

Værdifuld underholdning? The Oscars og amerikanske værdier

Af ANDREAS HALSKOV

For the past about 11 years I do work for the UN, and one thing that strikes me, wherever I go, is that American films export our culture in a way that reflects incredibly well on our nation and on our values. And [...] it's just a great reminder that although we call it "the entertainment industry," it does so much more than just entertainment. I mean, this industry serves as the best American ambassador we can hand off to the world.

- Michael Douglas 2009¹

What is amazing about the Oscar Award and its annual show is their *public* and *immediate* manifestations of [...] important cultural values.

- Emanuel Levy 1987: 338

Da skuespilleren Michael Douglas i 2009 modtog det amerikanske film-instituts såkaldte "Lifetime Achievement Award", påpegede han, som set ovenfor, at den amerikanske film- og underholdningsindustri hverken kan eller bør reduceres til *underholdning*. Film er rigtignok underholdning, men som alle underholdningsprodukter er også film produkter af en tid, en kultur og et givent sæt af værdier. Tilsvarende kan også Oscarshowet betragtes som et amerikansk kulturprodukt, der via sin opbygning og sine rigt omtalte vinderfilm afspejler det amerikanske samfund og værdisæt. "Watching the annual show," hævder sociologen Emanuel Levy således, "the international viewers get a microcosm of American films, American television, and American culture" (Levy 1987: 331). Og han fortsætter: "The Oscar show serves as effective propaganda not just for American films, but for the American Way of Life" (ibid.).

At de forskellige Oscarvindende film kan siges at repræsentere det amerikanske samfund og de amerikanske kulturværdier, "the American Way of Life", er næppe nogen urimelig påstand. Anderledes komplekst bliver det dog at indkredse, *hvad* der præcist ligger i "the American Way of Life" (hvilke kulturelle værdier, der må betragtes som særligt amerikanske), og *hvor* *dan* de forskellige Oscarvindende film konkret kan siges at afspejle og udtrykke disse kulturværdier (jf. fig. 1).

Netop disse spørgsmål – "Hvilke kulturværdier er særligt kendetegnen-



Fig. 1: Oscarfilmen betegnes undertiden som en "transmitter of cultural values". De amerikanske værdier og disses forhold til forskellige Oscarvindere er dog ikke simpelt og entydigt definerbare. På billedet ses George C. Scott i titelrollen som *Patton* (1970) i en *biopic*, som behandles senere i dette kapitel. © Twentieth Century Fox.

de for USA, og hvordan og i hvilken grad repræsenteres disse i forskellige Oscarvindende film?" – er da centrale for dette kapitel. Et kapitel, som i alt væsentligt vil konkludere, at Oscarfilmene bestemt *kan* siges at spejle det amerikanske samfund og de amerikanske kulturværdier, men som samtidig vil illustrere, hvordan amerikanske værdier og ligeså forskellige Oscarfilm ikke entydigt og kategorisk lader sig bestemme.

"The American Way of Life"

Området for "American Studies" har været i stigende kurs siden 1980'erne og beskæftiger sig i bred forstand med "those stories that Americans tell one another in order to make sense of their lives" (Mechling 1989: 4). At særlige studier vies til dette område, illustrerer med al ønskelig tydelighed, at det ikke er let at skulle få hold på amerikanske værdier og amerikansk tankegods. Ikke ulig det så drilske danskhedsbegreb er også "American-ness" et umuligt og næsten utæmmeligt bæst at skulle håndtere. Hvad der karakteriserer "amerikanskhed", er med andre ord ikke så enkelt at skulle indkredse, som man måske kunne forledes til at tro, og med en broget befolkningssammensætning af godt 300 mio. mennesker med forskellige religioner, politiske overbevisninger og etniske baggrunde er "amerikaneren" naturligvis ikke en entydigt definerbar størrelse.

De fleste er nok bekendt med Horatio Alger og dennes *rags to riches*-fortællinger, hvor naive personer gennem ihærdighed, held og hårdt arbejde bevæger sig fra pjalter til rigdom, men allerede i Algers samtid gjorde en anden og mere populær amerikaner, Mark Twain, grin med denne *rags to riches*-fantasi. I fortællingen "Life As I Find It" (1879) bevæger hovedpersonen sig således ikke fra pjalter til rigdom, men loves tæsk for sit opportunistiske forsøg på at overskride sin naturlige plads i det sociale hierarki. Nok er Algers *rags to riches*-fortællinger mere typiske i det amerikanske kulturliv, ikke mindst i Hollywoods "drømmefabrik", men Twains modhistorie kan, om ikke andet, tjene til at minde os om den kompleksitet og flertydighed, som altså også eksisterer i det amerikanske samfund. Med dette forbehold in mente kan vi med sociologerne Robin Williams og John C. Macionis dog pege på en række fremtrædende og mere typiske kulturværdier, som synes at kendetegne USA, og som afspejler sig i mange af de mest prominente Oscarfilm:

- Achievement and success
 - Activity and work
 - Practicality and efficiency (doing vs. dreaming)
 - Democracy and free enterprise
- (Macionis 2004: 66).²

At man i USA lægger vægt på hårdt arbejde, frihed og "jagten efter lykke", er næppe overraskende, og disse værdier vil blive undersøgt nærmere i de følgende afsnit med udgangspunkt i film som *Casablanca* (1942), *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975), *Rocky* (1976) og *Forrest Gump* (1994). Hvis det er rigtigt, som Levy siger, at Oscarfilmen er blevet et "preeminent symbol of American culture all over the world" (Levy 1987: 333), så er pointen med de følgende sider at vise, *hvordan* og *i hvilken udstrækning* dette er tilfældet.

Fra amerikansk drøm til amerikansk mareridt

Den første af de kulturværdier, det her skal handle om, er den algerske forestilling om, at man gennem hårdt arbejde og ihærdighed vil opnå succes,

at man vil transcendere sin sociale position i samfundet og bevæge sig fra *rags* til *riches*.

Denne forestilling går i amerikansk forstand helt tilbage til nationens fødsel, til en tid, hvor europæiske puritanere og nybyggere tog til USA med drømmen om et bedre og mere frugtbart liv. Den puritanske forestilling kan lidt forenklet beskrives i følgende aforisme – *af hårdt arbejde følger succes i kraft af et tættere forhold til Gud* – og denne grundtanke blev også formuleret i Benjamin Franklins nu velkendte dyder, hvoraf den ene (*bootstrap ethic*) hævdede, at lykke ville tilkomme den, der blot arbejdede hårdt og snørede støvlerne stramt nok.³

Med *Uafhængighedserklæringen* i 1776 blev dette credo sågar indskrevet som en af de officielle amerikanske værdier, idet man også her plæderer for en række såkaldt umistelige rettigheder, heriblandt “Life, Liberty and the pursuit of Happiness” (Hancock et al. 1776, i Kindig 2012).

Denne amerikanske grundtanke kan da, ifølge samfundsforsker David Nye, beskrives med ordet *mobilitet*, et ord, der her skal forstås i dobbelt forstand. Amerikaneren, mener Nye, sætter pris på den individuelle frihed, som frontierhelten legemliggør – en person, der frit og selvstændigt bevæger sig derhen, hvor lysten og viljen driver ham (Nye 1990: 193ff).⁴

Ordet *mobilitet* dækker dog samtidig over *social mobilitet*, en forestilling, som altså kendes helt tilbage fra de første tilflyttere, der håbefuldt drog til det amerikanske kontinent, og som også kunne genfindes i præsident Calvin Coolidges nu klassiske slogan: “Press on!”

At snøre handskerne: *Rocky* og den franklinske arbejdsmoral

En Oscarfilm, der måske mere end nogen anden legemliggør denne *bootstrap ethic*, er den overraskende vinder fra 1977-uddelingen, *Rocky*, som blev skrevet af opkomlingen Sylvester Stallone og iscenesat af instruktøren John G. Avildsen.⁵

Historien i filmen (de værkinterne forhold), men også historien *omkring* filmen (de værkeksterne forhold) lignede i 1976 et positivt modsvar til Franklins individualistiske credo om “succes gennem hårdt arbejde”.

Stallones egen beretning, ikke mindst *Rockys* tilblivelseshistorie, er i sig selv en *rags to riches*-fantasi, der måler sig med de mest fantastiske af Al-



Fig. 2: *Rocky* var ved Oscarshowet i 1977 en overraskende og for mange ufortjent vinder i kategorien for bedste film, men filmens insisterende tematisering af den lille mands ihærdige kamp – en kamp, som spejledes i skuespilleren Stallones egen biografi – gjorde *Rocky* til en sikker publikumssucces. © Twentieth Century Fox.

gers fortællinger. Som produkt af et skilsmissehjem flyttede en rastløs, men ihærdig Stallone tidligt fra New Yorks såkaldte "Hell's Kitchen" til Silver Springs, Maryland og derpå Philadelphia. Efter i årevis at have boet hos diverse plejefamilier blev han smidt ud af ikke færre end 14 forskellige skoler på blot 11 år. Stallone kæmpede ihærdigt for at blive skuespiller, skønt han ved flere tilfælde (bl.a. på dramalinjen ved universitetet i Miami) blev afvist og frarådet at søge skuespilvejen. Det lykkedes Stallone at få nogle mindre roller i mere eller mindre lødige film, men efter hans rolle i *The Prisoner of Second Avenue* (1975) så hans karriere ud til at være gået i stå (jf. Levy 1987: 334-335).

På dette tidspunkt begyndte Stallone at skrive sit eget screenplay, sin egen historie. Resultatet af dette screenplay blev i 1976 en lille boksefilm om *prize-fighter*en Rocky (med et budget på blot 1,1 mio. dollars), som mod alle odds kæmper sig fra outsider- til stjernestatus i ringen og fra pjalter til rigdom uden for ringens lukkede mikrokosmos.

I dag huskes filmen mest for dens sitrende realistiske stil, helt i tråd med 1970'ernes foretrukne æstetik, dens banebrydende anvendelse af *steadicam* og dens uventede, hvis ikke helt urimelige, sejr i "Best Picture"-kategorien foran hæderkronede film som *Network*, *All the President's Men* og *Taxi Driver*. Filmens iscenesættelse, ikke blot dens tematik og produktionshistorie, er dog en interessant spejling af den førnævnte *bootstrap ethic*, og som sådan kan den beskrives som en naturlig vinder i det, der rimeligvis må betegnes som en amerikansk "merit award" (et prisuddelingsshow, hvor priserne gives på baggrund af meritter).

Da Rocky imod filmens slutning går i ringen mod den afroamerikanske hero Apollo Creed, hvis navn hovmodigt vækker minder af græske guder og det førnævnte *credo* fra *Uafhængighedserklæringen* ("Life, Liberty and the pursuit of Happiness"),⁶ ligner dette en moderne variant af David mod Goliat (jf. fig. 2). Bokseringen fungerer her som et mikrokosmos for samfundet, og når Rocky i en serie af halvtotaler og halvnære indstillinger fra alle sider tæskes rundt i ringen, antager kommentatorens ord, "It's a tough one," en næsten symbolsk sandhedsværdi. Rocky, der fra filmens begyndelse bokser af ren og skær nød, er i en social forstand næsten "down and out", og de stadigt kortere og mere nære beskæringer viser os den træthed, som kun en sand "working class hero" kan rammes af. Rocky slår møllesving, og der klippes elliptisk imellem de halvnære beskæringer af bokserne og en pointdame, der i symbolsk forklædning som Frihedsgudinden viser os, at runderne går. Da runde 14 oprinder, klippes nu til en supertotal af ringen, der giver tilskueren et klart overblik over dette samfundsmæssige mikrokosmos, og herpå klippes der til Rocky, som til tonerne af Bill Contis triumferende "Going the Distance" bankes af en stadig mere pågående Creed. Rocky får bank, men som titlen på Contis nummer også udtrykker det, står han distancen. Ved at snøre handskerne stramt og arbejde ihærdigt, målrettet og dedikeret – som en anden puritaner – kan også en lille uuddannet arbejdsknægt fra "Helledes køkken" altså sejre.

Det er næppe nogen egentlig overraskelse, at *Rocky* i 1977 tog prisen for bedste film foran Martin Scorseses *Taxi Driver*, for den mobiliserende arbejderklassefantasi og individualisme, som dominerer Avildsens film, er hos Scorsese blevet til et formørket storbymareridt. Den ihærdige "prize-fighter" hos Avildsen erstattes i *Taxi Driver*, i skikkelse af Travis Bickle (Robert De Niro), af en selvtægtig "street fighter", der kæmper uden for ringen og ligeså uden for samfundets regler. Her er den triumferende populærmusik blevet erstattet af Bernard Herrmanns dystre klangflader, og den sympatiske protagonist og identifikationsbefordrende brug af halvnære beskæringer er i Schraders og Scorseses "one-character movie"⁷ blevet erstattet af nogle triste supertotaler, holdt i en insisterende *low key*-belysning.

Samtidig kan både *Rocky* og *Taxi Driver* siges at omhandle en på daværende tidspunkt trængt hvid arbejder- og middelklasse (jf. oliekrisen i før-

ste halvdel af 1970'erne). Men hvor titelpersonen i Stallone og Avildsens film er en heltemodig bokser, som i ringens trygge mikrokosmos kæmper mod den sorte Apollo Creed, så søger Travis Bickle fra Scorseses film, som sagt, at bekæmpe småkriminelle sorte amerikanere *uden for* ringen og på udenomsretlig vis. I en af filmens nu klassiske sekvenser skyder Travis en sort kioskrøver, hvorefter den latinamerikanske kioskejer tæsker liget med et jernrør. Herfra klippes der til en halvnær af Travis, som med et tomt blik i øjnene retter en pistol direkte mod kameralinsen. Derpå følger et klip på blikretning til en halvnær af en afroamerikaner, som gennem fjernsynsapparatet kigger tilbage ud mod Travis. Den titulære, hvide taxachauffør fra Scorseses film er en trængt mand, og hans kamp mod (mere eller mindre) sagesløse afroamerikanere er en tydelig kommentar til datidens betændte raceproblematikker. Da der herefter klippes til Travis i den klassiske gule newyorkertaxa til tonerne af en politiker, som *off screen* siger: "We, the people, suffered in Vietnam," understreges da en anden af filmens politiske undertoner. Som hjemvendt Vietnamveteran er Travis, således at forstå, et fremmedgjort, de-sensibiliseret individ. En trængt person, som i sit forsøg på at genfinde sin egen identitet og *tilstræbe sin egen lykke* gentager den meningsløse vold, som han har været vidne og medvirkende til i Sydøstasien. De nådesløse politiske betydningslag i *Taxi Driver* ligner en misantropisk troldspejlsversion af *Rocky*, og som sådan er Stallone og Avildsens film en mere oplagt Oscarvinder.

Samtidig er *Rocky* en art *pseudo-biopic* inspireret af den legendariske sværvægtsbokser Rocky Marciano (49-0-0) og den ditto velkendte mellemvægter Rocky Graziano, som tidligere har dannet grundlag for den Oscarvindende Paul Newman-film *Somebody Up There Likes Me* (1956) (hvor hovedpersonen er skildret på en mere sammensat og mindre heltemodig vis).⁸ *Rocky* kan således siges at inkarnere nogle grundlæggende amerikanske værdier, at passe ind i nogle klassiske Oscargenrer og fortælleskabeloner og at indeholde nogle nu velkendte Hollywood- og Oscartroper.

***Slumdog Millionaire* – amerikansk rags to riches-fantasi i indiske gevandter**

I sit sociologiske studie af "The Academy Awards" fra 1987 har førnævnte

Levy beskrevet Oscarshowet som "an enduring and uniquely American symbol of achievement and success" (1987: 338). Om dette er en gangbar beskrivelse, kan muligvis diskuteres, men det er påfaldende, hvor få alternative, endsige ikke-amerikanske film som er blevet hædret i "Best Picture"-kategorien.

Hvis vi fraregner engelske klassikere som *Hamlet* (1948) og *Tom Jones* (1963), er det dog sjældent, at prisen for bedste film er tilfaldet en ikke-amerikansk produktion, og de udenlandske film, der en sjælden gang har taget denne pris, er næsten pr. definition engelsksprogede film, der typisk kan siges at støtte op om amerikansk tankegods.⁹ Et af de seneste og mest påfaldende eksempler herpå er den indisk-engelske film *Slumdog Millionaire* (2008), instrueret af Loveleen Tandan og Danny Boyle, der forinden havde skabt sig et navn som regissøren bag kultfilmen *Trainspotting* (1996). Titlen på *Slumdog Millionaire* bærer påfaldende lighed med de førnævnte fortællinger af Horatio Alger, og havde det ikke været for den kollokviale brug af ordet "Slumdog", havde titlen da også været ensbetydende med *rags to riches* (jf. fig. 3). Også på et tematisk og handlingsmæssigt plan er Boyles film en klassisk pjalter til rigdom-fortælling, her om en ung "chai wallah" fra Mumbai, Jamal Malik spillet af Dev Patel, som gennem slid og en gud-given begavelse vinder hovedprisen i quizprogrammet "Who Wants to Be a Millionaire?". Filmens anvendelse af flashbacks, krydsklipning og energisk slagtpøjsmusik er medvirkende til at skabe en fundamentalt dramatisk oplevelse, men særligt kendetegnende for filmen er dens ekspressive brug af farvefiltre og et levende, håndholdt kameraarbejde (skabt af Anthony Dod Mantle).



Fig. 3: Nok er *Slumdog Millionaire* (2008) en britisk-indisk coproduktion, men både dens titel og handling er tættere på Horatio Algers amerikanske *rags to riches*-historier end på den britiske tradition for socialrealisme og den indiske slum. © 20th Century Fox Home Entertainment.

Screenplayet af Simon Beaufoy er løst baseret på Vikas Swarups roman *Q&A* (2005), og dens fortælling ligger i forlængelse af amerikanske pjalter til rigdom-historier på den ene side og indiske Bollywoodeventyr på den anden side. Som filmkritikeren Tony Watkins således udtrykker det:

Like most Indian films, *Slumdog Millionaire* is a fairy tale. It's a rags to riches tale, a love story, an escaping-the-clutches-of-the-bad-guys yarn. Fairy tales have an escapist aspect to them, taking people away from the grim realities of everyday life to a world in which other grim realities can be surmounted, defeated or decisively left behind. (Watkins 2009).

Midnight Cowboy – fra amerikansk mytologi til barsk realitet

I den forstand er *Slumdog Millionaire* en typisk Oscarvinder – en film, som i alt væsentligt spejler og således understøtter den franklinske succesforestilling, som dominerer i store dele af den amerikanske kultur og fortælletradition.

Også blandt de Oscarvindende film findes der dog klare modeksempler, der kan bruges til at nuancere billedet af Oscarshowet og ikke mindst den amerikanske kultur. Et interessant eksempel herpå er *Midnight Cowboy* (1969), en rå og realistisk skildring af bristede (amerikanske) drømme, naive frontierfantasier og storbyfattigdom, iscenesat af den homoseksuelle instruktør John Schlesinger, der forinden havde gjort sig i britisk dokumentarfilm og socialrealisme.

Schlesingers film, som bl.a. udmærker sig ved en nybrydende anvendelse af populærmusik og psykedeliske sekvenser, behandles i et senere kapitel i bogen og skal derfor ikke være genstand for større omtale her. Også i henhold til de amerikanske værdier er *Midnight Cowboy* dog interessant, og den nu klassiske karakter Joe Buck, spillet af Jon Voight, ligner på adskillige planer et opgør med den amerikanske frontiermyte. Den texanske Joe Buck, der alene i sit stereotypiske navn ligner en parodisk figur, bærer sig selv og sin hat på den helt rette vis, men han rejser mod storbyen med urealistiske forhåbninger og møder en verden, der har forandret sig og næsten overflødiggjort cowboyen. Ihærdighed, hårdt arbejde og "stoical indifference to pain and hardship" – kvaliteter, som kendetegner en sand "frontiersman" – er ikke tilstrækkelige i en hård og dystre virkelighed præget af armod og forrået kapitalisme (Stegner 2008: 702).



Fig. 4: Også blandt Oscarvinderne finder vi nogle tragiske afviklingshistorier, hvor amerikanske drømme aldrig går i opfyldelse, og håbefulde frontierfantasier aldrig indløses. På billedet ses Jon Voight (til venstre) og Dustin Hoffman (til højre) som de to tragiske helte i Schlesingers *Midnight Cowboy* (1969). © Twentieth Century Fox.

I storbyen finder Joe Buck således ikke sine drømme; han møder den haltende con artist Ratso Rizzo (Dustin Hoffman), der ligesom han selv er en taber i livet. I et gensidigt ufrugtbart partnerskab forsøger Joe Buck og Rizzo at få enderne til at mødes (jf. fig. 4), men vores naive cowboy, der i filmens åbningsscene smilende går mod skærbilledet til tonerne af Harry Nilssons fængende "Everybody's Talkin'", ender som prostitueret i det, der ligner Hollywoodheltens endegyldige fald.

Selv blandt Oscarvindere, nomineret og valgt af det ellers så konservative Oscarakademi, findes altså barske, nybrydende og håbløse fortællinger, hvor pjalterne aldrig omsættes til rigdom, og hvor hårdt arbejde, trods løfter om det modsatte, *aldrig* lønner sig. *Taglinen* til Dennis Hoppers hippiefilm *Easy Rider*, produceret samme år som *Midnight Cowboy*, men forbigået ved Oscaruddelingen, kunne således også – måske endda mere eksplicit – siges at indramme handlingen i Schlesingers film: "A man went looking for America and couldn't find it anywhere."

Demokratiets totalitarisme – imellem stat og individ

Den enkeltes frie valg og mobilitet, forstået som en frihed til at udfolde sig

selv, bevæge sig frit og ikke at være pålagt vide restriktioner fra øvre instanser, er en grundlæggende værdi i det amerikanske samfund med vidtrækkende betydning.

Indforstået i de førnævnte "unalienable rights" fra *Uafhængighedserklæringen* – "Life, Liberty and the pursuit of Happiness" – er også en accept af, at lykken skal *jages*, at det er den enkeltes pligt at *tiltage sig* eller *skabe* sin egen lykke og velstand. Af det amerikanske frihedsbegreb følger altså en række værdier, "freedom of choice", "freedom of speech", "freedom of action", men ikke "freedom from want" (Campbell & Kean 2006: 271). Et nu klassisk amerikansk dictum siger således rigtigt nok: "That government is best which governs least."¹⁰ Og som det da også direkte fremføres i den førnævnte erklæring: "whenever any Form of Government becomes destructive [...], it is the Right of the People to alter or to abolish it" (Kindig 2012).

Med sådanne udsagn mejslet ind i den amerikanske grundforståelse er det da heller ingen overraskelse, at staten i mange amerikaneres øjne kan opfattes som et monster, en uønsket Leviathan, som truer med at vokse sig stor og helt kolonisere den enkeltes livsverden. Heraf følger en relativt omsiggribende frygt for kollektivism og totalitarisme, en frygt, som gennem historiske referencer har fået et ofte konkret og ydre ansigt. Under Den Kolde Krig var fjenden således Sovjets kommunistiske styre, der som en *red scare* truede med at udbrede sin ideologi og styreform over store dele af verden og sågar, som en anden "Bodysnatcher", at infiltrere det amerikanske samfund og kulturliv.¹¹

I den amerikanske filmindustri gav denne forestilling om en *rød trussel* sig til kende i en række såkaldte HUAC-høringer (1938-1975),¹² hvor prominente filmfolk skulle fremstilles for en komité og sværge, at de ikke i nogen forstand var affilieret med kommunismen. Et resultat af disse høringer var den såkaldte "Hollywood Blacklist", også kaldt "The Hollywood Ten", en gruppe af filmfolk, som i 1947 blev *blacklistet* efter at have nægtet at deltage i de førnævnte høringer. Blandt de anklagede filmfolk var instruktøren Elia Kazan, som i perioden 1934-1936 var medlem af USA's kommunistiske parti. Kazan, som forinden havde vundet en Oscar for det humanistiske drama *Gentleman's Agreement* (1947) og fået en nominering for Tennessee Williams-filmatiseringen *A Streetcar Named Desire* (1951), valgte dog

at vidne *mod* flere af sine kolleger og kunne derpå modtage otte Oscarstatuetter, heriblandt hovedprisen, for den helt uforlignelige *On the Waterfront* (1954).

Som *Rocky* handler også Kazans film om boksning, men her i en langt mindre direkte og fremtrædende forstand, og *On the Waterfront* huskes snarere for to elementer: 1) dens tungsindige, men mindeværdige udgangsreplik, "I could've been a contender," fra den udbrændte eksbokser Terry Malloy (Marlon Brando), og 2) dens implicitte behandling af angiverproblematikken, der som sagt havde omgæret instruktøren selv (Thomsen 2000: 125, Atkinson 2001: 40f). Terry rulles ind i fagforeningsbossen Johnny Friendlys mafialignende virksomhed og ender med selv at måtte angive sin svoger.

Når systemet er sygt – *One Flew Over the Cuckoo's Nest*

On the Waterfront huskes primært for Marlon Brandos banebrydende spillestil (for mere herom se Johannes Riis' kapitel i denne bog), men filmen kan altså også siges at spejle et klassisk tema i amerikansk kultur: forholdet imellem stat og individ, system og livsverden. På det første fortolkningsplan omhandler filmen således Terrys opgør (som informant) med Friendlymafiaen, men på det andet fortolkningsplan kan filmen siges at omhandle Kazans forhold til dennes kolleger. På et tredje fortolkningsplan kan filmen da siges at illustrere forholdet imellem frihed og liberalisme på den ene side (som nogle vedtagne amerikanske kulturværdier) og kollektivismen på den anden side (her repræsenteret ved fagforeningen) (jf. fig. 6).

En lignende allegorisk læsning kan foretages af filmen *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975, *Gøgereden*), der i 1976, som den blot anden film i Oscarhistorien, vandt samtlige af de fem hovedpriser: bedste adapterede manuskript (Lawrence Hauden og Bo Goldman), bedste mandlige hovedrolle (Jack Nicholson), bedste kvindelige hovedrolle (Louise Fletcher), bedste instruktør (Miloš Forman) og bedste film (Saul Zaentz og Michael Douglas). Denne film, som af Roger Ebert er blevet beskrevet som en "anti-establishment parable" (Ebert 2003), er instrueret af tjekken Miloš Forman og afviger i flere henseender fra Ken Kesey's litterære forlæg. Mens bogen er skrevet i første person fra indianeren Chief Bromdems perspektiv, er fil-

men iscenesat fra et ydre *point of view* med R. P. McMurphy (Jack Nicholson) som den altafgørende protagonist. Dette greb har flere funktioner: 1) at fjerne fokus fra indianerens ustabile tilstand, 2) at gøre indianerens evne til at tale til en komisk *surprise* og 3) at sætte fokus på den handlekraftige fritænker R. P. McMurphy, der i alt sit tøjlesløse anarki er en tydelig repræsentant for den førnævnte "American Way of Life".

Jack Nicholson, der allerede i 1975 kunne *type-castes* som en ærkeamerikansk patriot og fritænker, havde før *Cuckoo's Nest* medvirket med anarkistisk "charme" i film som *Easy Rider* (1969), *Five Easy Pieces* (1970) og *The Last Detail* (1973), og mod hans utæmmelige væsen står Louise Fletcher i rollen som den køligt kastreende overpsykiater Nurse Ratched. Nurse Ratched – en rolle, der indbragte Fletcher hendes første Oscarstatuette – beskrives af Ebert som "thoroughly contemptible", og hun fungerer som en skræmmende repræsentant for magtfuldkommenhed og totalitarisme (Ebert 2003).

Den rolige, kammerspils lignende iscenesættelse, som præger Formans film, er atypisk for 1970'erne i sit bevidste fravalg af tidens populærmusik (til fordel for et mere skrabet lydspor bestående af diegetisk "medication time"-muzak og et simpelt tema fremført på sav af Jack Nitzsche) og sit ditto mærkbare fravalg af hastig klipning, zooming og kamerabevægelser. Blandt de mest frekvente motiver i Formans film er den klassiske *shot/reverse-shot*-klipning i forbindelse med de mange gruppemøder og de gentagne samtaler imellem Nurse Ratched og den stadig mere oprørte McMurphy. I samtalerne mellem Nurse Ratched og McMurphy indfanges hun typisk, efter alle billedkunstens regler, i et magtunderstøttende frøperspektiv, mens han primært skydes i en let nedadskuende *over-the-shoulder*. Magtforholdet imellem Nurse Ratched og R. P. McMurphy illustreres tydeligt i den filmiske iscenesættelse, men vises også i Fletchers og Nicholsons respektive spillestil: fra hendes afmålte, patroniserende diktion til hans ofte hidsige og impulsive udbrud.

At *Cuckoo's Nest* kan læses som en allegori over kommunismen, har Forman selv ved flere lejligheder pointeret, og herved spejler filmen også naturligt instruktørens liv og øvrige livsværk. Forman, der selv flygtede fra Østblokkens totalitære styreform, havde allerede i 1968 lavet *Horí, má pa-*

nenko (*Brandmænd i fyr og flamme*), der som del af den tjekkiske nybølge naturligt kunne ses som en satire over kommunismens uhyrligheder. At netop *Cuckoo's Nest* skulle danne grundlag for en lignende antikommunistisk allegori, er da ironisk, idet Keseys roman (fra 1962) forinden var blevet betragtet som en kritisk allegori over netop dét McCarthyistiske samfund, som totalitært havde forbudt kommunisme og tankefrihed i og uden for det amerikanske kulturliv (Rosenwein 2000: 48-53).¹³

At McMurphy naturligt kan betragtes som en repræsentant for "the American Way of Life", ses også i de arenaer, hvor han reelt optager kampen mod Nurse Ratcheds totalitære regime: basketballbanen og den fiktive baseballkamp foran fjernsynsapparatet (fig. 5). Foran et tv formår han, gennem ivrig og energisk benævnelse af folkehelte som Mickey Mantle, at samle sine medpatienter i en kollektiv, men *fri* glæde over USA's såkaldte "favorite pastime". *Cuckoo's Nest* og *On the Waterfront* handler derfor ikke blot om frihed, men om forholdet mellem individualisme og kollektivism, system og livsverden.



Fig. 5: R. P. McMurphy (Jack Nicholson) gejler sine medpatienter op til en omgang fiktiv baseball – "America's favorite pastime" – med energiske kommentarer og flittige benævnelser af store amerikanske enere som Mickey Mantle. *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975) foregår i en lille institution, men handler om grundpillerne i den amerikanske kultur og selvforståelse. © Warner Home Video.

Manifest destiny og friheden som eksportvare

Den amerikanske frihedsforståelse har dog også, på forskellig vis og med skiftende opbakning, været grundlag for en udenrigspolitisk profil, som ligeledes har afspejlet sig i forskellige Oscarvindende film. "When we Americans speak seriously about politics," skriver Allan Bloom således, "we mean that our principles of freedom and equality and the rights based on them are rational and everywhere applicable" (Bloom 1987: 153).



Fig. 6. Fortolkningslag i *On the Waterfront* (øverst) og *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (nederst).

En grundlæggende amerikansk forestilling, der har sine rødder i 1600-tallet hos de førnævnte puritanere, er tanken om *manifest destiny*, en forestilling, der med John L. O'Sullivan's ord kan beskrives således:

America had the blessed mission to the nations of the world ... to smite unto death the tyranny of kings, hierarchs and oligarchs, and carry the glad tidings of peace and good will where myriads now endure an existence scarcely more enviable than that of beasts of the field. (O'Sullivan 1839).

Den tanke, som John Winthrop allerede fremsatte i første halvdel af 1600-tallet, at USA skulle fungere for den øvrige verden som "a city upon a hill", blev raffineret i den tidlige amerikanske historie og har siden antaget en række mere konkrete og vidtrækkende betydninger (jf. Campbell & Kean 2006: 263). Med O'Sullivan's ord skal man således ikke blot forstå USA som en "by på en bakketop"; USA skulle ikke blot være en model *for* andre lande, dens model skulle eksporteres og om nødvendigt overføres med magt *til* resten af verdens lande.

Det er nærliggende at afvise O'Sullivan's tanker som udtryk for en anden tid, men samme forestilling har været udtrykt, endog eksplicit, igennem hele den amerikanske historie. Fra Woodrow Wilson, som under Første Verdenskrig mente, at USA havde "the infinite privilege of fulfilling her destiny and saving the world" (LaFeber 2002: 551), til Theodore Roosevelt, som fremlagde en egentlig *big stick politics* med USA som verdens politimand.

Og fra Harry S. Truman, som i forbindelse med Vietnamkrigen kundgjorde, at "Our vision of progress is not limited to our own country; we extend it to all peoples of the world" (i Davis 2009), til Andrew Bacevich, som med henvisning til George W. Bush beskrev den amerikanske udenrigspolitik i følgende vendinger: "America today *is Rome*" (Bacevich 2002: 244).

Forskellige Oscarvindende film udtrykker forskelligartede tilgange til netop dette spørgsmål om *democracy and free enterprise*, der om noget må betragtes som et *dilemmatisk issue* i amerikansk historie og kulturliv.

I 1940'erne, hvor Oscarshowet blev transmitteret til en stadigt stigende lytterskare (heriblandt mange af USA's udstationerede soldater), kom en række egentlige *beredskabsfilm*, som gennem en slet skjult mobiliserende tone kunne opmuntre det amerikanske folk og få unge mænd til at melde sig (jf. Levy 1987: 24). Den mest populære af disse er unægtelig *Casablanca* (1942), som med stærke skuespilpræstationer af bl.a. Ingrid Bergman og Humphrey Bogart, en serie af uforglemmelige replikker (fx "Here's looking at you, kid" og "We'll always have Paris") og en mindeværdig sortie har sat sine utrættelige spor i filmhistorien. Afslutningssekvensen kan om noget stå som et klart eksempel på filmens politiske understrøm, idet Rick (Bogart) til Ilsa (Bergman), tynget af et stort og demokratisk hjerte, må sige ordene: "The problems of three little people don't amount to a hill of beans in this crazy world."

Som sande patrioter og med troen på *democracy and free enterprise* som en universel model måtte de fleste (amerikanske) biografitilskuere angive-



Fig. 7: Kampen for demokrati og "free enterprise" har flere gange i Oscarfilmens historie givet anledning til mobiliserende "kampagnefilm". Et klassisk eksempel på dette er melodramaet *Casablanca* (1942). © Warner Home Video.

ligt være forstående over for Ricks valg og måske ligefrem istemme sig hans ideologiske felttog.¹⁴

Andre Oscarvindende film har dog udtrykt en ganske anden og mere kritisk tilgang til spørgsmålet om interventionisme og *big stick politics*.

Ved indgangen til 1970'erne var en af de – dengang som nu – mest kritiserede amerikanske krigsindsatser fortsat i gang: Vietnamkrigen. En traditionel tommelfingerregel for krigsfilm er, at de nødtigt omhandler en igangværende krig, men at de nærmer sig krigen ad eufemismernes vej. Således omhandlede også de første "Vietnamfilm" officielt nogle andre krige:¹⁵ *M*A*S*H* (1970)¹⁶ omhandlede Koreakrigen, adaptationerne *Catch-22* (1970) og *Slaughterhouse Five* (1972) handlede officielt om Anden Verdenskrig, og *biopicen Patton* (1970) tog udgangspunkt i en faktisk general under selvsamme krig.

I åbningsscenen af den sidstnævnte film, *Patton*, ses et stort amerikansk flag i en imponerende supertotal, idet titelfiguren, General Patton spillet af George C. Scott, entrerer billedet (jf. fig. 1). Der klippes analytisk, idet Patton skal til at aflægge sin mobiliserende tale, men den tale, han holder (skønt den muligvis er retvisende), har for 1970'ernes filmpublikum været så ekstrem og hyperbolsk, at filmen *må* være blevet fortolket som eller indforskrevet i en antikrigsdiskurs (jf. Kuertson 2010). "The very idea of losing is hateful to Americans," siger Patton, hvorpå han grotesk og usmageligt giver sig til at beskrive, hvordan og med hvilken animositet amerikanerne skal gå til værks, når nu de "drager ud". Talen når sit klimaks, hvorpå generalen med stor og skræmmende patos erklærer: "I love it. God help me, I do love it so!"

Gennem sin overdrevne dialog og karaktertegnning må *Patton* regnes som en antikrigsfilm,¹⁷ og noget tilsvarende kan da siges om Oliver Stones *Platoon*, som i 1986, på tryk afstand af krigen, kunne udtrykke en mere eksplicit og uforblommet kritik af den amerikanske indsats. Da instruktøren således i 1987 modtog den såkaldte "Torch of Liberty Award", fremsatte han følgende synspunkter:

Our own nation has become a military-industrial monolith dedicated to the Cold War, in many ways as rigid and as corrupt at the top as our rivals the Soviets. We have become the *enemy* – with a security state now second to none. Today we have come to live in total hatred, fear,

and the desire to destroy. Bravo. Fear and conformity have triumphed. (I Medved 1993: 217).

Afsluttende bemærkninger

At Oliver Stone med en så uforsødet politisk film kunne vinde Oscarstatuetten for "Best Picture" i 1987, skyldtes naturligvis en kompleks række af forskellige årsager. I 1987 var der bred konsensus i og uden for det amerikanske samfund *mod* Vietnamkrigen, en krig, som officielt sluttede med Saigons fald/befrielse 12 år tidligere, og efter 1975 har der, både i det amerikanske samfund og den amerikanske filmindustri, været en stigende skepsis over for den form for interventionisme, som resulterede i netop Vietnamkrigen.¹⁸

I 2010 kunne Kathryn Bigelow således for et beskedent budget præsentere en Oscarvindende antikrigsfilm (*The Hurt Locker*, 2008), holdt i en reportagelignende, håndholdt kamerastil, om en *igangværende* amerikansk krig: Irakkrigen.

Det amerikanske samfund, med sine skiftende socialpolitiske forhold og historiske luner, sætter således uomtvisteligt en række spor i de Oscarfilm, der som alle andre kulturprodukter er produkter af et herskende tankesæt og nogle vedtagne værdier. Kulturværdier ligner dog ofte en serie af forhandlingspunkter – fx frihed vs. fællesskab, individ vs. stat, interventionisme vs. isolationisme – som konstant er til diskussion og, ja, forhandling i det givne samfund.

Oscarvinderen *Forrest Gump* (1994, fig. 9), der måske mere end nogen anden afspejler og indskriver sig i den amerikanske kulturhistorie, ligner da på komisk vis en afspejling af dette værdimæssige spændingsfelt. Som en ægte amerikaner er Forrest i konstant bevægelse – han handler med "stoical indifference to pain and hardship", og han opnår det, han ønsker – men han kan næppe betegnes som ambitiøs og målrettet. Forrest bekymrer sig om sine medmennesker, men har ikke nogen egentlige tanker om fællesskab og kollektivism. Han deltager i Vietnamkrigen, men er ikke nogen egentlig patriot og kan næppe tages til indtægt for at opleve USA som en Rooseveltsk politimand, der skal demokratisere verden. I Vietnam er han en god soldat, og efter hjemkomsten hjælper han sin overordnede Lieutenant Dan (Gary Sinise) til en bedre og mindre traumatisk tilværelse. Men bag det joviale og harmløse udtryk ligger dog en slet skjult skyggeside, der truer med at vise



Fig. 8: *Forrest Gump* (1994) afspejler og indskraver sig, måske mere eksplicit end nogen anden film, i den amerikanske kulturhistorie og Hollywoodske fortælletradition. © Paramount Home Entertainment.

sig gennem filmens vildtvoksende intertekstuelle referencer. Bag den forkrøblede veteran, Lieutenant Dan, gemmer sig en filmisk erindring af Luke Martin (Jon Voight) i Hal Ashbys *Coming Home* (1978) og Ron Kovic (Tom Cruise) fra *Born on the Fourth of July* (1989) – begge Oscarvindende præstationer – og i replikken "I'm walking here," fremsagt af Lieutenant Dan til tonerne af "Everybody's Talkin'", gemmer sig en slet skjult henvisning til førnævnte *Midnight Cowboy*. Den amerikanske kultur er således rig på paradokser, og en del af disse udspiller og afspejler sig i den overraskende heterogene gruppe af film, som Oscarhistorien rummer.

Litteratur

- AFI (2003): "100 Years ... 100 Heroes & Villains", American Film Institute (AFI.com), sidst opdateret 2013. www.afi.com/100Years/handv.aspx
- Atkinson, John (2005): *The Oscars @: A Completely and Utterly Unauthorised Guide*. Harpenden, Herts: Pocket Essentials.
- Bacevich, Andrew (2002): *American Empire: The Realities and Consequences of U.S. Diplomacy*. Cambridge: Harvard University Press.
- Biskind, Peter (2008): "The Vietnam Oscars", *Vanity Fair*, marts 2008. www.vanityfair.com/culture/features/2008/03/warmovies200803
- Bloom, A. (1987): *The Closing of the American Mind*. New York: Simon and Schuster.
- Bordwell, David (2008): "Superheroes for sale", *Observations on Film Art*, 16. august 2008. www.davidbordwell.net/blog/2008/08/16/superheroes-for-sale
- Campbell, Neil & Alasdair Kean (2006): *American Cultural Studies: An Introduction to American Culture*. London: Routledge.
- Cousins, Mark (2012): *The Story of Film: An Odyssey* (dvd, disk 3). London: Network.

- Davis, Peter (2009 [1974]): *Hearts and Minds*. Dvd: In2Film.
- Deming, Barbara (2006 [1969]): "The Reluctant War Hero", i *American Movie Critics: An Anthology From Silents Until Now*, red. Phillip Lopate. New York: The Library of America: 209-220.
- Douglas, Michael (2009): "Acceptance speech at AFI's Lifetime Achievement Award". www.youtube.com/watch?v=xlhgj4RJdDo
- Ebert, Roger (2003): "One Flew Over the Cuckoo's Nest (1975)", *Chicago Sun-Times*, 2. februar 2003. rogerebert.suntimes.com
- Franklin, Benjamin (1741): "Thirteen Virtues". www.sfheart.com/FranklinsVirtues.html
- Halskov, Andreas (2012): "Born on the Fourth of July og det amerikanske "Vietnamblik", 16:9, februar 2012. www.16-9.dk/2012-02/side12_frame.htm
- Kindig, Thomas (2012 [Hancock et al. 1776]): "The Declaration of Independence". www.us-history.org/declaration/document/
- Press. Kuertson (2010): "In Praise of Dangerous Men: Patton", *Bright Lights Film Journal*. www.brightlightsfilm.com/68/68patton.php
- LaFeber, W. (2002): "The Bush Doctrine", *Diplomatic History*, 26:4, 543-558.
- Levy, Emanuel (1987): *And the Winner Is...: The History and Politics of the Oscar Award*. New York: Ungar.
- Macionis, John C. (2004): *Sociology*. 10. udgave. New York: Pearson.
- McKnight, Thomas K. (2004): *Will It Fly?: How to Know If Your New Business Idea Has Wings ... Before You Take the Leap*. New Jersey: Prentice Hall.
- Mechling, J. (1989): "An American Culture Grid, with Texts", *American Studies International*, nr. 27, april: 2-12.
- Medved, Michael (1993): *Hollywood Vs. America*. New York: HarperPerennial.
- Nye, David (2006): *Contemporary American Society*. 6. udgave. København: Akademisk forlag.
- Nye, Joseph S. (2004): *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. New York: PublicAffairs.
- O'Sullivan, John L. (1839): "The Great Nation of Futurity", *The United States Democratic Review*, 6:23, 426-430.
- Pew (2013): "Majority Says the Federal Government Threatens Their Personal Rights", 31. januar 2013. www.people-press.org/2013/01/31/majority-says-the-federal-government-threatens-their-personal-rights/
- Rosenwein, Robert (2000): "Out of the '50s, into the '60s", i *Readings on One Flew Over the Cuckoo's Nest*. Literary Companion Series. San Diego, CA: Greenhaven Press: 48-53.
- Schucard, Alan (1988): *American Poetry: The Puritans through Walt Whitman*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Stegner, Wallace (2008): *The Twilight of Self-Reliance: Frontier Values and Contemporary America*. Utah: University of Utah Press.
- Thomsen, Christian Braad (2000): *Drømmefilm – 100 af verdens bedste film*. København: Gyldendal.
- Twentieth Century Fox (2003): *M*A*S*H* (1970, instr. Robert Altman) (dvd).
- Watkins, Tony (2009): "Rags to Riches", *CultureWatch*. www.damaris.org/content/content.php?type=5&id=767

Noter

* Tak til Christen Kold Thomsen, lektor i amerikanske studier ved Syddansk Universitet og medforfatter til essaysamlingen *American Studies in Transition* (1985), for respons og sparring i forbindelse med udarbejdelsen af dette kapitel. Også tak til Mikkel Østerby Andreassen for faglig inspiration og brugbare henvisninger.

1. At film og andre kulturobjekter også kan fungere som led i den amerikanske magtetablettering og positionering, mener også Joseph Nye, og han kalder denne form for magt for *soft power* (et af Nyes kerneeksempler herpå er netop Hollywoodindustrien). Nyes pointe er, at USA ikke kun manifesterer sig globalt gennem militær og økonomisk magt (*hard power*), men at det netop manifesterer sig gennem en blanding af "hård" og "blød" magt. Denne kombination betegnes *smart power*. For mere herom se Nye 2004. Michael Douglas' takketale fra det førnævnte 37. AFI Lifetime Achievement Award kan ses og høres på www.youtube.com/watch?v=xlhgj4RJdDo
2. Williams og Macionis nævner også andre centrale værdier, herunder: *science*, *progress* og *material comfort* (Macionis 2004: 66).
3. Franklin optegner i sine "Virtues" 13 dyder, der alle har tydelige protestantiske rødder. Blandt disse kan nævnes: *frugality*, *temperance*, *humility*, *chastity* og *industry*. Jf. Franklin 1741. For mere om den puritanske arv i det moderne USA (i form af det amerikanske frihedsbegreb, den puritanske arbejdsmoral og *manifest destiny*-tanken) se Schucard 1988.
4. Behovet for mobilitet udtrykker sig også, ifølge David Nye, i den store procentdel af *mobile hjem*, som findes i USA. For mere herom se Nye 1990: 195.
5. Filmens rolle som "underdog" blev også betonet i diverse sammenhænge (idet denne værksterne fortælling, på samme måde som hele filmens produktionshistorie, kunne siges at spejle filmens handling og tematik). Da Sylvester Stallone og filmens to producere, Irwin Winkler og Robert Chartoff, modtog prisen for bedste film i 1977, takkede Chartoff således Oscarakademiet for at have givet *Rocky*, "a million to one underdog", prisen for bedste film i et ellers imponerende felt. Stallone afsluttede takketalen med følgende patetiske budskab: "And to all the Rockys in the world, I love you."
6. Denne linje betegnes gerne som "The American Creed". Apollo Creeds efternavn kunne ses som en reference til denne "American Creed", mens fornavnet tydeligt henviser til Apolon, lovens og ordenens gud i den græske mytologi.
7. Paul Schrader, der har skrevet *Taxi Driver*, har selv beskrevet sine film som "one-character movies". Foruden *Taxi Driver* henviser han her til *American Gigolo* (1980) og *Light Sleeper* (1992). For mere herom se Cousins 2012.
8. *Rocky* kan ikke reelt betegnes som en *biopic*. Karakteren, som i filmen hedder Rocky Balboa, er ikke direkte modelleret efter en virkelig person, og i *Rocky IV* (1985) taler hovedpersonen også om Rocky Marciano som en af sine helte – og altså som en helt anden person. Alligevel kan der ikke herske tvivl om, at Rocky Marcianos historie har dannet inspirationsgrundlag for Stallone og Avildsens film.
9. Dette, at det hovedsageligt er amerikanske film og næsten udelukkende engelsksprogede film, der vinder hovedprisen ved Oscarshowet, kalder Levy for "the national bias". For mere herom se Levy 1987: 92-93.
10. Ifølge en større national undersøgelse af Pewcentret mener 53 % af den amerikanske befolkning i dag (pr. 31. januar 2013), at regeringen er en trussel mod den personlige frihed. Procentdelen af den amerikanske befolkning, som har tillid til kongressen, er samtidig, over de seneste 18 år, faldet fra 67 % til blot 23 % (Pew 2013).
11. Kommunistforskrækkelsen kunne opfattes som en projektion, der i realiteten kunne siges at dække over nogle totalitære tendenser i det amerikanske samfund – det såkaldte *military-industrial complex*, som selveste Eisenhower advarede imod.
12. HUAC (eller HCUA) er en forkortelse for *The House Committee on Un-American Activities*.
13. Et andet samfundsmæssigt forhold, som *Cuckoo's Nest* kunne siges at afspejle – på en relativt progressiv vis – er undertrykkelsen af afroamerikanerne og effekterne af en sådan undertrykkelse. Medarbejderne på institutionen, hvor R.P. McMurphy bliver indlagt, er således alle afroamerikanere, og deres underkuende, magtfuldkomne tilgang til jobbet kunne siges at reflektere den underkuelse, som deres egne forfædre har været udsat for. Herved fortæller filmen også, hvordan den underkuede selv vil blive en potentiel underkuer, hvis

- denne en dag skulle komme til magten, hvilket er i tråd med det anarkistiske credo om, at "magt korrumpere".
14. En alternativ læsning af Rick som "reluctant war hero" findes hos Deming 2006: 211-220.
 15. En undtagelse til denne regel er prokrigsfilmen *The Green Berets* (1968), omhandlende de specialstyrker, som JFK sendte til Sydøstasien i begyndelsen af 1960'erne. For mere om Vietnamkrigens film, særligt i forbindelse med Oscaruddelingen, se Biskind 2008 og Jesper Borchmanns kapitel senere i denne bog.
 16. At *M*A*S*H* (1970) ikke bare *kan*, men *bør* læses som en Vietnamallegori, har instruktøren, Robert Altman, selv givet udtryk for. I en *featurette* på *M*A*S*H*-dvd'en påpeger Altman således, at de intentionelt havde valgt at udstyre filmens koreanere med traditionel vietnamesisk hovedbeklædning for herved at tilskynde en allegorisk læsning af filmen. Jf. Twentieth Century Fox 2003.
 17. Ikke alle deler dog denne læsning af *Patton*, og nogle har sågar opfattet filmen som en hyldest til en krigshelt. Filmhistoriker David Bordwell har til gengæld, måske mere overbevisende, hævdet, at *Patton* som de fleste Hollywoodfilm – formentlig af kommercielle årsager – er "*strategically ambiguous about politics*" (Bordwell 2008). At man også, til trods for den overdrevne personskildring, kunne opfatte General Patton som en helt ses af AFI's liste "100 Years ... 100 Heroes & Villains", hvor Patton er placeret som nr. 29 blandt alle tiders største *helte* (jf. AFI 2003).
 18. For mere herom se Halskov 2012.

