonen som filmen forsøker å formidle.

4.7 Filmens helhetlige uttrykk

Analysen viser at filmen tar hensyn til hvilke begrensninger og potensial hver av modalitetene har. Et godt eksempel på dette er bruken av og funksjonen til musikkmodaliteten i filmen. Dens emosjonelle kraft egner seg godt til å sette seerne i en bestemt type stemning. Den åpner også for nye tolkninger av innholdet; jamfør at det ikke nødvendigvis er en vanlig krig, men en religiøs krig. Samtidig har modaliteten en viss begrensning. Den egner seg ikke like godt som muntlig verbaltekst til å formidle budskapet i filmen. Derfor blir musikk brukt som et sekundært auditivt uttrykk når den samspiller med muntlig verbaltekst. Musikken dempes, og filmen unngår dermed at det oppstår konkurranse mellom de auditive modalitetene slik at kommunikasjonen med potensielle seere blir enklere.

Det er også flere andre gode eksempler på hvordan modalitetenes affordans og funksjonelle spesialisering blir utnyttet til å skape mening. Men filmen går også ut over modalitetenes individuelle modale affordans. I 4.4.2 viste jeg hvordan skriftlig verbalteksts affordans «utvides» fordi den samspiller med de andre modalitetene. Verbaltekst er i utgangspunktet organisert i tid, men i dette tilfellet bidrar den til å plassere handling i en romlig dimensjon ettersom den her er en del av ikonisk modalitet. Dette eksempelet illustrerer hvor viktig samspillet er for meningsskapingen i filmen.

For å skape koherens brukes det en rekke ulike kohesjonsmekanismer. Det er flere eksempler på hvordan informasjonskoplinger knytter sammen og både utvider og utdyper meningsinnholdet. Særlig fremtredende er den kontinuerlige informasjonskoplingen mellom muntlig verbaltekst og kineikonisk modalitet. Samspillet mellom de to modalitetene viser i

tillegg at det eksisterer et avhengighetsforhold mellom dem. Fordi en av begrensningene til kineikonisk modalitet er dens flyktighet (det som blir vist, blir bare vist der og da, og lar seg derfor ikke studere i detalj), kompenserer filmen med at muntlig verbaltekst forklarer og beskriver hva som vises i det visuelle feltet. Omvendt bidrar kineikonisk modalitet til å organisere innholdet i den muntlige verbalteksten i en romlig dimensjon.

Kohesjonsmekanismene *dialog*, *rytme* og *komposisjon* blir også tatt i bruk for å skape sammenheng. Disse kohesjonsmekanismene bidrar blant annet til å skape kontraster. Dette gjør det enklere for potensielle seere å orientere seg i filmens univers, og å tolke hva som vises og sies i de ulike klippene. På denne måten skaper også filmen et tydelig skille mellom aktørene i filmen. I det helhetlige uttrykket fremstår IS som organisasjon, og personer knyttet til IS, som store, mektige krigere som kjemper en hellig krig for å bekjempe avgudsdyrkelse. Deres fiender blir fremstilt som svake, løgnaktige og underdanige mennesker. Kontrasteringen tyder dermed på at et av filmens mål er å fremstille IS som noe attraktivt, i håp om å kunne virke appellerende på potensielle seere som er tilbøyelig for å slutte seg til organisasjonen.

Med hensyn til funksjonell tyngde, er det et stort sprik i hvor mye av den helhetlige informasjonen hver av modalitetene kommuniserer. Det er tydelig at kineikonisk modalitet og muntlig verbaltekst har størst ansvar her. Men dette betyr ikke at de andre modalitetene er uviktige. De bidrar på hver sin måte til å skape mening, og er derfor sentrale for filmens helhetlige uttrykk. Dette kan begrunnes med at det helhetlige uttrykket i filmen ville blitt svekket dersom man fjernet en av modalitetene helt. For eksempel påpekte jeg i deloppsummeringen av reallyd, at i teorien kunne filmen klart seg uten denne modaliteten, men dette ville fått konsekvenser for den virkelighetsnære fremstilling filmen forsøker å skape.

Det helhetlige uttrykket til filmen som skapes og kommuniseres gjennom samspillet mellom modalitetene, kan beskrives ved hjelp av noen overordnede punkter. For det første spiller filmen på fremstillingen av Vesten (spesielt amerikanerne) som uærlige mennesker. Det vises til krigføringen Vesten har ført i muslimske land, og i filmen loves det gjengjeldelse og hevn over denne uretten. IS selv blir fremstilt som brutale, men samtidig ærlige mennesker. De kjemper mot uretten Vesten har utøvd mot den muslimske befolkningen. Den religiøse

dimensjonen er også sentral i filmen; det kjempes en krig i Allahs navn, og all avgudsdyrkelse skal bekjempes. Krigen blir skildret gjennom grafiske bilder, hvor det vises klipp fra krigshandlinger der mennesker blir skutt og drept. Et viktig poeng her, er at det kun vises hvordan IS selv dreper fienden og ikke omvendt.¹⁶ Dette skaper et inntrykk av at IS er overlegen i forhold til sine fiender. Det appelleres også til eventyrlysten hos potensielle seere. Ved å slutte seg til IS får de en mulighet til å bli en del av storheten og erobringene til det nye kalifatet. Gjennom de grafiske klippene, og bruken av blant annet slow-motion-effekter, skapes det også et virkelighetsbilde som kan minne om et actionspill. Alle disse punktene kan ses på som ulike måter filmen forsøker å appellere til potensielle seere på, spesielt de som på et eller annet nivå sympatiserer med IS, og som kan være tilbøyelige til å slutte seg til organisasjonen.

¹⁶ I et senere parti i filmen, etter anslaget, vises det en kriger fra IS som blir skutt og drept. Skildringene til voice-overen i dette segmentet romansiserer og glorifiserer denne krigerens død. Han blir fremstilt som en martyr som dør på den beste måten et menneske kan; i krig for Allah.

5 Aktører og stemmer i filmen

Hovedanliggendet for denne oppgaven er å utforske hvordan *Flames of war: Fighting has just begun* kommuniserer med sine potensielle seere, og hvordan filmen forsøker å appellere til dem. For å besvare denne problemstillingen skal jeg i dette kapitlet utforske hvilke *stemmer* som eksisterer i filmens univers. På den ene siden omfatter dette de eksplisitte stemmene som kommer direkte til uttrykk gjennom den muntlige verbalteksten. Dette er de to presidentene, George W. Bush og Barack Obama, IS' egen propagandaminister Abu Mohammed al-Adnani og fortellerstemmen. I tillegg til de eksplisitte stemmene, har jeg identifisert fire implisitte stemmer som jeg mener finnes i filmen. Videre i denne analysen skal jeg først utdype hvem de eksplisitte stemmene er og hvem de representerer. Deretter skal jeg utforske hvilke implisitte stemmer som kan hevdes å gjør seg gjeldende. Til slutt skal jeg drøfte hvordan disse stemmene kan bidra til appell og manglende appell til ulike seergrupper.

5.1 Eksplisitte stemmer

5.1.1 Fortellerstemmen – voice-overen

Innholdet i *Flames of war: Fighting has just begun* er skildret gjennom en mannlig fortellerstemme. Til forskjell fra de andre eksplisitte stemmene, er fortellerstemmen en ikke-navngitt person, og personen bak stemmen opptrer heller ikke i det visuelle feltet på noe tidspunkt. Det blir dermed vanskelig å si noe konkret om hvem stemmen er i virkeligheten. I filmteori blir dette karakterisert som *asynkron tale*, ofte referert til som en *voice-over* (Engelstad, 2011, s. 70-71). Fortellerstemmen (heretter; voice-overen) har på tross av sin skjulte identitet, en del trekk ved seg som gjør det mulig å danne et godt bilde av hvem stemmen representerer. Mens de andre stemmene i filmen kun benytter seg av ett språk, enten arabisk eller engelsk, veksler voice-overen hyppig mellom de to språkene. Vekslingen mellom språkene skjer gjennom bruken av innskutte ord og uttrykk på arabisk i denne stemmens ellers dominerende engelske språkbruk. Det er neppe tilfeldig at voice-overen, som er den viktigste og mest til stede værende stemmen i filmen, henvender seg, og formidler, sitt budskap til seerne på denne måten. Det engelske språket gjør at innholdet i ytringene har et større internasjonalt potensial, samtidig som bruken av innskutte arabiske ord og uttrykk kan være med på å forsterke og legitimere budskapet i ytringene. I kapittel 4.5 påpekte jeg også

hvordan overvekten av engelsk språk kan vise til hvilken rolle IS forsøker å innta som motkultur mot vestlige og andre muslimske samfunn, og hvordan dette kan virke appellerende særlig til muslimer i vestlige land.

Stemmen snakker på en rolig og behersket måte, samtidig som den viser et godt ordforråd. I tillegg viser stemmen, gjennom vekslingen i språk, at den besitter god kompetanse innenfor begge språkene. Aksenten til stemmen vitner imidlertid, når den snakker på engelsk, om at dette språket ikke nødvendigvis er dens morsmål. Uttalelsen kan betegnes som *gebrokken*. I definisjonen av å tale gebrokkent, ligger det til grunn at det er et fremmedspråk som er bakgrunnen for det som er ubehjelpelig og feilaktig i det gebrokkne språket (Språkrådet, 2009). Ut fra aksenten blir det nærliggende å tenke at personen bak stemmen har hatt arabisk som morsmål, og tilegnet seg kompetanse i engelsk som en følge av å ha bodd, eller oppvokst, i et miljø hvor dette har vært den utbredte talemåten. Stemmen kan av potensielle seere derfor tolkes å være én av de beryktede *fremmedkrigerne* IS har rekruttert. Både på et direkte og indirekte nivå, kan dette virke appellerende for potensielle seere som selv har et ønske om å bli en av IS' fremmedkrigere.

Sekterisk orientering: Iman versus kufr

Voice-overen er en åpenbar representant for IS. Det er gjennom denne stemmen at IS' sekteriske orientering blir tydeliggjort. I filmen skilles det mellom «iman», som kan oversettes til *tro* eller *troende*, og «kufr», som betyr *vantrø*. Dette er to nokså utbredte begreper innen islam, men det eksisterer imidlertid ikke et felles, utvetydig, teologisk standpunkt for hvor skillet går mellom troende og vantrø. Hvor skillet går er i stor grad avhengig av hvilken tolkning og diskurs begrepene inngår i (Firro, 2013, s. 771).

Innledningsvis i oppgaven viste jeg til hvordan arven fra al-Zarqawi (1966–2006) har fått en sentral rolle i IS' ideologi. De har videreført hans sterke hat mot alwitter og sjiamuslimer, og instrumentalisert de sekteriske strømmingene til sin egen fordel. IS, med sin sunnimuslimske forankring, er tjent med en krig mot sjiamuslimer og alwitter, fordi det vil mobilisere sunnimuslimske krefter til deres egen kamp (Hellestveit, 2016, 236–237). For IS vil derfor sjiamuslimer og alwitter falle under termen «kufr». I tillegg brukes termen som en fellesbetegnelse på «de andre». Det vil si alle som ikke deler IS' binære virkelighetsbilde og ideologiske tankesett. Skillet mellom «iman» og «kufr» går dermed for IS mellom de selv (iman), og alle som anses som deres fiender (kufr).

5.1.2 Abu Mohammed al-Adnani

Den andre eksplisitte stemmen, som også er en representant for IS, er den navngitte personen Abu Mohammed al-Adnani (heretter; al-Adnani). Al-Adnani var en av seniorlederne i IS og fungerte som organisasjonens talsmann og propagandaminister (Hagtvet, 2016, s. 372).

Sammen med Abu Bakr al-Baghdadi (IS' øverste leder), tok han over ledelsen av ISI i 2010. I 2013 ble denne organisasjonen utvidet, og den fikk nå det nye navnet ISIL. Året etter ble den islamske staten proklamert, og IS som vi kjenner det i dag var etablert (Hellestveit, 2016, s. 215).

I filmen er al-Adnani, i likhet med voice-overen, ikke vist i det visuelle bildet. Likevel velger produsentene å navngi stemmen hans, og det med god grunn. Med tanke på hans posisjon i IS' hierarki, forsterkes *troverdigheten* og *autentisiteten* i budskapet filmen forsøker å formidle. Partiet hvor al-Adnani slipper til, er den siste sekvensen av anslaget (klipp 23.1–23.3), og utgjør totalt 23 sekunder av det 4 minutter og 10 sekunder lange anslaget. Fordi han er den siste stemmen som slipper til i anslaget, er det også han som setter punktum før hoveddelen av filmen starter. Dette gjør at hans budskap blir forsterket for seerne. I tillegg snakker han utelukkende på arabisk, noe som også forsterker filmens ekthet og dermed IS sitt omdømme overfor seerne. Ekthet er et helt sentralt element i dagens omdømmebygging – både i private og offentlige organisasjoner (Ihlen & Brønn, 2009, s176–180). I *Talerens troverdighet* foreslår Anders Johansen (2002, s. 71–80) *autentisitet* som en ny etos-komponent i dagens medievirkelighet. Ved siden av de gamle dydene *ærlighet*, *saklighet*, *dyktighet* og *styrke* er *autentisitet* en vel så viktig komponent for troverdigheten til avsenderen.

5.1.3 De amerikanske presidentene

De to siste eksplisitte stemmene i filmen, tilhører den tidligere presidenten, George W. Bush, og den nåværende presidenten, Barack Obama. I realiteten finnes det mange ulikheter mellom de to presidentene. Bush og Obama representerer to ulike tankesett (konservativ liberalisme versus sosialliberalisme) innenfor den politiske sfæren i USA. Likevel fungerer de begge på lik linje som et ansikt på USA og Vesten i filmen, og det blir ikke gjort noe skille mellom de to. Dette er i og for seg ikke helt urimelig med tanke på utenrikspolitikken de begge har ført i Midtøsten og overfor terrororganisasjoner. For IS er de begge løgnaktige, muslim-hatende

avgudsdyrkere, og det er også dette bildet filmen forsøker å skape av de to. Begge plaserers derfor inn under paraplybegrepet «kufr».

Til forskjell fra voice-overen og al-Adnani, vises begge presidentene i det visuelle feltet. I tillegg skiller de seg fra stemmene som representerer IS, ved at ingen av de snakker «direkte» i filmen. Klippene der de to snakker, er utdrag fra tidligere tv-innspilte taler. Man kan derfor si at de begge, fordi taleutdragene er hentet og tatt ut fra den sammenhengen de egentlig inngår i, blir ufrivillig sitert, i motsetning til voice-overen og al-Adnani. Allerede her blir konturen av maktstrukturen mellom de eksplisitte stemmene i filmen synlig. Produsenten har, naturlig nok, gitt sine egne representanter mye større spillerom og tilnærmet full ytringsfrihet i hva de sier, mens motparten ikke har noen mulighet til å påvirke hvordan de blir fremstilt og hva de sier i filmen. Det interessante spørsmålet er hvorfor produsentene har valgt akkurat disse taleutdragene?

Taleutdragene av Bush og Obama

Fellestrekket for klippene er at de alle er taleutdrag hvor enten Bush eller Obama har sagt noe om krigen i Irak og Syria som har vist seg å ikke stemme i ettertid. Klippet er designet for å påvise løgn, og funksjonen til klippene er dermed å svekke troverdigheten til presidentene (og dermed også Vesten generelt). Dette vil bli gått nærmere i sømmene i kapittel 6 om språkhandling. Jeg vil imidlertid redegjøre for to interessante aspekter ved taleutdragene som kan gi en indikasjon på hvorfor nettopp disse utdragene blir brukt.

Det første er hvordan filmen utnytter mantraet til Bush i klipp 14; «either you are with us, or you are with the terrorists». Mantraet blir brukt til å fremstille det binære virkelighetsbildet i IS' ideologi. For IS er verden delt inn i to; på den ene siden er vantroens hus (dar al-kufr), og på den andre siden er islams hus (dar al-islam). For IS eksisterer det ingen gråsoner; du er enten med oss, eller du imot oss (Hellestveit, 2016, s. 233). Filmens snur mantraet til Bush på hodet, slik at IS blir subjektet i ytringen og «terrorist» blir alle deres fiender, «kufr». Akkurat som Bush gjorde i 2001, maler IS et bilde av en sort-hvit kamp mellom de troende og de vantro. Dermed klarer filmen også å utnytte den retoriske strategien mantraet bygger på til sin egen fordel – en kunstig motsetning. I realiteten finnes det selvsagt flere alternativer enn de to sidene som her blir fremstilt. I retorikken refereres dette til som en fordømmelse av alternativer (Hågvar, 2007, s. 89–90).

Det andre interessante aspektet finnes i det andre taleutdraget til Bush, klipp 16.2–16.3, hvor han sier; «major combat operations in Iraq have ended and in the battle of Iraq, the United States and her allies, have prevailed». Utdraget er hentet fra Bush sin historiske tale 1. mai 2003. Talen er også av historisk betydning for IS. Invasjonen av Irak åpnet en ny slagmark, og maktvakuemet etterlatt etter avskaffelsen til regimet under Saddam Hussein (1937–2006), ga god grobunn for jihadismens og ISIs (forløperen til IS) vekst. Dette er også noe IS selv har påpekt i ettertid. Abu Musab al-Suri, en av IS sine fremste ideologer, sa i 2004 at «Den amerikanske okkupasjonen av Irak i 2003 åpnet en ny historisk periode for jihadistbevegelsen, og var nærmest alene om å redde den fra å dø ut» (Hellestveit, 2016, s. 221). I tillegg til å svekke troverdigheten til Bush, fungerer klippet som en påminnelse om at USA fortsatt er en aktiv aktør i Midtøsten. Filmen forsøker å vise til brutaliteten som IS hevder amerikanerne og Vesten fortsatt utøver overfor den muslimske befolkningen. Dette kan ha en viss appell for potensielle seere som ikke sympatiserer med krigen som USA og Vesten fører i disse områdene. Dermed kan også taleutdraget anses som et forsøk på å «oppretholde» en slagmark, som igjen er en sentral faktor for veksten til IS.

Uten å utdype utdragene av Obama, fungerer også disse på lignende måte. Å fremprovosere følelser og å fremstille amerikanerne og Vesten som en fortsatt aggressiv aktør i Midtøsten gjennom taleutdragene, fremstår som én av hensiktene til filmen. IS er ikke tjent med fred. De er avhengig av krig for fremtidig rekruttering slik at de kan fortsette sin ekspansjon.

5.2 Implisitte stemmer

De eksplisitte stemmene danner to adskilte «kor». På den ene siden er det IS, representert av voice-over og al-Adnani (iman), og på den andre er det Bush og Obama (kufr). I tillegg til de eksplisitte stemmene, vil jeg hevde at det finnes et sett med implisitte stemmer, som indirekte kommer til uttrykk i filmen. Dette er stemmer som skapes *i filmen*. Som påpekt i kapittel 3.5.1; jo flere stemmer produsenten i utformingen av filmen «låner øre og penn til» (Tønnesson, 2001, s.47), desto flere stemmer vil det eksistere i filmuniverset. Disse stemmene vil møte seerne av filmen, og i den grad de samsvarer med seernes egne *indre stemmer*, kunne bidra til å åpne flere «inngangsportaler» til tolkningen av budskapet. Videre i dette kapittelet

skal jeg se nærmere på hvilke stemmer det kan argumenteres for at finnes på et implisitt nivå i filmen.

5.2.1 Musikk som stemme – nasheed

En hyppig brukt modalitet i filmen, er musikken. Mer spesifikt er dette en *nasheed* (jf. 4.3.1). En *nasheed* er opprinnelig en form for musikk som har dype røtter innenfor islam, men i de senere årene har musikkformen *nasheed* ofte blitt forbundet med jihadisme og ekstremistiske grupperinger som blant annet al-Qaeda og IS.

Nasheed is a religious Islamic song, often praising Allah and the prophet. A nasheed are often sung a capella and only use certain percussion instruments and no melodic instruments. This is thought to be in line with Islamic rulings on music. (Gazzah, 2015, s.345).

Nasheeden i filmen har tittelen *Lana al-Murhafat*, og kan oversettes til engelsk med «we have the swords». Denne nasheeden ble lagd og for første gang utgitt samtidig med *Flames of war*. Figur 2 under, viser den engelske oversettelsen av nasheeden. Som påpekte i delkapittel 4.3.1 er teksten i nasheeden sentrert rundt krig og vold, og det ingen tvil om at dette er kjernen i nasheeden. Likevel har den visse likhetstrekk ved det man forbinder med en tradisjonell nasheed. Den er blant annet sunget a cappella, og den anvender også en del uttrykk og fraser hvor Allah lovprises, for eksempel 6 strofe, 4–5 verselinje; «With the tawheed of the Lord and a rightly guided sword» (figur 2).

Figur 2 transkripsjon av teksten i nasheeden skrevet av Aymenn Jawad al-Tamimi (2015). Oversettelsen er bekreftet av Jan Arild Bjørnsson (jf. 2.1).

We have the raging, smiling [gleaming] swords,
We have the cry of truth when the clash takes place.
We are the defiant, raging lions,
Denting the sword with strong determination,
Denting the sword with strong determination.

When war comes with the melody of bullets,
We descend on disbelief, desiring retaliation.
They nourish death: for there is no escape,
While we nourish the soil from the blood of the vein,
While we nourish the soil from the blood of the vein.

And we sever off heads by the strike of the sword,
And by striking the enemy we heal souls.
So take heed, my enemy, of the day of doom,
That old glory may arise in the world,
That old glory may arise in the world.

The clashing of the spearheads is the melody of men,
And in war there is might, and return of dignity.
So arise for eternity, brother, come and shake off the path of stupid laziness
And shake off the path of stupid laziness.

When the fire kindles, we are the conflagration,
We burn by a sword the gathering of [disbelieving] folk,
We cleanse from the world the night of wrong-doing,
So a new dawn will arise in the world,
So a new dawn will arise in the world.

Our swords are cutters among the enemy,
And our deeds glisten among mankind.
And we continue on the path till death,
With the tawheed of the Lord and a rightly guided sword,
With the tawheed of the Lord and a rightly guided sword.

So my people, arise for the phase of swords,
For there is no life except in the shade of death.
We die with glory as we stand,
And there is nothing better in life, the life of the slaves,
And there is nothing better in life, the life of the slaves

Det er vanskelig å kategorisere nasheeden som enten en eksplisitt eller en implisitt stemme i filmen. Dette skyldes at den uttrykker seg både på et eksplisitt og på et implisitt nivå. På det eksplisitte nivået uttrykker den blant annet at «vi kutter av hoder med sverd, og ved å drepe fienden kan sjelen helbredes» (figur 2; strofe 3, verselinje 1–2). På det implisitte nivået

utrykker teksten at denne kampen, eller krigen, er noe positivt. Dette formidler teksten gjennom ordvalg, som valg av positivt ladde begreper som «dignity», gjennom et poetisk språk og gjennom heroisk og religiøs retorikk. Sammen utgjør altså disse elementene et implisitt nivå i nasheeden. For krigføring og død er ikke noe å frykte, men en måte å oppleve fellesskap på. Dermed blir nasheeden en implisitt stemme i filmen. Nasheeden er krigsromantisk. Denne tolkningen henger sammen med at nasheeden hovedsakelig må forstås som et stemningsskapende element i filmen, og ikke som en primær formidler av filmens budskap. Derfor blir også nasheedens rolle som implisitt stemme svært viktig for filmens helhetlige formål. Indirekte bidrar den også til seernes tolkning eller oppfatning av filmen. Nasheedens tekst reflekterer det revolusjonære budskapet filmen forsøker å formidle. Det nye samfunnet som IS ønsker å opprette under sitt kalifat, kan bare oppnås gjennom en væpnet kamp. Samfunnet Allah ønsker for mennesker kan bare oppnås gjennom sverdets jihad (Hellestveit, 2016, s.235).

5.2.2 Mujahideenen

«Mujahideen» er et hyppig brukt begrep i IS' retorikk. På norsk kan begrepet oversettes til «hellig kriger». I filmen har mujahideenen ingen eksplisitt stemme, men jeg mener det er grunn til å hevde at denne skikkelsen opptrer indirekte som aktør i filmen. Voice-overen omtaler mujahideenen som selve næringen og drivkraften til IS; «it was the establishment of the Islamic State, nourished by the blood of the truthful mujahideen [...]» (klipp 7.2–9). Sitatet vitner om at mujahideenen har en sentral rolle i Den islamske staten så vel som i filmen. Handlingen i filmen sentrerer i stor grad rundt de hellige krigernes kamper i Syria, hvor de kjemper for å opprettholde og utvide Den islamske statens territorium. Den islamske statens eksistens er altså avhengig av innsatsen til de hellige krigerne, og det blir derfor også naturlig å fremstille dem som helter i filmen. Ettersom at mujahideenen ikke har en egen eksplisitt stemme, fremstilles den hellige krigeren gjennom stemmene til voice-overen og nasheeden, samt gjennom de visuelle modalitetene.

Den hellige krigeren får en implisitt stemme i filmen gjennom sin tilstedeværelse i det visuelle bildet ved at han taler gjennom sine handlinger. Mens voice-overen og nasheeden forteller i muntlig verbaltekst hva mujahideenens rolle i den islamske stat er, kommuniserer den hellige krigeren den samme rollen gjennom sine *handling*er i det visuelle bildet. Han visualiserer den oppgaven voice-overen og nasheeden beskriver eksplisitt. Mujahideenen er

IS' drivkraft. Slik eksisterer det fellestrekk mellom nasheeden og den hellige krigeren; den hellige krigeren inntar rollen som *krigsromantiker*. Med begrepet «krigsromantiker» menes det en menneskeligjøring eller personifisering av idealiseringen av krig. Det handler om hvordan IS-medlemmer anser krig som noe verdifullt og nødvendig, og om hvordan mujahideenen har internalisert IS' verdier og omsetter disse i handling.

I tillegg til å være en krigsromantiker blir mujahideenen sett på som en *helteskikkelse* som er glorifisert i den islamske staten. Han er fryktinngytende og nådeløs overfor sine fiender, og villig til å ofre sitt liv for den islamske stat. I tillegg er han en *trofast* og *religiøs person* som lever for å etterstrebe Allahs lover og ønsker. Sist, men ikke minst, mujahideenen er en *mann*. Filmen viser på ingen tidspunkt kvinnelige mujahideener, og det er heller ingenting som indikerer at kvinner kan være en mujahideen i virkeligheten. Dette bekreftes også av et manifest, utgitt av IS selv i starten av 2015. Ifølge manifestet er kvinnens hovedoppgave innad i kalifatet å tjene sin mann, samt å være en mor. Kvinnen skal kjempe for kalifatet i krig dersom det blir utstedt en ordre, og bare da. Dette vil kun bli gjort i desperate tilfeller hvor IS vil bli nødt til å ty til kvinnelige soldater for å overleve (Ali, 2015, s. 120).

5.2.3 Fundamental islam

Retorikken til voice-overen og al-Adnani, bærer tydelig preg av islamske ord og uttrykk. IS' form, eller tolkning, av islam er nokså eksplisitt uttrykt i filmen, men det finnes også spor av det man kan kalle konvensjonell islam. Denne blir ikke uttrykt eksplisitt, men er indirekte tilstedeværende, og kan dermed sies å være en implisitt stemme. I begrepet konvensjonell islam, siktes det til de grunnleggende prinsippene innen islam, uavhengig av hvilken retning innenfor islam (sjia og sunni m.fl.).

Den politisk-religiøse ideologien til IS har sitt utspring i sunnimuslimsk salafi-jihadisme.¹⁷ (Hellestveit, 2015, s. 220). Et av IS' overordnede mål er å verne om de som anses å være rett-troende (iman), mot trusler fra de vantro (kufr) (jf. 5.1.1). IS sitt skille mellom troende og ikke-troende, går ikke mellom muslimer og ikke-muslimer, men mellom sine egne

¹⁷ Salafisme er en «bevegelse som tror at muslimer i størst mulig grad skal etterstrebe de første tre generasjonene av islam (*al-salafi al-salih*) på alle livsområder», De kan være voldelige eller ikke-voldelige (Meijer, 2009, referert i; Hellestveit, 2016, s.214). Salafi-jihadisme ble for aller første gang benyttet om radikale sunnimuslimer knyttet til bin Laden på 1990-tallet. Begrepet betegner en voldelig utøvelse av salafisme (Hellestveit, 2016, s. 214).

medlemmer og alle andre som ikke deler verdensbilde med IS. Dette betyr i praksis at IS råder fritt til å erklære hvem som helst for å være «ikke-troende», uavhengig av religion. Dette gir organisasjonen et effektivt virkemiddel for å utrydde, eller drive bort, alle som kan betraktes som fiender, konkurrenter og utfordrere for kalifatet, enten de er muslimer eller ikke (Hellestveit, 2016 s. 234). For å rettferdiggjøre denne typen handlinger, henter IS belegg fra Koranen og andre islamske tekster. Dette gjøres på en svært selektiv måte, ved at de ignorerer, bortforklarer eller vrir om på innholdet i tekstene slik at det blir forenlig med deres egen ideologi.

Likevel er deler av tankegodset og måten IS tolker islam på, sammenfallende med det man kan anse som konvensjonelle og fundamentale prinsipper innen islam. Noen av disse prinsippene kommer også til uttrykk i filmen. Blant annet refereres det til *ummah* og *tawheed*. *Ummah* er en betegnelse på det muslimske samfunnet som en helhet (Ali, 2016, s. 58), mens *tawheed* kan oversettes til troen på én Gud, monoteisme (Gimaret, D, et al. 2015).

Innledningsvis i filmen snakker voice-overen om et «oppdrag» for å samle *ummah*, under et flagg, og gjenopprette trosbekjennelsen *tawheed*. Dette fremstår som en appell ment for alle muslimer. Uten kontekst ville også dette utsagnet kunne tolkes som fredelig og ikke-voldelig, med gode intensjoner om å samle alle muslimer. Dette sammenfaller også med lignende proklamasjoner IS har kommet med ved andre anledninger. Blant annet kom de med følgende proklamasjon i den første utgaven av sin egen tidsskrift *Dabiq* i forbindelse med opprettelsen av Den islamske staten:

«O Muslims everywhere, glad tidings to you and expect good. Raise your head high, for today – by Allah’s grace – you have a state and Khilafah [Caliphate], which will return your dignity, might, rights and leadership. It is a state where the Arab and non-Arab, the white man and black man, the easterner and westerner are all brothers». (Sørensen, 2016, s.244).

Denne typen utsagn viser tydelig at IS’ primære målgruppe er muslimer, og den viser også at IS i høyeste grad har noe med konvensjonell og fundamental islam å gjøre. De forsøker å fremstille sitt budskap på en mest mulig flatterende måte. I kalifatet er det rom for alle, uavhengig av rase og nasjonalitet. Her kan dere leve et godt liv med stolthet og verdighet under islamsk lovgivning. Samtidig legges det ikke skjul på at dette er en sannhet med modifiseringer. Hvis dette idealsamfunnet skal kunne vokse, er det avhengig av militære seire og erobringer av nye landområder. Derfor er det en nødvendighet å fjerne, eller utrydde, de som anses for å være en trussel for kalifatet. Den samme mentaliteten er også synlig i filmen.

Dette er et av kjennetegnene ved IS' propaganda. De gjør ikke noe åpenbart forsøk på skjule de voldelige, kyniske og kompromissløse handlingene sine. De er klare og tydelige på hva deres mål er, og hvilke virkemidler de er villige til å bruke for å oppnå dette målet. For å legitimere handlingene, forankres de i grunnleggende prinsipper innen islam (Sørensen, 2016, s.245 & s. 258). Dermed blir det tydelig at på tross av at den primære målgruppen for *Flames of war* og annen propaganda fra IS er muslimer, er den først og fremst rettet mot potensielle tilhengere, som er mottakelig for denne typen brutalitet og hensynsløshet.

5.2.4 Den moderne korsfareren

I åpningsreplikken til filmen sier voice-overen følgende: «In the face of the dark wave of the crusaders force». Dette er en referanse til invasjonen av Irak i 2003, hvor de amerikanske og vestlige invasjonsstyrkene sammenlignes med korsfarere. I likhet med mujahideenen, har heller ikke den «moderne» korsfareren en egen eksplisitt stemme i teksten, men blir fremstilt gjennom det visuelle uttrykket, og de eksplisitte stemmene til Bush, Obama og voice-overen.

De opprinnelige korsfarerne var de kristne ridderne i spissen for korstogene, på samme måte som amerikanerne ledet invasjonen av Irak i 2003. Ved at filmen benytter seg av begrepet «crusaders» som en metafor, åpner de for alle negative konnotasjonene som kommer med begrepet. Krigen i Irak blir fremstilt som en invasjon, regissert av et mektig og i stor grad kristent land, mot den muslimske befolkningen. Dette vitner om en virkelighetsoppfatning hos IS om at islam og muslimer er under angrep fra de vantro (kufr). Ved å spille på assosiasjonene mellom muslimenes kamp mot korsfarerne blir IS' kamp mot Vesten legemliggjort (Hellestveit, 2016, s. 231). Amerikanerne og Vesten (de «moderne» korsfarerne) blir fremstilt som den onde, kristne invasjonsstyrken, mens IS på sin side fremstilles som forsvarerne av det muslimske samfunnet. Dette kan tenkes å ha en appellerende effekt spesielt på muslimer. Ved å fremstille IS' kamp som et forsvar for å bevare islam og muslimske tradisjoner, ære og tro, sier de indirekte at deres krigshandlinger ikke er *terror*, men et legitimt selvforsvar mot en truende fiende som søker å utrydde disse verdiene. Krig er dermed en nødvendighet for å forsvare seg mot «de moderne» korsfarerne.

Et tidlig bidrag som vakte atskillig oppsikt, og som bidrar til å styrke IS' virkelighetsoppfatning om et internasjonalt korstog mot islam, er George W. Bushs egne ord en snau uke etter terrorangrepet 11. september 2001. Her sier han i et spontant intervju, uten

hjelp fra rådgivere og taleskrivere; «This *crusade* [...] this war on terrorism» (Carroll, 2004, min utheving). Dette klippet er ikke med i *Flames of war*, men tjener til å illustrere hvordan IS' virkelighetsoppfatning har en viss forankring i virkeligheten, og kan dermed oppfattes av mange som *sann*.

I tillegg viser Stian Michalsen (2016, s. 287–300), som har studert Profetens Ummahs ideologiske utvikling (en norsk gruppe som åpent erklærte sin støtte til IS sommeren 2014), til at det eksisterer en tanke om ikke bare en fysisk krigføring mot islam, men også en ideologisk. Denne tanken kommer også frem gjennom metaforen «korsfarere», som blant annet kan assosieres med kristendommen. Som vist i 5.1.4, anses Bush og Obama som *kufir* for IS. Men det kan også tenkes at *måten* de utgjør *kufir* på, årsaken til at de er *kufir*, mer konkret skyldes deres tilhørighet til den kristne religionen. Det er allment kjent at kristendommen er en misjonerende religion, og dermed representerer all form for kristendom en trussel for IS' verdensomspennende revolusjon, samtidig som den er en trussel mot den muslimske tro og kultur. Amerikanske presidenter har en lang tradisjon for å uttrykke sin gudstro og ulike varianter av nasjonens forhold til gud og guds forhold til nasjonen. Både Bush og Obama føyer seg inn i denne tradisjonen når de ved gjentatte anledninger har gitt og gir Gud en sentral plass i sine politiske taler. Det kristne aspektet ved den amerikanske nasjonen og den amerikanske politikken fører dermed til en sammenblanding av religion og politikk. Innenfor IS' fiendebilde kan denne sammenblandingen dermed oppfattes som dobbelt fiendtlig. Amerikansk politisk retorikk kan for utenforstående lett oppfattes som sterkt misjonerende gjennom denne sammenblandingen; ikke bare er den ideologisk misjonerende ved sin omtale av demokratiet – særlig i militær sammenheng og i taler og debatter om situasjonen i Midtøsten og den islamskradikale trusselen – men den kan også oppfattes som kristenmisjonerende i denne konteksten. Dermed kan det kanskje tenkes at den kristne troen som uttrykt av amerikanske politikere representerer en mer konkret form for *kufir*. Den ideologiske trusselen «korsfarerne» utgjør overfor muslimer kan, på lik linje som den fysiske, ha en appellerende effekt på muslimer som deler IS' oppfatning om at det foregår et korstog mot islam.

5.2.1 Den fraværende stemmen: Kvinnen

«Kvinnen» opptrer verken auditivt eller visuelt i filmen. Kvinnen kan dermed ikke sies å ha en stemme, verken eksplisitte eller implisitt i filmen. Likevel kan fraværet av en slik stemme

si mye om hvilken posisjon kvinnen har i IS' makthierarki, og det kan også bidra til å belyse hvem *Flames of war: Fighting has just begun* forsøker å appellere til. Videre vil jeg derfor drøfte den fraværende stemmen: Kvinne.

I likhet med mange andre islamistiske grupperinger, er IS' kvinner underlagt strenge og svært konservative regler. Blant annet blir kvinnen nektet å ta utdanning, hun er pålagt å følge strenge kleskoder, og risikerer harde og brutale straffer dersom hun overtrer disse lovene. Likevel har kvinnen fått en mer synlig plass i IS' samfunn sammenlignet med for eksempel Taliban. Under Taliban ble kvinnen systematisk segregert og skjernet fra det øvrige samfunnet. At hun var skjult og gjemt vekk fra det øvrige samfunnet, var et poeng for Taliban, som så på dette som det ultimate tegnet på et rent mannsstyrt, islamistisk samfunn (Ali, 2015, s. 117). Hos IS har derimot kvinnens rolle blitt mer synlig. IS opererer blant annet med sitt eget Gestapo-lignende, kvinnelige politi som går under navnet «al-Khansaa-brigaden». Den består av vestlige, tilreisende kvinner, og har i oppgave å overvåke og straffeforfølge andre kvinner i Raqqa og Mosul som bryter med IS' lover (Ali, 2015, s.117-118). Men som jeg påpekte i delkapittel 5.2.2, er kvinnen ikke, og kan i utgangspunktet heller ikke bli, en mujahideen. Dette er forbeholdt menn.

Kvinnen blir også aktivt brukt i mange av IS' propagandaverktøy. Hvilken rolle kvinnen inntar i propagandaen, er avhengig av hvem den konkrete propagandaen er rettet mot. For eksempel kan hun innta rollen som et sexobjekt. Da spiller gruppen på hennes seksualitet og kjønn i et forsøk på å tiltrekke nye mannlige rekrutter og å overtale IS' allerede eksisterende mannlige rekrutter til å tro at de kan forgripe seg på henne i islams navn (Ali, 2015, s.117). I den andre enden produserer IS propaganda hvor målet er lokke til seg vestlige, kvinnelige rekrutter, såkalte «jihadbruder». I denne typen propaganda inntar kvinnen en annen rolle. Her opptrer hun ofte som subjektet og fremstiller det hverdagslige livet i den islamske stat gjennom å legge ut bilder av seg selv, blogge, tvitre og praktisere andre former for kommunikasjon via sosiale medier. Dette viser at IS er bevisst på hvilket publikum de forsøker å treffe. Fraværet av kvinnen i *Flames of war* peker derfor i retning av at denne filmen i utgangspunktet ikke har som overordnet mål å appellere til kvinnelige rekrutter. Samtidig er det som nevnt den *mannlige* mujahideenen som står i sentrum av filmens handling. Derfor er det også nærliggende å tenke at det er de mannlige rekruttene som er en

av filmens primære målgrupper, og at det er denne gruppen filmen forsøker å henvende og appellere til.

5.3 Appell og manglende appell

Denne analysens anliggende har vært å redegjøre for hvilke stemmer som eksisterer i filmens univers, og hvordan de ulike stemmene kan bidra til appell og manglende appell til ulike seergrupper. Hovedskillet IS forsøker å fremstille går ikke mellom muslimer og ikke-muslimer, men mellom «iman» og «kufr». I kapittel 5.1.5 viste jeg til hvordan IS anvender disse begrepene for å skille seg selv fra «alle de andre». Dette er en sort-hvit kamp, og det eksisterer ingen gråsoner; enten er du med oss, eller så er du mot oss. Den eneste «rene» formen for islam, er den Sunnimuslimsk salafi-jihadismen gruppen selv tilhører. Det er dette ideologiske tankesettet filmen forsøker å overbevise seerne om. Hva kan stemmene si om hvordan det appelleres til seerne, og ikke minst til hvem det appelleres til? Jeg vil argumentere for at det eksisterer flere intenderte seergrupper filmen retter seg mot og forsøker å appellere til.

5.3.1 Mottaker 1: Fremmedkrigeren

Flere av stemmene peker mot at en av filmens *primære* intenderte mottakergruppe, må være potensielle rekrutter for organisasjonen. Dette kan i utgangspunktet være personer med et ønske om å slutte seg til gruppen, uten å nødvendigvis delta i krigshandlinger. Men filmens innhold, der mujahideenen blir romantisert og glorifisert som en helteskikkelse, tyder på at filmen særlig retter seg mot potensielle *fremmedkrigere*. Grunnen til at jeg velger å bruke betegnelsen «fremmed», er fordi språket i filmen hovedsakelig er engelsk. Dette peker mot at det intenderte publikummet er internasjonalt. Det er imidlertid ikke slik at filmen ekskluderer den potensielle rekrutteringen av «lokale» krigere. Bruken av arabisk undertekst gjør at filmens kommunikasjonspotensial også kan imøtekomme denne gruppen av potensielle seere.

Appellen til potensielle fremmedkrigere arter seg på flere ulike måter. I kapittel 5.1.1 påpeker jeg hvordan voice-overens stemme kan tolkes å tilhøre en av IS' fremmedkrigere. Dette i seg selv kan virke appellerende for seere med et ønske om å slutte seg til seg til og delta i krigshandlinger for IS. Stemmen til al-Adnani er også et sentralt element i denne appellen. Hans posisjon i IS' hierarki bidrar i tillegg til å styrke troverdigheten og autenticiteten i

budskapet. Appellen til denne seergruppen skjer også gjennom provokasjon. Filmen skaper et fiendebilde av USA og Vesten gjennom den negative fremstilling av Bush og Obama. De fremstår som lederne av et internasjonalt «korstog» mot den muslimske verden. Ved å vise til at Vesten og amerikanerne fortsatt er en sentral aktør i Midtøsten, og fortsatt driver en krig for å undertrykke muslimer, appelleres det til følelsene hos seerne. Filmen kommer med en indirekte oppfordring om å ta opp kampen med IS for å forsvare islamsk tro, ære og kultur.

Forestilling om mujahideenen som en fryktinngytende, brutal og mektig skikkelse kan også ha en sterk appell. Å være en mujahideen betyr at man får æren av å være et av Allahs redskaper i kampen for den sanne tro. Han er en beskytter av islam, samtidig som han er en frigjører i kampen mot de hedenske avgudsdyrkerne som har tyrannisert og ødelagt den islamske troen. I tillegg til sin brutale side, er han også en rettferdig og ærlig skikkelse. Det fins knapt nok ord for hvor positivt mujahideenen blir fremstilt i filmen. Potensielle seere som har et iboende ønske om å utgjøre en forskjell til det bedre for islam, og samtidig oppnå en nærmest heltelignende status, vil åpenbart være tilbøyelig til å la seg påvirke av denne flatterende fremstillingen.

Et av inntrykkene filmen forsøker å skape er forestillingen om IS' overlegenhet i forhold til sine fiender. For å gjøre dette viser filmen til at IS er på fremmarsj og erobrer stadig nye landområder. Med den fryktinngytende mujahideenen i spissen, dør og flykter deres fiender. Det viktige her er ikke å gi en nøyaktig fremstilling av virkeligheten, men å skape en illusjon av den – i realiteten er det ikke slik at IS kun vinner nytt terreng; de taper også. Denne fremstillingen kan påvirke rekrutteringen på to måter. For det første er det, som mye annet i filmen, en flatterende fremstilling. I tillegg vil en slik fremstilling kunne bidra til *omtalen* og *mediedekningen* filmen får i resten av verden. Jo flere som ser filmen, jo større er sjansen for potensiell rekruttering.

Fraværet av en kvinnelig stemme vitner om at budskapet primært er rettet mot den mannlige seergruppen. Dette betyr imidlertid ikke at filmen ekskluderer kvinnen. Løftet om et rent muslimsk samfunn kan også ha en sterk appell på kvinner så vel som menn. Som jeg viste til i kapittel 5.2.1, eksisterer det en rekke andre IS-produserte filmer, blogger og innlegg på sosiale medier hvor kvinnelige rekrutter kan anses som den primære målgruppen, dog ikke i *Flames of war: Fighting has just begun*.

5.3.2 Mottaker 2: Alle muslimer

Filmen kan også sies å ha en viss appell rettet mot den muslimske befolkningen generelt. Målet til IS er å etablere et kalifat hvor rase, nasjonalitet, språk og klasse ikke lenger betyr noe. Målet er, som voice-overen sier; «to unite the ummah on one call, one banner, one leader» (klipp 9–10, vedlegg 1). I den idealistiske islamske staten er det er det kun Allahs lover og regler som gjelder. Med rettferdighet som fundament, er kalifatet et samfunn hvor alle er like, og hvor korrupsjon og dobbeltmoral blir slått hardt ned på (Hellestveit, 2016, s. 236–238 & Michalsen, 2016, s. 293). Ser man bort fra den brutale og hensynsløse retorikken, vil denne smigrende fremstillingen av Den islamske staten kunne virke appellerende på muslimer generelt, som i utgangspunktet ikke deler det ideologiske tankegodset til IS.

5.3.3 Mottaker 3: Kufr – Fienden som intendert seergruppe

En intendert seergruppe som kanskje er mindre åpenbar, er de IS klassifiserer som «kufr». I forbindelse med det andre taleutdraget av Bush (delkapittel 5.1.5) påpekte jeg at IS er avhengig av fremtidig rekruttering for å fortsette sin ekspansjon. En sentral faktor for rekrutteringen, er opprettholdelsen av en slagmark. Det blir dermed nærliggende å tenke at et av de underliggende målene med filmen er *provokasjon*. Den svært fiendtlige fremstillingen av Bush og Obama, glorifiseringen av mujahideenen, nærbilder og feiring av døde mennesker IS har drept, er alle faktorer som kan vekke avsky, sinne og hat hos mange av filmens potensielle seere. Dette kan igjen fremprovosere hevnaksjoner av for eksempel sjiamuslimske militser på den sunnimuslimske befolkningen, eller flere amerikanske og vestlige bombeangrep som rammer uskyldige sunnimuslimer. Slike hevnaksjoner og angrep på den sunnimuslimske befolkningen, vil atter bidra til rekruttering for IS; dette vil føre til en «oppvåkning» blant sunnimuslimene, og de vil ta opp kampen på IS' side fordi de føler at de er under angrep (Hellestveit, 2016, s. 237). For IS er krig noe ønskelig, dette vitner også al-Adnanis siste ytring i filmen om; «[...] and if you are unable to return then we will come to you from every corner of the earth to fight you». Krigen vil fortsette til den sanne tro har seiret og de vantro er utryddet.

6 Språkhandlingsanalyse

Denne analysen vil fokusere på *språkhandlingene* i den muntlige verbalteksten. Første steg vil være å kartlegge hvilke direkte språkhandlinger det finnes på et eksplisitt nivå, og hvordan fordelingen mellom disse er. I kapittel 6.2 vil jeg se nærmere på *indirekte språkhandlinger*. Her vil jeg drøfte hvilken implikatur som kan hevdes å finnes, samt å utforske hvorfor filmen har valgt en implisitt måte å kommunisere på. Videre vil jeg drøfte det som tolkes som filmens *makroenhet* og *makrohandling*, i tillegg til å se på hva filmens *strategiske mål* kan være. Avslutningsvis drøfter jeg funnen i lys av to definisjoner på propaganda.

6.1 Direkte språkhandlinger

Som nevnt i kapittel 3.4, forholder jeg meg til John Searles (1976, s. 10–23) fem forskjellige typer av språkhandlinger; *konstaterer*, *direktiver*, *ekspressiver*, *kommissiver* og *kvalifiseringer*. I figur 3, vist under, vises en transkripsjon av den muntlige verbalteksten. De ulike språkhandlingene er fargekodet for å gi en visuell fremstilling på fordelingen av språkhandlingene på et eksplisitt nivå.

Figur 3: Transkripsjon av den muntlige verbalteksten i filmen.

<p>Voice-over: In the face of the dark wave of the crusaders force. The historical land of two rivers bore life to a mission that would transform the political landscape of the world. A mission that would herald the return to the khilafah and revive the creed of tawheed. It was the establishment of the Islamic State. Nourished by the blood of the truthful mujahideen, to unite the ummah on one call, one banner, one leader. Thus, the war between iman and kufr was ignited. You are with us or against us, Bush once said.</p>				
<p>Bush: Either you are with us, or you are with the terrorists.</p>				
<p>Voice-over: They thought they had won.</p>				
<p>Bush: Major combat operations in Iraq have ended and in the battle of Iraq, the United States and her allies have prevailed.</p>				
<p>Voice-over: They lied! The flames were only beginning to intensify. Obama then claimed it was over.</p>				
<p>Obama: Iraq's future will be in the hands of it's people. America's war in Iraq will be over.</p>				
<p>Voice-over: They lied! By the grace of Allah, the Islamic State expanded into the land of Sham. As the ravenous flames continued spreading, roaring in hunger for the fuel of Nusayri blood, the flames in Iraq meanwhile continued their crawl, growing stronger, leaving the Americans in bewilderment, pondering what strategy to adopt in fighting the Islamic State. The reply from the white house was deceitful. As Obama was forced to respond on the rapid rise of the Islamic State.</p>				
<p>Obama: To stop the advance on Erbil, I directed our military to take targeted strikes against ISIL-terrorist convoys should they move toward the city. So even as we support Iraqis as they take the fight to these terrorists, American combat troops will not be returning to Iraq.</p>				
<p>Voice-over: They lied! For in reality the fighting had just begun.</p>				
<p>al-Adnani: They lied! The fighting has just begun! The fighting has just begun! And Insha'Allah we will be victorious, regardless of whether you leave or don't leave. For our victory will be through our persistence, and if you leave you will undoubtedly return very soon. And if you are unable to return then we will come to you from every corner of the earth to fight you!</p>				
Rød = konstativer	Grønn = direktiver	Blå = ekspressiver	Lilla = kommissiver	Brun = kvalifiseringer

Figuren viser at verbalteksten på et eksplisitt nivå i overveiende grad består av konstativer. Spesielt gjelder dette partiene der voice-overen snakker. Tatt i betraktning at funksjonen til denne stemmen er å fortelle, er ikke dette veldig bemerkelsesverdig. Likevel viser figuren at det er tre tilfeller der voice-overen anvender det ekspressive utsagnet «they lied!». I forbindelse med det interne dialogiske samspillet (jf. 4.5.2) synliggjør jeg den kunstige «samtalen» mellom voice-overen og de to presidentene. «They lied!» fungerer som et svar, eller en oppfølging, på ytringene til Bush og Obama. De blir påtalt av voice-overen fordi ytringene er «usanne» (dette blir utdypet i 6.3.1). Funksjonen til taleutdragene oppfattes dermed som et forsøk på å svekke presidentenes troverdighet. Den fjerde, og siste, gangen «they lied!» forekommer, er gjennom stemmen til al-Adnani. Her fungerer ytringen som et tilbakeblikk – en form for oppsummering av «alle løgnene» til Bush og Obama.

Det er ingen ytringer som oppfattes som direktive språkhandlinger på et eksplisitt nivå. Likevel finnes det spor av tidligere direktiver. I et av taleutdragene av Obama sier han «to stop the advance on Erbil, i directed our military [...]». I taleutdraget fungerer dette som en konstativ språkhandling, men bruken av fortid «directed» (oversatt som befalte), vitner om at dette er en tidligere gitt ordre. I presens ville ordlyden i ytringen blitt; «I direct our military to [...]», og da også en direktiv språkhandling.

Figuren viser kun én direkte uttrykt kvalifisering. Dette er mantraet til Bush «either you are with us, or you are with the terrorists». Årsaken til at mantraet kan sies å være en kvalifisering er at denne ytringen på det aktuelle tidspunktet for talen, skapte en ny (institusjonell) virkelighet. Dette var en krigserklæring fra Bush, og erklæringen var også *legitim* fordi han på tidspunktet imøtekom, som president, de institusjonelle kravene for erklæringen. I kapittel 5.1.3 viste jeg til funksjonen dette taleutdraget har. Mantraet blir snudd på hodet i filmen for å uttrykke det binære virkelighetsbildet til IS – tro (iman) versus vantro (kufr).

al-Adnanis stemme uttrykker de to tilfellene av direkte kommissive språkhandlinger i figur 3. Årsaken til at begge tilfellene kan hevdes å være kommissive språkhandlinger, er at det proposisjonelle innholdet i ytringene fremsettes som al-Adnanis hensikt og viser til en fremtidig handling – han forplikter seg selv. I ytringen; «and insha'Allah we will be victorious [...]» garanterer han at IS skal seire. Den siste ytringen «and if you are unable to return then we will come to you from every corner of the earth to fight you» oppfattes både som en kommissiv og en konstativ språkhandling – han *lover* at IS skal ta kampen til alle verdens hjørner, samtidig som han *informerer* om konsekvensen – dette er realiteten; hvis dere ikke kommer til oss, kommer vi til å komme til dere.

På et eksplisitt nivå er verbalspråket dominert av konstativer. Det kommunikative målet fremstår derfor som å *fortelle* og *beskrive* saksforholdene i filmen for seerne. Likevel er det ikke nødvendigvis slik at språkhandlingene på et eksplisitt nivå samsvarer med hva som «*egentlig*» blir sagt; «ofte er det som kommuniseres, mer enn det som blir sagt eksplisitt (Svennevig, 2012, s. 71)». Som jeg har vist til tidligere i teorikapittelet (jf. 3.4.2) er konteksten avgjørende i meningsskapingen.

6.2 Implikatur – indirekte språkhandlinger

I mange tilfeller *går vi ut fra* enkelte ting, vi *snakker mellom linjene* eller *antyder noe* når vi kommuniserer med hverandre. Ved å trekke visse slutninger utover de språklige elementene i en ytring er det mulig å komme frem til et annet proposisjonelt innhold enn hva som blir kommunisert eksplisitt. Et slikt indirekte budskap kalles for *implikatur* (Grice, 1989 i; Svennevig, 2012, s. 72). Implikatur i en ytring kan gi den en ny språkhandlingsfunksjon. I denne delen vil jeg belyse stedene hvor det kan hevdes å finnes implikatur, og drøfte hva dette gjør med kommunikasjonen i filmen. Er det slik at filmen har et annet kommunikativt mål enn å bare fortelle og beskrive, og kan det identifiseres et *strategisk mål* i filmen?¹⁸

De første tilfellene av implikatur jeg vil drøfte er sekvensene hvor Obama snakker. Sekvensene er, som nevnt tidligere, utdrag fra to forskjellige taler. Den første sekvensen er hentet fra en tale holdt 14. desember 2011. Konteksten til talen er USAs tilbaketrekning fra Irak. Den andre sekvensen er et utdrag fra en tale Obama holdt 7. august 2014. Konteksten denne talen inngikk i, var godkjenningen av «målrettede» amerikanske luftangrep i Irak.¹⁹ Talene var begge ment som en *begrunnelse* for de politiske beslutningene. På et eksplisitt nivå fremstår derfor ytringene i disse taleutdragene som konstativer. Men på et implisitt nivå oppfattes ytringene som indirekte kommissive språkhandlinger. Dette skyldes at Obama offentlig erklærer at «[...] America's war in Iraq *will be over*» og at «[...] American combat troops *will not be returning to Iraq*» (figur 3, min utheving). Dermed *lover* han og *forplikter* seg til disse handlingene overfor det amerikanske folket. Fordi utsagnene til Obama utvilsomt er offisielle erklæringer, må de også anses som kvalifiseringer. Likevel fremstår de kommissive språkhandlingene som den viktigste funksjonen i begge taleutdragene. Dette skyldes at talenes *primære formål* er å betrygge det amerikanske folket. Først om at USAs krig i Irak er over, og i neste sekvens at USA ikke skal ilandsette nye soldater i Irak.

Et lignende tilfelle av implikatur kan også hevdes å eksistere i utsagnet til Bush; «major combat operations in Iraq have ended and in the battle of Iraq, the United States and her allies have prevailed». Eksplisitt fremstår ytringen som en konstativ mens den på et implisitt nivå

¹⁸ Svennevig (2012, s. 81) skiller mellom *kommunikative mål*, og *strategiske mål* på følgende måte: «Kommunikative mål er å etablere ulike kommunikative prosjekter, mens strategiske mål er å påvirke og eventuelt manipulere adressaten». Strategiske mål er ikke konvensjonelt knyttet til språkhandlingen.

¹⁹ Begge talene kan leses i sin helhet på Det hvite hus' offisielle hjemmeside. Link til talene følger i litteraturliste.

fremstår den som en indirekte kvalifisering. Ytringen er, som tidligere nevnt, hentet fra Bushs historiske tale om bord hangarskipet *USS Abraham Lincoln* den 1 mai. 2003. Konteksten talen inngår i er amerikanernes invasjon av Irak og avskaffelsen av Saddam Husseins regime. Talen skulle bli gjenstand for mye debatt. Bush hadde erklært krigen for over, noe som skulle vise seg å være langt fra sannheten. USA trakk seg ikke offisielt ut av Irak før 2011, og banneret «mission accomplished» har i ettertid blitt et symbol på den mislykkede krigen i Irak (jf. 4.4.4, klipp 16.2, vedlegg – utdrag 8). På lik linje med taleutdragene av Obama, utnytter filmen det faktumet at *erklæringen* (kvalifiseringen) til Bush var feilaktig i et forsøk på å svekke hans troverdighet. Dette er tydelig ut fra den påfølgende sekvensen hvor voice-overen sier; «they lied! The flames were only beginning to intensify». I den kunstige dialogen mellom de to stemmene (jf. 4.5.2), påtales Bush av voice-overen fordi ytringen til Bush bryter med gyldighetskravet om *sannhet* (jf. 3.4.1, tabell 2).²⁰ Både kommissiv og kvalifisering fra de amerikanske lederne framstilles altså som falske. I kontrast til dette fremstilles voice-overen som en *oppriktig* og *sann* stemme. Hele denne sekvensens funksjon fremstår derfor som et forsøk på å styrke IS' troverdighet, samtidig som den forsøker å svekke Vestens troverdighet.

Den siste sekvensen hvor voice-overen snakker består av en direkte ekspressiv språkhandling («they lied!») og en konstativ språkhandling («for in reality the fighting has just begun»). Det kan argumenteres for at dette er en indirekte kommissiv språkhandling. Sekvensen står som et svar til det siste taleutdraget av Obama hvor han avslutter med *løfte* om at «[...] American combat troops will not be returning to Iraq». Som de andre eksemplene på implikatur viser, er et gjennomgående trekk i filmen at voice-overen påtaler de to presidentenes «løgner». I den siste ytringen til Obama eksisterer det derimot ikke en tilsvarende «løgn». Dette fordi utsagnet «american combat troops will not be returning to Iraq» fortsatt er «sant», i den forstand at nye amerikanske bakkestyrker ikke har vendt tilbake til Irak. Her anfekter voice-overen derfor Obamas *oppriktighet*, som er det mest sentrale gyldighetskravet for kommissive språkhandlinger (jf. 3.4.1, tabell 2). Samtidig utfører voice-overen selv en kommissiv språkhandling overfor seerne. «For in reality the fighting has just begun» fremstår som et *løfte*. Siden amerikanerne snakket usant før, juger Obama også denne gangen – amerikanerne holder ikke sine løfter, de vil returnere!

²⁰ På tross av at tabellen ikke definerer *sannhet* som det mest sentrale gyldighetskravene for en kvalifisering, er det likevel et brudd på objektiv gyldighet i ytringen.

Implikaturen som finnes i taleutdragene blir som sagt utnyttet av filmen. Erklæringene og løftene til Bush og Obama blir påtalt som usanne av voice-overen. Dette endrer imidlertid ikke på det som tilsynelatende er filmens kommunikative mål; å fortelle og beskrive saksforholdene i filmen for seerne (jf. 6.1). Likevel viser implikaturen i taleutdragene hva filmen ønsker å fortelle og beskrive. Det er et tydelig anti-vestlig budskap. Samtidig fremstår budskapet som et forsøk på å fremstille IS som hederlige; det er de som snakker sant, og det er amerikanerne som jucer. Spørsmålet blir da hva det *strategiske målet* kan være? Svaret ligger trolig i den første ytringen til al-Adnani «the fighting has just begun!».

6.3 Makroenhet og makrohandling

I en tekst vil det være enheter som blir oppfattet av både tekstforfatteren og leseren som viktigere enn andre. Dette gjør at teksten får en hierarkisk struktur, hvor den viktigste enheten (omtalt som *makroenheten*) er den som uttrykker hovedpoenget i teksten (Moen, 2002, s. 108–109). I makroenheten finner man som oftest også tekstens *makrohandling*. Dette er den overordnede språkhandlingen i teksten. Ifølge Kjell Lars Berge (2010, s. 100) gir makrohandlingen «tilgang til tekstens [...] relevante intensjonalitet». I tillegg påpeker han at leseren av en tekst må forstå makrohandlingen på en relevant måte «[...] dersom tekstens mening skal tolkes i samsvar med ytrereens intensjonalitet» (Berge, 2010, s. 99).

Avslutningsvis i forrige kapittel skrev jeg at svaret på hva filmens *strategisk mål* kan være, trolig finnes i den første ytringen til al-Adnani. Jeg skal nå forklare hvorfor.

al-Adnani's ytring «the fighting has just begun!» fremstår nemlig som *makroenheten*. Ytringen er identisk med filmens undertittel, og den blir repetert to ganger av al-Adnani. I tillegg anvendes det en *ekko-effekt* for å fremheve ytringen. Eksplisitt fremstår dette som en konstativ språkhandling. På et implisitt nivå kan ytringen imidlertid oppfattes på tre ulike måter (tre ulike språkhandlinger). For det første kan ytringen tolkes som en *krigserklæring* og dermed som en kvalifisering. Fordi al-Adnani imøtekommer de nødvendige institusjonelle kravene – hans posisjon i IS' hierarki (jf. 5.1.2) – i forhold til den sosiale virkeligheten, om hvem som kan uttale en krigserklæring, er kvalifiseringen «vellykket». Samtidig kan ytringen også tolkes som et *løfte* som er myntet på IS' egne medlemmer, så vel som deres fiender; et løfte om at krigen så vidt har startet! Likevel er det én språkhandling som fremstår som den

primære i makroenheten ut fra konteksten filmen inngår i. Dette er den indirekte *direktive* språkhandlingen som kan hevdes å uttrykker *makrohandlingen* i filmen.

Hovedinnholdet i filmen forut for makroenheten, fokuseres rundt det voice-overen omtaler som «[...] the war between iman and kufr [...]» – krigen mellom troende og vantro. Ytringen til al-Adnani; «the fighting has just begun!» tolkes derfor som en *oppfordring* til potensielle seere om å slutte seg til de «troendes» kamp for å bekjempe de vantro. Dette peker i retning av at filmens *primære formål* er rekruttering – den forsøker først og fremst å appellere til nye potensielle rekrutter, mer spesifikt *fremmedkrigere* (jf. 5.3.1). Det er da også dette som kan omtales som filmens *strategiske mål*. Men hvorfor har filmen valgt å uttrykke makrohandlingen ved hjelp av implikatur?

6.3.1 Implikatur i makrohandlingen, skjult argumentasjon og propaganda

I det vi skal forsøke å forstå bruken av implikatur i makrohandlingen (og for øvrig implikaturen generelt), er det nyttig å se på to definisjoner av propaganda. Den første beskriver propaganda som «kommunikasjon som har som mål å påvirke tankegang, følelser og handlinger til en gruppe eller opinion gjennom nøye utvalg og manipulasjon av data» (Plano & Greenberg, referert i; Ali, 2016, s. 91). Den andre er Michael Belfours definisjon, og omtaler propaganda som «kunsten å overtale folk til gitte konklusjoner, uten at de har gjort nærmere vurdering av bevisene» (Belfour, referert i; Ali, 2016, s. 91). Begge definisjonene er treffende for kommunikasjonen i filmen.

Den første definisjonen peker på et nøye utvalg og manipulasjon av data. Taleutdragene av Obama og Bush fremstår som nettopp dette; nøye utvalgt og manipulert. Dette fordi utdragene kun er bruddstykker av hele taler, tatt ut av sin opprinnelige kontekst. De er også nøye utvalgt for å kunne påvise «løgner» (foruten mantraet til Bush som har en annen funksjon slik jeg har påpekte tidligere). Hensikten er å svekke presidentenes troverdighet overfor filmens potensielle seere.

Utdragene er også manipulert til å passe inn i filmens narrativ. De inngår i det *interne dialogiske samspillet* (jf. 4.5.2) hvor voice-overen argumenterer mot og påtaler usannheten i utdragene; de fungerer som belegg for voice-overens påstander. Denne «argumentasjonen» er

verken entydig objektiv eller subjektiv, men befinner seg i en gråsoner mellom de to. Den er tilsynelatende objektiv fordi utsagnene – både Bush sine, Obama sine og IS' – i utgangspunktet er sanne; innholdet i presidentenes utsagn var på ytringenes tidspunkt sanne. Det var først i ettertid at det skulle vise seg å ikke stemme.

Samtidig bærer argumentasjonen et visst preg av subjektivitet. Dette skyldes at taleutdragene, som tidligere sagt, er tatt ut av sin opprinnelige kontekst. I tillegg til å svekke troverdigheten til presidentene, tjener utdragene til å underbygge IS' *subjektive*, binære virkelighetsbilde og deres egen oppfatning om et internasjonalt korstog mot islam (jf. 5.2.4). Argumentasjonen kan også oppfattes som subjektiv på ordnivå. Valget av det negativt ladde verbet «to lie» vitner også om en subjektiv oppfattelse av at det dreier seg om løgner. Mens vi i mer nøytrale ordelag kan si at innholdet i Bushs og Obamas taleutdrag viste seg å ikke stemme, velger filmen å omtale dem som løgner. Ordvalget impliserer også at usannhetene i presidentenes ytringer var intenderte. Det er imidlertid ikke noe som tyder på dette.

Gjennom en tilsynelatende objektiv form for argumentasjon, forsøker IS å fremstille saksforholdene i filmen. På den måten overlater de det også tilsynelatende til seerne å gjøre seg opp en mening om saksforholdene. Samtidig legges det sterke føringer for hvordan innholdet skal tolkes, og hvilket standpunkt seerne skal innta. Seerne blir dermed lurt til å tro at de selv kommer frem til konklusjonen om at IS har «rett» og at den riktige handlingsgangen er å slutte seg til IS' kamp.

Det kan dermed sies å foregå en «skjult» form for argumentasjon. Filmene tilkjenner ikke sitt *strategiske mål*; å få potensielle seere til å slutte seg til IS. Mens det på et eksplisitt nivå er tydelig at filmene forsøker å argumentere gjennom bruken av *logos*, er det samtidig en underliggende form for patospreget argumentasjon på det implisitte nivået. Denne argumentasjonen forsterkes også gjennom det multimodale samspillet. Voice-overens stemme er tydelig, rolig og behersket. Dette fremstår derfor som en saklig og objektiv stemme (jf. 5.1.1). De eneste partiene hvor voice-overen «mister beherskelsen» er i de tydelig patospregede ekspressive ytringene «they lied!». Her legges det trykk i tonefallet og ytringen blir «they LIED!», før han helt naturlig går tilbake til den beherskede og rolige stemmen. Det er også andre multimodale virkemidler som preger argumentasjonen. For eksempel musikken som spilles (nasheeden), brennende flammer over bildet av Obama og Det hvite hus m.fl.

Disse virkemidlene er der for «det blotte øyet», men seerne er ikke nødvendigvis klar over at dette er med på å forme deres oppfattelse av budskapet. Til sammenligning kan man tenke seg at stemmen til voice-overen trolig ikke ville hatt like stor innvirkning på seerne hvis dette ikke var en utpreget multimodal tekst.

Den andre definisjonen på propaganda; «kunsten å overtale folk til gitte konklusjoner, uten at de har gjort nærmere vurdering av bevisene» (Belfour, referert i Ali, 2016, s. 91), er en dekkende oppsummering av argumentasjonen i *Flames of war: Fighting has just begun*. Dette kan også forklare hvorfor det blir benyttet implikatur i makrohandlingen, så vel som andre steder i filmen. Det legges opp til at seerne selv skal komme frem til konklusjonen om å slutte seg til IS. Men i praksis blir de ubevisst ledet inn mot denne konklusjonen gjennom den skjulte argumentasjonen.

7 Avslutning

Som Øystein Sørensen (2016, s. 259) påpeker, bygger IS mye av sin legitimitet ved å kontrollere et stort territorium, erobret gjennom militære seire. Fremtidige erobringer er en nødvendighet for opprettholdes av kalifatet, og en sentral faktor for nye erobringer vil være deres evne til å rekruttere. Innledningsvis viste jeg til hvordan IS' «PR-krig» oppfattes som minst like viktig som deres fysiske jihad. Et viktig ledd i denne krigen vil være deres evne til å utnytte internett og sosiale plattformer for å spre sitt budskap og appellere til potensielle rekrutter. *Film* er kun én av mange former for propaganda IS produserer, og *Flames of war: Fighting has just begun* er, som annonsert i oppgavens tittel, en av deres mest ambisiøse filmer. Denne filmen skiller seg også fra annen propaganda IS og andre radikale islamistiske terrororganisasjoner har produsert tidligere. På bakgrunn av filmens *egenart* kan den derfor anses som en viktig del av IS' rekrutteringsverktøy. Den foreliggende oppgaven har sett på hvordan filmen, gjennom sitt anslag, kommuniserer og appellerer til potensielle seere. Gjennom analysene har jeg fokusert på tre ulike innfallsvinkler som kan gi nyttig informasjon om hvordan dette foregår. Jeg skal i denne delen forsøke å samle trådene i en mer helhetlig oversikt, med utgangspunkt i de viktigste funnene gjort i analysene.

7.1 Hvordan kommuniserer filmen?

Den multimodale analysen viser hvordan kommunikasjonen mellom filmen og potensielle seere foregår gjennom et samspill av flere modaliteter. Det er i samspillet at meningsskapingen skjer, og det er også her det helhetlige uttrykket skapes. Likevel er det, naturlig nok, en forskjell i hvilken *funksjonell tyngde* hver av modalitetene har. Filmens narrativ blir formidlet gjennom stemmen til voice-overen. Dette er én av totalt fire eksplisitte stemmer som sammen utgjør modaliteten *muntlig verbaltekst*. Som vist i kapittel 4.4 og 5.1.1, kommuniserer voice-overen primært på engelsk, men med innslag av arabiske ord og uttrykk. Dette gjør at filmen kan kommunisere med et internasjonalt publikum og at den dermed får et bredt, globalt nedslagsfelt. Kommunikasjonspotensialet til filmen blir imidlertid ikke begrenset til å kun omfatte det engelskspråklige publikumet. Bruken av supplerende arabisk undertekst gjør at den også kan imøtekomme den arabiskspråklige seergruppen. Likevel peker den dominerende engelske språkbruken mot at den *primære intenderte seergruppen* befinner seg utenfor den arabiske verdenen.

Selv om den funksjonelle tyngden ligger hos muntlig verbaltekst og kineikonisk modalitet, viser den multimodale analysen at filmen også kommuniserer gjennom flere andre modaliteter. Bruken av *reallyd* er én viktig modalitet. Et sentralt aspekt ved filmen, er hvordan den søker å skape *nærhet til virkeligheten*. Den forsøker å plassere seerne «midt» i krigshandlingene. Reallyden er et avgjørende element for denne fremstillingen. Lyden av kraftige smell fra eksplosjoner, skuddsalver som suser forbi og raketter som skytes, blir hyppig brukt, og det bidrar til å virkeliggjøre krigshandlingene i det visuelle feltet.

Analysene viser også hvordan det kommuniseres *indirekte*. I språkhandlingsanalysen peker jeg på at fordelingen av språkhandlinger på et eksplisitt nivå i overveiende grad er dominert av konstativer. Dette tydet på at det *kommunikative målet* til filmen var å fortelle seerne om saksforholdene i filmen. Etter å ha avdekket implikaturen viste dette seg å stemme.

Implikaturen viste imidlertid til *hva* det er filmen ønsker å fortelle. Det er et tydelig anti-vestlig budskap. Særlig fremtredende var implikaturen i taleutdragene til Bush og Obama. Her viste jeg hvordan ytringene deres (som på et eksplisitt nivå er konstativer) kan tolkes som indirekte kommissiver og kvalifiseringer i form av motpartens falske *løfter og erklæringer*. Disse blir påtalt av voice-overen som usanne i et forsøk på å svekke presidentenes troverdighet, i tillegg til å fremstille IS som hederlige; det er IS som taler sant og er ærlige, mens amerikanerne juger.

Det som oppfattes som *makroenheten* i filmen blir uttrykt gjennom stemmen til IS' egen propagandaminister, Abu Mohammed al-Adnani. I konsentrert form er dette følgende ytring: «the fighting has just begun!». Ytringen er da også identisk med filmens undertittel. Den blir gjentatt to ganger, samtidig som det blir brukt en ekko-effekt for å fremheve den. Videre viser jeg hvordan denne ytringen kan oppfattes som tre ulike indirekte språkhandlinger, men at det er den indirekte direktive språkhandlingen som ut fra konteksten fremstår som den primære. Gjennom denne språkhandlingen gis det en *oppfordring* til filmens potensielle seere om å ta opp kampen med IS mot de vantro. Dette kan også hevdes å være filmens *makrohandling*.

Makrohandlingen peker i retning av at filmens *strategiske mål* er å appellere til nye potensielle rekrutter. Dette samsvarer også med mottakergruppen *fremmedkrigerne* jeg mener å ha avdekket i forbindelse med analysen av stemmer i filmen (jf. 5.3.1). Spørsmålet ble imidlertid hvorfor filmen velger å uttrykke makrohandlingen implisitt. Etter å ha drøftet dette

i lys av Jack C. Plans & Milton Greenbergs, og Michael Balfours (referert i; Ali, 2016, s. 91) to definisjoner av propaganda, mener jeg å ha kommet frem til et plausibelt svar. Gjennom det *interne dialogiske samspillet* (jf. 4.5.2) skaper filmen en kunstig «samtale» mellom voice-overen og de to presidentene. I denne samtalen argumenterer og påtaler voice-overen «løgnen» i taleutdragene av Bush og Obama. Denne «argumentasjonen» kan verken sies å være entydig objektiv eller subjektiv. Videre viser jeg til at det er en «skjult» form for argumentasjon fordi filmen ikke tilkjenner sitt *strategiske mål*. Filmene overlater tilsynelatende til seerne selv å gjøre seg opp en mening om saksforholdene i filmen, samtidig som det legges sterke føringer for hvilket standpunkt de skal innta. Den leder dermed seerne inn mot konklusjonen om at IS har rett, og at det riktige vil være å slutte seg til organisasjonen og bidra i krigen mot de vantro.

7.2 Hvordan appellerer filmen?

For å kunne si noe om hvordan det appelleres til potensielle seere er det viktig å se på *hvem* appellen trolig er rettet mot. I kapittel 5.3 har jeg sett på tre ulike, potensielle mottakergrupper. Den primære intenderte mottakergruppen fremstår som *potensielle nye rekrutter*, og da særlig den nye *fremmedkrigeren*. Appellen rettet mot dette individet fremmes på ulike måter. Et gjennomgående trekk i filmen er romantiseringen og dyrkingen av krig som noe ønskelig og opphøyd. Krigen som fremstilles er en kamp mellom de troende (iman) og de vantro (kufr) – en sort-hvit kamp mellom det gode og det onde, der IS står i spissen for det gode. I tillegg appelleres det til eventyrlysten og jakten på heltestatus gjennom fremstillingen av *mujahideenen*. Han er en fryktinngytende, brutal og mektig kriger, samtidig som han også er en ærlig og religiøs skikkelse – han er en helt. Disse flatterende og forlokkende egenskapene kan være attraktive for den potensielle seeren, som ønsker å identifisere seg med slike egenskaper, og å bli en av IS' beryktede mujahideener.

Påfallende likheter med action-filmer kan også ha en appellerende effekt. Den multimodale analysen viser hvordan filmen utnytter, og er tettpakket med, filmtekniske virkemidler som slow-motion, redigerte flammer og eksplosjoner, kameravinkling m.fl. Som vist i kapittel 4.2.3 spiller også filmen på likheter med action-spill. Logoene i det siste klippet av anslaget er nærmest identisk med det mange spillprodusenter anvender i sine spill-trailere.

Den religiøse legitimeringen spiller også en sentral rolle i appellen til denne mottakergruppen. Gjennom bruken av arabiske uttrykk og den krigsromantiske, religiøse nasheed-sangen, skapes det en tolkning om en religiøs krig. IS viser veien og tilbyr seerne æren av å være et av Allahs redskaper i hans kamp for den sanne tro. I tillegg synliggjør filmen IS' oppfatning om et internasjonalt korstog mot islam. IS anser ikke deres krig som *terror*, men som et *selyforsvar* for å verne om islam og den muslimske befolkningen. Denne formen for appell er også rettet mot et publikum som ikke nødvendigvis selv identifiserer seg med hele det ideologiske tankesettet til IS, men som likevel deler oppfatning om at islam er under angrep fra et internasjonalt korstog, regissert av amerikanerne og Vesten.

Appellen i filmen kan også sies å være rettet mot «fienden» i form av provokasjon. Det legges ingen demper på bruken av anti-vestlig retorikk, nærbilder av døde mennesker og generell utøvelse av brutale og voldelige handlinger. I kapittel 5.1.1 påpekes det at IS utnytter sekteriske strømninger til sin egen fordel. Å fremprovosere hevnaksjoner rettet mot den sunnimuslimske befolkningen vil være fordelaktig for IS, fordi det kan føre til at sunnimuslimer søker til IS for beskyttelse. Den samme effekten kan også skapes gjennom bombeangrep utført av vestlige styrker. Krig og opprettholdelsen av en slagmark er en nødvendighet, og dermed også ønskelig for IS. Som jeg pekte på innledningsvis i dette kapitlet, er det gjennom militære erobringer at IS bygger mye av sin legitimitet.

7.3 Avsluttende kommentar og forslag til videre forskning

Oppgavens mål har vært å gi et innblikk i hvordan IS kommuniserer og appellerer i én av sine mange filmer. På tross av at *Flames of war: Fighting has just begun* er særegen i sin form, er den kun én film i et hav av IS-produsert propaganda som spres på internett. Jeg har blant annet sett på *hvem* filmen kan tenkes å være rettet mot, og hvordan den kan bidra til rekruttering. Denne studien er imidlertid ikke tilstrekkelig til å kunne si noe om hvilken rolle filmen spiller i rekrutteringen til IS. Dette kunne det være interessant å undersøke nærmere, sammenholdt med mine funn og mine antakelser om publikumsappell.

Det er imidlertid flere tanker kan man gjøre seg på bakgrunnen av funnene i studien. IS sparer som nevnt ikke på kruttet i sin fremstilling av krig. Vold fremstår som nærmest hverdagslig,

og det er tydelig at appellen er rettet mot en potensiell seergruppe som er mottakelig for dette. Samtidig handler det ikke om å gi en objektiv fremstilling av virkeligheten, men å fremstille den på en forførende og mest mulig attraktiv måte. Filmen er et godt eksempel på IS' velsmurte propagandamaskineri. De besitter både evnen til å spre og skape profesjonell propaganda. Med bakgrunn i antall tilreisende rekrutter, er det mye som tyder på at de lykkes i sin PR-krig.

Denne studien fokuserer, som tidligere nevnt, kun på et bruddstykke av filmen – anslaget. Med tanke på videre forskning kunne det, i tillegg til resepsjonsstudier, vært interessant å se på hele filmen. På tross av at det er benyttet en serie ulike analyseverktøy i denne oppgaven – multimodale, pragmatiske og stemmeanalytiske – er det mange andre trekk ved filmen som fortjener å undersøkes med tanke på kommunikasjon og appell. Blant annet ville det vært interessant å se hvorvidt den *intenderte mottakergruppen* som jeg mener å ha avdekket, samsvarer med filmens *modelleser(e)* (jf. Eco, 1979). Også en retorisk-argumentativ undersøkelse av *topoi* i filmen ville kunne gi viktig innsikt (jf. Gabrielsen, 2009; Tønnesson & Sivesind, 2015). Endelig vil en komparativ studie som innbefatter annet propagandamateriale produsert av IS og ev. andre ekstremistiske grupperinger, kunne gi innsiktsfull informasjon om hvorfor og hvordan IS og andre ekstreme islamistiske organisasjoner i så stor grad evner å tiltrekke seg stadig flere medlemmer.

Litteraturliste

- Al-Hayat Media Center. (2014). *Flames of war: Fighting has just begun*. Hentet fra http://www.liveleak.com/view?i=5c2_1411222393
- Al- Tamimi, A. J. (2015, 2. Mai.). “We have the Swords” – Nasheed from Islamic State’s Ajnad Media. Hentet fra <http://www.aymennjawad.org/2015/05/we-have-the-swords-nasheed-from-islamic-state>
- Ali, M. R. (2016). *Trusselen fra IS: Terror, propaganda og ideologi*. Oslo: Kagge Forlag AS
- Andersen, J. C. (2016). *Et innblikk i Den islamske stats propaganda – Er IS en sosial bevegelse eller en subkultur? Dabiq, propaganda og terrorisme* (Masteroppgave). Universitetet i Oslo. Hentet fra <https://www.duo.uio.no/handle/10852/51824>
- Austin, J. L. (1962). *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press. Hentet fra http://pubman.mpg.de/pubman/item/escidoc:2271128:3/component/escidoc:2271430/austin_1962_how-to-do-things-with-words.pdf
- Bakken, J. (2011). *Retorikk i skolen* (2. opplag). Oslo: Universitetsforlaget
- Berge, K. L. (2010). Tekst som ytringshandlingsteori. *Skandinaviske Sprogstudier*, 1(1), s. 93–110. Hentet fra <http://folk.uio.no/kjellbe/Tekstogtalehandling.pdf>
- Bjørnsson, J. A. (2010). *A Study of Selected Features from Communication Among Egyptian Youth on Facebook* (Masteroppgave). Universitetet i Oslo. Hentet fra <https://www.duo.uio.no/handle/10852/24250>
- Blizzard Entertainment (2012, 15. mai). *Diablo III*. Hentet 18. oktober 2016 fra <http://eu.blizzard.com/en-gb/games/d3/>
- Blizzard Entertainment (2010, 27. Juli). *Starcraft II*. Hentet 18. oktober 2016 fra <http://eu.blizzard.com/en-gb/games/sc2/>
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2013) *Film art: An introduction* (10. utg.). New York: McGraw-Hill
- Burgess, M. Ø. (2016). *Fra novelle til film: Elevproduserte multimodale tekster på 9. Trinn* (Doktoravhandling). Universitetet i Oslo
- Carrol, J. (2004, 3. september). *Tomgram: James Carroll on Bush’s war*. Hentet fra <http://www.tomdispatch.com/post/1781/>
- Denny, F.M. (2012). Umma. I P. Bearman, Th. Bianquis, C.E. Bosworth, E. van Donzel, W.P. Heinrichs (Red.), *Encyclopaedia of Islam, Second Edition*. Hentet fra http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_COM_1291

- Dodge, C. H. (2009). *The Everything Understanding Islam Book: A complete guide to Muslim beliefs, practices, and culture* (2. utg.). Massachusetts: F+W Media Inc.
- Eco, U. (1979). *The Role of the Reader*. Bloomington & London: Indiana University Press.
- Engelstad, A. (2011). *Fra bok til film, om adaptasjoner av litterære tekster* (4. opplag). Oslo: Cappelen akademisk forlag
- Firro, F. K. (2013). The political context of early wahhabi discourse of takfir. *Middle Eastern Studies*, 49(5), s. 770–789. doi: 10.1080/00263206.2013.811648
- Flyvbjerg, B. (2006). Five Misunderstandings About Case-Study Research. I *Qualitative Inquiry*, 12(2) s. 219–245. doi: 10.1177/1077800405284363
- Flyvbjerg, B. (2009). *Samfundsvidenskab Som Virker*. København: Akademisk Forlag
- Forest, J. J. F. (2015). Perspectives on Terrorism. *Terrorism Research Initiative*, 9(4). Hentet fra <http://www.terrorismanalysts.com/pt/index.php/pot/issue/view/53>
- Gabrielsen, J. (2009). Topisk Kritik. I H. Roer & M. L. Klujeff (Red.), *Retorikkens Aktualitet: Grunbog I Retorisk Kritik* (2. utg.), (s. 141–165). København: Forfatteren og Hans Reitzels Forlag.
- Gazzah, M. (2015). European Muslim youth and popular culture: at the crossroads of fun and faith. I R. Tottoli (Red.), *Routledge handbook of islam in the West* (s. 334–347). London: Routledge
- Gilje, Ø. (2010). *Mode, mediation and moving images: An inquiry of digital editing practices in media education*. (Doktoravhandling), Universitetet i Oslo
- Gimaret, D. (2012). Tawhīd. I P. Bearman, Th. Bianquis, C.E. Bosworth, E. van Donzel, W.P. Heinrichs (Red.), *Encyclopaedia of Islam, Second Edition*. Hentet fra http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_7454
- Greene, K. J. (2015). *ISIS: Trends in Terrorist Media and Propaganda* (Masteroppgave). Cedarville University, Ohio. Hentet fra http://digitalcommons.cedarville.edu/international_studies_capstones/3/
- Gule, L. (2016). Hvorfor reiser nordmenn til Syria for å kjempe?. I Ø. Sørensen, B. Hagtvedt & N. Brandal (Red.), *Islamisme, ideologi og trussel* (s. 305–330). Oslo: Dreyers forlag AS
- Hagtvet, B. (2016). Den totale tilintetgjøringen av fienden. I Ø. Sørensen, B. Hagtvedt & N. Brandal (Red.), *Islamisme, ideologi og trussel* (s. 367–385). Oslo: Dreyers forlag AS
- Halliday, M. A. K. (1978). *Language as social semiotic*. London: Edward Arnold

- Hellestveit, C. (2016). Den islamske staten (IS) – forankring, virkemidler og ideologi. I Ø. Sørensen, B. Hagtvedt & N. Brandal (Red.), *Islamisme, ideologi og trussel* (s. 213–243). Oslo: Dreyers forlag AS
- Hågvar, Y. B. (2011). *Å forstå avisa: Innføring I praktisk presseanalyse* (2. Opplag). Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS & Landslaget for Norskundervisning
- Ihlen, Ø. (2013). *PR & strategisk kommunikasjon. Teorier og fagidentitet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Institute for Economics & Peace. (2015). *Global Terrorism Index*. Hentet fra <http://economicsandpeace.org/wp-content/uploads/2015/11/2015-Global-Terrorism-Index-Report.pdf>
- Johansen, A. (2002). *Talerens troverdighet: Tekniske og kulturelle betingelser for politisk retorikk*. Oslo: Universitetsforlaget
- Kress, G. & van Leeuwen, T. (1996). *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London: Routledge
- Larsen, P. H. (2013). *De Levende Billeders Dramaturgi* (1. utg.). København: Lindhardt og Ringhof Forlag AS
- Liang, C. S. (2015). ISIL Inc.: A portrait of a modern terrorist enterprise. I *Global Terrorism Index 2015* (76–80). Institute for economics & peace. Hentet fra <http://economicsandpeace.org/wp-content/uploads/2015/11/2015-Global-Terrorism-Index-Report.pdf>
- Landis, J. (2013, 15 desember). *Zahran Alloush: His Ideology and Beliefs*. Hentet fra: <http://www.joshualandis.com/blog/zahran-alloush/>
- Leraand, D. (2014). Levanten. I *Store Norske Leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/Levanten>
- Maagerø, E. & Tønnessen, E. S. (2014). *Multimodal Tekstkompetanse*. Kristiansand: Portal Akademisk Forlag
- Michalsen, S. (2016). Islamisme på norsk – Profetens Ummahs ideologiske utvikling. I Ø. Sørensen, B. Hagtvedt & N. Brandal (Red.), *Islamisme, ideologi og trussel* (s. 282–304). Oslo: Dreyers forlag AS
- Moen, S. (2002) Med steiner i balla og piggråd i pungen: Unge mannsstemmer i klamydia-informasjon. I J. L. Tønnesson (Red.), *Den flerstemmige sakprosaen* (s. 89–121). Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke
- Searle, J. R. (1981). A taxonomy of illocutionaryacts. I J. Searle (Red.), *Expression and meaning: Studies in the Theory of Speech Acts* (s. 1–29). Cambridge: Cambridge University Press. Hentet fra

<http://oldwww.iit.ac.in/~bipin/files/Dawkins/New1/John%20R%20Searle%20-%20Expression%20And%20Meaning.pdf>

Searle, J. R. (1976). A Classification of Illocutionary Acts. *Language in Society*, 5(1), s. 1–23.

Hentet fra https://sites.duke.edu/conversions/files/2014/09/Searle_Illocutionary-Acts.pdf

Searle, J. R. & Vanderveken, D. (1985). *Foundations of illocutionary logic*. Cambridge: Cambridge University Press

Silverman, D. (2011). *Interpreting Qualitative Data* (4. utg.). London: Sage Publications Inc.

Språkrådet. (2009, 12. oktober). Gebrokkent. Hentet 21. oktober 2015 fra <http://www.sprakradet.no/Vi-og-vart/hva-skjer/Aktuelt-ord/Gebrokkent/>

Sykes-Picot Agreement (2016). *I Encyclopedia Britannica*. Hentet fra <https://global.britannica.com/event/Sykes-Picot-Agreement>

Svennevig, J. (2012). *Språklig samhandling: Innføring i kommunikasjonsteori og diskursanalyse* (2. utgave, 3.opplag). Oslo: Cappelen akademiske forlag

Sørensen, Ø. (2016). DABIQ – Profesjonell propaganda med apokalyptisk perspektiv. I Ø. Sørensen, B. Hagtvedt & N. Brandal (Red.), *Islamisme, ideologi og trussel* (s. 244–262). Oslo: Dreyers forlag AS

The White House, (2011, 14. desember). Remarks by the President and the First Lady on the End of the War in Iraq. Hentet 12. oktober 2016 fra <https://www.whitehouse.gov/the-press-office/2011/12/14/remarks-president-and-first-lady-end-war-iraq>

The White House, (2014, 7. august). Statement by the President. Hentet 12. oktober 2016 fra <https://www.whitehouse.gov/the-press-office/2014/08/07/statement-president>

Tønnesson, J. L. (2002). Alt anna enn dikting? I J. L. Tønnesson (Red.), *Den flerstemmige sakprosaen* (s. 9–28). Bergen: Fagbokforlaget Vigmestad & Bjørke





Tønnesson, J. L. (2001). *Vitenskapens stemmer*. Oslo: Falch AS





- Tønnesson, J. L. & Sivesind, K. (2015). The Rhetoric of the Norwegian Constitution Day: A Topos Analysis of Young Norwegian Student' May 17 Speeches, 2011 and 2012. *Scandinavian Journal of Educational Research*, 60(1), (s. 201–218). Hentet fra <http://dx.doi.org/10.1080/00313831.2015.1017837>



van Leeuwen, T. (2005). *Introducing Social Semiotics*. London: Routledge



Vedlegg



Vedlegg 1: Protokoll

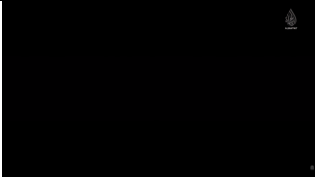


BILDE	BESKRIVELSE	MUNT- LIG VERBAL- TEKST	IKKE- VERBAL TEKST	FILMTEKNIS- KE VIRKE- MIDLER
	Klipp 1 (00:00-00:04) Åpningsbilde. Tekst på arabisk			
	Klipp 2 (00:05-00:13) Logoen til Produsenten/selskapet bak denne filmen (al-Hayat media center). Logoen kommer inn i bildet ved hjelp av animasjon (fra små biter til én helhet).		Redigert inn lydspor. Høres ut som bobler under vann, eller en vanndråpe som trefter bakken baklengs. Kan også høres ut som en eksplosjon hvor splinter sprer seg, også baklengs.	Logoen dannes fra små biter (vanndråper/prosjektiler) til den helhetlige logoen (kan se ut som en vanndråpe).
	Klipp 3.1 (00:14-00:15) Første introduksjon til fortellerstemmen i filmen. Bombefly letter fra et hangarskip.	«In the face ...»	Lyd i bakgrunnen. Nesten monoton tone, kan forbindes med et ørkenlandskap – stille før stormen.	Kameraet følger bombeflyet som tar av fra hangarskipet.
	Klipp 3.2 (00:15-00:17) innledningsreplikken til forteller-	«...of the dark wave of the crusaders force...»	Bakgrunnslyden fortsetter.	Båt nr.1 kjører mot kameraet samtidig som kameraet beveger seg mot båten. Nytt klipp: båt






	stemmen fortsetter. Bildet veksler mellom to forskjellige krigsskip.			nr.2 kjører mot kameraet. Kameraet endrer vinkel og ser båt nr.2 fra siden som kjører ut av bildet på venstre side.
<p>(Viser lastebilen som kjører forbi kameraet)</p>  <p>(Soldatene som kommer til syne bak lastebilen.)</p> 	<p>Klipp 4.1 (00:17-00:20) innledningsreplikken til fortellerstemmen fortsetter. Klippet viser en lastebil som kjører rett foran og forbi kameraet og avslører et hundretalls soldater som marsjere i et ørkenliggende landskap (antakeligvis Irak)</p>	«...The historical land of two rivers...»	<p>Det er to auditive uttrykk foruten fortellerstemmen. Det ene er bakgrunnslyden som fortsetter, og det andre er lydeffekten swoosh som kommer når lastebilen kjører forbi kameraet.</p>	<p>Lastebilen er veldig nærme kameraet og kjører ut av bildet til venstre. Bakom lastebilen vises mange soldater som marsjere vekk fra kameraet og ut i landskapet.</p>
	<p>Klipp 4.2 (00:21-00:23) innledningsreplikken til fortellerstemmen fortsetter. Viser soldatene som går på rekke.</p>	«...bore life to a mission that...»	Bakgrunnslyden fortsetter	Nærbilde av soldatene som går fra venstre i bildet og ut på høyre side.
	<p>Klipp 5 (00:23-00:26) Innledningsre-</p>	«...would transform the political landscape of the world»	<p>Bakgrunnslyden fortsetter. Ny lydeffekt,</p>	<p>Kameraet filmer et kart og zoomer deretter raskt inn mot Midtøsten og Irak, før bildet</p>




	<p>plikken til fortellerstemmen fortsetter. Viser et kart over verden som zoomes inn mot Midtøsten og navnet «IRAQ» dukker opp på kartet</p>		<p>impact, kommer når kameraet zoomer inn mot Irak</p>	<p>forsvinner «inn» i IRAQ-skriften.</p>
	<p>Klipp 6 (00:26-00:28) Fortellerstemmen snakker. Et svart bilde, fungerer som en overgang til neste klipp</p>	<p>«A mission ...»</p>	<p>Bakgrunnslyden avtar. Som følge av impact i forrige klipp oppstår det noe som kan minne om lyden etter en eksplosjon</p>	
	<p>Klipp 7.1 (00:28-00:30) Fortellerstemmen snakker. Filmer soldater (det som ser ut som IS tilhørere) i et ørkenlandskap. Samtlige Kameraer følger en rekke soldater som går (midtpunkt på den ene personen uten tildekket ansikt). Det filmes</p>	<p>«...that would herald the return to the khilafah...»</p>	<p>Bakgrunnslyden avtar mer og forsvinner. Som følge av impact i forrige klipp oppstår det noe som kan minne om lyden etter en eksplosjon</p>	<p>Overgangen til klippet skjer ved at det kommer en horisontal linje på midten av det svarte bildet i forrige klipp som deretter deler seg og viser det nye klippet, det skjer en Fade-in fra det svarte bildet i forrige klipp.</p>




	forfra, skrått til høyre. Har på seg finlandshetter, utenom én person som ser ut til å være midtpunktet i bildet.			
	<p>Klipp 7.2 (00:30-00:34) Fortellerstemmen snakker. Filmer de samme personene som i 7.1, men kameraet er plassert nærmere personene og hovedfokuset er på den umaskerte personen. Kan virke som at det har blitt klippet bort noen sekunder av originalfilmen mellom 7.1 og 7.2</p>	«...and revive the creed of tawheed. It was the ...»	— „ —	Overgang fra forrige klipp bildet «lukkes» raskt, så man ikke skal legge merke til det, mot midten og deretter kommer det nye klippet til synet.
	<p>Klipp 8 (00:35-00:39) Fortellerstemmen snakker. Bildet «fader» inn til svart før</p>	«...establishment of the Islamic State. Nourished by the ...»	<p>Bakgrunnslyden forsvinner.</p> <p>Lyd av flagget som blafrer i vinden</p>	<p>Det er brukt slow-motion for å filme flagget.</p> <p>I overgangen til neste klipp blir bildet av flagget dyttet i bakgrunn og neste klipp blir</p>



	<p>det så viser IS-flagget som blafrer i vinden. Kameraet står stille på et sted. Bevegelsen i bildet er fra flagget som blafrer i vinden.</p>			<p>lagt oppå dette bildet.</p>
	<p>Klipp 9 (00:40-00:41) Fortellerstemmen snakker. Det som ser ut som mujahideen, fra klipp 7.1-7.2 vises sittende på bakken, fortsatt er samme individ midtpunktet. Ser ut som denne personen snakker til de andre. Kameraet står stille og filmer.</p>	<p>«...blood of the truthful mujahideen, to unite...»</p>	<p>I overgangen fra forrige klipp kan man fortsatt høre flagget blafre</p>	
	<p>Klipp 10 (00:42-00:48) Fortellerstemmen fortsetter. Bildet fra klipp 9 overlappes med bildet av IS flagget (animasjon</p>	<p>«...the ummah on one call, one banner, one leader. »</p>	<p>Lyden av flagget som blafrer i vinden</p>	<p>Kameraet står stille, men er zoomet inn på flagget fra klipp 8. bevegelse er flagget i vinden</p> <p>Slow-motion</p> <p>Overgangen er den samme som i klipp 8 til 9, bil-</p>





	i kuttscenen). Samme flagg som i klipp 8, bare et nærbilde			det i 9 blir dyttet i bakgrunn og klipp 10 blir lagt over.
	Klipp 11 (00:48-00:49) Svart bilde, Fortellerstemmen stopper å snakke, blir erstattet av en Nasheed.		Nasheed – «Lana Al Murhafatul» Starter, svak styrke og bygger seg oppover.	Bildet i klipp10 blir lukket mot midten til det blir helt svart, en form for fade-out-effekt
	Klipp 12.1 (00:50-00:51) Filmer det som ser ut som vestlige (USA) styrker i stridsvogner. Stridsvognen kjøre vekk fra kameraet.		—— „ —— Impact med en gang stridsvognen kommer til syne.	
	Klipp 12.2 (00:51-00:52) Fortellerstemmen starter å snakke igjen. Bildet viser Dick Cheney, tidligere visepresident under G.W.B, under et tv intervju med Face of the nation.	«Thus, the ...»	—— „ ——	Viser et utklipp av et TV-intervju, men det ser ut som at klippet ikke er direkte hentet fra selve tvinnspillingen, men fra en video hvor noen filmer klippet på stor-skjerm.

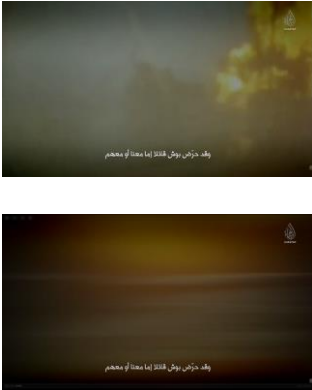

	<p>Klipp 12.3 (00:52-00:52) Fortellerstemmen fortsetter. Det som ser ut som vestlige soldater i en stridsvogn, denne gangen et nærbilde.</p>	<p>«... war between ...»</p>	<p>_____ „ _____</p>	
	<p>Klipp 12.4 (00:52-00:53) Fortellerstemmen snakker. Usikker på hvem denne personen er, ser ut som en general e.l. fra USA</p>	<p>«... Iman ...»</p>	<p>_____ „ _____ Man kan høre fjernt i bakgrunnen at mannen vist på bildet snakker.</p>	<p>Kameraet viser et klipp fra en tale/TV-intervju, men det ser ut som at klippet ikke er direkte hentet fra selve tvinnspillingen, men fra en video hvor noen filmer klippet på stor-skjerm.</p>
	<p>Klipp 12.5 (00:53-00:53) Fortellerstemmen snakker.</p>	<p>«... and ...»</p>	<p>_____ „ _____ Lyd av eksplosjonen høres.</p>	
	<p>Klipp 12.6 (00:53-00:54) Fortellerstemmen snakker. Viser klipp av G.W.B</p>	<p>«... Kufr ...»</p>	<p>_____ „ _____ Man kan høre fjernt i bakgrunnen av nasheedden av Bush snakker</p>	<p>Viser et klipp fra en tale til G.W.B</p>
	<p>Klipp 12.7 (00:54-00:54) Fortellerstemmen snakker. Rakett som treffer huset og eksploderer</p>	<p>«... was ignited.»</p>	<p>_____ „ _____ Lyd av eksplosjonen høres. Mulig lyden av eksplosjon fungerer som en impact</p>	





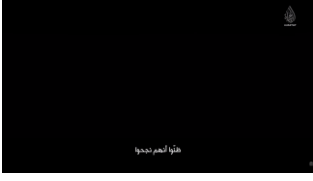

	<p>Klipp 12.8 (00:54-00:55) viser kort klipp av det som ser ut som amerikanske soldater i Irak. Bildene er tatt fra krigshandlinger. Soldatene løper vekk fra kameraet.</p>		<p>_____ „ _____</p>	
	<p>Klipp 12.9 (00:55-00:55) kort klipp med amerikanske eller vestlige soldater. Bildet viser et nærbilde av ryggen til en soldat, mens det står flere soldater lengre bak i bildet rundt et vrak, eller det som ser ut som en sprengt bil.</p>		<p>_____ „ _____</p>	<p>Bildet er ganske uklart og sløret til. Man ser ganske tydelig ryggen til den soldaten som er nærmest i bildet, men de som er i bakgrunn er vanskeligere å se tydelig.</p>
	<p>Klipp 12.10 (00:55-00:56) Kort klipp som viser eksplosjoner og skudd som blir avfyrt. Dette er filmet med et nattsyn kamera.</p>		<p>_____ „ _____ Lyd av eksplosjonen høres.</p>	<p>Her brukes det et klipp som er filmet med night vision.</p>



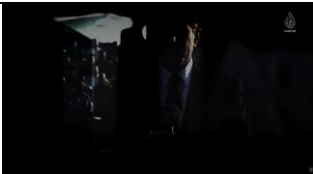
	<p>Klipp 12.11 (00:56-00:56) Kort klipp med det som ser ut til å være vestlige/amerikanske soldater som bærer på en bære. Kan se ut som at det ligger en såret eller død soldat på båren.</p>		<p>— ” —</p>	
	<p>Klipp 12.12 (00:56-00:56) Kort klipp som viser vestlige/amerikanske soldater som bærer på en såret eller død medsoldat. Kan være dette er samme soldater som i 12.11, bare denne gangen er det et nærbilde av soldatene.</p>		<p>— ” —</p>	
	<p>Klipp 12.13 (00:56-00:57) kort klipp med en amerikansk/vestlig soldat som sitter i det som kan</p>		<p>— ” —</p>	


	være en stridsvogn. Han bemanner et maskingevær, mens det er noe som brenner lengre bak i bildet og det kan sees masse sort røyk.			
	Klipp 12.14 (00:57-00:57) kort klipp av vestlige/amerikanske soldater som bærer en såret soldat inn i et kjøretøy. Kan være de samme soldatene som tidligere er vist i 12.11 og 12.12, men det er vanskelig å avgjøre.		_____ ” _____	
	Klipp 12.15 (00:57-00:57) Viser det som ser ut som en stridsvogn eksplodere. Kan se ut som den blir truffet av et prosjektil.		_____ ” _____ Lyd av eksplosjonen høres	






	<p>Klipp 12.16 (00:57-00:59) Kort klipp av et kjøretøy som eksploderer. Vanskelig å avgjøre hvordan kjøretøy dette er.</p>		<p>_____ „ _____ Lyd av eksplosjonen høres.</p>	
	<p>Klipp 12.17 (00:59-01:00) Viser et militærkjøretøy bli truffet av en rakett eller lignende mens det kjører. Kjøretøyet sprenger.</p>		<p>_____ „ _____ Lyd av eksplosjonen høres.</p>	
	<p>Klipp 12.18 (01:00-01:02) Fortellerstemmen begynner å snakke igjen. Viser en eksplosjon. Vanskelig å se hva som sprenger, og det er vanskelig å se årsaken til eksplosjonen. Kan være en rakett eller en IED.</p>	<p>«You are with us or against us...» Lyd av eksplosjonen høres.</p>	<p>_____ „ _____</p>	<p>Bildet ser ut til å være filmet av en dashboardkameraet fra en bil som kjører på veien.</p>
	<p>Klipp 12.19 (01:02-01:03) Forteller-</p>	<p>«... Bush ...»</p>	<p>_____ „ _____ Lyd av eksplosjonen høres.</p>	<p>Bildene som vises ser ut til å være filmet ved hjelp av et dash-</p>




	<p>stemmen snakker. Det ser ut som det er filmet innenfra en bil, man ser blant annet en frontrute som har sprekker i seg. Plutselig ser man det sprenger, og det virker som det er bilen det filmes fra som sprenger. Mulig dette er samme bil/kjøretøy som blir truffet i 12.18, men det er ikke mulig å avgjøre. Etter at det sprenger blir bildet forvrent og deretter sort i overgangen til neste klipp.</p>		<p>Animert, forvrent lyd som kommer når klippet kuttes og neste klipp begynner</p>	<p>bord-kamera, eller i alle fall innenfra en bil.</p> <p>Animert Filmeffekt, bildet blir forvrent og det brukes til overgangen til neste klipp. Denne filmeffekten kommer rett etter at bilen blir sprengt.</p>
	<p>Klipp 13 (01:03-01:04) Fortellerstemmen snakker. Det vises bare et svart bilde og det er en overgang fra forrige klipp til</p>	<p>«... once said ...»</p>	<p>_____ „ _____ Lyd av eksplosjonen høres. Animert, forvrent lyd som kommer når klippet kuttes og neste klipp begynner</p>	<p>Filmeffekt, bildet blir forvrent som brukes i overgangen til nesten klipp.</p>





	neste.			
   	<p>Klipp 14 (01:04-01:11) viser et lengre klipp av G.W.B sin tale 20 september 2001. Her er det G.W.B som snakker. Klippet er det første «lengre» klippet etter en rekke småklipp (11-13). Fortellerstemmen snakker på slutten av klippet. Animert lyd i skjæringen til neste klipp.</p>	<p>G.W.B - “Either you are with us, or you are with the terrorists”</p> <p>Slutten av klippet: Fortellerstemmen snakker: «they thought ...»</p>	<p>_____ „ _____ Denne blir dempet slik at talen til G.W.B høres.</p> <p>Animert, forvrent lyd som kommer når klippet kuttes og neste klipp begynner</p> <p>Når G.W.B er ferdig å snakke høres en svak impact</p>	<p>Kameraet viser utdrag fra G.W.B sin tale 20.sep.2001</p> <p>Skjermen blir forvrent og G.W.B blir vist. Skjermen er sløret av striper, akkurat som med gamle fjernsyn når de blir skrudd på.</p> <p>Når klippet fra talen er ferdig forvrenses bildet igjen og skjermen blir svart.</p> <p>Rett før G.W.B forsvinner «hakker» bildet av han.</p>
	<p>Klipp 15 (01:12-01:13) Fortellerstemmen fortsetter å snakke. Svart bilde – brukes som overgang til neste klipp.</p>	<p>«... they had won.»</p>	<p>_____ „ _____ Øker i styrke igjen</p>	
	<p>Klipp 16.1 (01:13-01:14) Klipp fra talen til G.W.B om bord på USS Abraham Lin-</p>		<p>_____ „ _____ Svakere styrke</p>	<p>Skjermen er sløret av striper, akkurat som med gamle fjernsyn når de blir skrudd på.</p>





	coln, 1. mai 2003. «mission accomplished». Viser soldater/tilskuere som klapper.			
	Klipp 16.2 (01:14-01:17) Klipp fra samme tale, G.W.B starter å snakke mens kameraet er fokusert på et banner som henger i bakgrunnen med teksten «mission accomplished».	G.W.B - “Major combat operations in Iraq have ended...»	_____ „ _____ Svakere styrke Høres en lydeffekt i det bildet zoomer inn mot banneret.	Bildet zoomer inn på banneret i bakgrunnen. Skjermen er sløret av striper, akkurat som med gamle fjernsyn når de blir skrudd på.
	Klipp 16.3 (01:17-01:28) Filmer G.W.B som fortsetter talen.	G.W.B – «...and in the battle of Iraq, the United States, and her allies, have prevailed.	_____ „ _____ Svakere styrke Applaus i bakgrunnen når G.W.B slutter å snakke. En lydeffekt blir brukt mellom overgangen til neste klipp, en form for knitring.	Slow-motion i det G.W.B slutter å snakke Skjermen er sløret av striper, akkurat som med gamle fjernsyn når de blir skrudd på.
	Klipp 17.1 (01:28-01:30) Bildet av	«They Lied!»	_____ „ _____ En svak impact rett før	Bruk av slow-motion i slutten av klippet.


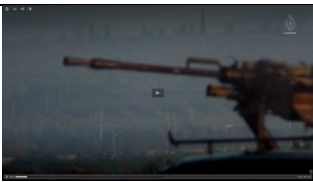
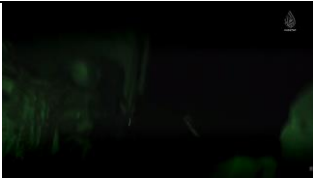


	<p>G.W.B forsvinner i bakgrunn og blir gjort mørkere. Over bildet begynner det å «rulle» inn det bokstavene i navnet «IRAQ» som m er gjennom-siktig (viser klipp som fyll i bokstavene). Fortellerstemmen snakker og «svarer» på utsagnet til G.W.B i forrige klipp.</p>		<p>fortellerstemmen begynner å snakke.</p>	<p>Bildet av G.W.B blir gjort mørkt slik det vise på bildet hentet fra klippet og man kan nå bare se konturen av G.W.B</p>
	<p>Klipp 17.2 (01:31-01:38) Fortellerstemmen snakker. Viser sammen tekst med «fyll» bestående av klipp som stridsvogner, CNN, og andre ting knyttet til militæret, media og politikere i USA.</p>	<p>«The flames were only beginning to intensify. »</p>	<p>_____ „ _____ Øker i styrke igjen</p>	<p>Over klippet som vises er det lagt inn skrift som beveger seg over skjermen, og hvor det som vises blir sett inne i skriften</p>





	<p>Klipp 17.3 (01:38-01:41) Fortellerstemmen snakker. Viser fortsatt forskjellige klipp med militært/vestlig politisk innhold.</p>	<p>«Obama then claimed it was over. »</p>	<p>_____ „ _____</p>	<p>Bruk av slow-motion i slutten av klippet.</p>
 	<p>Klipp 17.4 (01:42-01:46) Obama begynner å snakke, teksten med fyll er fortsatt i bildet. Her vises blant annet en smilende G.W.B som vist på bildet.</p>	<p>Obama som snakker: “Iraq’s future will be in the hands of its people... [...]»</p>	<p>_____ „ _____</p>	<p>Bruk av slow-motion i slutten av klippet.</p>
	<p>Klipp 18.1 (01:46-01:47) Overgang med animert innflamme som «eksploderer» på skjermen og Obama kommer til syne.</p>		<p>Nasheed slutter å spilles i bakgrunnen. Lyden av flammer Impact i det flammene eksploderer</p>	<p>Flammene fungerer som en form for overgang fra 17.4 til 18.2 hvor det vises et faktisk klipp fra talen til Obama.</p>
	<p>Klipp 18.2 (01:47-01:49) Viser fortsettelsen på Obamas tale 14. desember</p>	<p>Obama som snakker: «...America’s war in Iraq will be over.»</p>		<p>Nærbilde av Obama</p>





	2011 på Fort Bragg.			
	Klipp 19.1 (01:50-01:53) fortellerstemmen gjentar samme svar som til G.W.B talen. Bokstavene som ble vist i klipp 17 kommer nå til syne hvor det vises en brennende flamme på kartet der Irak ligger.	«They lied! » «By the grace of Allah...»	Nasheed – «Lana Al Murhafatul» Starter igjen, dempet i begynnelsen Lydeffekt mellom overgangen fra forrige klipp. En form for statisk knitring. Kan høres ut som en svak impact	Kameraet zoomer ut på et kart med Irak og oppover mot «Sham» Skriften og bildet kommer til synet etter at det skjer en horisontal deling på midten av bildet.
	Klipp 19.2 (01:54-01:55) Fortellerstemmen snakker. Klippet viser det som ser ut som en mujahideen ridende på en hest med et IS-flagg, også kjent som «black standard».	«... the Islamic ...»	— „ —	Det brukes slowmotion til å filme individet som vaier flagget på hesteryggen.
	Klipp 19.3 (01:55-01:57) Fortellerstemmen snakker. Kartet fra 19.1 kommer tilbake i bildet, men nå er	«...State expanded into the land of Sham. »	— „ —	Fokuset beveger seg mot «Sham»




	fokuset på «Sham» som også har fått en flamme bak seg på kartet.			
	Klipp 20.1 (01:58-01:59) Mujahideener som avfyre en rakett. Man kan se hvordan trykket fra skuddet er ettersom bildet rister etter at det blir skutt.		_____ „ _____ Lyden av en RPG som blir avfyrt.	Bildet rister og det er nesten så man kan føle trykkbølgen fra raketten som blir skutt. Tydelig at kameramannen sitter like i nærheten.
	Klipp 20.2 (01:59-01:59) Kanon som avfyres (vises også senere i filmen)		_____ „ _____ Lyden av kanonen som skyter	
	Klipp 20.3 (01:59-02:00) Mujahideener som tar dekning bak en bygning mens det eksploderer i bakgrunnen.		_____ „ _____ Skudd som avfyres fra et maskingevær.	Slow-motion av mujahideenen som tar dekning
	Klipp 20.4 (02:00-02:01) Mujahideener som kryper i en skyttergrav		_____ „ _____	Kameramannen følger etter mujahideenene i skyttergraven. Kan gi en følelse av å være med i selve skyttergraven



	(vises også senere i filmen)			fordi det er tydelig at kamera- mannen dukker selv og «kryper» etter mujahideenen foran seg.
	Klipp 20.5 (02:01- 02:02) viser mujahideen som avfyres et AK-47 gevær sit- tende på bakken.		_____ ” _____ Skudd som avfyres fra et maskinge- vær.	
	Klipp 20.6 (02:02- 02:03) Kar- tet fra 19.1 og 19.3 vises igjen, denne gangen med en flamme som bren- ner fra «Iraq» til «Sham».		_____ ” _____	
	Klipp 20.7 (02:03- 02:03) Viser en mujahideen som strek- ker armen med et AK- 47 i være og skriker. Ser ut som slags sei- ersgest		_____ ” _____	Kameraet fokuserer på mujahideenen som ser ut til å utføre en sei- ersgest i slow- motion.
	Klipp 20.8 (02:04- 02:05) En mujahideen som jubler mens han		_____ ” _____	Kameraet fokuserer på mujahideenen som jubler i slow- motion.




	holder geværet hevet.			
	Klipp 20.9 (02:05- 02:05) Vi- ser mujahideen er som dukker bak en skytter- grav/vegg		_____ ” _____	
	Klipp 20.10 (02:05- 02:06) nær- bilde av det som ser ut som en M- 60 som avfyres.		_____ ” _____ Lyden av maskingevæ- ret som avfy- res	
	Klipp 20.11 (02:06- 02:07) en mujahideen som avfyrer et håndvå- pen mot en såret person rett foran seg (vises senere i filmen)		_____ ” _____	Bildet er filmet med night vision.
	Klipp 20.12 (02:07- 02:09) Zoomer inn på de døde menneske- ne som ak- kurat har blitt drept av IS		_____ ” _____	Kameraet står over de døde og zoomer inn mot ansiktet til en av personene
	Klipp 20.13 (02:09- 02:09) kort klipp hvor de viser en person med et automat-		_____ ” _____	Filmet med night vision kameramann er rett bak mujahideenen.



	gevær, filmet i Night vi- sion			
	Klipp 20.14 (02:09- 02:10) Kar- tet fra tidli- gere klipp vises. Den- ne gangen er det «Sham» som er i sentrum og det viser hvordan flammene begynner å sluke dette landet.		_____ „ _____	Flammene beve- ger seg fra Irak og mot Sham.
	Klipp 20.15 (02:10- 02:11) en mujahideen som løper i dekning, og en annen som allere- de skyter fra dekning.		_____ „ _____ Lyden av skudd høres.	Kameraet følger mujahideenen som løper i dekning. Det brukes slow- motion.
	Klipp 20.16 (02:11- 02:12) Ka- meraet filmer det som er en gruppe feirende og jublende mujahideen er.		_____ „ _____	Det brukes night vision til å filme. Kameraet har midtpunkt og fokus på spesielt én person som smiler.
	Klipp 20.17 (02:12- 02:13) En mujahideen som dukker opp fra dekning og		_____ „ _____ Lyden av automatrif- len kan høres	Kameraet er plas- sert langs bakken. Det ser ut som at kameramannen ligger på bakken bak jordhaugen og tar dekning,





	avfyres skudd (vises senere i filmen)			mens han filmer personen i bildet.
	Klipp 20.18 (02:13-02:14) Igjen vises kartet av Sham og hvordan flammene sluker over teksten og dermed landet/geografiske området.		_____ „ _____	Flammene beveger seg fra Irak og mot Sham.
	Klipp 20.19 (02:14-02:15) et M-60 gevær som blir avfyrt av en mujahideen (vises senere i filmen)		_____ „ _____ lyden av maskingeværet som avfyres	Kameraet filmer personen bakfra, altså er kameraet/kameramannen plassert bak dekningen det blir beskyttet fra.
	Klipp 20.20 (02:15-02:15) Viser en mujahideen som avfyres en RPG (vises senere i filmen).		_____ „ _____ Lyden av en RPG som avfyres	Filmes fra siden. Ser igjen ut som at kameramannen er bak dekning mens det filmes.
	Klipp 20.21 (02:15-02:16) viser personer som løper i en åker (vises senere i filmen). Det er mujahideener som		_____ „ _____	




	<p>stormer flyplassen som første del av filmen handler om.</p>			
	<p>Klipp 20.22 (02:16-02:17) Igjen vises kartet av Sham og hvordan flammene sluker over landet.</p>		<p>_____ ” _____</p>	
	<p>Klipp 20.23 (02:17-02:18) En kraftig eksplosjon i det en rakettkett treffer en bygning.</p>		<p>_____ ” _____ Hører eksplosjonen i bakgrunnen.</p>	<p>Overgang til neste klipp. Dette klippet blir dyttet i bakgrunnen mens det neste klippet blir lagt over.</p>
	<p>Klipp 21.1 (02:19-02:20) Fortellerstemmen starter å snakke igjen Kartet over Sham og Irak vises. Det zoomes ut fra Sham slik at Irag også blir synliggjort. Denne gangen brenner det en flamme i hjertet av begge landene.</p>	<p>«As the ravenous flame continued spreading...»</p>	<p>_____ ” _____ Demper seg i styrke.</p>	<p>Det zoomes ut fra Sham slik at hele kartet kan sees igjen.</p> <p>Fungerer som overgang til neste klipp. Dette klippet blir dyttet i bakgrunnen mens det neste klippet blir lagt over.</p>




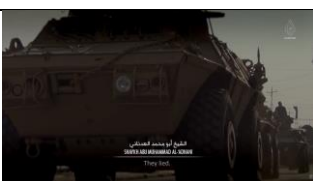
	<p>Klipp 21.2 (02:21-02:22) Fortellerstemmen snakker. Det første bildet viser hvordan overgangen skjer fra forrige klipp. I tillegg ser man en hånd som holder en kniv med blod på mens det ligger døde mennesker på bakken.</p>	<p>«... Roaring ...»</p>	<p>_____ „ _____ Dempet</p>	
	<p>Klipp 21.3 (02:22-02:24) Fortellerstemmen snakker. Bildet viser en død person som ligger på bakken. Ved siden av personen er det masse blod og det kan virke som at han ikke er den eneste døde personen som ligger her, men det er kun han som er i bildet.</p>	<p>«...In hunger for the fuel of Nusayri blood...»</p>	<p>_____ „ _____ Dempet</p>	<p>Det brukes slowmotion i slutten av klippet, som en form for overgang til neste klipp.</p>

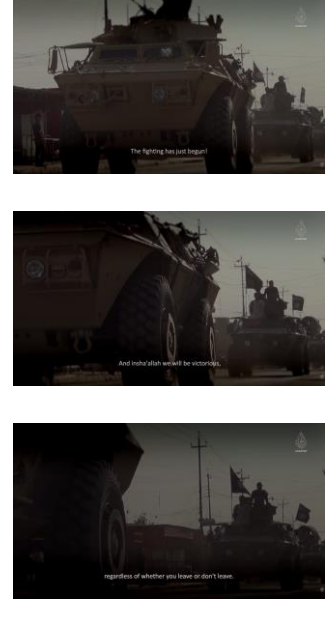
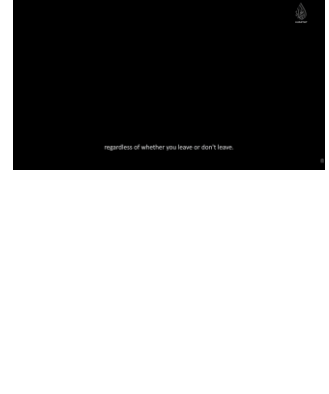

	<p>Klipp 21.4 (02:24-02:27) Fortellerstemmen snakker. Det vises en rekke stridsvogner som har blitt ødelagt og en mujahideen som går ved siden av de brennende kjøretøyene.</p>	<p>«... The flames in Iraq ...»</p>	<p>_____ „ _____ Dempet</p>	<p>Kameraet filmer en kolonne med ødelagte stridsvogner bakfra</p>
	<p>Klipp 21.5 (02:27-02:27) Fortellerstemmen snakker. En annen kameravinkel på de samme stridsvognene i 21.4</p>	<p>«... meanwhile ...»</p>	<p>_____ „ _____ Dempet</p>	<p>Samme objekt i bildet som 21.4, men denne gangen filmer kameraet fra foran kolonnen, ikke bakfra.</p>
	<p>Klipp 21.6 (02:27-02:28) Fortellerstemmen snakker. Viser en tanks som er ødelagt og ligger i en grøft, mens 4 mujahideen er står på tanksen og ser ut til å forsøke å åpne luken på toppen.</p>	<p>«... continued their crawl ...»</p>	<p>_____ „ _____ Dempet</p>	<p>Det brukes slow-motion i dette klippet. Man kan se hvordan menneskene på tanksen beveger seg sakte oppå den.</p>


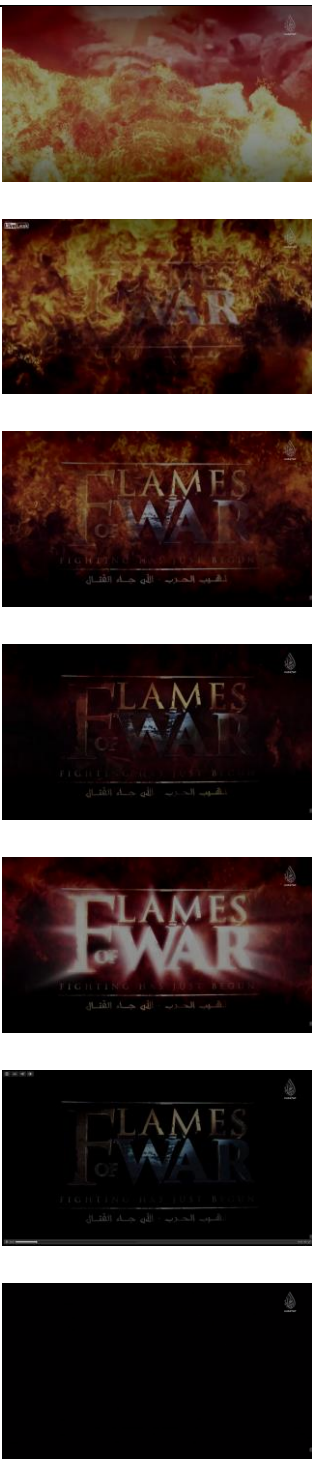
	<p>Klipp 21.7 (02:28-02:30) Fortellerstemmen snakker. Viser et nærbilde av det som ser ut som en politibil som kjører i en kolonne med kjøretøy. Et IS-flagg blir holdt ut av vinduet. Politibilen ser også ut til å ha en logo av flagget til IS på siden og på panseret.</p>	<p>«... growing stronger ...»</p>	<p>_____ „ _____ Dempet</p>	<p>Kameraet står stille i veikanten mens en kolonne av kjøretøy kjører forbi og ut av bildet til høyre.</p> <p>Slow-motion blir brukt</p>
	<p>Klipp 21.8 (02:30-02:33) Fortellerstemmen snakker. Samme kolonne som i 21.7, en rekke flagg som blir holdt ut av vinduene til bilene. I tillegg er det personer som sitter ut av vinduene og holder geværer hevet.</p>	<p>«...leaving the Americans in bewilderment...»</p>	<p>_____ „ _____ Dempet</p>	<p>Kameraet står på samme side av veien, men det er nå plassert litt lengre ned mot bakken virker det som.</p> <p>Slow-motion blir brukt</p>

	<p>Klipp 21.9 (02:33-02:38) Fortellerstemmen snakker. Viser det som trolig er samme kolonne nok en gang.</p>	<p>«...Pondering what strategy to adopt in fighting the Islamic State.»</p>	<p>_____ „ _____ Dempet</p>	<p>Kameraet er plassert på andre siden av veien denne gangen, og bilene kjører ut til venstre i bildet.</p> <p>Slow-motion blir brukt</p>
	<p>Klipp 21.10 (02:38-02:39) Fortellerstemmen snakker. Flammer som eksploderer på bildet og i bakgrunn vises det hvite hus.</p>	<p>«The ...»</p>	<p>_____ „ _____ Fortsatt dempet, men den avtar enda mer her.</p> <p>Impact, lyden av flammer som eksploderer og brenner.</p>	<p>Flammer som sluker det hvite hus.</p>
	<p>Klipp 21.11 (02:40-02:41) Fortellerstemmen snakker. Det hvite huset vises fra avstand – kom til syne når flammene fra 21.10 forsvant.</p>	<p>«...reply from the White House was deceitful...»</p>	<p>_____ „ _____ Fortsatt dempet, men den avtar enda mer her.</p>	
	<p>Klipp 21.12 (02:41-02:42) Fortellerstemmen snakker. Et slow-motion klipp av Obama som snakket (hører han</p>	<p>«... As Obama ...»</p>	<p>Nasheeden stopper å spiller.</p>	<p>Myk overgang, bildet «fader» inn og neste klipp blir vist.</p>

	ikke), bildet fader til svart før neste klipp vises			
	Klipp 21.13 (02:43-02:49) Fortellerstemmen snakker. I tillegg begynner Obama å snakke på slutten av klippet. Klippet viser en ny kolonne av militærkjøretøy med veivende Black Standards og mujahideen er som hever geværet i slow-motion.	Fortellerstemmen fortsetter: «...was forced to respond on the rapid rise of the Islamic State. » Obama: «To stop the advance on Erbil...»		Filmer konvoien med kjøretøy forfra fra et lavt perspektiv (kameraet står på venstre side av veien). Myk overgang, bildet «fader» inn og neste klipp blir vist. Slow-motion
	Klipp 22.1(02:49-02:53) viser klipp fra talene til Obama 7. august 2014, dette er også en fortsettelse på verbalteksten til Obama i klipp 21.13	Obama: «...I directed our military to take targeted strikes against ISIL...»	Lyden av kameraer som tar bilder	
	Klipp 22.2 (02:53-02:56) Fortsettelse	Obama: «...terrorist convoys should they	Lyden av kameraer som tar bilder	

	på 22.1, Obama snakker.	move toward the city [...] »		
	Klipp 22.3 (02:56-03:00) Her klippes det i den originale talen til Obama og de viser et segment som kommer litt senere i talen enn 22.1/2	Obama: «So even as we support Iraqis as they take the fight to these terrorists...»	Lyden av kameraer som tar bilder	Bildet «fader» i hvitt i overgangen mellom de to utdragene av talen til Obama.
	Klipp 22.4 (03:00-03:03) Fortsettelse på 22.3, Obama snakker.	Obama: «...American combat troops will not be returning to fight in Iraq. »	Lyden av kameraer som tar bilder	
	Klipp 22.5 (03:03-03:10) Fortellerstemmen snakker som en respons til talen til Obama. Flammer eksploderer over bildet av Obama og brenner over bildet av ham.	«They Lied! For in reality, the fighting had just begun. »	Impact, flammer som brenner Fortellerstemmen får ekko når han snakker.	Bildet av Obama blir dyttet i bakgrunn og bildet av flammene som brenner blir lagt over det. I tillegg blir bildet av Obama mørklagt og man kan bare se konturen av ham.
	Klipp 23.1 (03:10-03:21) Viser mange militærkjøretøy som kjører i en	Abu Mohammed al-Adnani: Snakker på arabisk. Tekstet på engelsk: «They lied! The fighting	Nasheed – «Lana Al Murhafatul» Starter igjen. Swoosh når bildet bytter	Ekko når Abu Mohammed al-Adnani snakker og sier «the fighting has just begun!» Slow-motion.

	<p>kolonne. I kjøretøyene sitter det IS krigere, noen av de har våpen som de holder hevet i luften og noen har flagg.</p>	<p>has just begun. The fighting has just begun! And Insha'Allah we will be victorious,»</p>		<p>I overgangen til neste klipp svartner bildet mot midten, før det til slutt blir helt svart i neste klipp.</p> <p>Kameraet filmer fra bakke nivå og «ser opp» på kjøretøyene som kommer inn fra høyre i bildet og forlater til venstre.</p>
	<p>Klipp 23.2 (03:21-03:23) bildet fungere som en overgang fra forrige klipp til neste klipp. Skjermen er helt svart.</p>	<p>Abu Mohammed al-Adnani: Snakker på arabisk. Tekstet på engelsk: «regardless of whether you leave or don't leave.»</p>	<p>Nasheed – «Lana Al Murhafatul» Demper seg og avtar helt i overgangen til neste klipp.</p>	
	<p>Klipp 23.3 (03:23-03:33) Flammene brenner på skjermen og i bakgrunn er det det som ser ut som amerikanske soldater som søker dekning og drar på en skadet/død soldat mellom seg.</p>	<p>Abu Mohammed al-Adnani: Snakker på arabisk. Tekstet på engelsk: « For our victory will be through our persistence. »</p> <p>«And if you leave you will undoubtedly return very soon. »</p> <p>«And if you are unable to return»</p>	<p>Lyden av flammer som brenner</p>	<p>Overgang fra forrige klipp. Bildet av flammene som brenner kommer til synet mens det svarte fra 23.2 forsvinner (skjer ganske raskt og er vanskelig å registrere)</p> <p>Brukes en svak form for ekko enkelte steder hvor Abu Mohammed al-Adnani snakker.</p>

		<p>«then we will come to you from every corner of the earth to fight you»</p>		
	<p>Klipp 23.4 (03:33-04:10) Flammene eksplodere over skjermen og etter at de har dekket hele skjermen kommer logoen «Flames of War, Fighting Has Just Begun» frem. Dette er også tittelen på filmen. I tillegg til denne teksten er det en arabisk tekst under. Logoet kommer mer og mer til synet etter hvert som flammene forsvinner og når sitt klimaks vist i bilde 5 her hvor teksten lyses opp. Deretter forsvinner den sakte igjen og glir inn i</p>		<p>Nasheed – «Lana Al Murhafatul» Starter igjen, denne gangen ganske kraftig. Kan høre ut som en impact. Lyden av flammene som sluker bildet.</p>	<p>På det første bildet eksploderer flammene over de det som ser ut som amerikanske soldater fra forrige klipp og sluker dette bildet som var i bakgrunnen. Det brukes en del kontraster og fade-in og fade-out. Logoet blir fade-in fra bakgrunnen og fortsetter å komme mer og mer til synet helt til skriften «lyser» opp. Deretter fader logoet ut sakt til den til slutt forsvinner i en helt svart skjerm.</p>

	den svarte bakgrunnen. I tillegg er det noe bevegelse bak skriften mellom bilde 3 og 5, dette kan se ut som soldater, men er uklart nøyaktig hva det er.			
--	--	--	--	--