

De unge vilde – *In the Heat of the Night*, *Midnight Cowboy* og New Hollywood-filmen

Af ANDREAS HALSKOV OG HENRIK HØJER

The Academy of Motion Picture Arts and Sciences (AMPAS) er på mange måder en ganske konservativ institution, men samtidig også en institution, der var, og stadig er, helt afhængig af at kunne følge tidens strømninger. "The Oscar ceremony," siger Vince Canby således, "epitomizes where show biz happens to be that particular moment" (Canby 1983: II.1). Dette lidt paradoksale forhold til tidens modeluner er selvfølgelig et resultat af, at Oscaruddelingen i selve sin essens er en hyldest til det bestående, det klassiske og det hæderkronede, samtidig med at der skal nye kunder i butikken. I 1950'erne og 60'erne var disse nye kunder i høj grad unge teenagere, men også storbyernes efterhånden anselige mængde af unge studerende, der ikke nødvendigvis følte sig tiltrukket af status quo, men som tværtimod følte sig draget mod det nye og det alternative.

At verden forandrede sig op gennem 1960'erne, er velkendt og velbeskrevet, og at Hollywood gjorde det samme, er ligeledes bredt accepteret. I en række film fra 1967 og frem fik en ny generation stemme, og den uro og utilfredshed, der var en del af tidsånden, vandt indpas i en række produktioner, der dels gav stemme til de udsatte, de marginaliserede og de oprørske, dels tiltalte publikum med et filmsprog, der dyrkede en mere eksperimenterende og udforskende stil. Dette vil vi senere vende tilbage til i en analyse af Oscarvinderen fra 1970, John Schlesingers *Midnight Cowboy* (1969). Før vi når så langt, skal banen dog kridtes op, og i sin bog *New Hollywood Cinema* (2002) peger Geoff King på tre overordnede forhold, der var med til at forandre Hollywood, som vi kendte det, på netop dette tidspunkt.

1960'erne og det nye Hollywood

Det første forhold, som Geoff King nævner, er *den sociale kontekst*. I 1960'erne tog borgerrettighedskampen for alvor fat, kvindesagsforkæmperne fik vind i sejlene, og det samme gjorde hippiebevægelsen. Populærkulturen forandrede sig i kølvandet på Andy Warhol og de øvrige popkunstnere,

diverse politikere, notabiliteter og kendisser blev dræbt (f.eks. John F. Kennedy, Robert Kennedy, Martin Luther King, Malcolm X og Sharon Tate), og protesterne mod Vietnamkrigen begyndte at tage til (navnlig efter My Lai-massakren i 1968 og Kent State-skyderierne i 1970).

Alt dette og mere medvirkede til, at der i 1960'erne og 70'erne blev stillet spørgsmålstejn ved en række hævdundne og ærkeamerikanske sandheder, og det var en kritisk dagsorden, der også afspejledes – mere eller mindre eksplicit – i en lang række af de film, vi i dag forbinder med *The New Hollywood*.

King hævder, at dette særligt gav sig udslag i to tematiske understrømme: en strøm af film, der hylder oprøret, men også en række film, der mere introvert undersøger den fremmedgørelse og desillusion, som var bagsiden af medaljen.

Det andet forhold, som ifølge King fik indflydelse på udviklingen i den amerikanske filmindustri, er netop industrielt.

The production system changed. Falling audience numbers and the loss of the security provided by ownership or key cinemas made the old factory-style system no longer viable. It was not worth tying up resources on huge permanent staffs and in-house departments ... A producer, or increasingly frequently an agent would take responsibility for the organization of a project. (King 2009: 28)

Ifølge King er det altså bl.a. den øgede frihed, der fulgte med de store produktionsselskabers efterhånden begrænsede kontrol over filmfødekæden, som var med til at skabe rum for mindre strømlinede film. Det er bl.a. de velkendte *antitrust*-love fra slutningen af 1940'erne (jf. *The Paramount Case* fra 1948), som King sigter til i citatet herover, men mens de var med til at begrænse de store filmstudiers magt, fik filmproducenterne friere hænder på andre områder. Den langt mindre centraliserede filmindustri gjorde det nemlig sværere at opretholde den ganske strenge *production code*, der havde sat grænserne for, hvad man kunne tillade sig at vise i biograferne, ikke mindst når det gjaldt sex, vold, uhøvisk sprog og umoralsk adfærd.¹

Med de mange uafhængige instruktørers indtog på scenen brød studiernes hegemoni sammen under presset fra uafhængige producenter som bl.a. Otto Preminger, der insisterede på at udtrykke sig i et sprog og i en form, der i langt højere grad matchede de unge (som nu udgjorde hovedparten af

biografpublikummet).

Sidst men ikke mindst peger King på en række forhold, der var med til at påvirke den amerikanske film, hvad angår stil og tematik, i 1960'erne. Med instruktører som Francis Ford Coppola, George Lucas, Steven Spielberg og Martin Scorsese fik man den første generation af filmskabere, der var vokset op med tv. De havde set rigtig mange levende billeder (hvorfor de ofte kaldes *movie brats*²), inden de flyttede hjemmefra og ind på de universiteter, der som noget nyt tilbød filmkurser med både en teoretisk-filmhistorisk del og en praktisk del, hvor de unge mennesker prøvede kræfter med filmproduktion. Disse unge studerende var udmærket klar over, hvad der foregik på filmfronten uden for USA's grænser, og de hentede inspiration fra instruktører som Akira Kurosawa, Nicholas Ray og Ingmar Bergman, men ikke mindst de franske nybølgeinstruktører og italienske modernister som Federico Fellini og Michelangelo Antonioni (flere europæiske modernister og nybølgefolk, fx Antonioni, Schlesinger, Polanski og Forman, tog også konkret til USA, hvor de instruerede nogle ofte interessante og opsigtsvækkende film). Resultatet af denne indflydelse er til at få øje på, som vi senere skal se det i forbindelse med *Midnight Cowboy*, og King konkluderer da også i forlængelse af Bordwell, at der var tale om en "Freshness and innovation within a framework of more conventional form and structures ..." (Bordwell et al. 1985: 45). Den samme både-og-strategi mener King at kunne få øje på, når det gælder filmenes tematiske omdrejningspunkter: "Many renaissance films remain within the compass of dominant mythologies, however, even if they are given a new twist" (ibid.).

Når vi i det følgende kaster os over *Midnight Cowboy*, er det, fordi netop John Schlesingers film er et eksempel på, hvordan der trods Kings og Bordwells forbehold kunne være tale om ganske radikale omskrivninger af gamle fortælleskabeloner, karaktertyper og stilistiske principper.

Skelsår

Skelsåret, hvor dette nye Hollywood for alvor formåede at komme på dagsordenen ved Oscaruddelingen, var uden tvivl 1968,³ hvor de nominerede for bedste film var Richard Fleischers *Doctor Dolittle*, Stanley Kramers *Guess Who's Coming to Dinner*, Norman Jewisons *In the Heat of the Night*, Mike

Nichols' *The Graduate* og Arthur Penns *Bonnie and Clyde* (alle med premiere i 1967).

Der er en næsten poetisk retfærdighed over den kendsgerning, at netop *In the Heat of the Night* løb med prisen for bedste film bare to dage efter mordet på Martin Luther King. Helt ekstraordinært var ceremonien da også af samme grund udsat i to dage og løb først af stablen den 10. april 1968, og den vindende film handlede meget passende om den sorte politibetjent, mr. Tibbs, fra Philadelphia, der ufrivilligt inddrages i en mordefterforskning i en lille by i Mississippi, der er gennemsyret af den racisme, som bl.a. Martin Luther King talte midt imod. I filmen udvikler der sig efterhånden noget, der ligner et venskab mellem mr. Tibbs og den lokale sherif, der ved deres første møde fremstår arrogant og decideret racistisk.

In the Heat of the Night er ikke isoleret set en filmhistorisk milepæl, men set i lyset af de begivenheder, der fandt sted i 1960'ernes USA, var den slet ikke noget spagt forsøg på at bearbejde nogle af tidens nye strømninger. Den var under alle omstændigheder et langt mere slagkraftigt forsøg end Stanley Kramers *Guess Who's Coming to Dinner*, der af mange blev betragtet som det gamle Hollywoods lidt kønsløse forsøg på at ramme tidsånden og på kultiveret vis hævde de sorte amerikaneres ret til at blive behandlet som ligeværdige. I begge film spilles den sorte hovedrolle af Sidney Poitier, der i 1964, som den første sorte mand, vandt en Oscar for sin rolle i Ralph Nelsons *Lillies of the Field*.

I forbindelse med borgerrettighedsbevægelsernes fremmarch havde Hollywood mange og svære overvejelser ift., hvordan man burde repræsentere "den sorte mand", negeren eller afroamerikaneren.⁴ Resultatet blev ofte anonymt, ufarligt og idealt, og Poitier kom i 1960'erne til at stå som selve ikonet for denne kultiverede, men også aseksexuelle og temperamentsløse udgave af den afroamerikanske mand. Det er den tradition, der videreføres i *Guess Who's Coming to Dinner*, men delvist udfordres af Norman Jewison i *In the Heat of the Night*. Jewison ville kaste lys over flere facetter af sin afroamerikanske hovedperson, end der hidtil havde været tradition for. Han ville skabe et menneske frem for en karikatur, et menneske, der indeholdt vrede, lyst, galskab og fejlbarlighed, akkurat som de mænd, ofte antihelte, der portrætteredes af Poitiers hvide kolleger som eksem-

pelvis Paul Newman, Marlon Brando, Dustin Hoffman og Jack Nicholson. Man kan læse om Sidney Poitier, Oscaruddelingen i 1968 og reaktionerne på *In the Heat of the Nights* sejr i Mark Harris' *Pictures at a Revolution: Five Movies and the Birth of the New Hollywood* (2008). Her citerer han bl.a. Andrew Sarris' kritik af *In the Heat of the Night* – han er nemlig slet ikke imponeret over filmen – og skriver bl.a.: "Nowadays ... Negroes are never condemned in the movies. All that is expected from the negro ... is that he be inoffensive, and Poitier [is] heroically inoffensive" (Sarris i Harris 2008: 335).⁵ Ifølge Sarris lykkedes det heller ikke med Jewisons film for alvor at skabe en sort amerikaner, der er gjort af kød og blod, men mange andre mente nu, at filmen udgjorde et vigtigt skridt på vejen. På trods af Sarris' kritik vakte *In the Heat of the Night* altså opsigt, og det ikke mindst pga. scenen, hvor mr. Tibbs stikker den hvide plantageejers mr. Endicott en synkende lussing. Her viser mr. Tibbs sig som det temperamentsfulde menneske, Sarris efterlyser, men han slår dog først, *efter* at mr. Endicott har åbnet



Fig. 1 og 2: Sidney Poitier i *In the Heat of the Night* og *Guess Who's Coming to Dinner*, der begge blev nomineret ved Oscarshowet i 1968 – samme år, hvor Martin Luther King blev myrdet. © Twentieth Century Fox, UCA.



ballet; også hér er den sorte mands aggression altså forklaret og retfærdiggjort (fig. 1 og 2).⁶

Netop dette dilemma udtrykkes da på interessant vis i Lee Daniels' aktuelle film *The Butler* (2013)⁷, hvor familien Gaines, spillet af hhv. Forest Whitaker, Oprah Winfrey og David Oyelowo, har følgende ordveksling:

Gloria (Oprah Winfrey): "Me and daddy saw a wonderful movie the other night, reminded me so much of you." [henvendt til sønnen Louis]

Louis (David Oyelowo): "Oh, yeah?"

Gloria: "What was the name of that movie, honey?" [henvendt til ægtefællen Cecil]

Cecil (Forest Whitaker): "*In the Heat of the Night*."

Gloria: "*In the Heat of the Night* with Sidney Poitier ..."

Louis [afbryder moderen]: "Sidney Poitier is a white man's fantasy of what he wants us to be."

Cecil: "What are you talking about? He just won The Academy Award. He's breaking down barriers for all of us."

Louis: "By being white, by *acting* white. Sidney Poitier is nothing but a rich Uncle Tom."

Som et billede på tidens opbrud er det desuden yderst relevant at inddrage de fire øvrige nominerede i kategorien for bedste film i 1968. På den ene side havde man som nævnt Kramers *Guess Who's Coming to Dinner*, men måske mest interessant Richard Fleischers *Doctor Dolittle*. En massiv investering fra 20th Century Fox, der forsøgte at følge op på den succes, som de selv og Warner Bros. havde haft i hhv. 1966 og 1965 med musicalfilmene *The Sound of Music* og *My Fair Lady*, der, ud over at vinde Oscars for bedste film, begge var massive succeser ved billetlugerne. *Doctor Dolittle* viste dog med al ønskelig tydelighed, at den tid (i al fald for en stund) var forbi, hvor den klassiske Hollywoodstorfilm som det mest naturlige i verden blæste al konkurrence til side. Produktionen af *Doctor Dolittle* var martret af store problemer på næsten alle fronter, og oven i dét kom en hovedrolleindehaver, Rex Harrison, der havde set sine bedste dage, og som forsøgte at bevare illusionen om sig selv som verdensstjerne ved at kigge dybt i diverse flasker.

Kan *Doctor Dolittle* ses som en metafor for det gamle Hollywoods sidste krampetrækninger, så giver det ligeledes god mening at betragte Mike Nichols' *The Graduate* og ikke mindst Arthur Penns *Bonnie and Clyde* som det nye Hollywoods første højlydte kvæk. Manuskriptet til *Bonnie and Clyde* blev skrevet af de to unge New York-journalister Robert Benton og David Newman, der ikke lagde skjul på, at de var dybt inspireret af den franske

nybølge i deres fortolkning af historien om de unge bankrøvere Clyde Barrow og Bonnie Parker. I en periode, inden filmen endte hos Arthur Penn, var såvel François Truffaut som Jean-Luc Godard faktisk tilknyttet, men de endte begge med at hoppe fra af forskellige grunde. Godard angiveligt, fordi han ikke havde tillid til Hollywood! Slutscenen (fig. 3), hvor de to hovedpersoner massakreres i slowmotion, er blevet et ikonisk billede på den ulige konfrontation mellem det etablerede og de udstødte, og som *The Graduate* rammer *Bonnie and Clyde* tidens stemning af opbrud og uforløst energi, og den var med til at åbne døren for tvivlsomme helte- og faderfigurer som Don Corleone (Marlon Brando) i *The Godfather* (1972), det frenetisk håndholdte kamera i *The French Connection* (1971), den samfundskritiske realisme i Miloš Formans *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975) og den billige produktionsform i *Rocky* (1976). Tilsammen fik netop disse film hele 16 Oscarstatuetter.



Fig. 3: *Bonnie and Clyde*, ikke mindst den voldsomme afslutningsscene, pegede i retning af det nye Hollywood, men tabte ved Oscarshowet i 1968 til den (trods alt) mere harmløse problemfilm *In the Heat of the Night*. © Warner Home Video.

Gammelt og nyt

Pegede Oscaruddelingen i 1968 frem mod dette nybrud i amerikansk film, så er det dog vigtigt at understrege, at de gamle studier langt fra bare lagde sig ned, men tværtimod søgte at forstå og indoptage de nye tendenser. I 1970 vandt *Midnight Cowboy* temmelig overraskende, og samme år blev selve modkulturens opus nummer ét, *Easy Rider* af Dennis Hopper, nomineret i flere kategorier.

Vi vender tilbage til *Midnight Cowboy* senere, da denne film måske bedre end nogen anden eksemplificerer, hvad der er på spil i det nye Hollywood, og ikke mindst, hvori det nye består, men her skal det nævnes, at såvel Dennis Hoppers som John Schlesingers film blev distribueret af store Hol-

lywoodselskaber, hhv. United Artists og Columbia Pictures.

Denne næsten magnetiske frastødnings- og tiltrækningsmekanisme mellem det nye og det gamle Hollywood inkarneres allerbedst af Francis Ford Coppola. Coppola vandt allerede i 1971 sin første Oscar for manuskriptet til den stort anlagte *biopic Patton* af Franklin J. Schaffner, men han har aldrig lagt skjul på, at hans rette element er de mere kunstneriske film som *You're a Big Boy Now* (1966), *Rain People* (1969), *The Conversation* (1974) og senest *Tetro* (2009) og *Twixt* (2010). I 1969 etablerede han sit eget produktionsselskab, American Zoetrope, i San Francisco, men arbejdede sammen med de Los Angeles-baserede filmselskaber, dels som *hired hand*, dels som forretningspartner, når hans film skulle finansieres. Det var således sammen med Paramount, der i den grad tilhører Hollywoodaristokratiet, at Coppola oplevede sine største succeser (kommercielt og, ville nogle mene, også kunstnerisk set) med de to *Godfather*-film, der begge vandt Oscars for bedste film i hhv. 1973 og 1975 (den sidste gang endda også med Coppola som vinder af kategorien for bedste instruktør). Samme år var Coppolas *The Conversation* desuden nomineret til hovedprisen, og de to film står i dag som selve billedet på det skizofrene forhold, en lang række instruktører og skuespillere, der identificerede sig med det nye Hollywood, havde til den filmindustri, de ofte blev set som værende i opposition til.

I sin bog om det nye Hollywoods *Easy Riders, Raging Bulls* (2002) beskriver Peter Biskind Coppolas strategiske overvejelser i forbindelse med netop Oscaruddelingen i 1975:

Coppola had expected *The Godfather* to clean up two years before, and was keenly disappointed when he lost Best director to Bob Fosse. Now he worried that *The Conversation* would split the Coppola vote, throwing the Oscar to Polanski, his main competition. (Biskind 1999: 274)

For mange af disse unge instruktører var det en udtalt ambition at komme til filmbyen og lave film. Martin Scorsese, der aldrig har lagt skjul på sin næsegruse beundring for de film, der kom ud af det klassiske Hollywood, fik chancen i 1974 og instruerede *Alice Doesn't Live Here Anymore*, som gav Ellen Burstyn en velfortjent Oscar. I 1977 var han tilbage ved prisuddelingen, da hans film *Taxi Driver* (1976) var nomineret i kategorien for bedste film. *Taxi Driver* tabte til Sylvester Stallones *rags to riches*-historie (instr.

John G. Avildsen) om bokseren Rocky Balboa, og det har mange siden set som et af tegnene i sol og måne på, at det nye Hollywood som fænomen var ved at være et overstået kapitel.

Som et lille *aber dabei* til historien om det nye Hollywoods forhold til den tradition, det stod på skuldrene af, er det interessant at bemærke sig, at næsten ingen af de unge instruktører, skuespillere eller manuskriptforfattere benyttede Oscaruddelingen til at markere et politisk standpunkt eller til at vrænge af al pomp og pragt. Det var derimod de ældre mænd, der udfyldte rollen som utilpassede renegater, der talte etablissementet imod. I 1971 nægtede George C. Scott at modtage sin Oscar (for titelrollen i *Patton*), fordi han fandt idéen om at konkurrere med sine skuespilkolleger latterlig, og i 1973 sendte Marlon Brando, som protest mod behandlingen af de amerikanske indianere, en ung (falsk?) indiansk kvinde til ceremonien for at modtage prisen for hans rolle i den første *Godfather*-film.

Faldne helte og fragmenterede fortællinger: *Midnight Cowboy*

That great, big, dumb cowboy stuff don't appeal to nobody...
- Ratso Rizzo til Joe Buck i *Midnight Cowboy* (1969)

New Hollywood var, som set ovenfor, et nybrud i mere end én forstand. Alt, hvad man i 1960'erne betragtede som reaktionært, opstiltet, patriarkalsk og gammeldags, blev passende benævnt "Old" Hollywood, hvorimod den "nye" og "unge" Hollywoodfilm kunne udfolde sig. Den franske nybølge, som havde sit udspring omkring tidskriftet *Cahiers du Cinéma* i slutningen af 1950'erne, havde den såkaldte kvalitetstradition, "Le cinéma du papa", som et afgørende modspejl, og i tråd med tidens ungdomsoprør var oprøret mod gamle, traditionelle fortælleformer altså per definition et opgør med det samfund og de fortælleformer, som "far" havde opbygget. Som Ronald Davis således udtrykker det:

An angry, antiestablishment outlook was developing that demanded a redefinition of freedom, a reexamination of traditional values, and the right to explore untried paths. The existential hero, or antihero, became a model, while the search for deeper meaning led to experimentation with drugs, alternative sex, communal living, and a probing of dark corners of the mind. Ugliness became a sign of inner beauty, disobedience a mark of social responsibility, and permissiveness a mirage for liberty. Yet through it all ran a pessimistic, cynical strain that accepted

Davis har ingen specifik film i sigte med de ovennævnte ord, men han kunne sagtens tænke på *Midnight Cowboy* (1969), en film af den homoseksuelle, engelske instruktør John Schlesinger baseret på en roman af James Leo Herlihy. *Midnight Cowboy*, der i dag står som et af de mest centrale og *amerikanske* værker i nyere amerikansk filmhistorie, omhandler således en håbefuld, ung "would-be-cowboy" (Joe Buck spillet af Jon Voight), som drager mod New York med falske forhåbninger og store amerikanske drømme for at ende som prostitueret i en storby præget af armod og kynisme.

In the Heat of the Night og *Guess Who's Coming to Dinner* har begge en klar politisk understrøm og omhandler, som set ovenfor, de borgerrettighedsproblematikker, som netop verserede i datidens amerikanske samfund. På samme vis omhandler også *Midnight Cowboy* en af samfundets (den gang) marginaliserede grupper - i denne sammenhæng de homoseksuelle. Og ligesom *The Graduate* og *Bonnie and Clyde* er også Schlesingers film præget af antihelte, bristede drømme, en ulykkelig slutning ("All is well that ends badly") og et filmsprog, som i højere grad trækker på europæiske dokumentar- og nybølger end på klassiske Hollywoodfilm. Med heftig brug af zooming, montageklipping og moderne populærmusik er Schlesingers film et tydeligt og markant aftryk af sin samtid, og med sin rå realisme, sin svage protagonist og barske fortælling er den et opgør med klassiske amerikanske værdier og fortælleformer.

De kaldte sig helte

Vi åbner på det, der ligner en blågrå himmel. Den velkendte støj af skudvekslinger og vrinskende heste entrerer lydsporet. Kameraet zoomer ud og afslører nu et øde, westernlignende landskab. En sydstatsklingende sangstemme høres i baggrunden, og den langsomme zoom afslører nu et skilt med påskriften "Big Tex Drive In" placeret i billedets mellemgrund under en grå og dyster himmel. Der klippes til nogle fødder i en brusekabine, og sangen viser sig nu at være diegetisk, kommende fra en badende mand. Manden taber et stykke sæbe og bukker sig (symbolsk) efter det, hvorpå der simultant klippes på blikretning og zoomes yderligere ud for nu at afsløre ham i næsten fuld figur. Den smilende, blonde mand ses nu i et *over-the-*

shoulder shot, mens han påfører deodorant og spejler sig i badeværelses-spejlet.

"Where's that Joe Buck?" lyder det pludselig, hvorpå der klippes til en sort opvasker på det, der ligner en restauration. Spørgsmålet gentages nogle gange, idet der klippes tilbage til hovedpersonen (Joe Buck, må vi formode), som samler en cowboyhat op af en kasse og sætter den på hovedet. Han vender sig mod linsen og gentager spørgsmålet: "Yeah, where's that Joe Buck?" hvorefter der klippes til et forskudt normalperspektiv af hans underliv (som for igen at understrege filmens underliggende tema om maskulinitet og seksualitet), idet han lyner sine bukser. Der klippes nok engang til en række spørgende folk, som alle undrer sig over Joe Bucks fravær. Herpå klippes igen til Joe Buck, som vender sig og stirrer stift ind i linsen. "You know what you can do with them dishes," siger han, mens han tænder en smøg, "and if you're not man enough to do it for yourself, I'd be happy to oblige." I baggrunden høres nu de første toner af Harry Nilssons "Everybody's Talkin'",⁹ et nummer, der fungerer som filmens væsentligste tema, og som straks fortæller os, at dette er en moderne film. Her er ingen opulent og gammeldags orkestrering, blot tidens mest populære og iøjrefaldende toner.¹⁰

Joe Buck agerer Clint Eastwood foran spejlet (som skulle han til at trække sin revolver), hvorpå der klippes til et eksteriørskud af huset.

Efter mere end ét minut, hvorunder Nilssons tema har figureret som det eneste lydelement, ses den håbefulde hovedperson i konstant bevægelse. På vej mod nye mål eller blot *på vej*.

Sangen fortsætter med linjer som "I'm going where the sun keeps shining through the pouring rain / I'm going where the weather suits my clothes," men hovedpersonens og hovedtemaets håbefulde udtryk er desværre illusorisk. Der, hvor Joe Buck skal hen (New York), er vejret nemlig koldt, kynismen udtalt, og ressourcerne få, og det viser sig hurtigt, at Joes kostume ikke passer i nogen som helst kontekst (foruden de forældede westernfilm, hvorfra tøjet er inspireret).

Sekvensen slutter med Joe Buck, som i en bevægelig totalindstilling forsvinder ud af billedet, forbi et krakeleret biografskilt med bogstaverne "J HN AYNE".



Fig. 4: John Wayne - såvel navnet på biografskiltet som det traditionelle helte- og maskulinitetsbillede, som navnet repræsenterer - er i opløsning i 1960'ernes film. Billede: *Midnight Cowboy* (1969). © Twentieth Century Fox.

Det, der engang var et stort og hæderkronet navn i amerikansk film- og kulturhistorie, John Wayne, er nu i opløsning, og ligeså de traditionelle billeder på handlekraft, heltemod og patriotisme, som netop dette navn har symboliseret (i netop 1970 vandt John Wayne såmænd en Oscar for sin rolle i westernfilmen *True Grit* [1969]).

Filmens anslag illustrerer således på flere punkter den nyskabende og antitraditionelle stil og tematik, som præger Schlesingers film, men peger samtidig på en række af tidens mere generelle stil- og fortælletendenser: den hektiske brug af zoom og klipning, den direkte tilskuerhenvendelse, den eksplicitte profilering af populærmusik, den samfundskritiske tone,¹¹ den svage protagonist og den sørgelige, uforløste slutning.

The French Connection: arven fra Godard

Det første af de forhold, vi her skal beskæftige os med, er den nye karakter- eller heltetype, som opstår i 1950'ernes og 60'ernes film, og den nye og mindre hollywoodske fortællestruktur, som præger mange film fra selvsamme periode.

En anden filmkritiker, der som Geoff King forsøger at indramme og beskrive den eksplosive periode, som 1960'erne og 70'erne var, i amerikansk

film, er briterne Geoffrey Nowell-Smith. I sin bog *Making Waves: New Cinemas of the 1960s* (2008) skelner Nowell-Smith således imellem det, han betegner som 1960'ernes tre hovedfaser. Den første fase (*the pre-60s*) startede da i 1956 omkring opstanden i Ungarn og sluttede i 1962 med frigørelsen af Algeriet. I denne periode opstod nye retninger som *Free Cinema* i Storbritannien og *Nouvelle Vague* i Frankrig, og fokus skiftede fra store fortællinger til realistiske og mere virkelighedsnære samtidsfilm. Den anden fase fra 1963-1966 (*1960s proper*) var i mindre (entydig) grad præget af det, Truffaut kaldte "realism and life", og så en opblomstring af mere skæve film og strømninger, herunder den tjekkoske nybølge (*The Czechoslovak New Wave*), den unge film i Tyskland (*Das Neue Kino*) og flere af de latinsamerikanske og asiatiske nybølger (*Cinema Novo* og *Nuberu bagu*). Studenteroprøret i maj 1968 var, ifølge Nowell-Smith, kulminationen på 1960'ernes anden fase og indledte samtidig en tredje og langt mere heterogen fase: *the post-60s*. Fælles for film fra denne fase - skønt de er så forskellige, at de næsten ikke lader sig sammenligne - er en mere mørk og misantropisk tone end i slut-50'ernes film og en ofte mere refleksiv og excessiv stil (Nowell-Smith 2008: 12-13).

Den overordnede udvikling, som Nowell-Smith således tegner i sin kartografi af 1960'erne, er en bevægelse væk fra de tidlige 60'eres optimistiske tone og anekdotiske realisme og frem mod en mere tungsindig, refleksiv og vildtvoksende stil. Samtidig, mener Nowell-Smith, er det dog tydeligt at spore fællestræk på tværs af 1960'ernes film - fra Godards *À bout de souffle* (1960, *Åndeløs*) til Schlesingers førnævnte *Midnight Cowboy* - og nogle af de mest påfaldende fællestræk handler om, *hvad og hvordan* man fortæller. "The biggest changes brought about by the new cinemas of the 1960s," siger han således,

... were in storytelling, in the way stories were told, in what these stories consisted of, in the sort of characters who figured in them, moving on to how these characters were realized by actors, and how the actors were lit and framed to present them in their roles. (Ibid.: 101)

Cowboyen (Joe Buck), der bevæger sig mod nye frontiers i håb om at indfri nationens løfter om succes for dén, der udviser vilje og ihærdighed, er et opgør med den amerikanske forestilling om "rags to riches", og samtidig et

tydeligt opgør med Hollywoods klassiske credo: "All is well that ends well". Dette opgør med klassiske amerikanske forestillinger og fortællinger kan også spores i selve spillestilen - den måde, hvorpå skuespilleren John Voight fortolker Joe Buck-karakteren. Gennem en ofte manieret sydstatstone, en overgjort gestik og mimik bliver hovedpersonen til en omvandrende karikatur, en kikset imitation af noget, som *engang* var selve indbegrebet af maskulinitet og coolness.¹²

I en af filmens berømte ordvekslinger siger Rizzo (Dustin Hoffman) til førnævnte Joe Buck:

In New York, no rich lady with any class at all buys that cowboy crap anymore. They're laughing at you on the street. [...] I know enough to know that that great, big, dumb cowboy stuff don't appeal to nobody, except every jackie on 42nd street. That's faggot stuff. You wanna call it by its name ... that's strictly for fags.

Rizzos ord fungerer i Schlesingers film som en understregning af den stereotypi og falskhed, som dengang mentes at knytte sig til klassiske Hollywoodhelte og -fortællinger.

I Godards gennembrudsfilm *Åndeløs* (1960) præsenterede Jean-Paul Belmondo en komisk dekonstruktion af den klassiske *noir*-protagonist, eksemplificeret ved Humphrey Bogart. Hovedpersonen, som formålsløst flaner i de parisiske hovedgader, hedder Michel Poiccard, og efter franske udtaleregler ville efternavnet (Poiccard) næsten være homofont med Bogart. Dette er næppe en tilfældighed, og i filmen har Michel da også tillært sig en række af Bogarts klassiske signaturer: måden, hvorpå han taler, måden, hvorpå han sætter hatten, og måden, hvorpå han håndterer sine smøger og sine damer. Godards film er dog ingen klassisk *noir*- eller gangsterfilm, og det, der netop kendetegner denne og mange andre 60'er-film, er, ifølge Nowell-Smith, et manglende *telos* (mål). Den typiske helt er handlekraftig og målrettet, hvilket definerer den klassiske filmdramaturgi i retning af det *teleologiske*. 1960'ernes nybrudsfilm er derimod *antiteleologiske*: Protagonisten er svag, ikke handlekraftig, og hans mål er svagt defineret eller helt fraværende (jf. fig. 5-6).¹³

Således gælder det også for Joe Buck i *Midnight Cowboy*, som drager mod New York med store, men relativt diffuse drømme, drømme, der aldrig



Fig. 5-6: De klæder sig, går og opfører sig som klassiske Hollywoodhelte - som John Wayne og Humphrey Bogart - men hovedpersonerne i *Åndeløs* (1960, øverst) og *Midnight Cowboy* (1969, nederst) er moderne flaner uden klare mål og lykkelige slutninger. © Optimum Home Entertainment, Twentieth Century Fox.

indfris (scenen, hvor han reelt erkender dette, viser armodige og prostituerede gadefolk i en serie af *point of view*-skud understøttet af Toots Thielemans' melankolske mundharmonika).

Filmforsker Christian Keathley (2004: 296-303) har beskrevet *Midnight Cowboy* som en misantropisk film tilhørende den såkaldte *post-traumatic cycle*. Denne gruppe af film, heriblandt *The Panic in Needle Park* (1971), *Mean Streets* (1973) og *The Conversation*, er alle præget af en samtid med oliekrise, politisk korruption (jf. Watergateskandalen), mord på centrale kulturpersonligheder (jf. mordene på Martin Luther King, Malcolm X, Sharon Tate og brødrene Kennedy) samt almindelige fredsdemonstranter (jf. Kent State-massakren) og en stadig mere meningsløs krigsindsats i Vietnam.

Ikke alene er Joe Buck således en svag protagonist uden et klart defineret *telos*; hans rejse er også uforløst. I det, der ligner en tydelig reference til *The Graduate* (1967), slutter også *Midnight Cowboy* på bagsædet af en bus. I et trist, lettere rystet *two-shot* indfanges Rizzo og Joe Buck, der nu

har taget bussen på vej mod et bedre og mere sundt liv - mod nye frontiers.

De to helte, der rettelig må beskrives som sociale og økonomiske tabere, lykkes dog ikke med deres rejse, og Rizzo ender med at dø på bagsædet af bussen. Det opgivende blik fra Joe Buck ligner de flakkende blikke i afslutningsindstillingen af *The Graduate*, hvor hovedpersonen Ben (også spillet af Dustin Hoffman) fristes af en moden kvinde (Mrs. Robinson spillet af Anne Bancroft), men ender med at følge samfundets normer og gifte sig med hendes datter.

Psych-Out: stilen i *Midnight Cowboy*

Med tanke på dens dystre fortælling, dens ulykkelige slutning og dens kritik af amerikanske værdier og grundforestillinger må *Midnight Cowboy* betragtes som en overraskende Oscarvinder.

Den subversive tematik i Schlesingers film er dog ikke dens mest bemærkelsesværdige træk. Andre Oscarfilm har efterfølgende udtrykt en lignende kritik af amerikanske grundværdier (f.eks. *Platoon* [1987] og *American Beauty* [1999]), men kun de færreste Oscarvindere har så skæv og fabulerende en stil som *Midnight Cowboy*.

De mest markante stil- og fortællegreb i Schlesingers film er:

1. en heftig brug af zooming og håndholdt kamera
2. en vekslen mellem sort-hvid og farve
3. en påfaldende og lettere fremmedgørende brug af kamerablik, *off-screen*-interviewer og montageklipning
4. brugen af lange, excessive sekvenser.

Det første af de ovennævnte elementer, den heftige anvendelse af zooming og håndholdt kamera, kan med rette betragtes som et tidstypisk fænomen i 1960'ernes og 70'ernes film. En af filmhistoriens mest effektive og stilskabende zoomlinser blev således opfundet af Angénieux-selskabet i 1963, og efterfølgende så vi, ifølge Barry Salt (1992: 258) og Geoffrey Nowell-Smith (2008: 98-99), en sand dyrkelse af dette stilgreb.¹⁴

Brugen af zooming i Schlesingers film ligner rigtignok et tidstypisk, moderne greb, men er også med til at give filmen et mærkeligt heterogent ud-

tryk. Det håndholdte kamera har da en tilsvarende funktion, og også dette kan betragtes som et tidstypisk stilgreb i 1960'ernes og 70'ernes film (idet moderne letvægtskameraer først blev opfundet og brugt i forbindelse med 50'ernes og 60'ernes dokumentarfilm).

I en afgørende sekvens, som indeholder alle de ovennævnte elementer, er vores to hovedpersoner taget til en stor og lettere psykedelisk fest. Rizzo, der på dette tidspunkt er syg og kun tænker fra hånden og til munden, sniger sig hen til buffeten og stjæler noget mad. Så sker det! Pludselig høres en *off-screen*-stemme, en interviewer i stil med *cinéma vérité*-filmen *Chronique d'un été* (1960). "Why are you stealing?" spørger *off-screen*-intervieweren, hvorpå Rizzo nu vender sig og kigger direkte ind i kameraet. Joe Buck kommer til, og begge stirrer de nu i flere sekunder ind i linsen.

Schlesinger, der forud for *Midnight Cowboy*, bl.a. havde gjort sig i engelsk dokumentarisme, vælger her at blande koderne og derved skabe en mystisk ekskurs i *Midnight Cowboy*, en film, der i hele sit formsprog virker sært (eller vidunderligt) uhomogen. De direkte kamerahenvendelser, som vi også kender fra førnævnte *Åndeløs*, betragtes ofte som et illusionsbrud – noget, man helst ikke ser i en Hollywoodfilm – og det samme kunne siges om Schlesingers påfaldende brug af *off-screen*-interviewer, uforklarlige montageklip og hidsige skift imellem sort-hvid og farve.

Et klassisk diktum, som ofte forbindes med amerikanske film og tv-produktioner, er "Kill your darlings", hvilket betyder, at man skal skære ind til benet og frasortere eller harmonisere og motivere alle de elementer, som ikke direkte forbinder sig til filmens hovedplot.¹⁵ Modsætningen til dette er *exces*, det, som ikke direkte forbinder sig til filmen som helhed, som stritter imod og potentielt forvirrer filmens publikum. Dette, hvad Roland Barthes (2003: 128) kalder det *absolut intransitive*, passer fint på den førnævnte festsekvens, en sekvens, som heller ikke er optaget af Schlesinger selv. Til netop denne sekvens havde Schlesinger valgt at indkalde Paul Morrissey, en instruktør kendt for sit samarbejde med Andy Warhol og nogle alternative produktioner, f.eks. *Flesh* (1968), *Trash* (1970) og *Heat* (1972), lavet for uhyre små budgetter.

Den swingende, mærkelige stil i Morrisseys festsekvens – som varer næsten 10 minutter (!) – er tydeligt forskellig fra filmens øvrige udtryk og forekom-



Fig. 7: Morrisseys lange og fabulerende partysekvens fra *Midnight Cowboy* er noget af det mest alternative i Oscarfilmens historie. Brugen af dobbelteksponeringer, *out-of-focus*-skud, hidsig montageklipping, *off-screen*-interviewer og hyppige kamerablik er blot nogle af de mange påfaldende virkemidler, som anvendes her. © Twentieth Century Fox.

mer unødigt lang ift. det, der faktisk formidles i denne sekvens (fig. 7).

Afsluttende bemærkninger

Med brugen af kamerablik, montageklipping, håndholdt kamera, zooming og et moderne *pop* eller *rock score* indskrives *Midnight Cowboy* sig blandt de væsentligste og mest tidstypiske New Hollywood-film. Blandt de væsentligste af 1960'ernes nybrudsfilm i USA finder vi *The Graduate* (1967), *Bonnie and Clyde* (1967), *Easy Rider* (1969) og netop *Midnight Cowboy*, og det er påfaldende, at kun den ene af disse har fået prisen for bedste film ved Oscaruddelingen (jf. fig. 8).

Midnight Cowboy og *In the Heat of the Night* er næppe de mest banebrydende af tidens amerikanske produktioner, men må dog ses som nogle alternative Oscarfilm, der måske netop kunne komme i betragtning til Oscarstatuetten, fordi de begge med en vis tilsnigelse - ved siden af deres nybrydende træk - kan beskrives som *sociale problemfilm*, én af Oscarhistoriens mest foretrukne genrer (jf. Levy 1987: 122-141).

In the Heat of the Night har som *Guess Who's Coming to Dinner* en klar borgerrettighedstematik, og *Midnight Cowboy* omhandler fattigdom og homoseksualitet – to af tidens andre store temaer.

1960'erne og 70'erne var en op- og nybrudstid i den amerikanske kultur- og filmhistorie, og gennem progressive tematikker, fejlbarlige karakterer, ulykkelige slutninger og et udvidet stilregister skulle de senere blive en væsentlig inspiration for de *indie(wood)*-film, der ved indgangen til det nye årtusind blev en del af Oscarhistorien.

År	Vinder	Markante amerikanske ikke-vindere
1968	<i>In the Heat of the Night</i>	<i>Guess Who's Coming to Dinner</i> <i>The Graduate</i> <i>Bonnie and Clyde</i> <i>Cool Hand Luke</i> *
1969	<i>Oliver!</i>	<i>2001: A Space Odyssey</i> * <i>Night of the Living Dead</i> * <i>Faces</i> * <i>Rosemary's Baby</i> * <i>Targets</i> *
1970	<i>Midnight Cowboy</i>	<i>Butch Cassidy and the Sundance Kid</i> <i>Easy Rider</i> * <i>Medium Cool</i> * <i>The Wild Bunch</i> * <i>They Shoot Horses, Don't They?</i> *
1971	<i>Patton</i>	<i>Five Easy Pieces</i> <i>M*A*S*H</i> <i>Husbands</i> * <i>Catch-22</i> * <i>Little Big Man</i> *
1972	<i>The French Connection</i>	<i>A Clockwork Orange</i> (britisk produceret) <i>The Last Picture Show</i> <i>The Panic in Needle Park</i> * <i>Harold and Maude</i> * <i>McCabe & Mrs Miller</i> * <i>Klute</i> * <i>Straw Dogs</i> * <i>Carnal Knowledge</i> *
1973	<i>The Godfather</i>	<i>Deliverance</i> <i>Fat City</i> *
1974	<i>The Sting</i>	<i>The Exorcist</i> <i>American Graffiti</i> <i>Badlands</i> * <i>Serpico</i> * <i>Mean Streets</i> * <i>Paper Moon</i> * <i>The Long Goodbye</i> * <i>The Last Detail</i> * <i>Scarecrow</i> *
1975	<i>The Godfather Part II</i>	<i>Chinatown</i> <i>The Conversation</i> <i>Lenny</i> <i>A Woman Under the Influence</i> * <i>Alice Doesn't Live Here Anymore</i> *

1976	<i>One Flew Over the Cuckoo's Nest</i>	<i>Barry Lyndon</i> <i>Dog Day Afternoon</i> <i>Jaws</i> <i>Nashville</i> <i>Shampoo</i> *
1977	<i>Rocky</i>	<i>Taxi Driver</i> <i>All the President's Men</i> <i>Network</i> <i>The Killing of a Chinese Bookie</i> * <i>Obsession</i> *
1978	<i>Annie Hall</i>	<i>Star Wars</i> <i>3 Women</i> *
1979	<i>The Deer Hunter</i>	<i>Coming Home</i> <i>Midnight Express</i> <i>The Boys in Company C</i> * <i>Days in Heaven</i> *
1980	<i>Kramer vs. Kramer</i>	<i>Apocalypse Now</i> <i>All That Jazz</i> <i>Norma Rae</i> <i>... And Justice for All</i> * <i>Alien</i> * <i>Being There</i> * <i>Manhattan</i> *
1981	<i>Ordinary People</i>	<i>The Elephant Man</i> <i>Raging Bull</i> <i>Heaven's Gate</i> * <i>The Shining</i> *

Fig. 8: Modellen viser de film, der vandt i kategorien for bedste film fra 1968-1981 (dvs. produktioner lavet imellem 1967 og 1980, ofte betegnet som New Hollywood-filmens *heyday*). Under vinderne finder man et udsnit af de øvrige markante, amerikanske produktioner fra de respektive år. Markante amerikanske produktioner, som ikke har været blandt de nominerede til hovedprisen, markeres med en stjerne, og de årstal, der traditionelt betegnes som "watershed years" i Oscarhistorien (dvs. særligt bemærkelsesværdige eller "stærke" Oscarår), er markeret med en grå overlægningsfarve.

Litteratur

- Altman, Rick (2001): "Cinema and Popular Song: The Lost Tradition", i *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*, red. Pamela Robertson Wojcik & Arthur Knights. Durham: Duke University Press: 19-30.
- Biskind, Peter (1998): *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-And Rock 'N Roll Generation Saved Hollywood*. Simon & Schuster.
- Bordwell, David (2002): "Intensified Continuity – Visual Style in Contemporary American Film", *Film Quarterly*, 2002, Vol. 55: 16-28
- Bordwell, David et al. (1985): *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Pro-*

- duction to 1960. New York: Columbia University Press.
- Calinescu, Matei (1987): *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Canby, Vincent (1983): "Why We Watch the Academy Awards", *New York Times*, 17. april 1983: II.1, II.17.
- Canby, Vincent (2006 [1969]): "Midnight Cowboy", i *American Movie Critics: An Anthology From the Silents Until Now*, red. Phillip Lopate. New York: The Library of America.
- Davis, Ronald L. (1997): *Celluloid Mirrors: Hollywood and American Society Since 1945*. New York: Hartcourt Brace.
- Eby, Margaret (2013): "'The Butler' trailer released: Oprah Winfrey kisses Forest Whitaker in a big screen comeback", *New York Daily News*, 9. maj 2013. www.nydailynews.com/entertainment/tv-movies/butler-trailer-released-oprah-winfrey-forest-whitaker-kiss-article-1.1339483
- Elsaesser, Thomas (2004): "American Auteur Cinema: The Last – or First – Great Picture Show", i *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*, red. Thomas Elsaesser et al. Amsterdam: Amsterdam University Press: 37-69.
- Halskov, Andreas (2009): "Lad musikken tale", 16:9, nr. 31, april 2009. 16-9.dk/2009-04/side04_feature1.htm
- Halskov, Andreas (2010): "Cracking the Code - Elia Kazan og antydningens kunst", 16:9, nr. 36, april 2010. 16-9.dk/2010-04/side07_anatomi.htm
- Hampton, Howard (2004): "Everybody Knows This Is Nowhere: The Uneasy Ride of Hollywood and Rock", i *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*, red. Thomas Elsaesser et al. Amsterdam: Amsterdam University Press: 249-266.
- Harris, Mark (2008): *Pictures at a Revolution: Five Movies and the Birth of the New Hollywood*. London: Penguin.
- Højer, Henrik (2008): "I nattens hede", 16:9, nr. 28, september 2008. 16-9.dk/2008-09/side12_frame.htm
- Højer, Henrik (2013a): "Onkel Tom", 16:9, nr. 40, februar 2013. 16-9.dk/2013-02/side12_frame.htm
- Højer, Michael (2013b): "Fagre voksne verden", 16:9, nr. 50, april 2013. 16-9.dk/2013-04/side12_frame.htm
- Keathley, Christian (2004): "Trapped in the Affection Image: Hollywood's Post-Traumatic Cycle (1970-1976)", i *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*, red. Thomas Elsaesser et al. Amsterdam: Amsterdam University Press: 293-308.
- King, Geoff (2002): *New Hollywood Cinema: An Introduction*. New York: Columbia University Press.
- Levy, Emanuel (1987): *And the Winner Is...: The History and Politics of the Oscar Award*. New York: Ungar.
- Lewis, Jon (1995): *Whom God Wishes to Destroy...: Francis Ford Coppola and the New Hollywood*. London: Duke University Press.
- Nowell-Smith, Geoffrey (2008): *Making Waves: New Cinemas of the 1960s*. New York: Continuum.
- Pye, Michael og Linda Myles (1979): *The Movie Brats: How the Hollywood Film Generation Took Over Hollywood*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Reay, Pauline (2004): *Music in Film: Soundtracks and Synergy*. London: Wallflower Press.
- Salt, Barry (1992 [1983]): *Film Style and Technology: History and Analysis*. 2. udgave. London: Starword.
- Sengupta, Ashis (2008): "The Hyphenated Identity in Contemporary Multiethnic American Drama", *Americana* 4:1, forår 2008. americanajournal.hu/vol4no1/sengupta
- Whitehead, J.W. (2011): *Appraising The Graduate: The Mike Nichols Classic and Its Impact in Hollywood*. Jefferson, North Carolina: MacFarland & Co.

Wood, Robin (1986): *Hollywood from Vietnam to Reagan*. New York: Columbia University Press.

Noter

1. For mere om denne *production code* se da Jakob Isak Nielsens kapitel i denne bog, et kapitel, hvori han særligt fokuserer på en række såkaldte *pre-code-film* (dvs. film lavet før produktionskodens ikrafttrædelse). Se også Halskov 2010.
2. Et af de tidligste studier af disse *movie brats* findes i Pye & Myles 1979.
3. 1968 var desuden året, hvor man ikke længere uddelte priser for såvel farve som sort-film i kategorierne cinematografi, scenografi og kostumedesign. Antallet af sort-hvide film var efterhånden så lavt, at det ikke længere gav mening.
4. Der har gennem tiden været mange forskellige betegnelser for afroamerikanere, og de fleste af disse betegnelser har haft en klang, der med rette kunne opfattes som nedladende eller racistisk. Betegnelsen "neger", som kommer af det spanske "negro" og det latinske "nigrum" i betydningen sort, opfattes generelt som racistisk og misvisende (idet ingen afroamerikanere reelt er sorte, og eftersom denne beskrivelse har reminiscenser af slave-tiden), og også det mere neutrale "Afro-American" er blevet diskuteret (idet man, grundet præfikset "afro" og den efterfølgende bindestreg, kunne føle, at man blev reduceret til en "hyphenated identity", dvs. en "bindestregsidetitet"). Andre betegnelser inkluderer "colored person" og den mere dubiøse, men dog ordbogsskrevne variant "non-white". For mere herom se Sengupta 2008.
5. For mere herom se Højer 2008.
6. En moderne - og måske mere interessant - afroamerikansk karakter finder vi i Quentin Tarantinos *Django Unchained* (2012), som var blandt kandidaterne ved dette års Oscarshow. Her spiller Samuel L. Jackson en forbitret og snu troldspejlsversion af den nu klassiske Onkel Tom-karakter fra Harriet Beecher Stowes velkendte roman (*Uncle Tom's Cabin*, 1852). For mere herom se Højer 2013a.
7. *The Butler*, som er en *biopic* baseret på historien om White House-butleren Eugene Allen (i filmen kaldt Cecil Gaines), er i sig selv blevet beskrevet som "Oscar bait" (jf. Eby 2013). Filmen blander da også to af Oscarhistoriens mest genkomne genrer, hhv. *biopien* og den sociale problemfilm (idet Allens historie griber ind i hele borgerrettighedsdebatten), og den reflekterer sågar over Hollywoodindustrien og Oscaruddelingen (hvilket vi også kender fra andre Oscarvindende film som *All About Eve*, *The Artist* og *Argo*).
8. Det modernistiske tungsind, den manglende fremdrift og den udtrykte mål-løshed i *The Graduate* afspejler sig også i selve filmsproget. Det ses eksempelvis i anslaget, hvor hovedpersonen Ben (Dustin Hoffman) ankommer til en lufthavn og bevæger sig frem og tilbage på et rullebånd, og det ses i den nu velkendte scene (imod filmens slutning), hvor han løber ind mod linsen i sin jagt efter Elaine (Katharine Ross), men hvor zoomlinsen skaber en illusion af, at han løber *på stedet*. Endelig afspejler den manglende fremdrift sig også i filmes adstadige klippetempo (med en ASL på 17,8 sekunder). For mere herom se Whitehead 2011: 159 og Højer 2013b.
9. "Everybody's Talkin'" er oprindeligt skrevet af Fred Neil i 1966, men Harry Nilssons version fra 1969 er fortsat den mest populære og velkendte version af sangen.
10. Brugen af populærmusik i film er ikke et nyt fænomen, og denne praksis går i en vis forstand helt tilbage til den tidlige stumfilm (før lydsporets opfindelse). En gammel slager som "Auld Lang Syne" var således også en landeplage i den tidlige Hollywoodfilm og gav allerede i begyndelsen af 1900-tallet anledning til *sing along happenings* i forskellige visningssammenhænge (hvor musikken blev spillet og fremført "live"). For mere herom se Altman 2001: 19-22 og Halskov 2009. For mere om brugen af *pop* og *rock scores* i film fra 1960'erne og 70'erne se Hampton 2004 og Reay 2004.

11. Et af de vigtigste træk ved 1960'ernes og 70'ernes amerikanske film er således, ifølge filmkritiker Robin Wood, "the breakdown of ideological confidence in American culture and values" (Wood 1986: 23).
12. "Joe Buck fancies himself a cowboy," siger Vince Canby, "but his spurs were earned while riding a gas range in a Huston burger joint" (Canby 2006: 395).
13. *Den antiteleologiske fortællestil* er, ifølge Matei Calinescu, et af de væsentligste træk ved modernistisk litteratur og film. For mere herom se Calinescu 1987.
14. De første zoomlinser blev selvsagt opfundet før 1960'erne, men Angénieux-linserne havde en historisk imponerende forstørrelsesfaktor. Linsen til 16 mm-kameraer havde eksempelvis et *range* fra 12 til 120 mm, og i film som *Bonnie and Clyde* så man således et langt mere ekstremt stilregister. Dette registermæssige spænd er en af grundpillerne i den stil, som David Bordwell kalder *intensified continuity*. For mere herom se Bordwell 2002.
15. Dette kalder Jakob Isak Nielsen "den lige korridor". For mere om dette og den klassiske Hollywoodfilms fortællestil se Nielsens kapitel i denne bog.