

RhetoricaScandinavica

Vol 30 / 2026

Tidskrift för skandinavisk retorikforskning
Nr. 91 – 2026

Rhetorica Scandinavica

rhs.retorikforlaget.se

Huvudredaktör Frida Buhre
frida.buhre@littvet.uu.se

Redaktion Erik Bengtson
Iben Brinch
Noah Roderick
Lisa Storm Villadsen

Redaktionsråd

Kjell Lars Berge, Oslo	Christine Isager, København
Otto Fischer, Uppsala	Christian Kock, København
Jonas Gabrielsen, Roskilde	Marie Lund, Aarhus
Marie Gelang, Örebro	Brigitte Mral, Örebro
Lennart Hellspong, Södertörn	Anders Sigrell, Lund
George Hinge, Aarhus	Jan Svennevig, Oslo
Elisabeth Hoff-Clausen, København	Orla Vigsø, Göteborg
Jens Elmelund Kjeldsen, Bergen	

RhS online www.rhs.retorikforlaget.se

Administration Retorikförlaget AB, Bruzeliusgatan 6A, S-25, Sverige
rhetorica@retorikforlaget.se · www.retorikforlaget.se

Kontakt

Nationell redaktör, Danmark: Lisa Storm Villadsen, Institut for Kommunikation, Københavns universitet. lisas@hum.ku.dk

Nationell redaktör, Norge: Iben Brinch, Institutt for informasjons- og medievitenskap, Universitetet i Bergen. iben.brinch@uib.no

Nationell redaktör, Sverige: Erik Bengtson, Institutionen för kultur och lärande, Södertörns högskola. erik.bengtson@sh.se

Redaktör, engelskspråkiga artiklar: Noah Roderick, School of Humanities, Education and Social Sciences, Örebro University. noah.roderick@oru.se

Redaktör, recensioner: Lisa Storm Villadsen, Institut for kommunikation, Københavns universitet. lisas@hum.ku.dk

© Författarna & Retorikförlaget AB 2026.

Alla rättigheter förbehålles. Kopiering utan förlagets medgivande är förbjuden. Gäller även för undervisningsbruk.

Ansvarig utgivare enligt svensk lag: Peter Ström-Søeberg
ISSN 1397-0534 (print) / 2002-7974 (online)

 <https://doi.org/10.52610/CMUC2085>



Noah Roderick

'If you're seeing this...': The constitutive rhetoric of autism diagnosis content on TikTok

This article examines the rhetorical dynamics of autism diagnostic content from the #*ActuallyAutistic* community TikTok, focusing on how users perform credibility and construct knowledge claims in that community. Drawing upon a rhetorical analysis of 45 videos, the study explores genre, appeals to epistemic authority, and the discourse of autism visibility. It finds that creators predominantly rely upon narrative and mimetic forms, privileging personal experience over scientific citation. I argue that such content does not aim to supplant scientific discourse about autism but instead fulfills distinct rhetorical goals, such as the affirmation of identity and the cultivation of community. By framing autism diagnosis as a site of positive freedom and authenticity, TikTok creators in that space engage in a mode of constitutive rhetoric that reflects broader generational shifts in epistemology, identity politics, and media engagement.

Abstract s 5 · Artikel s 8–25

Amanda Adam & Kris Rutten

Vertikale klipp og Insta-rammer på stort lerret: Estetisk identifikasjon i teen tech-filmer

In today's digital culture, young adults actively engage with aesthetics as a means of self-representation and shared experience, especially through platforms like TikTok and Instagram. This paper examines how digital aesthetics are reflected in the teen tech film, a sub-genre of young adult film that incorporates social media and digital interfaces into both narrative and visual form. Focusing on the Belgian film *Home* (Troch, 2016), the study employs Kenneth Burke's cluster analysis and dramatic hexad to examine how digital aesthetic choices can impact affective modes of identification for teen audiences. By analyzing vertical clips or Instagram-style frames in the visual language of this film, the paper argues that teen tech films do more than depict youth culture; they show how social media aesthetics can be employed rhetorically to construct (cinematic) forms of belonging and identification.

Abstract s 6 · Artikel s 26–44

Tommy Bruhn

"Håll gränsen!" Skämtsam nationalism och reflexiv nostalgi i *Whiskey on the rocks*

SVT-serien *Whiskey on the rocks* är en historisk komedi om U 137-incidenten, när en sovjetisk ubåt grundstötte i Karlskrona skärgård 1981. Serien parodierar historiska personer, men centralt för dess narrativ och humor är nationella stereotyper. Svensk nationell identitet förstås ofta som en form av exceptionalism med drag av rationalism och urban kosmopolitism. *Whiskey on the rocks* porträtterar istället före detta statsminister Thorbjörn Fälldin som en lantlig hjälte. Analysen av serien genom nostalgi och *skämtsam nationalism* som perspektiv, pekar på hur seriens humor skapar en samtidig hyllning och självironisk kritik av svenskhet, som reproducerar nationalistiska föreställningar i en tid av ökade geo-

politiska spänningar. Analysen visar hur serien särskilt tematiserar en idé om Sverige som en egensinnig ”kusin från landet” – en självironisk men hyllande nationalistisk retorik. Därtill iscensätter serien en diskurs om ”Sveriges förlorade oskuld”, som också blir betydelsefull som nationalistisk retorik.
Abstract s 7 · Artikel s 45–63

Recensioner


Esben Bjerggaard Nielsen anmelder Pamela Pietrucci & Leah Ceccarelli (red.): *Scientists, Politics, and the Rhetoric of Public Controversy*, s 64–69.

Stefan Iversen anmelder Yngve Benestad Hågvar, Harald Hornmoen og Jørgen Alnæs (red.): *Narrative Theory in Journalistic Practice. Understanding Emerging Digital Genres*, s 70–76.


Abstract

RhetoricaScandinavica, ISBN 2002-7974

No 91, 2026, pp 8–25, Publisher: Retorikförlaget AB

 <https://www.doi.org/10.52610/rhs.v30i91.370>

Author Noah Roderick, Örebro University

 <https://orcid.org/0000-001-8543-4411>

Title ‘If you’re seeing this...’: The constitutive rhetoric of autism diagnosis content on TikTok


Abstract This article examines the rhetorical dynamics of autism diagnostic content from the *#ActuallyAutistic* community TikTok, focusing on how users perform credibility and construct knowledge claims in that community. Drawing upon a rhetorical analysis of 45 videos, the study explores genre, appeals to epistemic authority, and the discourse of autism visibility. It finds that creators predominantly rely upon narrative and mimetic forms, privileging personal experience over scientific citation. I argue that such content does not aim to supplant scientific discourse about autism but instead fulfills distinct rhetorical goals, such as the affirmation of identity and the cultivation of community. By framing autism diagnosis as a site of positive freedom and authenticity, TikTok creators in that space engage in a mode of constitutive rhetoric that reflects broader generational shifts in epistemology, identity politics, and media engagement.

Keywords constitutive rhetoric, autism, TikTok, genre, rhetorical identification


Abstract

RhetoricaScandinavica, ISBN 2002-7974


No 91, 2026, pp 26–44, Publisher: Retorikförlaget AB

 <https://www.doi.org/10.52610/rhs.v30i91.362>

Author Amanda Adam, Ghent University, Belgium

 <https://orcid.org/0009-0003-6198-3901>

Prof. Dr. Kris Rutten, Ghent University, Belgium

 <https://orcid.org/0000-0003-3170-1726>

Title Vertical Clips and Insta Squares on the Big Screen:
Aesthetic Identification in Teen Tech Films
[“Vertikale klipp og Insta-rammer på stort lerret: Estetisk
identifikasjon i teen tech-filmer”]


Abstract In today’s digital culture, young adults actively engage with aesthetics as a means of self-representation and shared experience, especially through platforms like TikTok and Instagram. This paper examines how digital aesthetics are reflected in the teen tech film, a subgenre of young adult film that incorporates social media and digital interfaces into both narrative and visual form. Focusing on the Belgian film *Home* (Troch, 2016), the study employs Kenneth Burke’s cluster analysis and dramatistic hexad to examine how digital aesthetic choices can impact affective modes of identification for teen audiences. By analysing vertical clips or Instagram-style frames in the visual language of this film, the paper argues that teen tech films do more than depict youth culture; they show how social media aesthetics can be employed rhetorically to construct (cinematic) forms of belonging and identification.

Keywords Teen tech film, digital aesthetics, cluster analysis, dramatistic hexad, identification, aesthetic affect


Abstract

RhetoricaScandinavica, ISBN 2002-7974

No 91, 2026, pp 45–63, Publisher: Retorikförlaget AB

 <https://www.doi.org/10.52610/rhs.v30i91.371>

Author Tommy Bruhn, University of Copenhagen

 <https://orcid.org/0000-0003-3131-0856>

Title “Hold the Border!” Joking Nationalism and Reflexive Nostalgia in *Whiskey on the Rocks*. [”Håll gränsen!” Skämtsam nationalism och reflexiv nostalgi i *Whiskey on the rocks*]

Abstract The Swedish Public Television (SVT) series *Whiskey on the Rocks* is a historical comedy about the U 137 incident, where a Soviet submarine ran aground in the Karlskrona archipelago in 1981. The series parodies historical figures, but central to its narrative and humour are national stereotypes. Swedish national identity is often understood as a form of exceptionalism with elements of rationalism and urban cosmopolitanism. *Whiskey on the Rocks* instead portrays former Prime Minister Thorbjörn Fälldin as a rural hero. The article’s analysis of the series through the lenses of nostalgia and *joking nationalism* points to how the series’ humour creates a simultaneous celebration and self-ironic critique of Swedishness, reproducing nationalist ideas in a time of increased geopolitical tensions. The analysis shows how the series particularly thematizes an idea of Sweden as an eccentric “rural cousin” – a self-ironic but celebratory nationalist rhetoric. Additionally, the series stages a discourse on “Sweden’s lost innocence,” which is also shown to be significant as nationalist rhetoric.

Keywords Nationalism, nostalgia, joking nationalism, narrative rhetoric, national identity

Noah Roderick, Örebro universitet.
0000-0001-8543-4411 / noah.roderick@oru.se

Noah Roderick:

'If you're seeing this...'

The constitutive rhetoric of autism diagnosis content on TikTok

This article examines the rhetorical dynamics of autism diagnostic content from the #*AcuallyAutistic* community TikTok, focusing on how users perform credibility and construct knowledge claims in that community.

Drawing upon a rhetorical analysis of 45 videos, the study explores genre, appeals to epistemic authority, and the discourse of autism visibility. It finds that creators predominantly rely upon narrative and mimetic forms, privileging personal experience over scientific citation. I argue that such content does not aim to supplant scientific discourse about autism but instead fulfills distinct rhetorical goals, such as the affirmation of identity and the cultivation of community. By framing autism diagnosis as a site of positive freedom and authenticity, TikTok creators in that space engage in a mode of constitutive rhetoric that reflects broader generational shifts in epistemology, identity politics, and media engagement.

Going back to arguments linking autism with vaccines in the 1990s (which were quickly debunked), autism has stood out as a particularly politicized area of scientific research and healthcare. At the time of writing, the United States Secretary of Health and Human Services Robert F. Kennedy Jr.—a persistent champion of the vaccine-autism link theory—has initiated a project which will attempt to discover the environmental “exposures” that account for the increase in autism diagnoses in recent years in the U.S. and elsewhere (Wendling, 2025). Autism diagnoses among children in the U.S. rose from 6.7 cases per 1000 in the year 2000 to 23.1 cases per 1000 in 2020 (Grosvenor et al., 2024), with similar numbers being reported in the United Kingdom and Europe (Russell et al., 2022). In-

deed, Kennedy's HHS has adopted the language of an "autism epidemic" in its own publications (U.S. Department of Health and Human Services, 2025). While Kennedy takes this increase seriously, he underplays the role of growing autism awareness in the diagnosis increase. Others have called into question the validity of the diagnoses themselves (Rødgaard et al., 2019; Gillberg, 2021; Fombonne, 2023). Still others, such as former British prime minister Tony Blair, lament the uptick in self-diagnosis for mental health conditions since the COVID-19 crisis, worrying that the increase of young people seeking diagnoses puts undue strain on national health care systems (McLoughlin, 2025).

Blair has been criticized for his dismissive tone, for instance, in claiming that many young people are confusing life's "ups and downs" for a "condition" (McLoughlin, 2025). Nevertheless, the negative attention his remarks received points to a real generational divide in attitudes and language practices around mental health and neuropsychiatric conditions such as autism spectrum disorder (ASD) and attention deficit hyperactivity disorder (ADHD) (Barker, 2024; Benitez-Marquez et al., 2022). Blair points to the COVID-19 pandemic as the inflection point for the shift in attitudes towards mental health. And although, in the case of autism, diagnoses had already been increasing for decades, it is clear that the pandemic and its attendant effects on work and socialization accelerated the change (Bagdadi et al., 2023; McCashin & Murphy, 2023). Another factor in the shift in attitudes is in how and where information about mental health and neuropsychiatric conditions is communicated. Social media played an even larger role as sources of socialization and information (and misinformation) during the pandemic than the already substantial role they played prior to it. The popularity of TikTok in particular exploded among young people during that time (Feldkamp, 2021) and has since become the dominant site for what Alper et al. (2023) term "platformed diagnosis," where online knowledge communities negotiate and/or perform self-diagnostic criteria for neuropsychiatric conditions (p. 3).

Alper et al. argue that the effects of platformed diagnosis go beyond their consequences for the spread and quality of information about conditions like autism; platformed diagnosis is also implicated in the disruption or enrichment of personal narratives that form the basis for social identity, processes known as *biographical disruption* and *biographical illumination* (Bury, 1982; Tan, 2018; Alper et al., 2023). There, a newly diagnosed individual (whether officially or self-administrated) may either experience alienation and a loss of meaning or else the very opposite: an affirmation that the alienation they already experience has a definite cause and that it is not due to their own personal or moral failures. In Tan's work with autistic adults, she finds that the tendency in newly diagnosed individuals is towards biographical illumination or enrichment of personal meaning. What's more, an autism diagnosis may also be an invitation to find community with other autistic people.

Alper et al. furthermore find that biographical illumination, a salutary experience often accompanying an autism diagnosis, incentivizes platformed diagnosis. This is particularly true on TikTok, where it is not just the social networking structure that connects people but also the platform's recommendation algorithm, the latter

exposing users to new accounts and content with startling efficiency. TikTok's recommendation algorithm feeds content to the user based upon both active and passive engagement (Roderick, 2024). In other words, a user's feed (*For You Page* or *FYP*) will adapt its content not only when a user has saved, liked, shared or commented upon a video with a particular type of content, but also when they have watched more than a few seconds of that video before scrolling to the next one on their feed. A user may begin receiving more and more autism diagnosis content on their FYP without being aware that their viewing activity has prompted such content, leading users, in some cases, to believe that the algorithm itself is diagnosing them (Alper et al., 2023; Foster & Ellis, 2024). Thus, generational, cultural and historical factors are combining with the architecture of the platform to make autism self-diagnosis an almost self-perpetuating phenomenon.

Taken together, these observations point to the need for a different interpretive frame—one that treats diagnostic knowledge claims on social media like TikTok not as proto-scientific statements but as rhetorical actions whose force lies in how they circulate, invite identification, and make autism visible to their audiences. The small study anchoring this article proceeds from that premise: drawing upon a selection of videos from the *#ActuallyAutistic* community on TikTok, I analyze the genres through which creators make platformed diagnosis claims, the kinds of epistemic authority they perform, and the discourse of visibility that structures their narratives. My argument is that the knowledge claims embedded in these videos should not be understood to operate within the pragmatics of scientific knowledge. Instead, they participate in a mode of *constitutive rhetoric* (White, 1985) aimed at helping their audience name their own experiences and traverse their own social spaces freely as autistic people. Ultimately, I contend that the rhetorical power of this content lies in how it cultivates a sense of *positive freedom* (Berlin, 1969): the freedom to act as an undivided self whose legitimacy is affirmed through shared narratives and collective identification.

Description of the study

As with any other health-related content, misinformation in autism self-diagnosis content on social media is widespread (Aragon-Guevara et al., 2023) and its dangers are obvious. On the other hand, platformed diagnosis presents a number of opportunities for the autistic community. The increasing visibility of experiences of autism can be both validating to the autistic person and edifying for those in the autistic person's life. Moreover, as Wang & Ringland (2023) argue, first-person accounts of autistic experiences are a valuable supplement to clinical observation in professional practice with autistic people. Rather than adjudicating on the validity or accuracy of knowledge claims about autism diagnosis criteria on TikTok, the small study that anchors the arguments in this article focusses on the rhetorical means by which such claims are made, as well as the apparent rhetorical purposes motivating the production and circulation of autism diagnosis content on the app. My main research questions are:

1. How is credibility performed in claims about autism diagnosis criteria on TikTok?
2. What is the rhetorical function of those diagnostic claims for their user communities?

Although the present study focusses on claims about autism diagnosis criteria in particular, my hope is that the study and discussion that follows may also prove useful for the rhetorical study of how other sorts of knowledge claims are performed on multimodal social media apps like TikTok.

The videos comprising the data pool for this study were drawn from the *#ActuallyAutistic* hashtag on TikTok. *#ActuallyAutistic* serves as a nexus point for autism diagnosis content across several social media platforms, including X (formerly Twitter) and TikTok (Osario, 2020; Lupton & Southerton, 2024). Here, “diagnostic content” need not refer to any official diagnostic criteria listed in state or professional diagnostic manuals. It instead refers to any content that makes a knowledge claim about autism traits by discussing, displaying or performing those traits. In addition to selecting from *#ActuallyAutistic*, there were two constraints on the selection of videos for the gross data set: 1) the content of the videos needed to either make explicit claims about autistic criteria or dramatize autistic traits; 2) videos whose content pertained to the diagnosis of children (e.g., a parent discussing their child) were excluded. Using those two constraints ($N = 150$) videos from the top of the feed¹ were selected, saved and assigned a number. Finally, a random number generator was used to make a selection of 30% ($n = 45$) of the videos to study from the gross data set. The data was analyzed deductively, using descriptive rather than line-by-line coding. However, the taxonomy of biographical topics (see: *Interior authority*) was produced inductively. Of the criteria the videos were studied for, three superordinate categories will be discussed in this article:

1. Genre
2. Claims to epistemic authority
 - a. Exterior authority
 - b. Interior authority (i.e., personal experience)
3. Discourse on autism visibility

An obvious task of the study was to seek out and taxonomize the sources of epistemic authority for diagnostic claims about autism (criterion 2); however, as Berkenkotter and Huckin (1993) argue, “Genres are the intellectual scaffolds on which community-based knowledge is constructed” (p. 501). Therefore, the conventional forms (criterion 1) on which knowledge claims are performed are just as important

1 One of the limitations of doing research on TikTok is the order in which videos are displayed. Even in searching from a particular hashtag or user, videos are displayed in an order determined by the recommendation algorithm for the individual user. So, while the researcher tries to remove bias from the data collection, the data, in some sense, has its own bias towards the researcher.

as the content of those claims when it comes to making sense of how legitimacy and authority are constructed and sustained within a knowledge community. Finally, the decision to include a criterion about the discourse of autism visibility (criterion 3) speaks to one of the core assumptions of this knowledge community, which is that autism is a relatively invisible disability, both to oneself and to others. As I will argue later on, the ability to negotiate one's own visibility as an autistic person is seen as a source of agency within the community.

Fuller descriptions of those criteria along with results from the study will be presented in the following three sections. What follows from there is a discussion on how to characterize the discourse of the videos in the study as well as an argument about which mode of rhetoric should form the basis on which we interpret the goals of such content.

Empirical analysis

Genre

Modern rhetoric approaches genres as “typified rhetorical actions” (Miller, 1984, p. 159), and therefore modern rhetorical genre theory is resolutely anti-typological in its approach. In other words, genres are not studied as manifestations of primary formal divisions between rhetorical modes. Furthermore, as Schryer (1993) observes, genres are always only “stabilized-for-now” (p. 200). The relative stability of a genre depends upon several factors, including the genre's function for an institution (think of the stability of liturgical and juridical genres), the regularity of the type of rhetorical situation to which the genre responds, as well as how and where the genre is mediated. The latter obviously plays an outsized role in the relative stability of genres on social media, where the number of connections between interlocutors and frequency of communicative acts accelerate the development, use, and disuse of genres. Indeed, the barrier separating relatively short-lived social media memes from social media genres is quite permeable, with the former often evolving into the latter (Roderick, 2021).

The meme-genre permeability seen in TikTok in particular is partially explained in Zulli & Zulli's (2022) argument that app's affordances, such as the recommendation algorithm, the ability to stitch one video on to another, and reusable sound (music or audio clips), mean that it is a primarily *imitative* medium. Zulli & Zulli construct a tripartite taxonomy of imitative behavior on TikTok: “*physical imitation—copying* dance moves—*reactive imitation*—capitalizing and expanding on someone else's video—and *narrative imitation*—describing the same types of experiences” (p. 1881, emphasis mine). This taxonomy of imitative behavior, I argue, is a good start towards a meta-generic taxonomy, but a further division of modes needs to be introduced: *diegesis* and *mimesis* (Roderick, 2024). These terms follow upon Plato's (1979) division of narrative types. In the diegetic mode, the speaker “avoids concealment,” meaning that they speak as themselves, leave little to interpret from context, and mediate the temporal distance between what is being re-

counted and the listening audience (393c). In other words, a diegetic narrative is a relatively straight forward, monologic presentation. In the mimetic mode, the narrative is dramatized so that what is being recounted is made immediate to the audience, as if it is unfolding right in front of them. The narrator can achieve this by concealing themselves in characters; or else, as Saltz (2001) points out, mimetic dramatization can be achieved through multimodal affordances, such as music or lighting, that *imitate* the mood of the scene, thus leaving contextual content for the audience to experience directly. Of course, all communicative acts—from polite conversations to political speeches to poems—are imitative on some level in that they are embedded in repeating registers and genres, but in the mimetic narrative mode, imitation is internal to the logic of the communicative act.

Of Zulli & Zulli's three imitative types on TikTok, *reactive* and *narrative* videos can be either diegetic or mimetic. The two well-known genres qualifying as reactive imitation are *stitch* and *duet* videos. Stitch videos typically feature a snippet from another video, where the creator of the stitch video presents the snippet as either a prompt for or an appendix to their own argument. There, the creator directly addresses the snippet, either explaining it, expanding upon it, or arguing against it. For example, one stitched post begins with an excerpt of another post in which the presenter talks about how she manages panic attacks by telling herself she is not going crazy; the video then cuts to the author of the stitched post who argues, from her own experience, that such verbal techniques are not helpful. This is an example of a relatively diegetic communication, which is typical of stitch videos. In duet videos, the creator takes another video to run concurrently (either side-by-side or in the background) with their own video. Typically, the duet video creator limits themselves to reactive gestures, such as exaggerated facial expressions and body language that telegraph emotional responses. In one duet, for example, the underlay video features someone presenting as a clinician describing a single, definitive test to diagnose autism; the video's creator can be seen on a side-by-side window shaking his head, pinching his brow, and occasionally wincing—indicating incredulity towards the idea that autism could ever be reducible to a set of obvious signs (GenericArtDad, 2023). A duet video may further feature an audio overlay (music, sound effect, or a trending sound) that also telegraphs a particular emotion. Duet videos are therefore mimetic, relative to the diegetic quality of stitch videos. There are also reactive videos that don't qualify as either stitches or duets. Some videos merely feature a creator telegraphing a reaction to a line of text or to an audio clip. Other reactive genres include *challenge* videos, where the video uses an audio clip that prompts the subject of the video to take a certain action, for instance, putting a finger down each time the subject can identify with an autistic trait named in the audio clip. These too are more mimetic in nature.

Narrative videos can also be divided along diegetic and mimetic modes. Perhaps the most common type of TikTok video is the unscripted monologue. The formal boundaries of this genre are looser than those of other genres on the app, but there are some identifiable conventions, including a range of 'hooks' at the beginning of the video to get the viewer to stop scrolling, such as 'If you're seeing this...', 'Here's

what you need to know about...,' or 'Here's what you've been missing about...' (Ch, 2025). Moreover, in this genre, even explicit knowledge claims that reference external sources are often couched in a narrative of how the creator came across that knowledge to deliver it to the audience, as well as what that new knowledge meant to them personally.² The unscripted monologue is therefore describable as being relatively diegetic.

One of the other most prevalent narrative genres is the POV (point-of-view) genre, which is thoroughly mimetic. It is one of those genres on TikTok that began its life as a lip-syncing meme (Roderick, 2021). What evolved was a genre in which the subject of the video dramatizes a situation in which the audience on the other side of the camera is imagined as an interlocutor. To give an example, a POV video in this study displays the text "pov: you're autistic and you take things too literally" (Candor, 2024). The creator/subject is a man arriving at his friend's house for a party. An off-camera interlocutor playing the friend admonishes him for arriving precisely at nine o'clock, which produces visible confusion in the subject, who was told that the party begins at nine, thus dramatizing the claim that struggling to read the subtext of things like party invitations is an autistic trait. Importantly, what is dramatized is a situation that's characterized (often explicitly in text) as recurring in the creator's everyday life. Indeed, the genre has evolved so that the conceit of the off-camera interlocutor is no longer necessary to be labeled as a POV video, so long as it dramatizes a recurring situation. As I will argue later on, one of the main functions of autism diagnosis content is rhetorical identification, and the dramatization of recurring situations can therefore be seen as a strategic means of achieving identification because it implies that there are enduring (and thus, real) divisions between autistic and non-autistic behaviors and worldviews.

	Diegetic	Mimetic
<i>Physical genres</i>	--	Dance trend
<i>Reactive genres</i>	Stitch	Duet Text/Audio reaction Challenge
<i>Narrative genres</i>	Monologue POV	

Table 1: Observed genre divisions

Claims to epistemic authority

Following Zagzebeski's (2012) distinction between *expertise* and *epistemic authority*, I define the latter as emanating from a particular relationship between authority

2 To be clear, these sorts of couched narratives about how the creator came across certain knowledge are very different from the citational practices of scientific discourse, where there is no special relationship between the source cited and the one citing it—what matters is the source itself.

and public, rather than as a set of objective qualifications attributed to the expert. As a particular relationship of trust, epistemic authority should also be seen as an ongoing rhetorical process. A rhetorical approach to epistemic authority means that one must account not only for *which* sources are being referenced to support a knowledge claim but also for *how* the knowledge claim is being communicated. Accordingly, Aristotle (2021) creates two fundamental classes of persuasive appeals: the *pisteis atechnoi*, or inartistic appeals such as laws, expert testimony and demonstrable facts that the speaker levies from exterior sources; and the *pisteis entechnoi*, or artistic appeals that the speaker shapes and performs themselves (*ethos*, *logos*, and *pathos*). So, to simply draw upon a published scientific study (*atechnos*) to support one's argument does not in itself constitute a logical appeal (*entechnos: logos*). An artistic logical appeal instead depends upon how well the evidence—framed within the speaker's premises and conclusions—appeals to the audience's intuitions. Similarly, a dispassionate list of the speaker's credentials and achievements does not in itself constitute an effective appeal to *ethos*; instead, the audience must be able to identify the speaker's experiences with the argument and/or to identify with the speaker themselves (Burke, 1969). A rhetorical study of appeals to epistemic authority, in other words, is more interested in the framing and performance of such appeals than it is in their scientific validity. Thus, in my study of appeals to epistemic authority in autism diagnosis videos, I paid attention both to the kinds of sources creators were drawing upon to make their claims about autism traits and to how (where relevant) knowledge from experience was framed. The primary division was between videos in which creators drew upon sources outside of their personal experience to make their claims (Exterior) and those in which creators drew upon personal experience (Interior).

Exterior sources included references to state or professional organization guidelines (e.g., *Diagnostic Manual of Mental Disorders* or *DSM*), published academic research, observations from therapeutic practice, other autism diagnosis TikTok videos, and claims from unspecified but non-experiential sources.³ As for knowledge claims that drew upon personal experience (Interior), I was interested in which kinds of situations or topics the creators reported as the bases for their being able to generalize autism traits from their own experiences. For instance, a creator might describe an insight about an autism trait in the context of a story about being unable to interpret the subtext of their boss's instructions for them at work. We can say the main topic that frames such a knowledge claim would be *employment*. Another example might be a POV video where the creator interacts with an off-camera interlocutor who implies that the creator's behavior is too feminine for them to be truly autistic. There the topic framing the knowledge claim can be classified as *gender*. Such observations would also provide some insight into the aspects of autistic experience that members of the *#ActuallyAutistic* community value as definitional or important. For this, I drew upon Lindqvist's (2016) biographical topics (*person-*

3 Again, none of these external sources were vetted, including whether or not those creators who presented themselves as clinicians were certified practitioners in their fields.

topiker), revising Lindqvist's classifications to match the range of common biographical topics I had identified in preliminary research. These included gender, friends and romance, physical appearance, employment, age, family, interactions with healthcare, reputation, and school.

In the study, I found that 24.4% ($n = 11$) appealed only to exterior authority; 55.6% ($n = 25$) appealed only to interior authority, and 20% ($n = 9$) appealed to both exterior and interior authority. Of the videos that appealed to exterior authority ($c 44.4\%$), only 25% referred either to state/professional guidelines or published academic research, which is just slightly more than those which referred to other TikTok videos (20%). The most common exterior source, on the other hand, therapeutic experience (as clinicians) at 40%. Of the videos that appealed to interior authority ($c 75.6\%$), the most frequent biographical topics were gender, friends/romance and physical appearance (see Table 2).

Biographical topic (n = 34)	%
Gender	27.3
Friends/Romance	24.2
Physical appearance	18.2
Age	9.1
Employment	9.1
School	3.0
Reputation	3.0
Family	3.0
Healthcare interactions	3.0

Table 2: Biographical topics

Discourse on autism visibility

We have already discussed some of the reasons why autism diagnosis content has become so widespread on TikTok and other social media platforms, including historical circumstances, the desire for biographical illumination, and media architecture. But another major reason why autism diagnosis communities are springing up is, of course, the nature of autistic experience itself. Autism and other neuropsychiatric conditions like ADHD, are often invisible—invisible to others and, in many cases, to one's own self. ASD can also be difficult to diagnose because it's usually accompanied by any number of comorbidities, including ADHD, obsessive compulsive disorder, generalized anxiety disorder, and depression (Gillberg, 2021). There is also a wide range of needs relating to education, employment, and everyday life that can vary widely from individual to individual. Unsurprisingly, the visibility of autism is also a source of political and discursive contestation. Secretary Kennedy's claim that autism has reached 'epidemic' levels appears to be largely

based upon his own observation that when he was younger, he personally did not see people with “full-blown autism” as he does today (Korecki, 2025, para. 14). At best, ‘full-blown autism’ is a woefully inept diagnostic category and at worst, outright derogatory. But among clinicians as well as communities of autistic people, ways of talking about visibility pertain not just to diagnostic classification but also to ways of performing identity. Activists in autistic communities already eschew the language of *high-* and *low-functioning* in favor of the language of *needs* (Landqvist, 2024). This seems to be supported in my study, where there were only two mentions of ‘functioning,’ both of which were found in videos where the creators presented themselves as clinicians drawing upon professional practice.

More frequently, the terms of visibility (present in 17 videos) were ‘masking’ and ‘unmasking.’ *Masking* refers to the involuntary or deliberate practice of suppressing stereotypically autistic behaviors (stimming, etc.) in order to avoid unwanted and/or negative attention in social, educational, and professional spaces (Pearson & Rose, 2021; Miller et al., 2021; Belek, 2023). In the videos studied, the issue of masking is commonly addressed through dramatization (e.g., as a POV video). In one video, for example, the creator overlays audio of “my inner monologue” during a mundane work interaction in which the inner monologue is giving step-by-step instructions for how to act normally (Foley, 2024). Masking is described by autistic people as being self-alienating (Pearson & Rose, 2021), and above all, exhausting (Miller et al., 2021). The act of *unmasking*, or allowing oneself to display visible signs of autism, can be both a source of personal relief and a rhetorical action with the purpose of normalizing autism in public spaces.

The discourse of masking showed up in my study in two different ways. The first was as a way of performing signs of autism in two POV videos that used *employment* as their biographical topic. The point of those videos was to create a negative identification of autism signs by displaying behaviors, such as lack of eye contact, that were just barely suppressed. The majority of videos that used the discourse of masking, however, were those that used *gender* and *physical appearance* as biographical topics, the two topics often being implicitly or explicitly tied one another. This is perhaps unsurprising, given that a whopping 77.8% percent of the videos in the net data set featured female-presenting creators. Whether or not they used the language of masking explicitly, many of the knowledge claims about autism traits in the videos were accompanied by arguments about the invisibility of autism in women and/or trans people. And indeed, there are real gender disparities in autism diagnosis, with boys/men being more frequently diagnosed and diagnosed at earlier ages than girls/women (McQuaid et al., 2024). Furthermore, McQuaid et al. (2021) find that autistic women are more likely than autistic men to report using “camouflaging” or masking behaviors (553). We might, therefore, add perceptions of gender disparity in autism diagnosis and visibility to the list of factors motivating the growth of platformed diagnosis communities on social media platforms like TikTok.

Theoretical discussion

The pragmatics of platformed diagnosis

As I stated in the description of my study, my goal was not to adjudicate on the validity or accuracy of any claims made about autism diagnostic criteria. There is surely a function for that kind of work, given the wide circulation of platformed diagnosis content and the recommendation algorithms' predilections for attention-grabbing content over information quality. Correcting bad information on social media is, of course, a Sisyphean task, especially when the algorithm is working against you. It's possible, however, that we are also making a kind of category mistake when we treat these knowledge claims about autism signs as scientific statements to be evaluated accordingly. It is therefore worth looking into how these videos look from the perspective of the pragmatics of knowledge. Here, Lyotard's (1984) division between the pragmatics of scientific discourse and the pragmatics of narrative discourse is useful. Lyotard associates those two types of discourse with 1) *savoir* [knowing-that], or scientific knowledge, 2) and the "three-fold competence" of narrative knowledge: "know-how,' 'knowing how to speak,' and 'knowing how to hear' [*savoir-faire, savoir-dire, savoir-entendre*]" (p. 21). He gives several requirements for scientific utterances, including:

1. "A statement's [denotative] truth value is the criterion determining its acceptability;"
2. "the competence required concerns the post of sender alone;"
3. "[a] statement of science gains no validity from the fact of being reported;"
4. "[t]he current sender of a scientific statement [...] only proposes a new statement on the subject if it differs from the previous ones" (pp. 25-26).

The first requirement means that the utterance is evaluated only for its internal consistency and its correspondence to a state of affairs in the world. Acceptance or rejection of the utterance depends on its content alone. In the second requirement, the dialogic nature of knowledge is suppressed so that the receiver makes no contribution to the knowledge reported. The third and fourth requirements mean that the utterance is no more or less true because of who makes the claim or how widely and frequently the knowledge is reported.

Narrative discourse, on the other hand:

1. Contributes to the creation and maintenance of social norms and implicit beliefs (*doxai*) as well as making statements about states of affairs in the world, with denotive statements mixing freely with deontic statements;
2. "finds the raw material for its social bond not only in the meaning of the narratives it recounts, but also in the act of reciting them;" (22)
3. makes use of "repetitive forms" such as proverbs, maxims, and *topoi* "that are like little splinters of potential narratives," and require competence

from receivers as well as from the sender (22).

In addition to exchanging information, the goals of narrative knowledge utterances are to create and enrich social bonds and to fortify meaning-making practices. They make use of the dialectics of knowledge creation, inviting the receiver to contribute through their own competence with rhetorical tools and norms within a given community.

Again, one of the prominent video types observed in my study were duet videos or audio/text reactions, where creators merely gesture affirmation or refutation of what is being said in the underlay video, without adding and denotative statements of their own. The repetition and/or endorsement of what is being said in the attached video or text is enough to fulfill its pragmatic function as a narrative utterance. Furthermore the majority of mimetic videos seen in the study were POVs, where the receiver is expected to have the competence to recognize themselves as an albeit silent interlocutor or character in the narrative, a cosigner on the knowledge being shared. Lyotard further argues that “the right to occupy the post of sender” in narrative knowledge depends upon “having been positioned as the diegetic reference in other narrative events” (21). As I found in my study, even the simple, monologic reporting of autism traits using exterior sources were frequently couched in a narrative chain, with the creator recounting how they came across such knowledge.

The constitutive rhetoric of #ActuallyAutistic

It is partially a function of the recommendation algorithm that so many of the videos in the #*ActuallyAutistic* TikTok community can be more readily identified with the discourse of narrative knowledge than with that of scientific knowledge. As Abidin & Kaye (2021) find, an implicit demand upon TikTok creators is to “please the algorithm,” which means making content that incorporates trending audio memes (music or dialog clips), images/gestures, hashtags, and/or challenges (p. 60). As we saw in Lyotard’s pragmatics of knowledge descriptions, legitimacy in narrative knowledge, unlike in scientific knowledge, is augmented by iteration/repetition: both iteration of the message and repetition of rhetorical forms through which the message is expressed. Again, such practices demand competence from the receiver to interpret the message in the context of those repetitions.

On the one hand, it’s impossible to disentangle the values and desires of a community from the medium upon which the community operates; yet there may be other, cultural motivations for why knowledge in the #*ActuallyAutistic* community takes the form it takes. Again, many of the videos in the study dwelt upon autism and visibility in one way or another. One apparent motive for autism diagnosis content is to make visible (to give a name to) behaviors and traits that might have been invisible to the autistic person themselves, but which have made them stick out to others (unwanted visibility) throughout their lives. Another theme, expressed through the language of *masking*, is talking about identifying autism through the behaviors and traits that autistic people suppress and make invisible in public. And

then there are those videos that discuss or dramatize autism traits in the context of autism's invisibility among girls and women (including trans women). Thus, knowledge claims about identifiable autism traits are often inextricably tied to other rhetorical motives, such as negotiating autism in/visibility as well as cultivating social identification and self-categorization (Turner et al., 1999).

In modern rhetorical studies, cultivating social identification is part of a strategy known as *constitutive rhetoric* (White, 1985; Charland, 1987; Putman & Cole, 2020). It comes out of Burke's (1969) insight that rhetoric itself is made necessary by division, and, consequently, that identification precedes persuasion. "Rhetoric," Burke proclaims, "is concerned with the state of Babel after the Fall" (p. 23). This is particularly true in mass media environments, where audiences are not already bound together by local identifications. Charland characterizes constitutive rhetoric as a narrative process whose "ideological effects" work in three stages (p. 138). Those three stages are succinctly summarized in Putman & Cole as the: "(1) constitution of a collective subject; (2) positioning of a transhistorical subject; and (3) the illusion of freedom" (p. 210).

As for the first effect, there are, of course, built-in affordances on social media apps like TikTok for drawing disparate individuals together, such as mutual followings and organizing through hashtags. But a sense of collective subjectivity can also be achieved through negative identification, particularly among communities that perceive themselves as marginalized. One tactic of negative identification is to reverse subjectivity marking, so that the unmarked, 'normal' subjectivity becomes marked. This can be seen, for instance, in the widespread adoption of *cis*-variant terms, first among trans activists and then elsewhere (Cava, 2016). The tactic is also widespread in the discourse of autism, where terms like *allistic* and *neurotypical* mark out non-autistic identities. Indeed, two videos in my study (a monologue and a POV) discussed or dramatized autism traits by humorously contrasting neurotypical and autistic behaviors.

As a collective subject is marked out, it needs to be reified by aligning itself with some timeless essence, which is the positioning of a transhistorical subject. In rhetorics of nationalism, such as the case of Québécois nationalism in Charland's study, the positioning of a transhistorical subject can be achieved by naturalizing religious, linguistic and/or ethnic affiliations (e.g., 'blood-and-soil' rhetoric). Observations of the *#ActuallyAutistic* community show that transhistorical subjectivity is achieved through the medicalization of autism. As a means of anchoring a collective subject, medicalization is fraught with some tension. There is some resistance to medicalization discourse among autism activists for whom it represents a reduction of autistic individuals to a set of symptoms. There is also fierce resistance to the kind of medicalization forwarded by people like Secretary Kennedy, where autism—an effect of recent environmental toxins—is positioned as an expressly *historical* phenomenon that can be eliminated. Nevertheless, in the videos from this study, diagnosis (whether self- or official) was regarded as either a positive experience or a desired outcome, which further supports the observations about biographical illumination in Tan and Alper et al.

The lure of positive freedom

Charland's third ideological effect—"the illusion of freedom"—draws upon Althusser's (1971) concept of *interpellation*, where being subjected to an ideology becomes indistinguishable from actively reproducing it. The moment the subject understands their ideological actions to spring from their own free will is the moment of true subjugation. But there is another, perhaps more value-neutral way to think about the third effect of constitutive rhetoric. Here, I draw upon Berlin's (1969) "Two Concepts of Liberty," where he makes a distinction between *negative freedom* and *positive freedom*. I argue that Charland's third ideological effect of constitutive rhetoric can be redefined as an appeal to positive freedom.

In that essay, Berlin argues that "conceptions of freedom directly derive from views of what constitutes as self [...]" (p. 25). The first conception of self is an "empirical" one in which one sees oneself as a unified and distinct body (p. 21). Berlin defines the conception of freedom that derives from the empirical self in deliberately spatial terms, where freedom is an "area" between selves "within which a man can act unobstructed by others" (p. 16). This is *negative freedom*. Politically, negative freedom manifests in different forms of libertarianism, where the highest duty of a political unit like the state is to prevent "the deliberate interference of other human beings within the area in which I could otherwise act" (p. 16). Brake (2006) argues that in addition to its association with the libertarian notion of freedom, negative freedom can also be coupled with existentialist ideas of liberty, where the chief virtue is to continually flee from categorical essences—labels that others would use to pin us down with or, worse yet, that we ourselves would use as relief from the burden of making free choices with our lives.

Positive freedom, on the other hand, derives from the Hegelian notion of a split self: Even if we feel ourselves to be totally free from the coercion of others, we can still be dominated by our own desire for recognition, the desire to reify the empirical self. The problems come when we look only to the choices we have made (individual achievements) as evidence that there is a self that is freely choosing. In addition to that tautology, Berlin finds an obvious contradiction in negative freedom, where 'liberty' itself becomes an ideal with which people collectively identify themselves. It becomes part of a "super-personal entity," giving evidence of a self that persists beyond the whims of our free, individual choices (Berlin, p. 25). And here, we should identify the idea of a 'super-personal entity' with Charland's notion of the *transhistorical subject*. Burke (1969) shares this insight when he talks about the primacy of rhetorical identification, arguing that divisions between people are mirrored in "neurotic" divisions inside of the individual (p. 23). Positive identification with a 'super-personal entity,' whether that be an ideal, a social unit or—as in most cases—both, sustains an individual's sense of self-persistence and also enables the social unit to exercise the freedom of "*acting-together*," otherwise defined as "*consubstantiality*" (Burke, 1969, p. 21). To have a positively identified substance is to have the option of fidelity to that substance—a virtue we call *authenticity*.

I would argue that in practical terms, positive freedom can mean a license to move through social, educational or professional spaces as an undivided self. This

could mean someone from a marginalized ethnic, class or geographical background choosing not to codeswitch; it could be a gay person coming out of the closet; or, in the constitutive rhetoric of platformed diagnosis communities, it means *unmasking*. The positive freedom to be one's undivided, authentic self is made possible by the belief that there are others who share that same idea of authenticity, a belief which is inherently a rhetorical achievement. Thus, Charland's third ideological effect of constitutive rhetoric should first be seen as a *selection* of a type of freedom, regardless of whether or not that freedom is ultimately illusory and/or pernicious.

Conclusion

Drawing on the results of my small study of autism diagnosis content on TikTok, I have argued that the knowledge claims there do not function rhetorically to replace scientific knowledge claims about autism or autistic traits, even if that is the occasional effect they have on their audience. The relative scarcity of references to scientific literature in the videos is not so much a sign of poor-quality information as it is a signal for an altogether different set of rhetorical goals. I observed that the generic forms as well as some of the rhetorical topics in the videos align such content more with the pragmatics of narrative knowledge than with those of scientific knowledge. The rhetorical goals of the videos therefore have less to do with arguments about the natural referents for autism and more to do with creating social bonds and shared referents for autistic experience. In other words, instead of functioning as forensic rhetoric (i.e., the testimony of experts), videos in the study are functioning as constitutive rhetoric, where the invitation to audiences is to positive freedom.

In describing the distinction between negative freedom and positive freedom, I referenced Brake's argument that the freedom envisioned in existentialist thinking is a sort of negative freedom. Brake's argument about negative freedom actually comes in her excellent essay about Bob Dylan and his history of wearing different masks—both metaphorically and, sometimes, literally. The myth of Dylan is that of a protean rambler, deftly escaping the labels that fans and critics would try to pin him down with. The earnest folk singer. The onery protopunk. The warbling country balladeer, and so on. Although the chameleonic Dylan struck a mold for pop stars that endures some sixty years on, that style of negative freedom fits his own generation's zeitgeist best, a generation that so defined itself in opposition to the civic and religious institutions that had long been ready sources of identification for its progenitors. It strikes me that millennials and Gen Z'ers, unmoored as they are by late capitalist malaise and accelerating technological change, have opted for positive freedom. In fact, the prospect of positive freedom is probably the only shared value proposition offered by their deeply polarized politics, from the manosphere to the politics of intersectionality. Such ideological trends do not emerge and persist without mediation and rhetorical form, and so we should continue to devel-

op ways of studying how constitutive rhetoric materializes and evolves in an ever-changing media landscape. As the boundaries between personal narrative, political identity, and scientific discourse continue to blur online, it is imperative that rhetorical scholars remain attentive to how these hybrid forms of knowledge shape not only public understanding but also the lived realities of marginalized communities.

Bibliography

- Abidin, C. & Kaye, B.V. (2021). Audio memes, ear worms and templatability: The 'aural turn' of memes on TikTok. In C. Arkenbout, J. Wilson & D. de Zeeuw (Eds.), *Critical meme reader: Global mutations of the viral image* (pp. 58-68). Amsterdam: Institute of Network Cultures.
- Alper, M., Rauchberg, J. S., Simpson, E., Guberman, J., & Feinberg, S. (2023). TikTok as algorithmically mediated biographical illumination: Autism, self-discovery, and platformed diagnosis on# autistkTok. *New Media & Society* 0(0).
<https://doi.org/10.1177/14614448231193091>
- Althusser, L. (1971). *Lenin and philosophy and other essays*. Trans. Brewster, B. New York: Monthly Review Press.
- Aragon, D., Castle, G., Sheridan, E., & Vivanti, G. (2023). The reach and accuracy of information on autism on TikTok. *Journal of Autism and Developmental Disorders*, 1.6.
<https://doi.org/10.1007/s10803-023-06084-6>
- Aristotle (2021). *Aristotle's 'Art of rhetoric'*. Trans. Bartlett, R.C. Chicago: University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226591766.001.0001>
- Bagdadi, J., Coffey, K. C., Belcher, R., Frisbie, J., Hassan, N., Sim, D., & Malik, R. D. (2023). #Coronavirus on TikTok: User engagement with misinformation as a potential public threat to public health behavior. *JAMIA Open* 6.1, pp. 1-5. <https://doi.org/10.1093/jamia-open/ooad013>
- Barker, T. (2024, March 20). Gen-Z in the modern workplace: Mental health and well-being matters. *Forbes*.
- Belek, B. (2023). 'A smaller mask': Freedom and authenticity in autistic space. *Cult Med Psychiatry* 47, pp. 626-646. <https://doi.org/10.1007/s11013-022-09794-1>
- Benítez-Márquez, M. D., Sánchez-Teba, E. M., Bermúdez-González, G., & Núñez-Rydman, E. S. (2022). Generation Z within the workforce and in the workplace: A bibliometric analysis. *Frontiers in Psychology*, 12, 736820. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.736820>
- Berlin, I. (1969). *Four essays on liberty*. Oxford: Oxford University Press.
- Berkenkotter, C. & Huckin, T.N. (1993). Rethinking genre from a sociocognitive perspective. *Written Communication* 10.4, pp. 475-509. <https://doi.org/10.1177/0741088393010004001>
- Boyd White, J. (1985). *Hercules' bow*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Brake, E. (2006). "To live outside the law, you must be honest": Freedom in Dylan's lyrics. Vernezze, P. & Porter, C.J. (eds.). *Bob Dylan and philosophy: It's alright ma (I'm only thinking)* (pp. 78-89). Chicago: Open Court.
- Burke, K. (1969). *A rhetoric of motives*. Berkely: University of California Press.
- Bury, M. (1982). Chronic illness as biographical disruption. *Sociology of Health & Illness* 4.2, pp. 167-182. <https://doi.org/10.1111/1467-9566.ep11339939>
- Candor, C. [@charles.candor]. (2024, August 30). Pov: you're autistic and you take things too literally [Video]. *TikTok*. <https://www.tiktok.com/@charles.candor/video/7408928371020909870>
- Cava, P. (2016). Cisgender and cissexual. Naples, N.A. (ed.) *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies* (pp. 1-4). London: John Wiley & Sons.
- Ch, D. (2025, February 17). Top 14 TikTok hooks for 84.3% more engagement. *SendShort*.

- <https://sendshort.ai/guides/tiktok-hooks/>
- Charland, M. (1987). Constitutive rhetoric: The case of the Peuple Quebecois. *Quarterly Journal of Speech* 73.2, pp. 133-150. <https://doi.org/10.1080/00335638709383799>
- Feldkamp, J. (2021). The rise of TikTok: The evolution of a social media platform during COVID-19. In: Hovestadt, C., Recker, J., Richter, J., Werder, K. (eds) *Digital Responses to Covid-19*. SpringerBriefs in Information Systems. Cham: Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-030-66611-8_6
- Foley, M. [@morgaanfoley]. (2024, September 6). High masking innermonologue [Video]. *TikTok*. <https://www.tiktok.com/@morgaanfoley/video/7411546891592142122>
- Fombonne, E. (2023). Editorial: Is autism overdiagnosed? *The Journal of Child Psychology and Psychiatry*, 64.5, pp. 711-714. <https://doi.org/10.1111/jcpp.13806>
- Foster, A. & Ellis, N. (2024). TikTok-inspired self diagnosis and its implications for educational psychology practice. *Educational Psychology in Practice* 40.4, pp. 491-508. <https://doi.org/10.1080/02667363.2024.2409451>
- GenericArtDad [@genericartdad]. (2023, June 22). Part 68 | #duet with Dr. George Sachs. [Video]. *TikTok*. <https://www.tiktok.com/@genericartdad/video/7247571883250535726>
- Gilberg, C. (2021). *The ESSENCE of autism and other neurodevelopmental conditions: Re-thinking co-morbidities, assessment, and intervention*. London: Jessica Kingsley Publishers. <https://doi.org/10.5040/9781805015659>
- Grosvenor, L. P. et al. (2024). Autism diagnosis among US children and adults, 2011-2022. *JAMA Network Open*, pp. 1-13. <https://doi.org/10.1001/jamanetworkopen.2024.42218>
- Keates, N., Martin, F. & Waldock, K. E. (2024). Autistic people's perspectives on functioning labels and associated reasons, and community connectedness. *Journal of Autism and Developmental Disorders* 54.7, p. 2786. <https://doi.org/10.1007/s10803-024-06316-3>
- Korecki, N. (2025, January 28). Autism community fears RFK Jr. would set back decades of progress. *NBC News*. <https://www.nbcnews.com/politics/white-house/autism-community-fears-rfk-jr-progress-rcna188885>
- Landqvist, M. (2024). Strategic linguistic choices within the Swedish disability movement: Practical reasoning, agency, and anti-abelist challenges. *Rhetorical Society Quarterly* 54.4. <https://doi.org/10.1080/02773945.2023.2251462>
- Lindqvist, J. (2016). *Klassisk retorik för vår tid*. Lund: Studentlitteratur.
- Lupton, D. & Southerton, C. (2024). #ActuallyAutistic: Competing cultures of expertise and knowledge in relation to autism and ADHD self-diagnosis on TikTok. *Historical Social Research* 49.3, pp. 188-212.
- Lyotard, J.F. (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge*. Trans. Massumi, B. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McCashin, D. & Murphy, C.M. (2023). Using TikTok for public and youth mental health: a systematic review and content analysis. *Clinical Child Psychology and Psychiatry* 28.1, pp. 279-306. <https://doi.org/10.1177/13591045221106608>
- McLoughlin, J. (2025, January 12). Tony Blair on mental health & the future of government [audio podcast episode]. In *Jimmy's Jobs of the Future*. Boxlight Creative Studio. <https://podcasts.apple.com/gb/podcast/jimmys-jobs-of-the-future/id1535212212>
- McQuaid, G.A., Lee, N.R. & Wallace, G.L. (2022). Camouflaging in autism spectrum disorder: Examining the roles of sex, gender identity, and diagnostic timing. *Autism* 26.2, pp. 552-559. <https://doi.org/10.31234/osf.io/frbj3>
- McQuaid, G.A., et al. (2024). Gender, assigned sex at birth, and gender diversity: Windows into diagnostic timing disparities in autism. *Autism* 28.11, pp. 2806-2820. <https://doi.org/10.31234/osf.io/kc6ax>
- Miller, C.R. Genre as social action. *Quarterly Journal of Speech* 70, pp. 151-167.
- Miller, D., Rees, J. & Pearson, A. (2021). 'Masking is life': Experiences of masking in autistic and nonautistic adults. *Autism in Adulthood* 3.4, pp. 330-338. <https://doi.org/10.1089/aut.2020.0083>
- Pearson, A. & Rose, K. (2021). A conceptual analysis of autistic masking: Understanding the narrative of stigma and the illusion of choice. *Autism in Adulthood* 3.1, pp. 52-60. <https://doi.org/10.1089/aut.2020.0043>

- Plato (1979). *The Republic*. Trans. Larson, R. Arlington Heights: AHM Publishing.
- Putman, A. & Cole, K.L. (2020). All hail DNA: The constitutive rhetoric of AncestryDNA advertising. *Critical Studies in Media Communication* 37.3, pp. 207-220.
<https://doi.org/10.1080/15295036.2020.1767796>
- Roderick, N. (2021). Form from form: The case for exaptation in rhetorical genre evolution. *Quarterly Journal of Speech* 107.4, pp. 398-417.
<https://doi.org/10.1080/00335630.2021.1983193>
- Roderick, N. (2024). Exigence at the dawn of recommendation media: Dramatizing salience in audio memes. *Rhetorical Society Quarterly* 54.1, pp. 74-88.
<https://doi.org/10.1080/02773945.2023.2251454>
- Rødgaard, E.M., Jensen, K., Vergnes, J.N., Soulières, I. & Motttron, L. (2019). Temporal changes in effect sizes of studies comparing individuals with and without autism: A meta-analysis. *JAMA Psychiatry*, 76.11, pp. 1124-1132. <https://doi.org/10.1001/jamapsychiatry.2019.1956>
- Russell, G. et al. (2022). Time trends in autism diagnosis over 20 years: A UK population-based cohort study. *The Journal of Child Psychology and Psychiatry* 63.6, 674-682.
<https://doi.org/10.1111/jcpp.13505>
- Saltz, D. Z. (2001). Live media: Interactive technology and theatre. *Theatre Topics* 11.2, pp. 107-130. <https://doi.org/10.1353/tt.2001.0017>
- Schreiber, M. (2025 May 5). 'A slippery slope to eugenics': advocates reject RFK Jr's national autism database. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/us-news/2025/may/05/autism-national-database-rfk-jr>
- Schryer, C.F. (1993). Records as genre. *Written Communication* 10.2, pp. 200-234.
<https://doi.org/10.1177/0741088393010002003>
- Stein, R. & Wroth, C. (2025 April 16). RFK Jr. seeks 'environmental' cause of autism. Scientists say it's not that simple. *NPR*. <https://www.npr.org/sections/shots-health-news/2025/04/16/nx-s1-5366676/autism-cdc-rates-rfk-research>
- U.S. Department of Health and Human Services. (2025, April 15). 'Autism epidemic runs rampant,' new data shows 1 in 31 children afflicted. <https://www.hhs.gov/press-room/autism-epidemic-runs-rampant-new-data-shows-grants.html>
- Tan, C. D. (2018). "I'm a normal autistic person, not an abnormal neurotypical": Autism spectrum disorder diagnosis as biographical illumination. *Social Science & Medicine*, 197, pp. 161-167. <https://doi.org/10.1016/j.socscimed.2017.12.008>
- Turner, J. C. (1999). Some Current Issues in Research on Social Identity and Self-Categorisation Theories. In N. Ellemers, R. Spears, & B. Doosje (Eds.), *Social Identity: Context, Commitment, Content* (pp. 6-34). Oxford: Blackwell.
- Wang, Y. & Ringland, K.E. (2023). Weaving autistic voices on TikTok: Utilizing co-hashtag networks for netnography. *CSCW'23 Companion*, pp. 254-258.
<https://doi.org/10.1145/3584931.3606995>
- Wendling, M. (2025, April 11). RFK Jr pledges to find the cause of autism 'by September'. *BBC News*. <https://www.bbc.com/news/articles/cj0z9nmzvdlo>
- Zagzebeski, L. (2012). *Epistemic authority: A theory of trust, authority, and autonomy in belief*. Oxford: Oxford University Press.
- Zulli, D. & Zulli, D.J. (2022). Extending the Internet meme: Conceptualizing technological mimesis and imitation publics on the TikTok platform. *New Media & Society* 24.8, pp. 1872-1890. <https://doi.org/10.1177/1461444820983603>

*Amanda Adam, Ghent University, Educational Sciences,
Belgium.*

0009-0003-6198-3901 / amanda.adam@ugent.be

*Kris Rutten, Ghent University, Educational Sciences, Belgi-
um*

0000-0003-3170-1726 / kris.rutten@ugent.be

Amanda Adam & Kris Rutten:

Vertical Clips and Insta Squares on the Big Screen

Aesthetic Identification in Teen Tech Films

In today's digital culture, young adults actively engage with aesthetics as a means of self-representation and shared experience, especially through platforms like TikTok and Instagram. This paper examines how digital aesthetics are reflected in the teen tech film, a subgenre of young adult film that incorporates social media and digital interfaces into both narrative and visual form. Focusing on the Belgian film *Home* (Troch, 2016), the study employs Kenneth Burke's cluster analysis and dramatic hexad to examine how digital aesthetic choices can impact affective modes of identification for teen audiences. By analysing vertical clips or Instagram-style frames in the visual language of this film, the paper argues that teen tech films do more than depict youth culture; they show how social media aesthetics can be employed rhetorically to construct (cinematic) forms of belonging and identification.

Aesthetics and, more specifically, style have long been linked to the visibility and expression of youth cultures (see also Hebdige, 1979). In today's digital landscape, young adults increasingly engage aesthetically through the mediated presentation of online personas. This includes choices in fashion and lifestyle, often expressed through the rise of digital subcultures such as *cottagecore*, *e-girl*, and *dark academia* (see also Paßmann & Schubert, 2021; Schreiber, 2017). Through shared, platform-based practices, these forms of aesthetic engagement significantly influence how young people cultivate and express their personal tastes (see also Paßmann & Schubert, 2021; Schreiber, 2017).

As a result, the meaning of 'aesthetics' has expanded beyond institutionalised and art-historical understandings to encompass experiences in physical and digital environments. As rhetorical and media scholars have illustrated, digital artefacts

have increasingly shaped the way we understand, feel, and act (Berry et al., 2012; Hayles, 2000; McLuhan, 1964). In his work on the new aesthetic and post-digital rhetoric, Justin Hodgson (2019) analyses ‘The New Aesthetic’—a creative movement characterised by human-technology artistic works—to “explore the New Aesthetic as a rhetorical ecology and to articulate its circulating intensities as operative guides for post-digital rhetoric” (p. 7). He demonstrates how new media practices produce “notable shifts in the practices of mediation and the corresponding aesthetic sensibilities of an audience” (p. 21) and stresses the importance of recovering the aesthetic perspective within rhetorical studies.

Building on this insight, this article argues that rhetorical criticism must not only attend to broad cultural movements but also to the concrete media forms and artefacts through which technological ecosystems produce affective engagement (see also Adam & Rutten, 2025). Whereas Hodgson examines the rhetorical effects of aesthetic movements and their formal features (such as the pixel aesthetic), this study turns to specific aesthetic conventions developed within social media platforms and investigates how they are mobilised rhetorically in teen tech films.

The analysis does not research young adults’ media practices or audience reception directly. Instead, it focuses on the genre of the ‘teen tech film’ and proceeds from the assumption that the recognisability of social media logics—shaped through everyday engagement with platforms (TikTok, Instagram, etc.)—enables particular modes of (cinematic) identification. As Timothy Shary terms it, ‘teen tech films’ (2005) integrate new technologies such as social media into their narratives or visual design by adopting digital aesthetics¹ that mirror the daily online experiences of their young audiences.

To gain an in-depth understanding of digital aesthetic practices in this genre, the article offers a close rhetorical-aesthetic analysis of *Home* (Fien Troch, 2016), a Belgian film that exemplifies the teen tech film through its integration of mobile phone footage created by the actors themselves. The film’s aesthetic strategies—particularly its use of smartphone videos and digitally mediated perspectives—blur the boundaries between productional authorship and character-driven mediation. This makes *Home* a productive case for analysing how digital aesthetics operate across formal, narrative, and affective levels. The film, thus, provides a profound exploration of the digitally mediated youth expression and embeds their expressions and experiences both in the formal and narrative structure of the film. This is underscored by the special mention from Film Fest Gent’s Explore Zone Jury from 2016—a jury composed of young film enthusiasts who get to present an award to films that speak to them and their lived experiences:

The film perfectly aligns with the world of Generation Y, portraying youth

1 Digital aesthetics refers here to platform-specific visual conventions and affordances that shape how content is produced, circulated, and perceived in digital environments. These include vertically oriented video formats designed for mobile phone screens (such as those common on TikTok or Snapchat), Instagram-style square framing, filters, and other stylistic markers that emerge from platform logics.

culture in a layered manner from various perspectives. Troch succeeds in bringing characters to life despite the large number of them. The disconnect between children and their parents is depicted in a claustrophobic 4:3 format. Combined with the seamlessly integrated mobile phone footage created by the actors themselves, this results in a fusion of form and content. It is a film that will not leave any viewer indifferent. (Explore Zone Jury, 2016)

Despite the prevalence of digital aesthetic markers in contemporary teen films, scholarship has mostly focused on the ideological and representational content, rather than their aesthetic and affective power (Colling, 2014). Yet, as Klevan notes, “It is important not to fall prey to a popular misconception that aesthetics is equivalent to formalism” (2018, p. 410). Instead, we should recognise that film is “essentially an affective art form” (Tarvainen et al., 2015, p. 1) and analyses should therefore attend to the affective and experiential dimensions steered by narrative and aesthetic elements (Bordwell, 2012; Bordwell et al., 2010).

Recognising these (digital) aesthetic properties as rhetorical resources (Booth, 2004, p. xi) allows us to examine how visual and formal choices generate affective responses and facilitate identification beyond character alignment. As David Blackesley stresses: “film rhetoric—the visual and verbal signs and strategies that shape film experience—direct our attention in countless ways, but always to foster identification and all that that complex phenomenon implies” (2004, p. 3). However, identification in film extends beyond identification with the characters; it includes affective responses to aesthetic and formal properties themselves (see also Franco, 2023; Perez, 2019).

Building on Hodgson’s (2019) insights on new aesthetic sensibilities, this study argues that rhetorical criticism must examine how digital aesthetic conventions structure affective (cinematic) identification. Rather than analysing audience reception directly, the article investigates how teen tech films mobilise these conventions rhetorically to shape cinematic identification. Methodologically, the study employs Kenneth Burke’s cluster analysis² and dramatisic hexad³ in a two-way analytical process. First, it examines how teen tech films incorporate and remediate digital-native aesthetics and artefacts into formal and narrative structures. Second, it analyses how these digital aesthetics function rhetorically to foster modes of identification. In doing so, I argue, digital aesthetics in teen tech films operate as a form of cinematic rhetoric that resonates affectively and aesthetically with digitally native audiences (Krijnen & Van Bauwel, 2021; Bruns, 2008). This approach foregrounds aesthetic form before advancing interpretive claims about meaning or ideology, allowing identification to emerge from the analysis of how digital aesthetics operate within *Home* (2016).

2 An analytical method that charts “the symbols that cluster around (those) key symbols in an artefact” for a rhetor (Foss, 2004, p. 68).

3 The dramatisic hexad is more widely known in its first variant; the dramatisic pentad but with the addition of ‘attitude’ as a sixth analytical element; a methodological framework to identify the narrative ‘actors’ in a text and map their relations.

Methodology

While many rhetorical analyses of films—especially young adult films—offer ideological readings, this article applies Burke’s principles (Slater, 2018, p. 6; Burke, 1966, 1969a, 1969b, 1973) to the aesthetic dimensions of teen tech films. It proceeds from the premise that, like language, film and digital videos are systems of symbols that infer and make meanings, not just through representation, but also through the affective responses they elicit in viewers. Drawing on Burke’s notion of artefacts as ‘equipment for living’⁴ (Burke, 1973), I approach the film as a rhetorical artefact that illustrates how young adults engage with digital aesthetics across online and offline spheres. In this sense, *Home* illustrates how digital aesthetic practices can be mobilised rhetorically to foster (cinematic) identification.

Case Study

The article offers a close reading of *Home* (Troch, 2016) as a single case study. The film follows Kevin, a teenager recently released from a youth detention centre after serving a sentence for a violent encounter with peers. Upon his release, he moves in with his aunt and uncle in an attempt to rebuild his life. He forms a close bond with his cousin Sammy and their timid friend John, both of whom struggle with their own strained parental and peer relationships. John, in particular, is subjected to severe emotional, physical, and sexual abuse by his mother. Additionally, a romantic rivalry between Kevin, Sammy, and Sammy’s girlfriend Lina further destabilises the group dynamic. As tensions within the families intensify and conflicts among the friends escalate, small acts of rebellion gradually lead to more serious transgressions. A final tragic chain of events culminates in John murdering his mother with Kevin and Sammy as witnesses.

The narrative provides the backdrop for themes of alienation, generational conflict, and the harsh realities of youth. Through a raw and realistic portrayal, *Home* explores the pressures and vulnerabilities of these teens while experimenting with the digital dimension of the characters and their experiences. The film’s 4:3 aspect ratio—a narrow horizontal frame—creates an oppressive visual frame that often traps characters in the centre with little room to move. These classic, formally composed shots are intercut with mobile phone footage: vertical, handheld, fast and jittery clips made by the young actors themselves. These include impromptu skateboarding videos, group moments filmed on the streets or during parties, or moments of aggression captured by accident. This interplay between cinematic and “amateur” constructs a multi-protagonist narrative in which aesthetic form and content are inseparable, which showcases the complexity of being a teenager.

In addition to textual analysis, the study draws on paratextual materials provided by the film’s distributor, including interviews with director Fien Troch and cast

4 Burke considers specifically literature and by extension other forms of art as equipment for living. These artistic products offer potential tools and strategies to navigate life and society. In this sense, for example film can teach us about (new) tendencies and trends in how we interact with each other and/or our context.

members published in the press kit and educational folder (JEF, 2016). These interviews offer insight into the filmmakers' intentions and production choices. While they are not subjected to full rhetorical analysis, they are used to contextualise key aspects of the film's aesthetic and affective strategies. Authorship is thus considered as part of the rhetorical situation, acknowledging production as a relevant factor in dramatisic analyses of artefacts (Kimberling, 1982, p. 11). This is especially pertinent as most of the mobile footage was unscripted and entrusted to the young adult actors.

Strategies of Data Analysis: Cluster Analysis, Dramatistic Hexad and Identification

Rather than subordinating aesthetic features to ideological interpretation, this study reverses that order⁵. It departs from a close analysis of aesthetic form—specifically mobile video aesthetics—and focuses on understanding these aesthetic forms on their own and within the 'text' before contextualising this within the affective engagement of audiences. This approach prioritises aesthetic effects before moving to broader interpretive claims.

The analysis proceeds in three stages (see Figure 1), moving from aesthetic surface to narrative structure and finally to audience engagement. After a cluster analysis, clusters (referred to by constructed titles) will be recontextualised within the film's narrative (through the dramatistic hexad) to understand their narrative functions. Finally, the clusters will be linked to the viewing experience through the concept of identification.

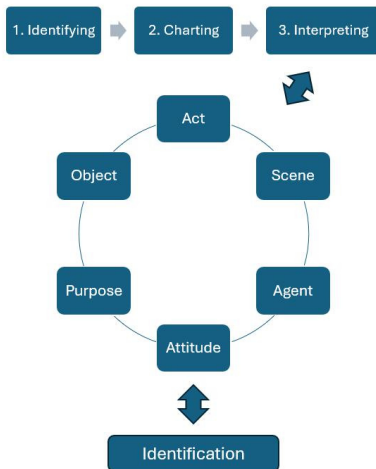


Figure 1: Illustration of the methodological framework.

5 Similar to Michael Leff's (1992) distinction between textual criticism and ideological criticism, this study prioritises the analysis of aesthetic form before situating these elements within narrative or audience contexts.

First, cluster analysis identifies dominant visual and stylistic elements that shape the film's formal language. While cluster analysis traditionally focuses on key verbal terms, scholars have demonstrated its applicability to visual communication (Foss, 2004b; Reid, 2004). Drawing on Reid's extension of cluster analysis to visual rhetoric, this study treats the mobile phone footage in *Home* as a "microcosm" of integrated aesthetic elements that serve rhetorical purposes (2004, p. 82). The cluster analysis involves three steps:

- (1) *Identifying Key Elements*: Recurring visual motifs, stylistic choices, and thematic elements are identified, paying attention to both film and social media-specific characteristics.
- (2) *Charting the Clusters*: These elements are mapped together in clusters to reveal patterns of visual and narrative coherence.
- (3) *Interpreting Aesthetic Choices*: The clusters are interpreted in relation to the narrative structure (through the dramatistic hexad) and affective engagement (through identification). This analysis will help us see how the film's visual style and thematic choices contribute to its overall narrative and emotional effect (Foss, 2004b).

Second, Burke's dramatistic hexad is used to map the film's narrative and setting. Originally developed as the dramatistic pentad (1969a), the model analyses the 'grammar' of a symbolic act by stating what happens (the act), by whom it is carried out (agent), the setting in which the act takes place (setting) and the act's objective (purpose) (Foss, 2004b). By examining ratios between these elements, the critic gains insight into dominant terms, the act itself and underlying motives (Foss, 2004b). However, Burke added a sixth element: attitude (1969a). When applied to film analysis, the hexad allows for a more detailed examination of how characters' attitudes influence the narrative and how these attitudes contribute to the film's overall impact. This makes the hexad particularly useful for a more nuanced understanding of character development and its expression in films. Since parts of the visual language analysed are filmed by the 'characters', this element is especially relevant.

Finally, Burke's insights into identification are used to examine how aesthetic and narrative forms work together to engage the audience⁶. Unlike persuasion, which involves explicit appeals, identification often operates subconsciously, creating a subtle connection between the audience and the text (Blakesley, 2004, p. 15). This connection, however, is always in tension with the forces of division, highlighting differences even as it fosters unity (Blakesley, 2004, p. 15; Burke, 1969b, p. 22). Following Burke and Blakesley, this study treats identification not as straightforward alignment, but as a potentially ambivalent and dynamic process. This is

6 This study does not rely on empirical viewer reception data but provides a rhetorical criticism of the film as a rhetorical artefact (Foss, 2004b), departing from aesthetic and affective cues within the film itself to assess potential modes of identification.

especially relevant in teen tech films, where digital aesthetics potentially reflect viewers' media habits. While the sixth element in the hexad (attitude) allows us to relate the symbolic acts of the film to the characters and, in that way, understand their development and motives better, being aware of our identification with properties of the film prompts us to consider our (the viewers') own reactions and emotions towards it. By analysing these dynamics in Fien Troch's *Home*, this study aims to discover how the film's use of mobile video content engages viewers (characters) of mobile videos in the film and how it aims to shape the film's audience's interpretation and emotional response.

1. Clustering Aesthetic Patterns (Results of Cluster Analysis)

From the beginning of the film, the mobile phone is a prominent, eye-catching feature. Two of *Home*'s protagonists, Lina and John, are introduced to us with phones in their hands. Their phones establish an extra layer of narration. For example, John's relationship with his phone is immediately marked by control and tension; we see his mother calling and texting him repeatedly, even during school hours. Here, the phone acts as a conduit for his mother's surveillance: a digital tether that reinforces her emotional dominance. Throughout the film, the central role of the device is recognised through both its physical presence and the film's visual layout. As is typical of teen tech films, the mobile phone is not just present but also impacts the film's visuals. Especially interesting are the videos recorded on the characters' personal mobile phones or uploaded to the online cloud via apps like Facebook, YouTube, and Snapchat. These clips often 'hijack' the screen and 'interrupt' the narrative sequences. The article examines how these digital videos and their aesthetic properties actively produce interpretive and affective effects within the film⁷. In what follows, I discuss and explain the following clusters: (a) A Nice Bunch; (b) All Action Aside; and (c) Our Digital Memories⁸.

1.1 A Nice Bunch

Shortly after most of the protagonists are introduced, we see their surroundings and the group to which they ascribe. The videos in this first cluster are distinguished from the rest of the film and other clusters due to the teenagers' creative agency. As

7 Due to copyright restrictions, this article does not include images from *Home*—besides the official stills. For readers seeking a visual reference, the film's official trailer (available at <https://www.youtube.com/watch?v=L-7HnyvAu-4>) offers a representative selection of the mobile video aesthetics that form the basis of the cluster analysis.

8 Due to the actors' active involvement in capturing footage on mobile phones, it remains ambiguous to what extent each clip was filmed by the characters or orchestrated by the production team. Therefore, when discussing aesthetic clusters, I refer to the videos from the point of view of characters or accidental surroundings, emphasising the internal logic and intentions suggested within the diegesis. In contrast, the dramatisic hexad and identification analysis are based on productional intention and narrative framing, allowing for rhetorical interpretation of the medium beyond the diegetic perspective.

research has illustrated, mobile videos and films have a distinct ‘aesthetic’ compared to other forms of moving pictures: they differ in technological aspects (Berry & Schleser, 2014, p. 11), bodily language (Baker, et al., 2009, p. 103), or framing (Neal & Ross, 2018). Similarly, these videos in *Home* break typical film language conventions (camera range, angle, movement, and montage) by experimenting with extreme flashlights, abrupt zooms on faces or objects (e.g., weed, skateboards), and exaggerated high or low angles. Much like the “MTV aesthetics” found in feature films (Dickinson, 2001)—a similar dynamic and fast aesthetic attributed to youth—these videos are characterised by fast-paced editing and rhythm, often supported by music and humorous or bold statements. This dynamic style contrasts sharply with slower scenes centred on adults, where music fades, and images become almost static. As Dickinson notes, speed is central to teen identity (2001, p. 7). Here, it marks the divide between ‘digital natives’ and adults who cannot access these social platforms (Rutten & Soetaert, 2011). The videos reveal a space where teens present themselves and their often rebellious behaviour, like twerking, drinking, smoking, and skateboarding.



Figure 2: Official still from *Home* (Troch, 2016). Retrieved from <https://www.cineart.nl/pers/home>.

1.2 All Action Aside

While all videos in *Home* are shot on mobile devices and could plausibly appear on social media platforms, they differ significantly in both purpose and aesthetic. This is most evident when Lina scrolls through online platforms on her phone and discovers a video of Kevin recorded by a bystander rather than a peer. The footage, captured with a shaky handheld phone camera, shows Kevin aggressively kicking another boy on the street. The framing is unsteady, zoomed in, and the shot cuts off abruptly, as if the person filming was unsure whether to keep recording. Unlike the playful, self-aware framing in the “A Nice Bunch” cluster, this clip lacks intentionality or creative agency; it is raw, observational, and arguably voyeuristic. The focus

is solely on the act of violence, offering the audience a stark, unfiltered glimpse of Kevin's capacity for aggression, without commentary or aesthetic mediation. There are no filters, transitions, or edits, but only the grainy immediacy of a violent moment.

Yet this roughness is not a lack of aesthetic; it is an aesthetic of *raw hypermediacy*. The grainy and unvarnished nature of the video makes us “hyperaware” of the mediating device (Hodgson, 2019). Drawing on Hodgson's interpretation of the New Aesthetic in post-digital rhetoric and hypermediacy specifically, we might argue that the *very visibility* of the recording act is part of the video's rhetorical function. As Hodgson notes, “the hyperawareness of the mediating act... is itself a way of adding context, clarity, and condensation” to what might otherwise seem merely incidental (2019, p. 170). In this sense, the video's accidental nature doesn't strip it of aesthetic function. This becomes clear when Sammy accidentally records Kevin while they're waiting outside John's home. Their behaviour is initially muted but shifts once they become aware of the recording: they perform, exaggerate, and adopt the self-conscious tone more typical of the ‘A Nice Bunch’-cluster. The scene switches between unintentional capture and playful interaction with the camera, which illustrates the characters' and viewers' awareness of the medium itself.

These examples reveal that the so-called ‘accidental’ or incidental footage in *Home* is not devoid of (aesthetic) significance. On the contrary, their lack of aestheticisation—no stylised framing, editing, or soundtrack—becomes an aesthetic in itself: one of raw immediacy and discomfort. By clustering these moments separately and analysing them through the dramatic hexad and the lens of identification, we can better understand how these unscripted, often unregistered glimpses of teenage life construct a different kind of engagement for the viewer. It moves the viewer's engagement away from character identification and toward a more confrontational distance. These accidental videos serve narrative and rhetorical functions that differ markedly from the expressive, self-filmed clips in other parts of the film.

1.3 Our Digital Memories

While the first cluster highlights group dynamics with quick cuts between characters, the videos in this cluster shift focus to individual protagonists. Unlike the previous cluster, which provides background information, these videos encourage deeper reflection on the characters themselves. For example, in one video, Kevin watches Lina, who is unaware she's being filmed until the end. Although the footage is blurry, the focus remains on her, which invites contemplation of her character and Kevin as the observer.

The most poignant examples of this cluster feature John after he has killed his mother, showing him in mundane activities like smoking, with sentimental music and a static camera that lingers on his presence. This is followed by videos from the first cluster showing the group performing skating tricks, which starkly contrast with the slower, more introspective videos of John. While John is no longer part of

the film's active narrative at this point, these videos—and particularly the contrast they create with the more dynamic group sequences—serve to reintroduce him.

Each of the three clusters—A Nice Bunch⁹ (group dynamics with playful, fast editing), All Action Aside (accidental, raw footage), and Our Digital Memories (slower, introspective focus on individuals)—uses distinct aesthetic and narrative approaches. To further explore how these videos shape the film's narrative and identification, I will apply the dramatic hexad in the following analysis.

2. Mapping Narrative Through Aesthetic Clusters (Hexadic Reframing)

Building on the results of the cluster analysis, I now analyse the film's use of mobile videos through the lens of the dramatic hexad. While the hexad can be used to map the narrative and use all elements of the dramatic situation, Burke was particularly interested in the ratios or relationships between two or more components from the hexad. Consequently, most pentadic or hexadic analyses emphasise the most compelling elements and the relations between them. In *Home*, as in many young adult films, the prominence of the teenagers (the agents) is a central focus. These films often explore themes of 'Sturm und Drang', depicting how young people confront and overcome challenges on their journey toward adulthood (Smith, 2017, p. 18). This focus is heightened in *Home* through a multi-protagonist structure that "eschew(s) the individualistic plot-driven, and causally coherent narrative organisation of classical film narratives—(and) tend to be narratively polyphonic, situational, more or less externalist, and have their main emphasis on character" (Israel, 2010, p. 124). This structure invites us to reflect on the agents' relationship to the scene, encompassing their immediate surroundings and the broader social and relational contexts in which they operate (p. 124).

A hexadic analysis of the entire film would likely focus on *agent-scene* or *agent-action* to understand the motivations behind the characters' actions, as the film's challenges and actions appear as direct consequences of these interactions. However, our cluster analysis prompts an exploration of the relation between the agents and the aesthetic clusters. It urges us to explore why the agents produce or consume these videos. This approach, thus, encourages us to reflect on the characters' attitudes toward the events and each other captured in the videos. By relating these clusters to components of the hexad, I delve deeper into the characters' psyches and examine how they are affected. Therefore, our hexadic analysis will focus on the relationship between *agent and attitude*, analysing the characters' attitudes towards the videos belonging to the distinct clusters.

2.1 Nice Bunch

In *Home*, teenagers are portrayed as fundamentally social beings, as the film avoids

9 These headings are based on the results from the aesthetic cluster analysis.

focusing on a single protagonist. Instead, the perspective constantly shifts, often leaving us unsure whose point of view we're following. This is particularly the case in the first cluster of mobile videos, where authorship and focalisation are shared within the group. These videos function less as individual portraits and more as collective self-portraits that offer us a general impression of the group's lifestyle, atmosphere, and sense of belonging through both their content and aesthetic choices.

By considering the *agent-attitude* dimension in relation to 'The Nice Bunch'-cluster, this cluster foregrounds a mode of agency that is shared and relational rather than individualised. It becomes evident how these videos—both the act of recording and their digital aesthetic choices—reveal the characters' desire to assert their identities and control how they are seen within their peer group. Agency here is expressed through aesthetic performances rather than just narrative sequences and events.

This reading aligns with the film's production context. Director Fien Troch deliberately handed creative control of these videos to the teenage cast, aiming to capture an authentic "smartphone-aesthetic" (JEF, 2016). She wanted to avoid imposing an adult perspective, stating that teenagers' energy and aesthetics were best represented by the actors themselves (JEF, 2016, p. 5). Troch explained that today's youth prioritise being in the frame over traditional aesthetic values, allowing for a raw, less polished style (JEF, 2016, p. 10). By letting the teenagers control the (aesthetic) production of these videos, the film allows for this alternative style and disrupts conventional filmmaking norms to provide a more genuine portrayal of teenage life in the digital age. The mobile videos and production context thus underline a central concern of *Home*: the role of digital media in shaping teenage identity as a collective, peer-oriented form of presentation and identification.

2.2 All Action Aside

Due to the accidental nature of the videos in the second cluster, the individuals being filmed are unaware they're being recorded, which creates a stark contrast with the intentional performative videos in the first cluster. The lack of clear authorship and aesthetic considerations in these videos means they are less about self-presentation and more about revealing unguarded moments.

The primary function of these videos is to offer context and information relevant to the story. For example, the video Lina watches of Kevin offers insights into his character and hints at his living situation. Unlike the first cluster, where characters use the camera to shape their identities, the second cluster captures spontaneous moments that reveal characters' unguarded behaviours and motivations. They highlight aspects of characters that are challenging to portray in films and add depth to character interactions and relationships. Unlike the first cluster, these videos serve as narrative tools and sources of information regarding the attitudinal and characteristic dimensions of the characters, rather than as tools for social

profiling.

2.3 Our Digital Memories

These videos function almost as personal memories, prompting us to consider why characters revisit certain moments. For instance, Kevin's search for a video of Lina reveals his romantic interest, providing insight into his feelings. This cluster also includes videos, especially those featuring John, where it is unclear who the viewer is. In these cases, the lack of an identifiable viewer or producer diverts our attention away from the production or reception of the video and toward the individual depicted. The presence of these videos within the narrative functions as a mechanism to (re)introduce a character and provide a guiding force in the narrative.

Thus, while the dramatic hexad is often used to map the relationship between prominent narrative components, combining it with a cluster analysis of aesthetic properties invites us to reflect on the film's content in alternative ways. Specifically, we gain new perspectives on how characters' roles as "producers"¹⁰ influence both the narrative and viewer experience.

3. Viewer Engagement and Identification

While film rhetoric can take on many forms for different purposes, Blakesley argues that the primary strength lies in identification: "As a predominantly visual medium, film makes identification even more inviting than it might otherwise be" (Blakesley, 2004, p. 129). Previous sections utilised Burke's cluster analysis and dramatic hexad to explore how the film's aesthetic elements align with its narrative. However, to understand how these components affect audiences, we must shift focus from *what* is shown to *how* viewers are positioned and engaged: how they are invited to relate to and interpret what we see on the big screen. This brings us to the rhetorical concept of identification.

Kenneth Burke's theory of rhetoric, centred on symbolic identification, provides a foundation for understanding how viewers align themselves with characters, narratives, and ideologies. As Samuel Mateus (2018) argues, affects can be rhetorically mobilised to persuade and shape how identification functions within Burke's framework. This is particularly relevant in film, where aesthetic properties such as camera movements, textures, or framings operate symbolically; not only in terms of meaning but also through recognisable aesthetic conventions. These formal decisions generate affective atmospheres, inviting viewers to identify through embodied experiences. Jenny Edbauer Rice extends this perspective by showing how publics are not formed through rational deliberation alone but through "sticky" affective linkages that circulate and bind audiences to certain discourses or representations (2008, p. 210). Affect can thus be seen as both a mechanism and a result of identi-

¹⁰ The concept of the producer is used to "describe consumers as producers on social media" (Krijnen & Van Bauwel, 2021, p. 125).

fication, not only through content, but also through aesthetic elements. In *Home*, this plays out through the film's digital aesthetics. They do not merely illustrate characters' emotions but structure how viewers are affectively drawn into the digital world. For an audience of "digital natives," these aesthetic markers are familiar, enabling identification and inviting the audience to become part of the diegetic online world. Identification, therefore, is not only cognitive or ethical; it is an affective process powered by the film's aesthetic-symbolic choices.

Consequently, one way to understand the aesthetic affective experience is through identification. As Blakesley points out, "identification is an insistent force" in film (Blakesley, 2004, p. 130). He posits that identification can require "abandoning thoughts of the self as a unique identity" (2004, p. 130), urging viewers to align themselves with characters or narrative elements. However, this perspective can be expanded by returning to Burke's insights into identification and consubstantiality¹¹ (Burke, 1969b). For Burke, identification is about finding 'common ground,' often facilitated through (material, ideological, or aesthetic) shared properties (Burke, 1969b, p. 23; p. 305). In this view, identification can occur not only with characters but also with the formal and aesthetic elements of a film, as viewers seek shared experiences or patterns. This broader conception of identification, which includes both narrative and formal elements, can be especially useful when analysing the aesthetic affect of a film.

In *Home*, identification extends beyond the characters; the film uses affective responses to aesthetic and formal elements to invite the audience into a perceived *networked public* (boyd, 2011). The film introduces us to these "publics that are restructured by networked technologies" (p.39). The networked public refers simultaneously to "(1) the space constructed through networked technologies and (2) the imagined collective that emerges as a result of the intersection of people, technology, and practice" (p. 39). Whereas the group in the film also connects offline, the film creates the illusion of an online platform, functioning as a networking space. It collapses the contexts of the characters' digital and physical interactions, inviting the audience to connect with them as well (p. 49). In this sense, the viewer is similar to the "invisible audiences" typical of a networked public: we are granted a view inside the protagonists' lives through mobile videos or on digital platforms without being acknowledged as a participant (p. 49).

As such, the film creates a recognisable context that invites us in and evokes identification by leveraging social media logics—the mechanisms and dynamics that underpin platforms like Instagram, Snapchat, and YouTube (van Dijck & Poell, 2013, p. 3). They identify four key principles of social media logic: programmability, popularity, connectivity, and datafication. However, scholars like Maria Schreiber, Lev Manovich and Sofia Caldeira argue that these platforms and the networked publics also follow specific aesthetic conventions—conventions that emerge through and in response to the affordances of the medium and platform. As

11 The idea that two entities are "substantially one" while remaining unique individuals (Burke, 1969b, p. 21).

noted in the earlier cluster analysis, *Home* utilises these affordances through stylistic decisions such as raw, cropped, and shaky mobile clips. These choices produce what Hodgson terms a hyperawareness of mediation (2019, p. 170), which highlights rather than conceals the presence of the camera. In doing so, *Home*'s aesthetic form does more than reflect the mediated nature of digital communication; it encourages viewers to consider how visibility, control, and exposure structure both the characters' experiences and their own participation in digital culture.

By replicating these social media conventions, *Home* creates an authentic digital environment that mirrors the viewer's personal experience. This positioning persuades viewers to identify with its characters and videos in multiple ways. In the following sections, I will demonstrate how these mobile videos and social media logics make the film (1) recognisable, (2) understandable, and (3) relatable. Ultimately, this analysis connects the aesthetic analysis to the viewer's narrative positioning to understand how (cinematic) engagement can be achieved through digital aesthetic features in film.

3.1 Recognisable: The viewer is part of the group

In the first sequence of mobile videos, the audience is introduced to a group of teenagers through their own self-produced content. These videos mirror the social media posts encountered in daily lives, ranging from group selfies to casual moments captured on camera. By mimicking these formats, the film makes the characters immediately recognisable: as if we, the viewers, are part of their social media circle. These videos, captured by the group itself, exhibit a degree of formal experimentation that suggests active self-profiling. The videos present the group's lifestyle, their interactions, and their self-representations, similar to how social media introduces us to individuals and communities in real life.

This recognisability is reinforced by the principle of programmability, which van Dijck & Poell define as "the ability of a social media platform to trigger and steer users' creative or communicative contributions" (van Dijck & Poell, 2013, p. 5). The characters in *Home* exercise the agency inherent in social media platforms to shape their own online personas and interactions. In turn, the film constructs an algorithm for the audience and programs a sequence of these videos that draws us into their digital space. As we witness them using social media tools to produce content and represent themselves, we get to know them on their own terms through the lens of their social media aesthetics. This recognisability positions the viewer within the group, making their world accessible and relatable from the start.

3.2 Understandable: Seeing Through the Eyes of the Characters

Beyond content production, the characters in *Home* engage with social media as active users, watching each other's videos. For instance, Kevin and Nina are shown browsing others' videos online, highlighting their dual roles as producers. These moments emphasise the connectivity inherent in social media logic; the characters

maintain their relational dynamics through digital consumption.

In these instances, the audience is not directly addressed, as becomes apparent through the way the videos are shown on the screen. This is reflected in the cinematography; we get to see the videos as full-screen captures and as content displayed on the characters' physical mobile devices. This framing highlights that the characters, not the audience, are the primary users. The characters are watching, and we are watching along, bringing onto the screen the pillar of connectivity. It persuades us to identify with them specifically, giving us more insight into their emotional and societal developments behind closed doors. This provides a deep sense of understanding: we're not just passive viewers; we see their world through their eyes, which enhances our ability to empathise with their emotions and struggles.

3.3 Relatable: The Viewer Becomes a Character

In some scenes, the film moves beyond merely presenting the characters' experiences or urging the audience to identify with one of them specifically, and it positions the audience to become a character themselves. For instance, John's videos are presented in a way that lacks a clear viewer. Instead, we, the audience, are invited to step into the role of the intended viewer. This shift also mirrors the way social media exploits the connectivity principle to make users feel actively involved in an unfolding drama rather than passive observers. The effect is an intensified emotional response, as we are led to experience the characters' emotions as if they were our own.

By manipulating social media logics and leveraging their aesthetic conventions, *Home* forces the viewer into different roles—recognising, understanding, and even becoming (part of) the characters' emotional world. This strategy uses social media conventions—both structural principles and aesthetic markers—as a powerful rhetorical tool to deepen identification. The resemblance between the digital experiences in the film and the audience's own lives strengthens the emotional impact for those who navigate these platforms daily. This transforms the film from a mere visual experience into a deeply personal one¹².

Concluding remarks

This study explores (digital) aesthetics in the form of mobile phone footage as a rhetorical force within Fien Troch's teen tech film *Home*. The analysis demonstrates how mobile phone footage and social media-derived aesthetic conventions operate rhetorically by drawing on young adults' prior affective and identificatory relations

12 It is important to note that this analysis is particularly relevant for audiences familiar with certain social media logics and affordances. For those less acquainted with these digital environments, identification through its aesthetic elements may be less pronounced due to different terministic screens that shape their understanding of social media. This also aligns with the film's intent to reach young adult digital participants through its approach in filming and its educational material provided with school screenings.

to digital media. In this sense, cinematic identification in *Home* does not originate within the film alone; rather, it emerges from the recognisability of (digital) aesthetic logics that young audiences already inhabit through their everyday engagement with social platforms.

Through a close analysis of the film's use of (digital) aesthetics, narrative construction, and its affective address, this article demonstrates how the film employs digital aesthetics—particularly mobile phone footage and social media conventions—to fulfil narrative and affective functions. Particularly, the article illustrates how digital aesthetics can be employed rhetorically to enable identification rather than merely representing digital culture. By aligning with the viewer's experience of social media in their personal lives, the film positions viewers in different roles that invite them to identify with its characters and videos, rendering the film (1) recognisable, (2) understandable, and (3) relatable.

In doing so, this paper rethinks rhetoric in light of digital and technological transitions. As digital developments and platform-specific affordances reshape our communication practices, it becomes crucial to examine not only *what* is communicated but *how* it is communicated. This necessitates a rhetorical engagement with (digital) aesthetics and their affect, acknowledging that digital media are *experienced* as much as they are read. In that sense, this approach reaffirms “the necessity of (if not recovery of) the aesthetic perspective” (Hodgson, 2019, p. 7) as a central concern in rhetorical research, not as secondary, but as core to the meaning-making and affective work performed by texts and media. In the case of *Home*, the use of familiar digital aesthetics is not merely representational; it mediates how viewers relate to the characters, navigate the narrative, and relate to the overall viewing experience.

This study analyses this digital aesthetic rhetoric through teen tech films, illustrating how this genre can serve as a productive site for investigating rhetorical affect. The film's remediation of mobile video aesthetics and platform vernaculars demonstrates how cinematic form can mobilise digital modes of perception to invite affective engagement and recognition. Troch's attempt to recreate the immersive and addictive feel of social media opens space for exploring how digital aesthetics engage viewers and how their rhetorical affect operates across platforms. Although *Home* was released in 2016 and reflects a slightly earlier moment in our evolving algorithmic culture, it still offers valuable insight into how digital visual forms can be recontextualised to evoke recognition and reflection.

Looking ahead, rhetorical research can build on this approach by further examining how digital aesthetics operate across cinematic, artistic, and platformed contexts, and how aesthetic form shapes the conditions of affect and identification in increasingly mediated environments. As audiovisual content becomes more entwined with algorithmic design and platformed attention economies, understanding its rhetorical function requires close attention to form, feeling, and engagement. Beyond questions of representation and meaning, it also becomes important to ask how media feel, how they move us, and how they shape the conditions of identification in an increasingly mediated world.

Bibliography

- Adam, A., & Rutten, K. (2025). "Elusive, Symbolic, and Nameless": Theorising Aesthetic as Rhetoric Through Josephine. *Topoi*, 1-12. <https://doi.org/10.1007/s11245-025-10352-8>
- Baker, C., Schleser, M., & Molga, K. (2009). Aesthetics of mobile media art. *Journal of Media Practice*, 10(2-3), 101-122. https://doi.org/10.1386/jmpr.10.2-3.101_1
- Berry, D. M., van Dartel, M., Dieter, M., Kasprzack, M., Muller, N., O'Reilly, R., & de Vicente, J. L. (2012). *New aesthetic, new anxieties*. V2_ Publishers.
- Berry, M., & Schleser, M. (Eds.). (2014). *Mobile media making in an age of smartphones*. Springer.
- Blakesley, D. (2003). *The terministic screen: Rhetorical perspectives on film*. Southern Illinois University Press.
- Blakesley, D. (2004). Defining film rhetoric: The case of Hitchcock's Vertigo. In C. A. Hill & M. Helmers (Eds.), *Defining visual rhetorics* (pp. 111-134). Lawrence Erlbaum Associates.
- Bordwell, D. (2012). *Poetics of cinema*. Routledge.
- Bordwell, D., Thompson, K., & Smith, J. (2010). *Film art: An introduction* (Vol. 7). McGraw-Hill.
- boyd, d. (2011). Social network sites as networked publics: Affordances, dynamics, and implications. In Z. Papacharissi (Ed.), *A networked self* (pp. 39-58). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203876527>
- Booth, W. (2004). *The rhetoric of rhetoric: The quest for effective communication*. Wiley-Blackwell.
- Braun, L. N., & Mateus, A. M. V. (2024). Contemporary ethnographic aesthetics: The TikTok turn. *Visual Anthropology*, 37(3), 195-211. <https://doi.org/10.1080/08949468.2024.2330268>
- Bruns, A. (2008). *Blogs, Wikipedia, Second Life, and beyond: From production to produsage* (Vol. 418). Peter Lang.
- Burke, K. (1966). *Language as symbolic action*. University of California Press.
- Burke, K. (1969a). *A grammar of motives*. University of California Press.
- Burke, K. (1969b). *A rhetoric of motives*. University of California Press.
- Burke, K. (1973). *The philosophy of literary form : studies in symbolic action* (3rd ed.). University of California Press.
- Caldeira, S. P. (2023). Instagrammable feminisms: Aesthetics and attention-seeking strategies on Portuguese feminist Instagram. *Convergence*. <https://doi.org/10.1177/13548565231171048>
- Cinéart. (n.d.). *Home* (2016) film still [Photograph]. Cinéart. <https://www.cineart.nl/pers/home>
- Colling, S. (2014). *The aesthetic pleasures of girl teen film* [Doctoral dissertation, Manchester Metropolitan University].
- Dickinson, K. (2001). Pop, speed and the 'MTV aesthetic' in recent teen films. *Scope: An Online Journal of Film Studies*.
- Driver, S., & Coulter, N. (2018). Introduction: Open-ended and curious explorations of youth mediations and affective relations. In S. Driver & N. Coulter (Eds.), *Youth mediations and affective relations* (pp. 1-14). Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-98971-6>
- Edbauer Rice, J. (2008). The New "New": Making a Case for Critical Affect Studies. *Quarterly Journal of Speech*, 94(2), 200-212. <https://doi.org/10.1080/00335630801975434>
- Explore Zone Jury. (2016). Julia Ducournau wint met *Grave* de Explore Award 2016. *Film Fest Gent*. <https://www.filmfestival.be/nl/nieuws/electisch-film-kijken-de-explore-zone-jury>
- Foss, S. K. (2004a). Framing the study of visual rhetoric: Toward a transformation of rhetorical theory. In C. A. Hill & M. H. Helmers (Eds.), *Defining visual rhetorics* (pp. 303-314). Lawrence Erlbaum Associates. <https://doi.org/10.4324/9781410609977>
- Foss, S. K. (2004b). *Rhetorical Criticism: Exploration & Practice* (3rd ed.). Waveland Press.
- Franco, A. B. (2023). The aesthetic value of film. *Journal of Aesthetic Education*, 57(2), 36-53. <https://doi.org/10.5406/15437809.57.2.03>
- Gansinger, M. A., & Al-Aridi, K. (2023). Pseudo-individualization? An analysis of the incorporation of subcultures into commodified aesthetics on TikTok. In M. A. Gansinger & A.

- Kole (Eds.), *Media technology in education: Uganda and beyond* (pp. 222–249). Ethics International Press.
- Guerrero-Pico, M., Masanet, M.-J., & Scolari, C. A. (2019). Toward a typology of young producers: Teenagers' transmedia skills, media production, and narrative and aesthetic appreciation. *New Media & Society*, 21(2), 336–353. <https://doi.org/10.1177/1461444818796470>
- Hayles, N. K. (2000). *How we became posthuman: Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*. University of Chicago Press.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture: The meaning of style*. Routledge.
- Hodgson, J. (2019). *Post-digital rhetoric and the new aesthetic*. Ohio State University Press.
- Israel, S. B. (2010). Inter-action movies: Multi-protagonist films and relationism. In M. Grishakova & M. Ryan (Eds.), *Intermediality and storytelling* (pp. 122–146). De Gruyter.
- JEF. (2016). *Home* [Lesmap]. <https://www.jeugdfilm.be/film-zoeken/home?lesmap=1>
- Kimberling, C. R. (1982). *Kenneth Burke's dramatism and popular arts*. Popular Press.
- Klevan, A. (2018). *Aesthetic evaluation and film*. Manchester University Press.
- Krijnen, T., & Van Bauwel, S. (2021). *Gender and media: Representing, producing, consuming*. Routledge.
- Leff, M. (1992). Things made by words: Reflections on textual criticism. *Quarterly Journal of Speech*, 78(2), 223–231. <https://doi.org/10.1080/00335639209383991>
- Manovich, L. (2019). *The aesthetic society: Instagram as a life form*. Retrieved from https://www.academia.edu/41332065/The_Aesthetic_Society_Instagram_as_a_Life_Form
- Mateus, S. (2018). Affective rhetoric: what it is and why it matters. In L. Zhang & C. Clark (Eds.), *Affect, Emotion, and Rhetorical Persuasion in Mass Communication* (pp. 67–80). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781351242370>
- McLuhan, M. (1964). *Understanding media: The extensions of man*. MIT Press.
- Neal, D., & Ross, M. (2018). Mobile framing: Vertical videos from user-generated content to corporate marketing. In M. Schleser & M. Berry (Eds.), *Mobile story making in an age of smartphones* (pp. 151–160). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-319-76795-6_15
- Paßmann, J., & Schubert, C. (2021). Liking as taste making: Social media practices as generators of aesthetic valuation and distinction. *New Media & Society*, 23(10), 2861–3136. <https://doi.org/10.1177/1461444820939458>
- Perez, G. (2019). *The eloquent screen: A rhetoric of film*. University of Minnesota Press.
- Reid, K. (2004). The Hay-Wain: Cluster analysis in visual communication. In S. Foss (Ed.), *Rhetorical criticism: Exploration & practice* (3rd ed., pp. 78–93). Waveland Press.
- Rutten, K., & Soetaert, R. (2011). Intermediality, rhetoric, and pedagogy. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 13(3). <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1797>
- Schreiber, M. (2017). Audiences, aesthetics and affordances: Analysing practices of visual communication on social media. *Digital Culture & Society*, 3(2), 143–164. <https://doi.org/10.14361/dcs-2017-0209>
- Shary, T. (2005). *Teen movies: American youth on screen*. Wallflower Press.
- Slater, J. B. (2018). *Style unbounded: Somatic figuration, play, and sublimity in the stylistic (re)turn and Kenneth Burke's writings about style* [Unpublished doctoral dissertation]. University of Minnesota.
- Smith, F. (2017). *Rethinking the Hollywood teen movie: Gender, genre and identity*. Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9781474413107>
- Tarvainen, J., Westman, S., & Oittinen, P. (2015). The way films feel: Aesthetic features and mood in film. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 9(3), 254–265. <https://doi.org/10.1037/a0039432>
- Troch, F. (Director). (2016). *Home* [Film still]. Cineart. <https://www.cineart.nl/pers/home>
- Troch, F. (2016). *Home* [Film]. Prime Time & Versus Production.
- van Dijk, J., & Poell, T. (2013). Understanding social media logic. *Media and communication*, 1(1), 2–14.

This article is co-authored in the context of a PhD project on aesthetic literacy and rhetoric

Tommy Bruhn, TT-adjunkt, Institut for kommunikation,
Københavns universitet.
0000-0003-3131-0856 / tommy.bruhn@hum.ku.dk

Tommy Bruhn:

”Håll gränsen!”

Skämtsam nationalism och reflexiv nostalgi i Whiskey on the rocks

SVT-serien *Whiskey on the rocks* är en historisk komedi om U 137-incidenten, när en sovjetisk ubåt grundstötte i Karlskrona skärgård 1981. Serien parodierar historiska personer, men centralt för dess narrativ och humor är nationella stereotyper. Svensk nationell identitet förstås ofta som en form av exceptionalism med drag av rationalism och urban kosmopolitism. *Whiskey on the rocks* porträtterar istället före detta statsminister Thorbjörn Fälldin som en lantlig hjälte. Analysen av serien genom nostalgi och skämtsam nationalism som perspektiv, pekar på hur seriens humor skapar en samtidig hyllning och självvironisk kritik av svenskhet, som reproducerar nationalistiska föreställningar i en tid av ökade geopolitiska spänningar. Analysen visar hur serien särskilt tematiserar en idé om Sverige som en egensinnig ”kusin från landet” – en självvironisk men hyllande nationalistisk retorik. Därtill iscensätter serien en diskurs om ”Sveriges förlorade oskuld”, som också blir betydelsefull som nationalistisk retorik.

Bilden av Sverige och svenskarna har präglats av en inflytelserik tanke om svensk exceptionalism (Andersson & Hilson, 2009; Ruth, 1984). Under 1900-talet har denna tanke hängt samman med neutralitetspolitiken, vilket Trägårdh (2018, s. 86) menar har tagit sig uttryck i internationalism och ett undertryckande av öppen nationalism. Den skiftande säkerhetsordningen i Europa under 2020-talet och den svenska NATO-anlutningen har en direkt historisk kontinuitet med det kalla kriget. Samtidigt är det en ny och komplex situation för landet.

Under julhelgen 2024 visade SVT komediserien *Whiskey on the rocks*,¹ som dramatiserar händelserna kring när en sovjetisk ubåt av Whiskeyklass² gick på grund i Karlskrona skärgård 1981. Detta väcker frågor om populärkulturens retoriska roll vid stora politiska skiften. Filmiska historieporträtt är sällan genuina försök att återskapa ett förlopp. Snarare fungerar de som "a signifier of issues contemporary with filming, ranging from ethical beliefs to political aspirations" (Hughes-Warrington, 2007, s. 58), och nostalgisk film kan mobilisera en vision av det förflutna som en allegori över samtiden (Jameson, 1989, s. 526).

I *Whiskey on the rocks* bygger humorn på nationella stereotyper, och serien porträtterar ett svunnet Sverige. Nationalistisk diskurs blir ofta en grundposition som människor återvänder till för att finna fotfäste och mening i komplexa situationer (Skey, 2011). Men även om humor kan bygga på och reproducera nationalistiska föreställningar, kan skämtande också fungera som ett sätt att förhandla eller förhålla sig till nationell identitet i kristider (Bruhn & Doona, 2025). Både nationalistisk och humoristisk diskurs kan fungera genom att dölja den ideologiska grunden och verkan hos uttryck (Billig, 1995, 2005). Så till vida är det motiverat att undersöka historiska komediers retoriska struktur, oavsett upphovspersonernas intentioner med verket. Det gäller särskilt för en så pass ambitiös och uppmärksam serie som *Whiskey on the rocks*. I denna analys gör jag det utifrån forskningsfrågan *hur samverkar humor med nationalistiska teman i Whiskey on the rocks, och med vilka funktioner för nationell identitet?*

Jag undersöker hur serien konstruerar nationella stereotyper och deras värdeorienterade retoriska funktioner, särskilt i dynamiken mellan det lantliga, traditionella, urbana och moderna. Analysen visar hur serien porträtterar Sverige som en egensinnig internationell periferi, en "kusin från landet" som på olika sätt bekräftar och kontrasterar mot vanliga svenska självbilder.

Skämtsam nationalism och nostalgi

Nationalism bygger på indelningen av människor i *nationer*, föreställda gemenskaper som förenas av medborgarskap, kultur och/eller etnicitet. Så till vida reproducerar nationalistisk diskurs *nationell identitet* och nationellt etos. Skey (2011, s. 153) menar att nationalistisk diskurs är ett hemtamt och kraftfullt sätt för människor att förstå sin omvärld genom stereotyper av den egna och andra nationer. Billig (1995) menar att nationalistisk diskurs bygger på distinktion mellan människor, samtidigt som den typiskt framställs som universellt giltig. Enligt Billig är nationalismen så pass hegemonisk och *banal* att det utgör en grundförutsättning för vardagslivets tänkande, människors självförståelse, och tolkningar av populärkultur. Med Sullivan (1993, s. 117), som betraktar epideiktisk retorik som omvårdnad av ett kollektivt etos, kan nationalistisk diskurs sägas vara omvårdnaden av en nations

1 Referenser till tv-serien ges till det avsnitt citatet hämtats från. Om inget annat anges är hänvisningen till Jansson-Schweizer m.fl. (2024).

2 NATOs rapporteringsnamn för en typ av sovjetiska ubåtar (*Nationalencyklopedin*, u.å.).

karaktär.

Bruhn och Doona (2025) har undersökt vad de kallar *skämtsam nationalism*: ett retoriskt handlingssätt där humorns indirekta uttryckssätt samspelar med nationalistiska föreställningar. De pekar på detta som ett sätt människor hanterar problem med bäring på nationell identitet. Sådant skämtande uttrycker nationell identitet i en reflexiv, humoristisk ram och framstår som *trams* — skämten saknar till synes djupare mening, seriositet eller konsekvenser. Begreppet lyfter fram hur flertydighet och ambivalens i humoristiska uttryckssätt gör att nationalistiska föreställningar samtidigt kan reproduceras och förhandlas. Att alls kunna skämta om nationell identitet bygger på att dess betydelser är bekanta för publiken (Billig, 1995, s. 153). På så vis kan människor genom exempelvis självvironiska skämt hylla den egna nationella identiteten utan att ta en uttrycklig nationalistisk ståndpunkt. Men humor kan också ha en kritisk funktion, baserad i antingen en *komisk* attityd eller en *förkastande ram* ("frame of rejection", Ivie, 2016). Skämtsam nationalism med en komisk attityd framhäver negativt värderade eller pinsamma, men underförstått genuina element av identiteten, vilka skämtsas med på vad Dahl och Nærland (2022) kallar ett lekfullt erkännande vis. I en *förkastande ram* framställs idéer eller beteenden som avarter i relation till en nationell identitet – antingen som skamfyllda uttryck för den egna identiteten, eller som i praktiken "utländska". I bägge fall kan humorn reproducera nationell identitet. Men skämtsam nationalism kan också vara en form för reflektion över inkonsekventa värden, politiska impulser och moralisk osäkerhet (Bruhn & Doona, 2025), i vad som liknar parodins funktions-sätt. Hariman (2008) beskriver parodi som en retorisk handling där en förlaga efterliknas på sätt som leder publiken till ett utifrånperspektiv på konventionella meningar. Parodins retoriska funktion är att åskådliggöra det vanemässiga, ideologiska eller "självklara" genom att visa upp det i en humoristisk inramning.

I *Whiskey on the rocks* används karikatyren som parodisk teknik, där karaktärernas handlande förstärks av överdrivna visuella drag. Särskilt karaktärer med en verklig historisk förlaga, det vill säga Thorbjörn Fälldin, Ola Ullsten, Leonid Brezjnev och Jurij Andropov, får en sådan inramning. Ronald Reagan porträtteras som en amerikansk stereotyp: jingoistisk och impulsiv. Han omnämns som "cowboyen", han skjuter lerduvor med Brezjnevs porträtt (A:1), hotar Sverige med invasion när Fälldin inte svarar i telefon (A:4), och beordrar sin flotta att ha ett "chicken race" med Sovjetflottan (A:6). Bifigurer som sjömän och tjänstemän får oftare en "allvarsam" eller skiftande porträttering. Ofta speglar och förstärker dessa "förnuftiga" karaktärer karikatyren av ledarnas excesser. Typiskt sker detta genom att dessa "vanliga människor" visas förstå situationens allvar och reagera med passande känslor, i kontrast mot hur ledarna visas förstå konflikten ideologiserat eller teoretiskt — med undantag för Fälldin. Parodiska uttryck avslöjar beteenden som upprätthåller makt som just mänskliga beteenden (Hariman, 2008). Porträtten kan alltså ses som att serien utpekar makthavare som drivna av sina känslor och svagheter. Men även om vissa av porträtten har en klangbotten i sina historiska förlagor bygger de i synnerhet på nationella stereotyper. Därför ger seriens karakteriseringar

uttryck för föreställningar om nationers karaktär, och de lyfter fram dessa stereotyper genom karikerade historiska personer.

Nostalgi är en vanlig retorisk form. Ordet är bildat av grekiskans *nóstos* (hemkomst) och *álgos* (smärta/sorg), och myntades för att fånga hemlängtans känsloregister (Turner, 1987). Nationalistiska och populistiska partier har använt nostalgi som retorisk strategi, men detta förekommer över hela det politiska spektrumet (Elgenius & Rydgren, 2022). Turner (1987) menar att nostalgisk diskurs har fyra aspekter. Den första är förlusten av en tid och plats den nostalgiske uppfattar som "hemma". Den andra är förlusten av social enhetlighet och moralisk säkerhet. Med förlusten av "genuina" sociala relationer kommer en förestäld förlust av frihet och autonomi. Den sista aspekten är en förlust av enkelhet, personlig autenticitet och känslomässig spontanitet. Det är därför vanligt i nostalgisk diskurs att en idealiserad lantlighet ställs mot en urban modernitet kännetecknad av alienation och förställning. Som analysen kommer att visa är detta en central dynamik i *Whiskey on the rocks*.

Nostalgi är ett kritiskt perspektiv riktat mot samtiden. I nostalgisk retorik lyfts en historisk period fram som en stabil källa till värde och mening, med syfte att förändra samtiden. Enligt Tannock (1995, s. 455) har nostalgiska uttryck en tredelad form: En idealiserad vision av ett harmoniskt urtillstånd, en brytpunkt/fall, och en bristfällig samtid utmålas på sätt som värderar kontinuiteten mellan dem. Boym (2001) skiljer mellan återupprättande (*restorative*) och reflexiv nostalgi. Återupprättande nostalgi avser när det förflutna framställs som ett ideal som ska återskapas, som ett reaktionärt uttryck. Reflexiv nostalgi avser när människor blickar bakåt för att finna resurser för att hantera samtidens utmaningar, som exempelvis Habermas beskrivning av tidigmodernitetens kaffehus som ideal för den offentliga sfären.

Material och metod

Whiskey on the rocks är ett ambitiöst historieporträtt. Seriens stil är en slags komisk hyperrealism, där en nostalgisk bild av 1980-talet åstadkoms visuellt genom decenniets populärkulturella estetik (jfr. Jameson, 1989) i tidstypiska kläder, bilar och inomhusmiljöer. Serien gör vad Zander (2006, ss. 33-37) kallar poetiska uppblandade med historiska sanningsanspråk: Fiktionaliseringen och skämtandet lyfter fram särskilda meningar hos det historiska förloppet. Serien gör underförstått anspråk på att fånga det kalla krigets logiker och tidsanda. Dessa översätts och åskådliggörs för en samtida publik genom den parodiska formen. Men denna översättning bygger på levande nationella stereotyper. Charland (1987) menar att konstitutiv retorik artikulerar nationell identitet på ett sätt som underförstår dess historicitet. I serien är det fråga om en vision av identiteter som de påstått var 1981, med en underförstådd kontinuitet med nutiden.

Serien är en samproduktion mellan SVT och Disney+. Detta följer en trend av samarbeten mellan europeiska public service-bolag och streamingtjänster, där föreställningar om lokal kultur blir en del av den transnationella populärkulturella eko-

nomin (Hansen, 2020). Skämten om svenskhet blir dock roliga av olika skäl för olika publikter: reaktionerna som söks är ”ja, sådana är vi” respektive ”ja, sådana är de”. Detta ligger i linje med teorin att konstruktionen av nationell identitet sker reflexivt och ömsesidigt förstärkande med ”den andres blick” (Andersson & Hilson, 2009, s. 222).

Jag har undersökt de formmässiga sambanden mellan olika komponenter i serien såsom karaktärernas agerande, repliker och visuella presentation. Dessa komponenter hanterar jag som *bitar*, sammansatta i serien genom *homologier*: kulturellt tillgängliga logiker för att skapa mening och ordning (Brummett, 1991, ss. 70-104). Tolkningsarbetet har följt konceptuellt orienterad kritik (Jasinski, 2001) där jag analyserar seriens komponenter i relation till de vägledande teoretiska koncepten skämtsam nationalism och nationell identitet. På så sätt härleder jag de logiker som ordnar seriens komponenter. Dessa förklarar seriens meningsskapande och retoriska funktioner, vars möjliga etiska och ideologiska konsekvenser diskuteras i slutsatserna. Efter att ha sett serien en första gång samlade och systematiserade jag observationer och reflektioner. Därefter grovtranskriberade jag serien, och genererade analysens koder löpande. Alla repliker som återges i analysen är mina egna transkriptioner, förutom ryskspråkig dialog där jag citerar undertexterna. Historiska påståenden i serien jämförs med kända historiska fakta eller konkurrerande hypoteser, för att undersöka seriens sanningsanspråk och fiktionalisering av förloppet.

Dramatisering av U 137-krisen

Seriens narrativ kretsar kring när den Sovjetiska ubåten U 137 gick på grund i Gåsefjärden den 27 oktober 1981. Detta var en central händelse i den så kallade ubåtsfrågan under 70- och 80-talet. *Perspektiv på Ubåtsfrågan* (SOU 2001:85) redogör för grunderna för Sveriges officiella uppfattning att grundstötningen skedde under en avsiktlig kränkning, och lyfter fram omständigheter som kan stödja förklaringen att ubåten navigerat fel – men tar inte definitiv ställning i avsiktsfrågan. Serien porträtterar grundstötningen som orsakad av en berusad besättning, vilket är en hypotes serieskaparna uttryckligen ”valt” (Wright, 2025). Sovjetunionens officiella förklaring – trasiga navigationsinstrument – visas som ubåtskaptenens ansiktsbevarande lögn till Moskva (A:1).

Serien följer löst den verkliga historiska utvecklingen av incidenten, i en uppenbar fiktionalisering av händelseförloppet. Seriens centrala konflikter kretsar kring diplomatins kamp mot kriget, dramatiserad genom de olika karaktärernas förhållningssätt till ubåtskrisen. Konflikten mellan Sverige och Sovjetunionen fördjupas av relationen mellan USA och Sovjetunionen, och får en tematisk parallell i en konflikt mellan Fälldin och överbefälhavaren Börje Lagerkrantz (fiktiv karaktär). Fälldin samarbetar med Sovjetunionens ambassadör Aleksandra Kosygina (fiktiv karaktär) för att nå en diplomatisk lösning.

Kusinen från landet

Berättelsen porträtterar hur omvärlden bokstavligen tränger in i ett ostört Sverige. Den svarta sovjetiska ubåten står i bjärt kontrast mot dess skärgårdsomgivning, komplett med en röd stuga med vita knutar. I en intervju beskriver Henrik Jansson-Schweizer (manusförfattare) och Björn Stein (regissör) händelsen som det tillfälle "vi" insåg att utländska aktörer var i vår skärgård³ vilket "drog Sverige in i världen" (Wright, 2025). Serieskaparna beskriver 1980-talets Sverige som en "kusin från landet". Denna formulering uttrycker en självbild som en internationell periferi. Den understryker den ömsesidiga konstruktionen av nationell identitet (Andersson & Hilson, 2009), då formuleringen förutsätter ett externt perspektiv på Sverige. Serieskaparna diskuterar vidare grundstötningen som ett led i hur Sverige "förlorade sin oskuld", en nostalgisk formulering med svag historisk förankring.⁴ Serien kan därmed läsas som att den dramatiserar brytpunkten som skapar en diskontinuitet mellan nuet och ett saknat "då".

Den egensinniga kusinen från landet kontrasterar mot en vanlig svensk självbild som ett modernt och upplyst urbant folk, vilken reflekterar en internationell bild av Sverige som en ultramodern utopi (Andersson & Hilson, 2009, s. 220). Ruth (1984) menar att svensk nationell identitet har sin kärna i exceptionalism, grundad i att landet förskonats från invasion sedan Napoleonkrigen. Ruth menar att svensk nationalism i regel varit antitraditionalistisk, och mer fokuserad på framstegsutopism och rationalism än den atavism som präglat annan europeisk nationalism. Idén om kusinen från landet överlappar med denna bild, som ett självironiskt perspektiv på svenskhet. Samtidigt har Berggren och Trägårdh (2022) argumenterat för att vad de kallar den svenska statsindividualismen⁵ har tydliga rötter i både svensk lantlig kultur och modernism. Både kusinen från landet och urban modernitet kan alltså sägas samexistera som perspektiv på samma svenskhet, men med distinkta värdeladdningar.

Whiskey on the Rocks porträtterar ett lantligt respektive urbant etos genom hur karaktärerna anknyts till plats. En lantlig svenskhet porträtteras typiskt som härstammande från plats och historia — jord, natur och rötter. Urbanitet porträtteras ofta som ett fokus på det nya, exempelvis internationella trender. Det lantliga representeras främst av statsminister Thorbjörn Fälldin. Han framställs som anspråkslös och vardaglig, bondförnuftig och diplomatisk med en norrländsk sävlighet. Han ställs emot den stockholmske och konfrontatoriska överbefälhavaren. Fälldins positiva lantlighet får en förstärkande kontrast genom bröderna Jansson, två fiskare som bor vid Gåsefjärden och som först upptäcker ubåten. De förkroppsligar "det

3 Utö-incidenten ett år tidigare var medialt omskriven, men en inte lika ovedersäglig ubåtskränkning (jmf. SOU 2001:85).

4 Ofta, även i den här återgivna intervjun, anges Palmemordet som den händelse där Sverige förlorade sin oskuld. En lång rad andra historiska händelser skulle kunna tillerkännas denna status – förutsatt att Sverige någonsin haft en oskuld att förlora.

5 Den svenska/nordiska ideologi som kombinerar en stor individuell autonomi med stark social tillit och tillit till institutioner: en nationell solidaritet byggd på individens statligt garanterade oberoende av familj, arbete och civilsamhälle.

gamla Sverige": en periferi som är oförberedd på och obrydd om världspolitiken. Överbefälhavarens urbanitet har en parallell i utrikesminister Ola Ullsten. De många birollerna, ofta tjänstemän eller andra hjälpparkaraktärer, är hämtade från båda dessa sidor och serien använder konsekvent dialekt som markör för karaktärernas hemvist.

I svenska populärkulturella representationer av lantlighet framställs den ofta ur ett urbant perspektiv, negativt värderad som bakåtsträvande, främlingsfientlig och traditionalistisk (Eriksson, 2010; Stenbacka, 2011). I *Whiskey on the rocks* framstår Fälldins lantlighet som hans centrala resurs. Genom Fälldin kopplar serien samman lantligheten med en prestigelös och eftertänksam pragmatism, och det är de karaktärsdrag han använder för att lösa konflikten. Fälldin samarbetar i huvudsak med "vanligt folk". I de flesta av hans handlingar kringgår han vad han kallar "högdjuren" (A:2). I stället för att samtala med Reagan och Brezjnev på telefon, ringer han sin fru. I stället för att gå via överbefälhavaren, tar han direkt kontakt med kommendörkapten Karlsson vid Karlskrona marinbas för att styra de militära insatserna, och han besegrar överbefälhavaren med hjälp av Svenska färavelsföreningen.

Bröderna Jansson är centrala för seriens porträtt av den svenska oskulden. De är stereotypa porträtt av egensinniga lantliga män: de sitter i en röd stuga med vita knutar, kokar hembränt och dricker kaffe om aftonen. Skådespelarnas höga ålder förstärker hur karaktärerna symboliserar det gamla Sverige. Den yngre av dem, Gustav, söker försiktigt kontakt med omvärlden, medan Harry stretar emot. Den sävliga takten i dialogen dem emellan och deras obryddhet om världen utanför får direkta paralleller i de inledande scenerna från Fälldins gård Ramvik där Fälldin missar ett telefonsamtal, vilket han kommenterar med "är det nånting viktigt får de väl ringa tillbaka" (A:1). Denna lantliga vardag är en nostalgisk bild av ett Sverige före brytpunkten. Ställd emot porträtten av urbana karaktärer, exempelvis överbefälhavaren och Ullsten, framstår bilden av svensk modernitet som laddad med neurotisk frustration.

Bröderna Jansson följer vad som sker i fjärden utanför deras stuga genom tv:n. Detta är en skämtsam allegori över hur det oskuldsfulla Sverige betraktar världspolitiken från hemmets lugna vrå, trots att den sker bokstavligen in på stugknuten. Detta får sitt tydligaste uttryck i avsnitt sex, när tv-nyheterna rapporterar att ubåten — som grundstött mycket nära brödernas hem — sannolikt är bestyckad med kärnvapen. Gustav kommer in och frågar "har jag missat nåt?" varpå Harry lakoniskt svarar "nä". I avsnitt fem visas bröderna titta på ett avsnitt av barnprogrammet *Hajk* (SVT 1971–2003) där värden lär publiken att göra en "ubåtsmacka", en baguette som ser ut som en ubåt. Detta är en nostalgisk appell till den svenska publiken, där generationer sett *Hajk* som barn. Sekvensen uttrycker nostalgi över den svenska oskuldsfullheten och utgör samtidigt en parodi av den, genom hur det åttiotalsdoftande *Hajk* visas behandla ubåtsfrågan med en barnslig naivitet.

Fälldins lantlighet blir en central resurs i handlingen. Särskilt hans prestigelösa rättframhet skapar ett band till Sovjetunionens ambassadör, Kosygina. Deras första möte (A:3) inleds med att Fälldin erkänner att han sökt Kosygina då hon "talar

svenska", en hänvisning till Fälldins dåliga engelska. Denna ärlighet möts av Kosygina som efter ett ögonblicks tvekan erkänner att hon lärt sig svenska för att infiltrera Regeringskansliet. Samtalet går vidare in på hur de båda är pressade av krigshetsande medarbetare, men deras identifikation med varandra visas nå sin högsta punkt när de inser att de delar bakgrund som fårbönder. De blir helt uppslukade av sitt samtal om olika fårraser. Scenens argument är tydligt: deras bakgrund som lantbrukare grundlägger en klassolidaritet som trumfar Kosyginas lojalitet mot Sovjetunionen.

Kosygina förklarar att hon har sitt ursprung i Estland. Detta narrativa val är betydelsefullt: Estland har en stor rysk minoritet, och hade en betydande svensk minoritet fram till Sovjetunionens annektering 1944. Kosygina etableras i ett mellanförskap mellan en positiv svenskhet och en sovjetiskhet. Detta förstärks i avsnitt fem, där hon sitter vid sitt skrivbord. Bokhyllan och väggen bakom henne täcks av propagandaaffischer och Matrjosjka-dockor. Centrerat över hennes huvud sitter en oljemålning av en fårhjord och under står en Leninbyst flankerad av två dalahästar. Dessa visuella symboler förmedlar hur hon innerst inne är fårbonde framför socialist och genom dalahästarnas centrala placering mer svensk än ryss. Lantligheten som en transnationell identitet spelar här en nyckelroll för identifikation, och nationell identitet framställs som flytande. Kosygina visas identifiera sig med Fälldins "svenska" lantlighet och hennes omvandling kröns när det avslöjas att hon blivit "[Sveriges] mullvad i Moskva" (A:6). Seriens handling förmedlar här hur en positiv svenskhet sprids "utåt" — det "ursvenska" etos Fälldin representerar framställs som universellt giltigt (jfr. Billig, 1995, s. 89).

Urbanitetens utländska influenser

Överbefälhavaren porträtteras som konfrontatorisk. Hans repliker uttrycker en ideologiserad vrångbild av situationen och andra människor, typiskt en parodisk bild av kallakrigsmentalitet. I en dialog med sin assistent resonerar han sig fram till att Ullsten är kommunist då han "gav Serafimerorden till Ceausescu förra året"⁶ (A:3). Överbefälhavarens stereotypa urbanitet förstärks av hans arrogans: han förminskar Fälldin till "fårbonde" (A:4), kallar konsekvent sin assistent vid fel namn och framställer det svenska försvaret som att det kunde mäta sig med Sovjetunionens krigsmakt. Hans repliker levereras på Stockholmsdialekt med slanguttryck och svordomar, i kontrast mot Fälldins och Ullstens mer korrekta tal. Det syns i detta replikskifte från avsnitt fyra, där Fälldin inledningsvis bemöter överbefälhavarens nedvärderande informella tilltal med att inskräpa hierarkin:

- Ja du, Thorbjörn,
- Statsminister Fälldin [tillrättavisande].

6 Nikolae Ceausescu mottog Serafimerorden 1980, på Ola Ullstens (då statsminister) initiativ. Det var praxis att orden skulle föräras statschefer på statsbesök.

- Kärnvapen, Thorbjörn, det var det jag visste. Uran 238. Kommunistjävlarerna hade tänkt att spränga hela Karlskrona i luften, men ett litet grund kom emellan som tur var.

Fälldin är allvarlig. Hans resonemang är praktiska och utgår från en nykter konsekvensanalys av olika scenarier. Överbefälhavaren är däremot triumfatorisk då han *fått rätt*. I sekvensen spricker han flera gånger ut i självbelåtna leenden. Scenen ställer lantligheten och urbaniteten mot varandra, med den senare i en förkastande inramning. Överbefälhavaren drivs av en ideologiserad verklighetssyn, Fälldin av realism och förnuft. Scenen avslutas med att Fälldin tar av sig kavajen och säger "vet du vad en fårbonde brukar göra när en stadsbo just har kränkt han?" varpå han slår överbefälhavaren i magen. Det är ett överraskningsslag som kommer mycket snabbt in på repliken. Fälldins vrede och våld framställs som rättfärdigt genom hur överbefälhavarens respektlöshet, individualistiska frifräsande, och konfrontatoriska agenda framställs som en fara för landet. Scenen ramar in slaget som en höjdpunkt, publiken ska heja på Fälldin som slår rättfärdigt, hårt och med list. Scenen avslutas med att överbefälhavaren säger "var du tvungen att ta i så förbannat? Det gjorde faktiskt jävligt ont" — hans våldsfärdighet sträcker sig inte längre än ord och fantasier. Samma gäller för de jägarsoldater han kommenderar, som är ytligt tuffa men tydligt inkompetenta.

Porträttet av överbefälhavaren som stereotypen "den arrogante stockholmare" nyanseras genom en betonad "svensk" tontighet. I avsnitt sex kör han bil ensam och sjunger glatt med i musiken på radion, förvissad om att ingen hör honom. I avsnitt tre sitter han i en helikopter med sin assistent, när han med stort medlidande frågar hur det är med en FOA-ingenjör som sitter bredvid, ytterst flygsjuk. Genom dessa glimtar av sympatisk tontighet – i bjärt kontrast mot hans normala militarism och arrogans – placeras karaktären i en komisk ram (Ivie, 2016). Hans negativt inramade drag framställs som föreställningar och förställningar som överskuggar hans genuina svenska tontighet.

Överbefälhavaren representerar en svenskhet korrumpierad utifrån. Karaktären sjunger ledigt med i "Rapper's Delight" i bilen, vilket tillsammans med hans kalla-krigsmentalitet understryker en amerikansk influens. Hans aggressivt konfrontatoriska inställning och handlingar står i bjärt kontrast mot alla andra svenska karaktärer. I den monolog där Fälldin säger "håll gränsen" är denna replik avslöjande: "Men inga offensiva utflykter. Hälsa Lagerkrantz det om han skulle skena, vi kan inte låta han hämnas sina morföräldrars död på eget bevåg" (A:2). Överbefälhavarens motiv framställs som *hämnd*: i en scen förmedlas att "bolsjevikerna" avrättat hans morföräldrar och drivit hans mor som flykting till Sverige (A:2). Deras nationalitet anges inte. Överbefälhavarens motiv placeras därigenom utanför Sverige och svenskheten. Andra folks erfarenheter framställs som urkällan till hans bild av "den andre", som förblindar honom för "svensk" pragmatism och realpolitik. Detta underbygger seriens drag av nostalgisk nationalism. Implikationen att det svenska urtillståndet korrumpierats av en omvärld som tränger sig på får en parallell i överbefälhavaren: hans invandrarbakgrund och amerikanisering framställs som "osvenska" influenser på en i övrigt stereotyp svensk karaktär.

Hämndmotivets osvenskhet understryks av lösningen på konflikten mellan Fälldin och överbefälhavaren. Då färavelsföreningen hängt upp överbefälhavaren i fötterna och till synes misshandlat honom, ringer han Fälldin för att meddela sin avskedsansökan. Fälldin tar överslätande emot ursäkten och säger att överbefälhavaren skall få "mina allra bästa vitsord" (A:6). Seriens slutscen förmedlar samma etiska budskap, då bröderna Jansson återfår en utlånad hammare av en granne. Harry, vars aversion mot grannen över hammaren nämnts i de flesta avsnitt, säger glatt "jaha, vill du ha en kopp kaffe?" (A:6). Båda scenerna visar hur allt är glömt och förlåtet så fort någon gör rätt för sig. Fälldins ageranden mot överbefälhavaren framställs konsekvent som en attityd till ett praktiskt problem. Harrys surhet över hammaren är ett skämt om svenskt konfliktundvikande: han har genom serien undvikit kontakt med grannen, men ofta påmint om oförrätten.

Fälldins förhållningssätt till överbefälhavaren och "högdjuren" genomsyras av ett jantelagsetos, samtidigt som serien skämtsamt gör jantelagen till ett reflektionsobjekt. När tv-nyheterna rapporterar att överbefälhavaren anlant till Karlskrona i helikopter, kommenterar Harry att "jag tycker det är konstigt att stockholmare och fint folk inte kan åka tåg och buss som vanliga människor" (A:3). I avsnitt två slår Harry av tv:n just som speakern rapporterar att det var en fiskare som upptäckte ubåten. Gustav protesterar, varpå Harry svarar att "bara för dom pratar om dig så ska du liksom inte tro att du får träffa fina damer och... Lill-Babs och så." Skämtet kan läsas som en parodi av jantementalitet: Harry visas slå överdriven vakt om att hans bror inte ska tro att han är speciell. Men serien framställer också jantelagen som ett svenskt kärnvärde. Överbefälhavaren bryter med den konformitet som krävs för en välfungerande konfliktlösning, som levs upp till av Ullsten och kommandörkapten Karlsson. Fälldins anspråkslöshet är en av nycklarna till hur han bildar en relation till Kosygina, och han skäller i två scener ut överbefälhavaren för att han agerar på eget bevåg (A:3/4). Fälldin refererar här till regelefterlevnad, som knyter an till en "typisk svenskhet": en svensk gör saker enligt protokollen. Överbefälhavarens individualism visas gå emot den nationella solidariteten, medan Fälldins individualism tjänar nationen. Detta är själva den moraliska kärnan i konflikten.

"Kusinen från landet" konstrueras alltså som ett etos genom seriens parodiska framställning av naiv lantlighet, men genom karaktären Fälldin syntetiseras detta med en urban modernitet. Fälldin är hemma både i stallet och utrikespolitiken på grund av sina stabila lantliga rötter, medan Janssons och överbefälhavaren som karaktärer förmedlar excesser av svensk lantlighet respektive externt influerad urbanitet. Fälldin som en lantlig hjälte framställs ha mycket att lära sina kusiner i Stockholm, Moskva och Washington — om anspråkslöshet, pragmatism, diplomati och autenticitet.

Tjänstemannaidealet

Flera av seriens karaktärer representerar ett tjänstemannaetos. De utför plikttroget sina arbetsuppgifter men använder den agens de har för att förhindra att Brezjnevs,

Reagans eller överbefälhavarens excesser leder till katastrof. Ambassadör Kosygina är den främsta representanten för denna gestalt: hon har en underlydande roll men förvaltar ett stort agentskap i den.

Genom hur offentliganställda agerar i relation till ledarskapet konstruerar serien tre porträtt av nationellt etos. De sovjetiska offentliganställda intrigerar utifrån sin egen agenda, uttrycker sig med stor språklig kontroll grundat i skräck inför regimens nyckfullhet och den kommunistiska ideologin tas inte på något allvar. Exempelvis visas Brezjnevs sekreterare motta ett kuvert med dollarsedlar från en KGB-agent (A:5). Ubåtens politiske officer, Tarasenko, tar krisen som en möjlighet att hoppa av till väst. Kosyginas sekreterare visar sig vara KGB-agent, och Jurij Andropov använder krisen för att överta makten från Breznev. De amerikanska offentliganställda uttrycker både agens och en kritisk distans till Reagan. De accepterar hans befäl, men tvekar inte att artigt uttrycka avvikande meningar. Så till vida uppvisas detta amerikanska etos som en individualism med en erkänd makthierarki, i ett klart mer favoriserande porträtt än det av Sovjetunionens. Den svenska förvaltningen porträtteras som en konsensuskultur med en relativt platt hierarki. Flera av seriens offentliganställda karaktärer agerar med en relativt hög grad av autonomi som relateras till personliga mandat. Överbefälhavaren frågas återkommande om han förankrat sina handlingar med statsministern. Överbefälhavarens assistent är personligt lojal mot honom till avsnitt sex, då assistenten inser att lojaliteten inte är besvarad och vänder sin lojalitet till Fälldin.

Kommendörkapten Karlsson är den mest framträdande representationen av ett svenskt tjänstemannaetos. Han framställs konsekvent agera utifrån ett mandat från Fälldin. Karlsson försöker välvilligt kommunicera med ubåtsbesättningen på bruten tyska, han överlämnar köttbullar och porrtingningar till besättningen för att de ska må bra. När han möter den druckne ubåtskaptenen kan han inte hantera situationen utan tackar artigt för sig och går. I avsnitt fyra inspekterar Karlsson ubåten, men blir stoppad av en matros vid en dörr. Karlsson pekar mot dörren och frågar: "Daher atomwaffen?". Han försöker gå förbi matrosen, artigt proklamerandes "ich habe tillstånd." Karlsson blir handgripligt bortfäst från dörren — han tappar fattningen: "Men passa dig! Jag har tillstånd!" Handgemäng utbryter, tills Kosygina ingriper. Den svenska tjänstemannen visas inte kunna finna sig i att någon förnekar honom att följa sitt tillstånd. Scenens humor bygger på en bild av svensken som välvillig men oslipad och naiv, en kusin från landet som inte kan föra sig i internationella sammanhang. Karlsson förkroppsligar den stereotyp svenska byråkratiska konsensuskulturen. Karlsson agerar antingen kompetent i scener där han leder krigsinsatser eller välvilligt och försiktigt trevande, men när protokollet bryter samman tappar han fattningen. Scenen med tillståndet hade kunnat tolkas som en ren parodi av detta etos, men dess slut medger inte helt att det är poängen. Då Karlsson återfår fattningen förhandlar han klart och professionellt med Kosygina om när inspektionen ska genomföras. Den "svenska naiviteten" som ligger till grund för scenens skämt, korrigeras av just det tjänstemannaetos som först parodieras: det blir en resurs för att hävda sin rätt.

"Svensk jämställdhet" och "svensk" maskulinitet

I *Whiskey on the rocks* inledningsscen förklaras ubåtens grundstötning med att besättningsmännen dricker sig fulla för att fira att Tarasenko fått en dotter. Ubåtskaptenen håller ett kort tal: "Meningen med livet, löjtnant, är döttrar. Du vet... söner ställer bara till problem. De super, slåss och är till besvikelse. Nej, döttrar ska det vara!" (A:1). Detta är seriens första replik med ett värdeutlåtande. Repliken etablerar ubåtskaptenens karaktär, samtidigt som den utpekar genusroller som ett tema – med en fingervisning om hur dynamiken mellan manligt och kvinnligt kommer att te sig genom serien.

Svenska kvinnokaraktärer har tjänstemannaroller och förmedlar en självsäkerhet och en överseende, sarkastisk trötthet med de män de måste hantera. Ambassadör Kosygina porträtteras som en intelligent och handlingskraftig person som tar sig utrymme, och hennes relation till Fälldin är vänskaplig och jämlik. När Kosygina besöker ubåten, möts hon av en matros som säger "ni får ursäktas, men jag väntade mig inte att Moskva skulle skicka... en kvinna." Med trött och kall uppsyn svarar Kosygina att "besättningen på den här ubåten består tydligen av en samling ... idioter till män som dragit in Sovjetunionen i historiens mest förödmjukande diplomatiska incident! Så varför skulle man då inte skicka hit en kvinna?" (A:4).

Brezjnevs översättare visas ha ett samförstånd med sin amerikanska motpart, när de tolkar ett telefonsamtal mellan Breznev och Reagan. De inleder samtalet med: "We do as usual, huh? – In the name of world peace, hallelujah" (A:2). De två manliga ledarna grälar och sparar inte på hoten och okvädigsorden. De två kvinnorna översätter grälet med ett diplomatiskt språk. Kvinnorna gestaltas som den tjänstemannakompetens som räddar männen undan från konflikteskalering. De två kvinnorna fungerar här som en fredlig motkraft till maktfullkomliga mäns känsloutbrott.

Serien driver på vissa sätt med en svensk självbild som jämställd. De svenska kvinnliga karaktärerna har tydligt underordnade och stöttande roller med liten påverkan på handlingen, och placeras ofta visuellt i periferin. Regeringskansliets receptionist, som får tydligast utrymme av de svenska kvinnokaraktärerna, får i en scen lära sig av Kosygina att hävda sig mot sin make. De kvinnokaraktärer som tydligast utövar ett agentskap återfinns i Sovjetunionen.

När ubåtens besättning mottar porrtidningar från kommandörkapten Karlsson, reagerar ubåtskaptenen med bestörtning: "PERVERTERADE MONARKISTER! VAD ÄR DET FÖR ETT KVINNOFÖRNEDRANDE LAND VI HAR HAMNAT I?" (A:3). Karlsson har (korrekt) antagit att ubåtsbesättningen skulle uppskatta porr, och ubåtskaptenens reaktion lyfter fram hur det roliga med porr som allmosa byggs på en oreflekterad misogyni. Detta sätter en självbild som jämlik i reflexiv relation till tillåtande attityder omkring porr, men det sker också skämtsamt genom ubåtskaptenens överdrivna replik. Detta illustrerar hur humor kan vara ett indirekt sätt att hantera motstridiga värden. Distributionen av kvinnoroller mellan länderna och flera av skämten framhäver inkongruenser mellan svensk självbild och praktik. Detta tillåter inte en femonationalistisk tolkning av serien, det vill säga att "vi i väst"

skulle vara jämställda där öststaternas kvinnor är förtryckta (Farris, 2017). Det är i första hand auktoritarianismens förtryck som seriens sovjetiska kvinnor och män lever under.

Serien konstruerar en föredragen maskulin svenskhet genom positivt laddade karaktärsegenskaper och parodi av maskulina stereotyper. Fälldin framställs som en förebild: Han accepterar sina egna tillkortakommanden, vet att balansera våld och konfrontation med pragmatisk diplomati, han är i kontakt med sina känslor och har en kärleksfull relation till sin hustru. Fälldin visas kunna prioritera mellan privatliv och plikt, liksom ha en jämställd, vänskaplig relation med Kosygina. Fälldins trygga maskulinitet kontrasterar mot seriens humoristiska framställning av en konfrontatorisk maskulinitet hos överbefälhavaren och hans jägarsoldater. Hos dem döljer den hårda ytan en egentlig oförmåga. Kommendörkapten Karlsson utgör deras motpart: Hans välvillighet, men bristande fingertoppskänsla i interaktionen med ubåtsbesättningen, bygger på en stereotyp om den naive svensken i mötet med andra kulturer. I gengäld är han den svenska karaktär med tydligast våldskapacitet – i alla sekvenser där han konfronterar andra går han segrande ur situationen.

Med Ola Ullsten porträtterar serien ”svensk” konfliktskygghet, ängslighet och känslomässiga hämningar. Ullsten väljer plikt och arbete före familjen. I flera scener är han vilsen och sorgsen över sitt fallerande äktenskap, men i rollen som utrikesminister uppträder han med självsäkerhet och professionalism. Ullsten är en tragisk spegelbild av Fälldins trygga maskulinitet. Karaktären har ett stereotypiskt konfliktundvikande beteende. Hans allra första scen är en dialog med överbefälhavaren, som menar att ”bolsjevikerna har gått till attack” vilket Ullsten besvarar med: ”De kan ju ha kört fel. Ingen är väl felfri, Börje. Eller är du redo att kasta första stenen?” (A:2). Där överbefälhavaren förkroppsligar en konfrontatorisk excess, spelas Ullsten fram med en överdriven försiktighet. I laddade situationer hemfaller karaktären till ett stramt och korrekt språk. Han uttrycker känslor med en överdriven saklighet och lägger alltid till ett ”tror jag”, vilket markerar osäkerhet.

I avsnitt sex hanterar Fälldin och Ullsten den konflikt de hamnat i genom seriens intrig i ett ”förtroligt” samtal i pissoaren på riksdagens herrtoalett:

- Hur är det Ola? Du är ju helt blek, ser nästan ut som om nån försökt sticka kniven i dig.
- [traumatiserat] ... eller en spruta.
- Va?
- [sakligt] Evy och jag ska skiljas. Hon tycker att jag jobbar för mycket.
- Det var ju verkligen tråkigt att höra.
- [sakligt] Jag har slarvat bort henne, tror jag.
- Inrikespolitiken kan vara slitsam. Världspolitiken mer än så. Nu verkar det ju dessutom som den där politiske officeren på ubåten, löjtnant Tarasenko, har bestämt sig för att hoppa av.
- Jaså minsann! Och när hade du tänkt berätta det för den ... [passiv-aggressivt] sovjetiske ambassadören?

Ullsten har blivit huggen med en giftspruta av KGB-agenter, som konfronterat honom om utlämning av Tarasenko. Ullsten räddas av CIA, som pressar honom om utlämning av Tarasenko (A:5). Han tar upp att han ska skiljas från sin fru för att styra bort samtalet från ämnet. Även om tidigare avsnitt visat dem tala med varandra som vänner, har de här en *kollegial* dialog. Interaktionen lyfter här fram former av manlig interaktion. Ullsten talar om sina trauman på ett avskärmat och konstaterande vis. Så fort dialogen rör sig mot det känslomässiga, skiftar karaktärerna till ett klichéladdat, konstlat sätt att prata. Fälldin byter ämne till jobbsnack, om Tarasenkos avhopp. Ullstens svar är passiv-aggressivt: repliken understryker Ullstens missnöje över att inte ha blivit informerad om avhoppet, men detta verkar inte Fälldin uppfatta. Scenens humor bygger på en parodisk illustration av devisen "personlig, men inte privat". Ullstens repliker är konstruerade som förställningar av hans rädsla, skilsmäsoångest och förbittring över att ha exkluderats av Fälldin. Scenen löser egentligen konflikten då karaktärernas intressen jämkas samman, men dialogen ger vid handen att deras stereotyp indirekta kommunikation skapar en misstro som hade kunnat undvikas genom den "fälldinska" rättframhet som serien tidigare hyllat. Pissosscenen är en av de få där Fälldin talar konstlat snarare än rättfram, och blir ett avsteg som förstärker scenens parodi av känsloundvikande manlig kommunikation.

Porträtten av Ullsten och Karlsson, liksom glimtarna av överbefälhavarens töntighet, fungerar som ett lekfullt erkännande av mähända opraktiska och pinsamma, men likväl *genuina* svenska maskuliniteter. Därmed är det fråga om en humor som tjänar till att "put one back in one's place with the anxiety, difficulty and, indeed, shame of where one is from" (Critchley, 2011, s. 74). Serien parodierar två motsatta excesser av manlighet – den konfrontatoriska och den konfliktundvikande – i relation till Fälldin som en föredragen, balanserad mittpunkt.

Den förlorade oskulden

Idén om Sveriges förlorade oskuld genomsyrar hela serien. Serien porträtterar en brytpunkt mellan då och nu, och "fallet" som framdrivet av externa influenser. Slutscenerna förmedlar seriens budskap. Kosygina mottar Leninorden i Kreml varpå hon samtalar med den unge KGB-agenten "Valpen", en tydlig allusion till Vladimir Putin. Han säger: "Vi kan lägga en enorm gasledning på havsbotten från Sovjetunionen till det giriga, energislukande Europa. Ur ett militärstrategiskt perspektiv är det genialt" (A:6). Detta anspelar på NordStream-gasledningarna, som spelat en viktig geopolitisk roll under 2000-talet. I avsnitt fyra visas KGB-ledaren Jurij Andropov, förkroppsligandet av en ambitiös och kompetent illvilja, överta makten från den demente Brezjnev. Scenens dialog förknippar underförstått Sovjetunionen med det ryska imperiet. På så vis hävdar serien en kontinuitet mellan nutiden och historiens Ryssland, och omvärldens hotfulla intresse placeras som en konstituerande del av "nuet". Trots sin komiska inramning, där vanligt folk på alla sidor i lika hög grad räds en konflikt, bygger serien på en logik av främmandegörande fiendskap. Det sovjetiska ledarskapet framställs både som löjeväckande dekadent och skräm-

mande övermäktigt. Sovjeterna är försupna och klantiga, långsiktigt planerande skickliga intrigörer med en övermäktig krigsmakt.

Två av seriens slutscener är cirkelkompositioner med seriens början. I avsnitt ett introduceras bröderna Jansson en sen kväll, där de dricker kaffe. En utomhusbild visar deras röda stuga med flaggan hissad. Harry frågar om Gustav halat flaggan. Han svarar ”ja ... jag ska bara gå och kolla en sak” varpå han går och halar flaggan. Detta symboliserar skämtsamt hur Brödernas svenska identitet är banal. Samma scen repeteras i avsnitt sex, men då har Gustav halat flaggan som han ska. Nationaliteten har genom seriens förlopp fått substans — scenen symboliserar hur nationen blir betydelsefull på grund av hot utifrån, och därmed värd att beakta.

Introduktionen av Fälldin och den scen där hans historia avslutas har en liknande retorisk funktion. Han syns första gången i duschen på sin gård Ramvik, faluröd med vita knutar (A:1). I sjätte avsnittet är scenen en bokstavlig hemkomst – *nostos* i nostalgi. Fälldin stoppar om sin sovande fru, går ned till sjön där han tacksamt intar den ostörda naturen, varpå han eftertänksamt röker en pipa i bastun. De tre nationalsymbolerna naturen, hemmet och familjen har räddats. Hans resa inleds i duschens moderna och praktiska sätt att rengöra sig. Den avslutas i bastun, symboliskt laddad med tradition och djup rening. Fälldins lantliga pragmatism får alltså i slutet en nationalromantisk pendang — seriens händelser sätter honom i en djupare relation till svenskhetens urkälla. Fälldins resa slutar i ett återvändande till det som kunde ha gått förlorat.

Seriens parodiska hyllning av en naiv svensk identitet är en nostalgisk konstruktion. Fälldins eftertänksamhet i bastun, liksom Gustav Janssons iakttagande av flaggreglerna, förmedlar en fördjupad, men också reflekterad nationalism. Serien sätter därmed nostalgins skimmer omkring en banal nationell identitet, omöjliggjord av en påträngande omvärld, och framställer en fördjupad patriotism som botemedlet mot denna förlust.

Serien dramatiserar en dynamik mellan autenticitet och en modern, alienerad attityd. De positivt laddade karaktärerna är i harmoni med sin *plats*, antingen i sin miljö eller i samhällsordningen, vilket förmedlas genom förnuftigt handlande eller rimliga känslomässiga reaktioner. De negativt framställda karaktärerna förmedlar en ideologiserad eller diskursiv förståelse av verkligheten. Serien framställer detta som löjligt, uppblåst och absurt, som i det tolkade telefonsamtalet mellan Breznev och Reagan där det diplomatiska språket avslöjas som en kontrollerad yta som döljer starka fiendskapskänslor (A:2). I den meningen är *Whiskey on the rocks* en traditionell parodi, vars funktion är att avslöja diskurser som just diskurs (Hariman, 2008). Men Fälldins lantlighet framställs inte parodiskt, i stället fungerar den som grund för hans autentiska auktoritet. Fälldin porträtteras som en man av folket som förkroppsligar deras etos, vilket framställer hans maktutövning som legitim och naturlig. Mayne pekar på hur sådan autenticitet ”functions as a truth, a measure of singular, natural, and immutable essence, opposed to the fallacies of the transient, the circumstantial, the relational” (Mayne, 2018, s. 85).

Fälldins drag är samtidigt föremål för parodi, genom hur andra karaktärer representerar excesser av denna svenskhet. Detta döljer att Fälldin agerar lika maktfull-

komligt som de kritiskt porträtterade karaktärerna: Han utsätter Sveriges överbefälhavare för misshandel två gånger, den ena vid en utomrättslig kidnappning. Han undanhåller information från utrikesministern, och intrigerar i direkt samråd med fiendemaktens ambassadör. Men serien framställer detta som att Fälldin agerar i enlighet med sin lantliga autenticitet. Hans motpart — den urbane Ullsten — är en tragisk karaktär som förlorar sin agens genom konfliktskygghet och kontrollerad ytlighet. Detta fångar den skämtsamma nationalismens retoriska funktion. Det skapar ett diskursivt rum där tittaren reflexivt kan hantera inkonsekvenser och motsägelser i relationen till den egna nationella identiteten — som exempelvis i hur jantementalitet både parodieras och framhålls som ett etiskt rättesnöre. Seriens parodi av svenskhet är mildt korrigerande: den skämtar med excesser av den lantliga och den moderna stereotypen, det naiva och det neurotiska. Flera drag av dessa svenskheter framställs i ett förlöjligande ljus. Samtidigt hyllas de genom andra scener och karaktärer, särskilt när de tar sig uttryck i välvilligt, diplomatiskt och pragmatiskt handlande. Seriens humor utgör ett lekfullt erkännande av en nationell identitet med alla dess skavanker och pinsamheter. Blicken på svenskhet är ett *comic corrective* (Ivie, 2016) i vilket kusinen från landet ges en föredömlig laddning. Ur ett retorikteoretiskt perspektiv visar denna analys hur humor, särskilt i detta skämtsam samt nationalistiska modus, kan ha en flertydighetsgrundad funktion genom att inom samma verk kritisera och hylla samma beteenden.

Slutsatser

Whiskey on the rocks genomsyras av skämtsamt nationalism, nostalgi och exceptiona-
lism, med en tydligt etisk andemening. "Håll gränsen" kan förstås som en upp-
maning om att bevara svenskheten. Genom seriens artikulationer av nationella
stereotyper och dess implikationer om historisk kontinuitet med framför allt
dagens Ryssland, skisserar den en ståndpunkt om hur Sverige bör relatera till andra
stater. Vid tiden för seriens produktion pågick Rysslands fullskaliga invasion av
Ukraina, som föranledde att Sverige anslöt sig till NATO — ett historiskt skifte i
utrikespolitiken. Seriens gensvar på sin samtid kan alltså förklaras med hur nostalgi
typiskt uppstår som respons på samhällsförändringar (Elgenius & Rydgren, 2022, s.
1232).

Diplomati byggd på en genuin vilja till konfliktlösning framställs i serien som
adelsmärke för ett svenskt utrikespolitiskt etos, förkroppsligat av Fälldin, Ullsten
och Kosygina. Andropovs "ryska" diplomati är ett maktpolitiskt spel. Så till vida
utgör serien ett hyllningstal till diplomatin, en bekant del av svensk självbild (jfr.
Trägårdh, 2018, s. 87). Diplomati erkänns som ett "beautiful word" av en ameri-
kansk general, genom Kosyginas Leninorden och genom ubåtsbesättningens glädje
över att få fara hem (A:6). Därigenom universaliserar serien diplomatin samtidigt
som den associeras starkt med svenskhet, vilket Billig (1995) pekat på som ett drag
i nationalistisk diskurs. Även om detta har en historisk klangbotten i neutralitets-
politiken under kalla kriget, får det en utrikespolitisk underton i relation till NATO-

anslutningen och kriget i Ukraina. USA:s tvära utrikespolitiska kursändringar under våren 2025 kunde seriens skapare sannolikt inte ha förutsett — även om de ger viss hävd åt seriens ambivalenta porträtt av USA. De två typer av rättfärdigad våldsutövning som visas är analoga i så mening att de bevarar svensk integritet: Mot Sovjet för att de kränker Sveriges gränser, och mot överbefälhavaren för att han kränker svenskhetens gränser och den nationella solidariteten genom sin individualism och externt influerade motiv.

Driften med olika nationella stereotyper är läslig för många olika publikter. Därmed reproducerar och normaliserar serien själva tanken på nationer som olika folkslag med olika kynne. Nationsstereotypa beteenden driver hela handlingen, från det "sovjetiska" fylleslag som får ubåten att gå på grund till den "svenska" pragmatiska rådhighet som möjliggör konfliktens diplomatiska lösning. I *Whiskey on the rocks* är handlingens logik så pass djupt rotad i nationell identitet att dess tilltal till och läslighet för sina publikter bygger på vad Billig (1995) kallar banal nationalism: Narrativet och skämten är förståeliga genom tillgängliga föreställningar om nationella stereotyper, och deras giltighet är därmed ett av seriens poetiska sanningsanspråk. Nationell identitet reproduceras som ett etos genom en till synes självkritisk humor.

I *Whiskey on the rocks* är särskilt två idéer centrala: Självbilden som "kusinen från landet" och nationens förlorade oskuld. Svenskarnas egensinnighet, lantlighet, töntighet, naivitet och konfliktundvikande både hyllas och problematiseras av serien, liksom Sveriges status som internationell periferi. I relation till beskrivningarna av svensk nationell identitet som framstegsutopistisk och rationalistisk (Andersson & Hilson, 2009; Ruth, 1984), blir "kusinen från landet" en självironisk bild som sätter den nationella självbilden i perspektiv. Därigenom skapar serien ett reflexivt rum där svenskhetens olika själv motsägande och negativt laddade drag kan hanteras affektivt, på liknande sätt som den digitala offentlighet som analyseras av Bruhn och Doona (2025). I båda fallen är Sveriges litenhet och ovilja till krig bärande teman. I linje med Berlins (1981, s. 342) poäng att den etiska principen för ett nationalistiskt tankesätt är huruvida värden och beteenden är "våra", får även det pinsamma etiska rum inom en hyllad svenskhet. Flera urbana/moderna drag får också en positiv framställning genom de statstjänstemän som i serien utför sina roller med skicklighet och samordning. Det lantliga och perifera framställs nostalgiskt, som den oskuld som Sverige förlorat då omvärlden trängde sig på. Men genom Fälldin framställs lantligheten som en resurs för autentisk handling, rotad i natur, familj och tradition.

Seriens nostalgiska berättelse kan anses vara reflexiv (jfr. Boym, 2001). Serien saknar den återupprättande nostalgins vision om en degenererad samtid som jämförelse med den idealiserade forntiden. Den tydligaste samtidskommentaren är implikationen att dagens Ryssland är en formidabel fiende. Seriens positivt inramade lantliga maskulinitet skiljer sig dock markant från det urbana perspektiv som exempelvis Stenbacka (2011) menar är det gängse synsättet på manlighet. Fälldins lantliga autenticitet, pragmatism och bondförnuft döljer hans egenmäktighet och

vårdskapital, och hyllar okritiskt den historiska personen (jfr. Mayne, 2018, s. 83). I förhållande till Ullsten och överbefälhavaren som representationer av en urban elit, ger detta serien en underton av sådan nationalistisk populism som vuxit i Europa under 2000-talet. Men seriens humoristiska tonfall och undertryckta kopplingar till sin samtid bevarar dess flertydighet. Den medger såväl en reflexiv tolkning i förhållande till samtidens politik — minns ”Fälldins” värdedrivna diplomati med fokus på den lilla människan — som en längtan efter en stark ledare: en bondförnuftig, familjekär man av folket som alltid gör det bästa för nationen.

Bibliografi

- Andersson, J., & Hilson, M. (2009). Images of Sweden and the nordic countries. *Scandinavian journal of history*, 34(3), 219-228.
- Berggren, H., & Trägårdh, L. (2022). *The Swedish theory of love: Individualism and social trust in modern Sweden* (S. Donovan, Övers.). University of Washington Press. <https://doi.org/10.3828/9780295750545>
- Berlin, I. (1981). *Against the current: essays in the history of ideas*. Clarendon press.
- Billig, M. (1995). *Banal nationalism*. Sage.
- Billig, M. (2005). *Laughter and ridicule: towards a social critique of laughter*. Sage.
- Boym, S. (2001). *The future of nostalgia*. Basic books.
- Bruhn, T., & Doona, J. (2025). Joking nationalism: modes, moods, and national identity in foreign policy discourse on Swedish Reddit. *National identities*, 1-19. <https://doi.org/10.1080/14608944.2024.2442074>
- Brummett, B. (1991). *Rhetorical dimensions of popular culture*. University of Alabama press.
- Charland, M. (1987). Constitutive rhetoric: The case of the People Quebecois. *Quarterly Journal of Speech*, 73(2), 133-150.
- Critchley, S. (2011). *On humour*. Routledge.
- Dahl, J. M., & Nærland, T. U. (2022). Playful recognition: Television comedy and the politics of mediated recognition. *Communications*, 47(4), 572-589. <https://doi.org/10.1515/commun-2022-0046>
- Elgenius, G., & Rydgren, J. (2022). Nationalism and the politics of nostalgia. *Sociological forum*, 37(S1), 1230-1243.
- Eriksson, M. (2010, 2010/04/01/). "People in Stockholm are smarter than countryside folks" – Reproducing urban and rural imaginaries in film and life. *Journal of rural studies*, 26(2), 95-104. <https://doi.org/10.1016/j.jrurstud.2009.09.005>
- Farris, S. R. (2017). *In the name of women's rights: The rise of femonationalism*. Duke University press. <https://doi.org/10.1215/9780822372929>
- Hansen, K. T. (2020). Nordic noir from within and beyond: Negotiating geopolitical regionalisation through SVoD crime narratives. *Nordicom Review*, 41(s1), 123-137.
- Hariman, R. (2008). Political parody and public culture. *Quarterly Journal of Speech*, 94(3), 247-272. <https://doi.org/10.1080/00335630802210369>
- Hughes-Warrington, M. (2007). *History goes to the movies: studying history on film*. Routledge.
- Ivie, R. L. (2016). Kenneth Burke's attitude toward rhetoric. *Rhetorica Scandinavica*, 74, 13-29. <https://doi.org/10.52610/rhs.v20i74.57>
- Jameson, F. (1989). Nostalgia for the present. *South Atlantic Quarterly*, 88(2), 517-537.
- Jansson-Schweizer, H., Zell, P., Bimberg, M., Croneman, A., Hermele, S., & Mailand-Mercado, N. (Producers). *Whiskey on the rocks* (2024). [TV-serie]. SVT; Disney+; Skyverse Nordic.
- Jasinski, J. (2001). The status of theory and method in rhetorical criticism. *Western Journal of Communication*, 65(3), 249-270.

- Mayne, M. (2018). White nationalism and the rhetoric of nostalgia. I *Affect, emotion, and rhetorical persuasion in mass communication* (ss. 81-92). Routledge.
- Nationalencyklopedin (u.å.). U 137. Hämtad 2026-04-03 från <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/u-137>
- Ruth, A. (1984). The second new nation: The mythology of modern Sweden. *Daedalus*, 53-96.
- Skey, M. (2011). *National belonging and everyday life: The significance of nationhood in an uncertain World* (1 uppl.). Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9780230353893>
- SOU 2001:85. *Perspektiv på ubåtsfrågan*. <https://www.regeringen.se/rattsliga-dokument/sta-tens-offentliga-utredningar/2001/11/sou-200185/>
- Stenbacka, S. (2011). Othering the rural: About the construction of rural masculinities and the unspoken urban hegemonic ideal in Swedish media. *Journal of Rural Studies*, 27(3), 235-244.
- Sullivan, D. L. (1993). The ethos of epideictic encounter. *Philosophy & Rhetoric*, 113-133.
- Tannock, S. (1995). Nostalgia critique. *Cultural studies*, 9(3), 453-464. <https://doi.org/10.1080/09502389500490511>
- Trägårdh, L. (2018). Scaling up solidarity from the national to the global: Sweden as welfare state and moral superpower. I *Sustainable modernity* (ss. 79-101). Routledge.
- Turner, B. S. (1987). A note on nostalgia. *Theory, culture & society*, 4(1), 147-156.
- Wright, J. (2025). Whiskey on the rocks: the real story behind Soviet submarine S-363's Cold War grounding. *BBC History Magazine*. Hämtad 250605 från <https://www.historyextra.com/period/cold-war/whiskey-on-the-rocks-real-history-true-story/a>
- Zander, U. (2006). *Clio på bio: om amerikansk film, historia och identitet*. Historiska media.

Författarens kommentar

Författaren vill tacka det högre seminariet vid sektionen för retorik, Köpenhamns universitet för deras kommentarer på tidigare manuskript av artikeln.

Finansiering

Studien har delvis genomförts inom ramen för SatiReNet: DFF grant ID 10.46540/3186-00005B.

Esben Bjerggaard Nielsen, Aarhus Universitet.

Esben Bjerggaard Nielsen:

Forsker og borger – sammensmeltning eller kollision?

Anmeldelse af Pamela Pietrucci & Leah Ceccarelli (red.): *Scientists, Politics, and the Rhetoric of Public Controversy*. Palgrave Macmillan, 2025. 298 s.

I de seneste årtier er retorikfagets interesse for videnskabsretorik – den måde forskere kommunikerer om deres videnskab internt såvel som i offentligheden – steget støt. Siden oprindelsen af det, den tyske sociolog Ulrich Beck i sin tid kaldte risikosamfundet, har videnskaben indtaget en central (omend ambivalent) plads i offentlige spørgsmål. Interessen i videnskabsretorik kan måske derfor ses som en naturlig udvikling, idet man ikke længere kan adskille videnskabens implícite og eksplicitte påvirkninger fra politiske spørgsmål om for eksempel klimakrisen, bioteknologi, AI, kræftbehandling eller byplanlægning. Corona-pandemien var for eksempel et historisk øjeblik, der cementerede den ikke altid harmoniske relation mellem videnskab og politik.

Den moderne videnskab (især natur- og lægevidenskaberne), som voksede frem igennem den første halvdel af det 20. århundrede, plejede et stærkt teknokratisk ideal om distance, objektivitet og neutralitet. Forskeren som ultimativ autoritetsfigur er dog ved at være noget flosset i kanten. Både i forskeres interaktion med offentligheden og borgernes engagement i videnskaben begynder nye brudflader at træde frem. Pamela Pietrucci og Leah Ceccarelli har tidligere introduceret figuren ”scientist citizen”. De argumenterer for, at forskere i lige så høj grad er retoriske medborgere som alle andre, og at de med deres specialiserede viden derfor har et ansvar over for den øvrige offentlighed. Pietrucci og Ceccarelli tilrettelægger deres fine nye antologi som netop en afsøgning af de mange måder, tekniske og offentlige sfærer smelter sammen, samt hvad dette betyder for forskeres etos og deres rolle som borgere i et samfund. De to redaktører skriver om bogens formål, at den dels advokerer for en selvrefleksion om forskerens deltagelse i det offentlige liv og dels opfordrer ”scholars of rhetoric to challenge modern sophistry that distorts science in the public sphere” (s. 2). Der er således en dobbeltbevægelse i bogen, der afspejler

forskerens dobbeltrolle. Den første starter internt hos forskerne og bevæger sig mod deltagelsen i den offentlige sfære. Den anden bevægelse tager sit udgangspunkt i den øvrige offentligheds reception af videnskabelig viden og forskernes retorik. Dette afspejles også i bogen, der således falder i to dele.

Forsker-Borgeren

Bogens første del har titlen ”Scientist Citizens” og indeholder fire kapitler samt en transskriberet samtale mellem Pietrucci og den italienske virolog Roberto Burioni. Alle de fire første kapitler har et fælles fokus på forskeraktivisme som aktivitet og forskerens rolle som aktivist – eller rettere de konflikter, der opstår, når rollen som forsker kobles til rollen som aktivist. De forskellige kapitlers undersøgelser fremhæver dog vidt forskellige arenaer og tilgange. Leah Ceccarelli afdækker således historikken bag den amerikanske bevægelse Union for Concerned Scientists gennem en retorisk læsning af dens stiftelseserklæring fra 1969. Erklæringen blev til i forbindelse med en intern protestaktion på MIT imod brugen af forskning til udvikling af våben. Ceccarelli argumenterer for sin historiske tilgang som en måde at forstå udviklingen af forskeres eget syn på deres ansvar som borgere versus idealet om en neutral videnskabsperson. Hun går herudover i rette med tidligere udlægninger af erklæringen, der har karakteriseret den som moderat og ineffektiv, og viser i stedet, hvordan den netop er et bevidst og radikalt brud med neutralitetsidealet, idet forskerne bag den både stod ved en uventet følelsesladet retorik og dels fremsatte et ideal om forskning, der gavner samfundets borgere snarere end militære og kommercielle interesser.

Colin Syfert tager i sit kapitel også udgangspunkt i forholdet mellem videnskab og politik – et forhold, der i stigende grad bliver anråbt aktivistisk både inden for og uden for akademiet. Han fokuserer på en specifik række demonstrationer under det samlede banner ”March for Science” den 27. januar, 2017. Demonstrationerne var en respons på Trump-regeringens nedskæringer i forskningsstøtte og anti-videnskabelige retorik. Syfert undersøger ikke selve demonstrationerne, men bruger i stedet en digital retorisk tilgang til at undersøge demonstranternes fælles hjemmeside over tid. På den måde påviser han reelle ændringer ikke bare i strategier for at skabe samling, men i hele projektets principper, mission og substans. Syferts studie bliver således interessant i kraft af dets afdækning dels af forskernes selv-refleksivitet i forhold til deres roller og etos og dels af de måder, forskere kan kultivere virksomme koalitioner med andre borgere gennem en inkluderende retorik, der ligger langt fra ideen om elfenbenstårnet.

Kapitlerne af Frederik Appel Olsen og Maureen A. Mathison skaber en interessant sammenhæng, idet de begge omhandler forskere, der opfordrer til moratorier på specifik forskning. Der er altså tale om etiske spørgsmål og aktivisme inden for akademiets rammer i kraft af klart afgrænsede diskursfællesskaber. På trods af disse overlap i cases giver hvert kapitel dog forskelligartede indsigter. Olsen analyserer således to kommentarer i videnskabelige tidsskrifter, der begge argumenterer for nye veje for deres felter. Hvor den ene kommentar advokerer for et skifte fra natur-

bevarelse til overlevelsøekologi og social ulydighed, kalder den anden på klimaforskere til at stoppe arbejdet i protest mod politikernes videreførelse af status quo. Olsen viderefører her Jeanne Fahnestocks arbejde med retoriske figurer, idet han undersøger figurerne *ploke* og *antitese* i sin retoriske kritik. Han gør derudover op med et statisk syn på videnskaben i en diskussion af det, han kalder de tre "A-words" (advocacy, alarmism, activism). Mathison fokuserer på en enkelt case om forskeren Martha Crouch, der i 1990 nedlagde sit laboratorium for plantegenetik og skrev en kommentar, hvor hun udtrykte sin skepsis over sit felts stigende afhængighed og bidrag til landbrugsvirksomheder. Fokus er her ligesom hos Ceccarelli på forskere, der tager stilling til og handler ud fra etiske spørgsmål om den videre brug af videnskabelige resultater af andre aktører. Samtidig viser Mathisons retoriske analyser af modsvar fra Crouchs kollegaer, hvor svær en forhandling af sådanne etiske spørgsmål kan være i et sammentømret diskursfællesskab, der ikke nødvendigvis anerkender den enkelte forskers moralske agens.

Moralsk agens er til gengæld udgangspunktet i første dels sidste kapitel, der er en transskriberet samtale mellem Pamela Pietrucci og den italienske virolog og videnskabsformidler Roberto Burioni. Han fortæller blandt andet om sin tidligere ofte polemiske indsats mod u- eller antividenskabelige budskaber i den offentlige sfære og overgangen til en anden retorisk stil, som han fik en mere stabil platform til formidling via rollen som fast gæst i et populært tv-show. Hans virke har således udviklet sig fra internetkriger til en mere klassisk formidlende figur. Kapitlet bliver en bro imellem bogens to dele, idet samtalen både drejer sig om Burionis egne overvejelser som formidler og aktør i den offentlige debat samt om, hvordan offentligheden (og især aktører med ond tro) reagerer på formidling af videnskabelig viden.

Offentligheden og videnskaben

Anden del af bogen handler som nævnt mindre om forskernes egne kvaler med at balancere rollen som borger med videnskabens idealer. I stedet handler det om, hvordan forskellige dele af offentligheden på godt og ondt opfatter, reagerer på og selv bruger videnskab og input fra videnskabelige kilder. Denne del handler altså i høj grad om videnskabelig etos. Man kan her opdele kapitlerne netop ved spørgsmålet om videnskabsreception på godt og ondt. I forhold til sidstnævnte behandler tre kapitler af henholdsvis Ashley Rose Mehlenbacher og Brad Mehlenbacher, Emma Frances Bloomfield og Miles C. Coleman alle samtidige cases, der viser forskellige måder for, hvordan videnskab kan afvises eller perverteres af offentlige aktører.

Ahshley Rose Mehlenbacher har tidligere skrevet en del om ekspertise, og i kapitlet sammen med Brad Mehlenbacher undersøger de netop behandlingen af eksperter og ekspertise på sundhedsområdet i forbindelse med coronaepidemien i Canada. Deres teoretiske linse er her smæderetorik eller invektiver (eng. "vituperation"), der løber kontra til de aristoteliske etosdyder. Her undermineres offentlig etos hos sundhedseksperter af personangreb, der enten fremhæver opfattede laster

eller eksterne omstændigheder. Mehlenbacher og Mehlenbacher vender sig her mod klassisk retorik for at give en overordnet typologi over smæderetoriske personangreb, som efterfølgende bruges til analyse af angrebene på en Canadisk statsansat sundhedsekspert. De illustrerer en gennemgående tematik i antologien ved at argumentere for, at phronesis også er en moralsk dyd, hvorved eksperter aldrig kan være fuldt ud neutrale, men netop er moralske aktører. Colemans kapitel tager ikke udgangspunkt i åbne angreb, men fokuserer derimod på, hvordan anti-videnskabelig retorik kan blomstre op ved at påtage sig de synlige kendetegn ved videnskabelig information. Casen er her den pseudovidenskabelige webapplikation OpenVAERS, der køres af vaccineskeptikere og eksisterer parallelt med en egentlig videnskabelig applikation (VAERS). Denne form for pervertering af borgerlig inddragelse i videnskabelige processer kalder Coleman ”vigilante pseudoscience” og fremhæver det som en samtidig forlængelse af ”manufactured scientific controversy”, som Leah Ceccarelli også tidligere har beskæftiget sig med. Bloomfields kapitel handler om etos og bearbejdning af videnskabelig autoritet i manofæren (en antifeministisk samling af sites og personligheder på nettet). Bloomfield fremsætter her begrebet ”brothos” for at forklare den alternative etoskonstruktion og brug af videnskab, som retorer såsom Elon Musk, Jordan Peterson og Andrew Tate bruger for at afstive deres budskaber om en specifik form for maskulinitet. Kapitlet er således et klassisk studie, der forbilledligt undersøger, blotlægger og udspørger både disse specifikke uortodokse etosstrategier og deres underliggende ideologiske affiniteter. Bloomfield går dog skridtet videre og fremhæver således også eksempler på *brothos*, der netop spiller på samme strategier til at fremme videnskabelig viden og progressive sager.

Alt er dog ikke ond tro og pervertering af videnskabelig produceret viden. Bogens anden del indledes og afsluttes med to kapitler, der hver især fremhæver nogle af de konstruktive måder, borgere kan engagere sig med videnskaben og forhandlingen af eksperter etos. I et kapitel om borgeres forhandling af eksperter etos ser Jens E. Kjeldsen, Sine Nørholm Just og Ragnild Mølster nærmere på fangrupper på Facebook for de førende sundhedsautoriteter i henholdsvis Danmark, Norge og Sverige under coronaepidemien. De undersøger her receptionen og cirkulationen af retorik fra ledende sundhedseksperter og viser, hvordan den moderne digitale økologi bliver et bærende vilkår for dét, de kalder ”produced ethos” (med et nik til begreberne ”produsage” og ”konvergenskultur”). Etoskonstruktion ligger således ikke ved eksperterne som retorer, men hos publikum, der selv bliver retoriske aktører i deres spredning af budskaber, reposts og memes. Kapitlet er både en interessant kobling imellem klassisk etos, samtidig onlinekultur og overlap af tekniske og offentlige sfærer. Samtidig viser det også, at sådanne medielogikker også kan være konstruktive og kollaborative (om end også agonistiske) i inddragelsen af borgere. G. Thomas Goodnight tager i sit kapitel om bevarelse af hvaler og fællesskabsorienteret videnskab i Alaska udgangspunkt i en konstruktiv tilgang til borgerinddragelse. Ved at opridsse både den lokale historie og historikken for aktivisme imod hvalfangst bryder han med udlægningen af sin case med ideen om den gudelignende ekspert såvel som forestillingen om, at aktivisme nødvendigvis be-

tyder konfrontation. Hans analyse af projektet i Alaska fremhæver i stedet en succes båret af partnerskab, tillid og respekt for både lokal erfaring og videnskabelig metode. I sin diskussion argumenterer Goodnight for, at sådanne samarbejder, der forholder sig til både kulturel, miljømæssig og epistemisk kompleksitet, giver et bedre udgangspunkt for at takle antropocæne problemstillinger.

En bog til flere publikum

Scientists, Politics, and the Rhetoric of Public Controversy er en bog, der retter sig mod mere end ét publikum. Pietrucci og Ceccarelli skriver selv, at de til dels har forsøgt at rette antologien til forskere, især inden for naturvidenskab, ingeniørvidenskab og sundhedsvidenskab, der ikke normalt præsenteres for en systematisk (humanistisk) behandling af idealer og ansvar i forhold til deres rolle som både videnskabspersoner og borgere. Jeg kan sagtens forestille mig, at man for eksempel som læge eller mikrobiolog kunne læse bogen og få et dynamisk perspektiv på videnskab og forskerrollen. Dette afspejles dog nok mest i introduktionen og dele af den første del (såsom samtalen med Burioni), idet de fleste kapitler ikke virker som henvendt til dette publikum, men snarere virker solidt funderet i den retoriske faglighed og derfor i sidste ende henvendt til fagfæller. Selvom det kunne ses som et problem i forhold til antologiens dobbeltsigte, skal det til gengæld siges, at der netop er meget at komme efter i bogen for retoriske fagfæller. Selvom bogen som udgangspunkt kredser om videnskabsretorik og forsker-borger figuren, er den bestemt ikke kun for dem med denne særegne interesse. Bogen kan på mange måder ses som et bidrag til to strømninger eller interesser inden for især skandinavisk retorikforskning i 2010'erne og 2020'erne. Den første er medborgerskab, som i over et årti har været et centralt begreb i retoriske behandlinger af alt fra debatter over spørgsmål om demokrati-udvikling til moderne aktivisme. Den anden er spørgsmål om etos og tillid, som har været centrale indtil videre i 2020'erne i forbindelse med blandt andet coronaepidemien, stigende polarisering og populisme samt AIs indtog i mange dele af samfundet. Her står bogens bidrag relativt skarpt. Samtidig vil retorikere med andre forskningsinteresser såsom offentlig kontrovers, miljøretorik, sociale bevægelser og digital retorik også kunne finde interessante pointer i forbindelse med teori og metode såvel som med retorisk kritik af relevante cases. Bogens styrke er, at disse mange interesser dækkes løbende og på tværs af kapitler på en måde, der skaber sammenhæng. Der er således meget at hente i antologien, uden at det føles som om, den stritter i for mange retninger.

Min eneste lille anke her, er bogens konklusion af Carolyn Miller. På sin vis er det lidt af et scoop for bogens redaktører at få et koryfæ som Miller til at samle op til sidst. Desværre er jeg ikke sikker på, hvor meget Millers konklusion egentlig bidrager med, som ikke kan findes lige så godt beskrevet i indledningen eller bogens kapitler. Hun fremhæver ganske rigtig indledningsvist vigtigheden af tillid i mødet med asymmetrien mellem borger og forsker, men herefter udvikler teksten sig til en længere (og til en grad anglocentrisk) udlægning af risikosamfundet, der måske havde passet bedre ind tidligt i bogen, hvorefter hun bevæger sig ud i en diskussion

af etos. Millers diskussioner af risiko og etos er interessante i deres egen ret, men som konklusion på og sammenfletning af de mange frugtbare perspektiver på tværs af bogens kapitler giver hendes tekst ikke så meget til læseren – der sker snarere en form for afkobling. Millers konklusion kunne som sagt med fordel have været et tidligere kapitel, for eksempel sidst i bogens første del, i stedet for at blive fremsat som kronen på værket.

Fleere engelsksprogede antologier har en tendens til at fokusere på en specifik geografisk region – i retorikfeltet betyder det, at et snævert fokus på amerikanske forhold kan være svært at undslippe. Derfor er det forfriskende at læse en bog som denne, der ikke blot taler til flere publikum, men også rent faktisk er international i sit blik. Dette ses både ved blandingen af nordamerikanske og europæiske skribenter, men i høj grad også ved cases, der blandt andet dækker Skandinavien, England, Italien, New Zealand, Canada og USA. Derudover er nogle cases i sandhed internationale, da de på trods af at være engelsksprogede krydser grænser i deres påvirkning. På trods af denne ros skal det dog nævnes, at det kunne have været utroligt interessant, hvis bogen også havde inkluderet enkelte perspektiver fra Asien, Afrika eller Latinamerika. Her ville der have været en mulighed for at bibringe spændende komparative perspektiver. Dette skal dog ses mere som et ønske end en egentlig kritik af en antologi, der i høj grad lykkes med sit forehavende.

Stefan Iversen, Aarhus universitet.

Stefan Iversen:

Nye journalistiske genrer mellem fortælle teori og digitale offentligheder

Anmeldelse af Yngve Benestad Hågvar, Harald Hornmoen og Jørgen Alnæs (red.): *Narrative Theory in Journalistic Practice. Understanding Emerging Digital Genres*.

Titlen på *Narrative Theory in Journalistic Practice. Understanding Emerging Digital Genres* er appetitvækkende, fordi den lover bidrag til to pågående diskussioner: Den ene diskussion handler om forholdet mellem fortælle teori og journalistisk praksis, den anden diskussion handler om, hvordan man kan øge forståelsen for nye digitale genrer. Allerede bogens første linjer slår fast, hvordan og hvorfor det er en bog til tiden: Det er godt set, at fortællinger fylder mere i de nye journalistiske tekster, som den såkaldte platformskapitalisme danner ramme om. Bogen er blandt andet vigtig, fordi den giver et tiltrængt, journalistisk blik på den tendens, at digitale platformes infrastrukturer favoriserer affektive formater, der skaber indlevelse og engagement og dermed fastholdelse, hvilket er den afgørende valuta i tidens opmærksomhedsøkonomier.

Bogens overordnede formål er at adressere “a broader and multimodal spectrum of contemporary journalism, with emphasis on emerging digital genres” (4). Bogens kerne er fem empirisk funderede casestudier af det, bogen kalder “journalistic narratives” i form af henholdsvis fremtidsfortællinger, live fortællinger, foto-journalistiske fortællinger, podcastfortællinger og fortællinger på TikTok. Det intenderede publikum er “graduate students as well as [...] established researchers” (np) fra felterne “journalism, media studies, and narrative studies” (np), hvilket i udgangspunktet stemmer godt overens med bogens tone og niveau. Ærindet er primært forskning, sekundært formidling, og heldigvis fungerer formidlingsdelen glimrende, selv mens der forskes. Prosaen er let forståelig, engageret og engagerende, mængden af metatekst er passende, og bogen bruger dygtigt eksempler og konkretiseringer til at vække og holde læserens interesse undervejs. Genremæssigt pla-

cerer bogen sig et lidt uklart sted mellem det, der i den angelsaksiske verden kaldes en *joint monograph* og det, der kaldes en antologi. Indledningen rummer formuleringer som “Chapter 2 will present the theoretical foundations for the book”, og bogens persona henviser til sig selv med pronomenet ”we”. Samtidig signalerer andre dele af bogens tekst og paratekst, at der er tale om en antologi, altså en bog med forskellige selvstændige artikler. De tre forskere i journalistik Alnæs, Hornmøen og Hågvær, alle ved Oslo Metropolitan University, er angivet som redaktører, og de har sammen eller hver for sig skrevet det meste af bogen. Derudover har bogen to ”contributors”, Simonsen og Fjellro, som hver har skrevet et ”chapter”. Kapitlerne har ikke kun separate indledninger og litteraturlister; flere af dem har også selvstændige, delvist uforbundne begrebsapparater og analysegreb. Resultatet af de forskellige genresignaler er, at jeg ikke helt kan beslutte mig for, om det giver mest mening at læse bogen som en noget usammenhængende monografi med flere forfattere eller som en antologi, der hænger overraskende godt sammen. Uanset: Der er meget (og meget forskelligt) at komme efter i de enkelte artikler. Jeg bevæger mig i det følgende frem ved se nærmere på bogens vigtigste bidrag, sådan som bogen selv præsenterer dem. Den sætter sig for at levere pointer inden for tre temaer: 1) “an empirical study of contemporary journalistic genres”, 2) “a theoretical development within the fields of journalism studies and narrative theory” og 3) “a textbook for those who want to learn how to do their own narrative analyses” (5).

Et empirisk studie af samtidige journalistiske genrer

Det første af bogens tre temaer – empiriske studier af aktuelle journalistiske genrer – står stærkest. Hovedparten af bogen består af kvalitative nærlæsninger af aktuelle former for journalistik, som på forskellige måder afviger fra mere traditionelle journalistiske formater, og her ligger en af bogens oplagte værdier: De valgte cases er alle både interessante, relevante og eksemplarisk afvigende; typiske for den stigende grad af atypiskhed, som de digitale, netværksbaserede offentligheder er så rige på, og som kommunikationsteorier og -metoder (også de retorikfaglige) i nogen grad stadig halser efter.

Kapitel 3 handler om journalistiske fremtidsfortællinger og igangsættes af det udmærkede spørgsmål “What techniques do journalists use to tell reliable stories about something that has not yet happened?” (5). Fokus er på to længere tekster. Den første er en BBC nyhedsartikel om krigen i Ukraine, der i fortællingens form fremstiller hypotetiske forløb for krigshandlingernes udvikling, hvilket bogen kalder ”scenario journalism”; den anden er en norsk, multimodal tekst om klimaforandringer, der læses som eksempel på, hvad nogle har kaldt ”scrollytelling”: det digitale medies muligheder for at blande semiotiske kanaler bruges til at højne indlevelse i komplekse fortællinger, som publikum scroller gennem. Læsningerne arbejder sig frem ved hjælp af dels en klar skelnen mellem “intriguing” og “configuring functions”, dels en ligeledes klar skelnen mellem “what we call stories *about* the future, stories *from* the future, and stories *evocating* the future” (24). Fremtidsjournalistik har brug for ”referential anchors” for at bevare troværdigheden, og der

er grænser for, hvor ”intriguingly the plot can be constructed without inserting pieces of more configurative narration” (38).

I kapitel 4 vender bogen sig fra fremtidsfortællinger til den særlige form for samtidighedsfortællinger, som nogle gange kaldes ”live narratives”, altså fortællinger om handlinger, der udfolder sig stort set simultant med fortællingen om dem. Den valgte case er 22 timers dækning i 2025 på *ABC News Lives*’ af forsøgene på at finde overlevende efter et sammenstød mellem en helikopter og et passagerfly over en flod i Washington, D.C. Interessen samler sig om spørgsmålet om, hvordan ”the journalists establish a plot when the chain of causality was unknown, and the outcome of the events was yet to happen” (42), altså den live-rapporterende journalists etisk og epistemologiske udfordringer med, som bogen rammende formulerer det, ”picking a plot on the spot” (43). Det styrende begreb er ”narrative causality”. Bogen ser kausalitet som et produkt af inferenser og hævder, at ”When a journalist constructs a certain narrative to relate actual events, the causality of the story inevitably assigns responsibility, and sometimes even blame, to one or more given parties” (45). På baggrund af den påstand foreslår bogen, hvilket i sig selv giver god mening, at man i analyser af fortællinger i breaking news-rapportering kan skelne mellem tre niveauer af kausalitet forstået som tilskrevet ansvar: ”physical causality”, ”agent causality” og ”structural causality”.

Kapitel 5 beskæftiger sig også med fortællinger, der afviger fra den typiske retrospektive skriftlige historie, men afvigelserne er langs modalitetsaksen; det drejer sig nemlig om fotografier. Erkendelsesinteressen er ambitiøs og klassisk, idet kapitlet diskuterer, hvorvidt fotografier kan være fortællinger, samt hvordan man kan analysere visuelle fortællinger. Genstanden er velvalgt: et pressefoto af civile ofre for krigen i Irpin, Ukraine, taget af Lynsey Addario og bragt i *New York Times* i 2022. Kapitlet arbejder både bredt og dybt i sine teoretiske dialoger (dog stort set uden at forholde sig til nogle af de begreber og teorier, som bogen præsenterer i sit ramme-kapitel og med ganske få henvisninger til fortælle-teori) og kommer frem til interessante pointer om, hvordan ”investigating the narrative dimensions of a photograph goes beyond registering its visible surface” (78).

I kapitel 6 stilles der skarpt på en tredje modalitet, nemlig lyd. Kapitlet analyserer via nærlytning podcasten *Threshold* (2024) ved hjælp af det, kapitlet kalder ”the vocal narrative analytical framework” (81). Dette framework kombinerer traditionelle fortælleanalytiske greb som plot, karakter og point of view med analyse af stemmens lydige udtryk ved hjælp af begreberne ”prosody”, ”materiality”, ”subject positions” og ”performativity”. Sammenføringen kan bruges til at undersøge, hvordan stemme, tone, pauser, åndedræt og rytme i podcasts bidrager til fortællingers former og funktioner.

Kapitel 7 undersøger, hvordan nyhedsmedier som *The Washington Post*, BBC News og Yahoo News tilpasser journalistik til TikToks logikker. Et centralt begreb bliver her ”narrative evaluation”, hentet fra Labov. Selve læsningerne forløber via en skelnen mellem en sekventiel akse, dvs. fortællingens tidslige forløb, og en multi-modal akse, dvs. de samtidige modaliteter, der komprimerer information på plattformen. Kapitlet demonstrerer, hvordan TikTok-nyheder forbindes med bredere

meso- og makronarrativer og formes af platformens krav om tempo, hooks, nærhed og brugerengagement.

Teoriudvikling mellem journalistikforskning og fortælle teori

Bogens andet tema – teoriudvikling mellem journalistikforskning for fortælle teori – hænger glimrende sammen med det første tema, fordi det handler om at udvikle de teorier, begreber og tilgange, der understøtter og præciserer undersøgelserne af de nye former for fortællinger i journalistisk praksis. I udgangspunktet er dette andet bidrag mindst ligeså velkomment som det første: Journalistik, særligt i dens aktuelle platformsbaserede varianter, trækker stadig mere på fortællestrukturer og -strategier samtidig med, at teorierne om fortællinger har udviklet sig meget gennem de seneste 20 år, blandt andet netop i forsøg på at holde trit med udviklingen i fortællingers funktioner i offentlige rum. Jeg skal skynde mig at sige, at mens jeg finder ideen om at inddrage teorier om fortællinger til at undersøge journalistiske tekster glimrende og velbegrundet, så er det især de importerede dele af den udveksling, altså teorien om fortællinger, jeg i det følgende opholder mig ved, fordi det er her, jeg som narratolog og retoriker føler mig mest på hjemmebane. Jeg stiller især skarpt på det teoriarbejde, der er i bogens kapitel 2 ("Narrative in journalism: theoretical and analytical challenges"), fordi det præsenteres som rammesættende for alle bogens læsninger.

Lad mig slå fast med samme, at det er inspirerende at følge, hvordan bogen dels inddrager eksisterende termer, dels selv udvikler nye, hvoraf hovedparten viser deres forklaringskraft i læsningerne. Den indledende skelnen mellem "journalistic narratives" og den eksisterende, snævrere ide om "narrative journalism" åbner for et nødvendigt bredere blik på samtidens praksisser, og bogen præsenterer en række begreber, som kan bruges til at navigere med i disse praksisser.

Bogen argumenterer overbevisende for at adskille "journalist narratives" i micro-, meso- og macro-niveauer, hvor micro er enkelte fortællinger i enkelte tekster, meso er cirkulerende og sammensatte "media narratives" (11), og macro er kulturelt cirkulerende "myths or master plots" (12). Fra litterær narratologi henter bogen Meier Sternbergs ideer om "suspense", "curiosity" og "surprise" til at tale om grader af og former for læserinvolvering, som så kombineres med Raphael Baronis ideer om fortællingers to plotfunktioner: "intriguing", som højner publikums interesse via udelukkelse af information, og "configuring", som genskaber kontekster for at skærpe forståelsen for en hændelsesrække. For en journalistikfaglighed er det afgørende at kunne tale præcist om forskelle på opfundne fortællinger og fortællinger, der henviser til fælles virkeligheder, og her trækker bogen på litterat og narratolog Dorrit Cohns klassiske ideer fra *The Distinction of Fiction* (1999). Inspireret af Cohn foreslår bogen at tale om "level of reference" for holde fiktion og ikke-fiktion adskilt: Journalisters fortællinger refererer til virkelighedens verden, mens fiktionens fortællinger opfinder den verden, de henviser til, idet de henviser til den, hvilket er en elegant måde at tale om forskelle på fiktion og ikke-fiktion på.

Denne sammenføring af begreber og ideer har bestemt potentiale for tilgange,

der gerne vil sige noget mere præcist om journalistiske fortællinger, hvilket flere af læsningerne i bogen fint demonstrerer. Alligevel kan jeg ikke lade være med også at se en del forspildte muligheder i det, bogen kalder ”theoretical development” (5). Bogen gør et velment arbejde med at positionere sin tilgang i relation til de former for fortælleforskning, som interesserer sig for fiktive, litterære fortællinger, altså det, der ofte henvises til som klassisk narratologi. Det er et godt og velkendt argument, at klassisk narratologis blik på fortællinger som autonome strukturer er for smalt til at kunne rumme de mange epistemologiske, kommunikative og ontologiske funktioner, som fortællinger har i tilgift til deres mere æstetiske og underholdende funktioner. Når det lyder, at ”Our point of departure, then, is that narrative techniques do not belong to fiction or even literature in general but are basic epistemological tools for constructing representations of the world” (9), så klinger det fint sammen med de mange former for fortælleforskning, som netop ikke interesserer sig for fiktive fortællinger, men derimod for fortællinger i fx hverdagsamtaler, i undervisning, i politik, i videnskab eller i psykologi. Bogens egne teoretiske valgs-lægtskaber giver dog her anledning til to indvendinger.

For det første kan man spørge: Når nu den klassiske narratologis begreber ikke er så velvalgte til nyere former for faktuelle fortællinger, hvorfor bruger bogen så den slags fortælleteori så relativt meget? Både Baroni og Cohn (og Genette og Prince, som trækkes af stalden) bedriver netop den slags fortælleforskning, som bogen vil positionere sig i modsætning til. Rammen taler fint om “doing narrative analysis of journalism is about interpreting how coherence can be constructed out of a heterogeneous reality” (17), men den form for meningsgskabelse passer ikke ret godt med Sternbergs tre begreber – ”suspense”, ”curiosity” og ”surprise” – som til gengæld passer rigtig fint med de fiktionsfortællinger, som Sternberg typisk læser. En lignende kommentar gælder bogens valg af Cohn. Mens hendes ide om fiktion som ikke-referentiel er elegant, så er den desværre også ganske forsimplet og afkontekstualiseret og især velegnet til at tale om selvberoende, komplekse fortællinger lig dem, man typisk finder i litterær fiktion. I offentlige praksisser er forholdene mellem fiktion og ikke-fiktion, mellem fiktioniserede og ikke-fiktioniserede fortællinger som regel mere mudrede. Det gælder ikke mindst i aktuelle digitale offentlighedens blandingsformer, hvor journalistikken også ofte færdes. I tiden siden Cohns bog er der opstået flere paradigmer, som egner sig bedre end Cohns til at tale om de genstande, bogen sætter sig for at analysere, fx retorisk fiktionitetsteori, som kan findes i adskillige grundbøger og artikler; på dansk blandet i Jacobsen et al. *Fiktionalitet* fra 2013.

For det andet: Det kan undre, at bogen ikke i større grad trækker på noget af den megen fortælleforskning, der for længst har bevæget sig hinsides klassisk narratologi. Mens det giver god mening at sige, at narratologi og postklassisk narratologi handler om fiktion, så er det for denne læser nogle årtier siden, at man overbevisende kunne hævde, at ”much narrative theory is developed with the intention to analyse fictional literature” (5). Størstedelen af aktuel fortælleforskning handler om ikke-fiktive fortællinger, og der findes megen fortælleteori, som (nogle gange endda demonstrativt) undgår fiktion. Det kan man fx forvise sig om ved at bladre

i den bredt anlagte antologi *The Routledge Companion to Narrative Theory* (2022). Der er en mængde nyere teoretikere, som stiller begreber til rådighed for en tilgang, der gerne vil tale om ikke-fiktive fortællinger i og om (medie)virkeligheder. Det kunne fx være Polletta om sociale bevægelsers fortællinger, Mäkelä om ”instrumental narratives” og viralitet i samtidens medie-økologier, Georgakopoulou og Page om ”small stories” og ”shared stories” på sociale medier, eller Bamberg om ”master narratives” og ”counter-narratives”. Pointen er ikke, at de alle burde være med, men at bare en af disse ville tilføje ideer og termer, som egner sig bedre til at udvikle teori til at tale om bogens genstande. Når bogen begrunder sit begreb om master plots, altså de kulturelt formede og formende fortællinger på macro-niveau, så sker det med en hurtig henvisning til *20 Master Plots*, en causerende håndbog for aspirerende fiktionsforfattere, hvilket er ærgerligt, når der nu findes en del fortælleteori om master plots, fx i Abbotts generelle og bredt udbredte *The Cambridge Introduction to Narrative* (oprindeligt fra 2002, tredje oplag 2020), som bogen endda selv kort henviser til (selv om den fejlstaver ”Abbott” som ”Abbot”).

Grundbog i fortælleanalyse

Hermed er vi fremme ved bogens tredje tema, som er dens intention om at fungere som grundbog (”textbook”) eller håndbog for ”those who want to learn how to do their own narrative analyses” (5). Bogens læsninger er, som nævnt, en af dens store styrker. Der læses tekstnært, opmærksomt og sikkert, med blik for både tekstlige detaljer og større, kompositoriske helheder. Læsere fra forskellige kvalitative fagligheder kan finde masser af inspiration til at undersøge ukonventionelle former for journalistiske fortællepraksisser. Givende er især blikkene på tværs af modaliteter, herunder diskussionerne af, hvad og hvordan medier og semiotiske kanaler betyder for journalistiske fortællingers former og funktioner. Både begyndere og øvede fortælleanalytikere kan lære noget ved at følge de ganske forskellige tilgange i bogens læsninger. Et vanskeligt spørgsmål, når det kommer til håndbøger i fortælleanalyse, er forholdet mellem generelle metoder og specifikke undersøgelsesdesigns. I konklusionen fremgår det, at ”the analytical design needs to be adjusted to the kind of text we are analysing, as well as the purpose of the analysis” (119), hvilket jo giver god mening, også i en retorikfaglig sammenhæng. Tættest på en egentlig metode eller fremgangsmåde kommer bogen i slutningen af det rammesættende 2. kapitel. Her foreslås fire spørgsmål, som kan bruges som rettesnor i arbejdet med at analysere ”journalistic narratives”: Hvordan er teksten en fortælling? Hvordan er plottet konstrueret? Hvordan er virkeligheden repræsenteret? Hvad betyder genre og kontekst for fortællingen? Tilgangen opløser altså genstanden i fire elementer i form af først definition, så story/forestilling, så discourse/fremstilling/reference og endelig situation, hvilket giver god mening som generel analysepraksis. Konklusionen gør et hæderligt forsøg på kort at forholde sig til disse fire spørgsmål på tværs af bogens læsninger, men det bliver ved forsøget; dertil er det noget af en tilsnigelse, når konklusionen hævder, at ”all analyses in this book have in some way been guided by these questions, although not always stated explicitly in the texts” (119). Det ville

have styrket bogens bidrag som analysegrundbog, hvis den foreslåede fremgangsmåde ikke blot var implicit, men faktisk synlig og i brug, altså demonstreret og måske endda udfordret mere i de analytiske dele af bogen. I stedet opstiller flere af kapitlerne deres egne fremgangsmåder, fx kapitel 3, som vælger at nærme sig fremtidsfortællinger efter fire ganske anderledes læsespørgsmål (29). Der kan, som bogen også selv fremhæver, være gode grunde til at udforme mere specifikke metoder for at forstå mere specifikke praksisser, men det bliver ikke helt klart i løbet af bogen, hvilken status den generelle metode har, når den ikke danner et tydeligt grundlag for bogens egne læsninger.

Til trods for disse indvendinger om bogens selvforståelse, genre og begrebsmæssige sammenhængskraft samt graden af relevans og aktualitet i dens teoretiske valgslægtskaber er der meget at glæde sig over i bogens artikler. De viser, hvordan journalistikkens omgang med fortællinger er under forandring, hvilket kalder på nye begreber og termer; de viser samtidig, hvordan den nære tekstlæsning stadig er et spændende og potentielt innovativt greb, selv i – eller måske netop på grund af – medievirkeligheder, der på en og samme tid er splintret i mobile atomer og forbundne via usynlige, algoritmiske infrastrukturer.