

Högskolan i Halmstad
Sektionen för Humaniora
Ht 2005
Filmvetenskap 41-60p
C-uppsats
Handledare: Anders Marklund

”No One Leaves Behind”

En studie av fyra amerikanska krigsfilmers
berättarstruktur och ideologier

Skriven av: Maria Boo

Abstrakt

”No one leaves behind” är en uppsats som diskuterar vilka berättarstrukturer och ideologier som kan urskiljas i de amerikanska krigsfilmerna *Behind Enemy Lines* (2001), *Black Hawk Down* (2001), *We Were Soldiers* (2001) och *Saving Private Ryan* (1998), med hjälp av teoretiska metoder från strukturalismen och teoretikern John Fiske. Dessutom behandlas även begreppet nationell identitet för att undersöka om man kan se någon tendens till nationella identiteter i de amerikanska krigsfilmerna.

Slutsatsen är att filmerna har en gemensam berättarstruktur och gemensamma teman som är viktiga för de ideologiska tankar och värderingar som kan urskiljas i filmerna. Teman såsom ära, mod och heder, det manliga förhållandet som i uppsatsen benämns brödraskap, och dessutom temat No one leaves behind vilket är mycket centralt i en del av filmerna. Ingen av soldaterna i filmerna skall lämnas kvar i en krigszon, levande eller död.

Innehållsförteckning

Innehållsförteckning	3
1. Inledning.....	4
2. Teori och metod.....	4
2.1 Vad är ideologi?	5
2.2 En återblick på strukturalismen	7
2.3 John Fiske	8
2.3.1 Meningsskapande och ideologiska koder	9
2.3.2 Narratologi / Berättande.....	10
2.3.3 Maskulinitet.....	12
2.4 Nationell identitet	15
3. En analys av fyra amerikanska krigsfilmer.....	17
3.1 Berättarstrukturer	18
3.2 Presentation av de utvalda filmerna och dess berättarstrukturer	19
3.2.1 Behind Enemy Lines.....	19
3.2.2 Black Hawk Down.....	20
3.2.3 We Were Soldiers	21
3.2.4 Saving private Ryan.....	22
3.3 Filmernas gemensamma teman	23
3.3.1 Ledarskap	23
3.3.2 Inte lyda order eller ifrågasätta ett uppdrag	25
3.3.3 Varför offra sitt liv?	27
3.3.4 Maskulinitet – Det manliga förhållandet	27
3.3.5 Ära, mod och heder.....	29
3.3.6 No one leaves behind.....	30
3.4 Ideologier i filmerna	31
3.5 Spår av nationell identitet	31
4. Slutsats och sammanfattning	32
5. Källförteckning	34
5.1 Litteraturförteckning	34
5.2 Filmografi	35

1. Inledning

Jag har aldrig varit ett stort "fan" av amerikanska krigsfilmer. Jag tycker inte om att se soldater få en kula genom huvudet. Jag tycker inte om de brutala krigsscener som kan visas i en del filmer från denna genre. Trots ett litet motstånd till dessa filmer, var det ändå de som lockade mig mest när ett val av ämne skulle göras inför denna uppsats. Det kan möjligtvis bero på just detta faktum, att jag inte finner dem bra eller intressanta, som jag valt att skriva om just amerikanska krigsfilmer i uppsatsen. Till en början ville jag enbart undersöka om filmerna präglades av en viss nationell identitet, vilket jag även kommer till senare. När jag sedan sett en del av filmerna märkte jag att en del av dem handlade om i stort sett samma sak. De gick ut på att rädda en enskild person, vilket innebär en stor risk för sitt eget liv. Detta faktum intresserade mig, men också andra faktorer i filmerna väckte mitt intresse. Jag kommer därför i min uppsats att lägga fokus på att hitta ideologier som finns i filmerna. Min mer exakta frågeställning kommer att vara: Vilka ideologier kan urskiljas i amerikanska krigsfilmer?

Även begreppet nationell identitet kommer att behandlas i uppsatsen. Jag vill här undersöka om en specifik nationell identitet kan kopplas till filmernas ideologier och teman. Själva begreppet nationell identitet är stort och övergripande och det är inte säkert att just en nationell identitet kan kopplas till just den amerikanska identiteten.

Syftet med den här uppsatsen kommer att vara att undersöka de berättarstrukturer som man kan finna i amerikanska krigsfilmer, såsom *Behind enemy Lines* (2001), *Saving private Ryan* (1998), *Black hawk down* (2001) och *We were soldiers* (2001). Fokus kommer att ligga på de centrala teman som man kan finna i filmerna. Teman som exempelvis ära, mod, ledarskap, men också mentaliteten att ingen skall lämnas kvar. Det spelar ingen roll om det är som levande eller död, alla skall med tillbaka till USA.

2. Teori och metod

Då filmernas berättarstrukturer diskuteras i uppsatsen kommer jag att ägna en stor del av detta avsnitt till strukturalismen, men också åt ideologibegreppet. Stor vikt kommer att läggas vid John Fiskes bok *Television culture* (1987) då jag diskuterar berättarstrukturer och ideologier. För att lättare förstå Fiskes tankegångar kommer jag börja med att ge en kort översikt över ideologibegreppet och strukturalismens teorier och tankegångar. Till detta har jag

huvudsakligen använt mig av Louis Giannetti's bok *Understanding Movies* (2002) och Sören Kjörups bok *Människovetenskaperna* (1999), men även från annan litteratur vilket framkommer i texten.

2.1 Vad är ideologi?

Vad innebär egentligen begreppet ideologi? Under denna del av uppsatsen kommer jag att svara på denna fråga med hjälp av en hel del litteratur. I ett senare avsnitt kommer jag att tala mer om ideologibegreppet men då utifrån John Fiskes tankar och teorier.

Ideology: a set of values and priorities. [...] Degree of explicitness: neutral, implicit and explicit. Hidden values: the star system, sympathetic characters, genre. The left-center-right model. [...] Culture, religion and ethnicity. [...] Tone: What's the movie *really* saying? Ideological subtexts: the role of acting, genre, narration, and music in establishing tone.

(Gianetti 2002, s.412)

När man talar om begreppet ideologi, vilket jag härmed kommer att göra, talar man om de tankar och idéer som "reflecting the social needs and aspirations of an individual group, class, or culture. (Gianetti 2002, s.412) Oftast kopplar man samman detta begrepp med politiska åskådningar, men man kan likväl koppla ideologi till film, vilket kommer att göras här. Louis Gianetti menar i sin bok *Understanding Movies* (2002) att ideologi inom film kan komma att kopplas samman med "role models, ideal of ways of behaving, negative traits, and an implied morality based on the filmmaker's sense of right and wrong." (Gianetti 2002, s.412) Varje enskild film har ett ideologiskt perspektiv vad det gäller det som kan ses som rätt eller fel, hur man skall bete sig, men också mycket annat. Detta kan innebära att film har olika funktioner, det vill säga att film kan vara ute efter att ge åskådaren njutning, medan den samtidigt kan vara förespråkare för en viss ideologi.

Gianetti fortsätter i sin text kring begreppet ideologi med att tala om att ideologi kan indelas under tre kategorier, med tanke på deras "purposes of convenience". (Gianetti 2002, s.412) Dessa kategorier kallar han *neutral*, *implicit* och *explicit*. Den neutrala, menar Gianetti, lägger inte sin fokus på att förespråka på en ideologi, utan den lägger istället sin fokus på att underhålla och ge njutning och action till åskådarens vardag. "Issues of right and wrong are treated supersficially, with little or no analysis." (Gianetti 2002, s.413) Den

implicita kategorin lägger större vikt vid ideologiska tankar, då det kan förekomma två karaktärers olika sätt att se på saker och ting. De kan representera två vitt skilda moraliska ståndpunkter. Dock så är ingen av dem som ”spells out ’the moral of the story’”. (Gianetti 2002, s.413) Ett exemplariskt exempel på en film som placeras under denna kategori utav Gianetti är *Pretty Woman* (1990) (vilken jag förmodar att de flesta utav oss har sett).

Den tredje och sista kategorin som Gianetti talar om är den explicita. I explicita filmer kan ideologin framkomma tydligare, då det handlar om filmer som är ute efter att ”to teach or persuade”. (Gianetti 2002, s.413) Självfallet är också sådana filmer ute efter att underhålla åskådaren. Gianetti menar att ”Patriotic films, many documentaries, political films [...] and movies with sociological emphasis [...] falls under this category.” (Gianetti 2002, s.413) Filmer såsom *Casablanca*, med Bogart’s berömda tal i slutet hamnar i den explicita kategorin.

Efter denna presentation utav dessa tre kategorier, menar Gianetti att de flesta fiktionsfilmer hamnar under den implicita. De gör det på grund av att ideologierna inte går att komma åt på ytan, då filmernas karaktärer inte rakt ut berättar vad de tror på. För att komma åt ideologin måste vi gräva djupare, för att ”construct their value systems on the basis of what their goals are, what they take for granted, how they behave with others, how they react to crisis”. (Gianetti 2002, s.414)

En svårighet som uppkommer vid en ideologisk analys, menar Gianetti, är när den innefattar historiska kontexter. Gianetti talar om att de filmer som gjorts i USA under den stora depressionen på 1930-talet ”reflect many of the left-wing values of Roosevelt’s New Deal”. (Gianetti 2002, s.430) Senare filmer, efter Vietnamkriget och Watergate, visar istället filmer som är våldsammare. Filmerna började rikta sig mer åt det högerpolitiska läget och Gianetti menar att många av de filmer som skapades under denna tid kom att ”emphasize military supremacy, competition, power, and wealth”. (Gianetti 2002, s.430)

Det är många faktorer som spelar in när man ska undersöka en films ideologi. Även en films ”tone”, som Gianetti kallar det, spelar roll i analysen. ”Tone can strongly affect our responses to a given set of values.” (Gianetti 2002, s.450) Även en viss genre kan bestämma en films ton, musik likaså. Gianetti menar att ”Without taking a film’s tone into account, a mechanistic analysis of its ideological values can be misleading.” (Gianetti 2002, s.451)

I sitt avslutande stycke kring filmers ideologi måste vi, enligt Gianetti, ställa oss frågor kring filmens handling, värderingar, karaktärer och mycket annat. Kan vi hitta svar på dessa frågor, då kan vi komma fram till den specifika filmens bakomliggande ideologi. (Gianetti 2002, s.453)

2.2 En återblick på strukturalismen

Jag kommer i detta avsnitt att ge en återblick på strukturalismens huvudsakliga begrepp, då en del av strukturalismens begrepp kommer att nämnas i senare delar av uppsatsen.

Structuralists [...] have been fascinated by the concept of a *deep structure* – an underlying network of symbolic meaning that is related to a movie's surface structure but is also somewhat independent of it. This deep structure can be analyzed from a number of perspectives

(Gianetti, *Understanding Movies* 2002, s.484)

Strukturalismen är, som säkert bekant för många, intresserad av att undersöka och analysera språkets struktur. Detta enligt teorier från Ferdinand de Saussure som menade att språkets struktur, eller språksystem som han kallade det, är en del av språket som fenomen. För att kunna förstå och analysera detta språksystem kräver det att man går djupare än att endast se språket på ytan. Detta är karakteristiskt för strukturalismen men även för andra vetenskapsteorier. För att kunna förstå fenomenet måste man börja med att fokusera på mindre delar och aspekter av ett fenomen. Därför menar Saussure att man måste se till hur detta språksystem används i vårt vardagliga språkbruk. (Kjörup, 1999, s.309) Här menar Saussure att ”Står ’språksystemet’ (*langue*) således i motsättning till ’språket’ (*langage*) som det abstrakt förenklade till det konkreta mångfaldiga, står det också i motsättning till ’talet’ (*parole*) som det systematiska till det pragmatiska”. (Kjörup, 1999, s.309) Med språksystemets hjälp kan man finna grunderna hos vårt språk, eller strukturen hos det.

För att ge en vidare förklaring av det Saussure kallar språksystem, så menar han att detta system är uppbyggt av skillnader. ”Varje enhet i systemet definieras uteslutande genom strukturen av skillnader från andra enheter, eller genom reglerna för hur det aktuella elementet uppträder i förhållande till de andra.” (Kjörup 1999, s. 309)

Dessutom talar Saussure också om likheter och skillnader mellan olika tecken, det är dessa likheter och skillnader ”som bygger upp strukturen mellan elementen i ett fenomenområde som ska utforskas”. (Kjörup 1999, s.310) Dessa likheter och skillnader, menar Saussure, kan vara någonting som säger olika saker om samma sak. Han ger ett exempel på dessa fakta genom sitt begrepp om tecknet ”som en enhet av ’uttryck’ och

'innehåll'. (Kjörup 1999, s.310) Han talar om *signifiant* och *signifié*, där det förstnämnda betyder det *betydande*, och det andra innebär en *betydelse*. (Kjörup 1999, s.310)

Kjörup talar också om syntagmatiska och paradigmatiska sammanhang, sammanhang "mellan de grupper och element som tillsammans utgör ett syntagm och dem som utgör ett paradigm". (Kjörup 1999, s.310). Kjörup förklarar syntagm och paradigm på följande vis:

Syntagm är sammanhang av enheter i ett konkret språkligt förlopp. Det typiska exemplet är en sats, ett syntagm av ord i en bestämd grammatisk struktur.

Paradigm däremot är sammanhang av enheter i virtuella mönster, till exempel böjningsmönster, grupper av synonymer eller andra grupper av element med gemensamma drag. Som Saussure säger är de syntagmatiska sammanhangen 'närvarande' medan den paradigmatiska är 'frånvarande'.

(Kjörup 1999, s.310)

Detta är strukturalismens huvudsakliga tankegångar i korta drag, för att kunna fungera mer som en repetition för tidigare studenter, eller för icke-tidigare studenter för att enklare förstå strukturalismens tankar, för att lättare ha möjligheten till förståelse av de senare delarna av uppsatsen.

2.3 John Fiske

Det huvudsakliga, centrala temat i John Fiskes bok *Television culture* (1987) är frågan om hur mening egentligen skapas på television, men också på film. Han arbetar i boken med "a definition of television as a bearer/provoker of meanings and pleasures, and of culture as the generation and circulation of this variety of meanings and pleasures within society" (Fiske 1987, s.1).

I avsnitten som följer kommer jag att diskutera Fiskes tankar kring hur just mening på film skapas, och fortsätta att behandla begreppet ideologi, för att därefter ägna mig åt att diskutera berättarstrukturer.

2.3.1 Meningsskapande och ideologiska koder

Fiske menar att TV har olika koder vad det gäller meningsskapande, vilka han har delat in i tre olika nivåer. Fiskes definition på en kod "is a rule-governed systems of signs, whose rules and conventions are shared amongst members of culture, and which is used to generate and circulate meanings in and for that culture." (Fiske 1987, s.4) Dessa nivåer är verklighet, representation och ideologi. Den första nivån, verklighet innefattar ting såsom klädsel, make-up, miljö, tal. Dessa tillhör det som Fiske kallar sociala koder. De sociala koderna, verkligheten, är kodat redan från början, det är en produkt av ett samhälles kulturella koder.

Representation, eller tekniska koder, är sådant som exempelvis kamera, ljussättning, musik och ljud m.m. Den tredje och sista nivån är som nämnt tidigare, ideologi. Här menar Fiske att ideologi, "which are organized into coherence and social acceptability by the ideological codes." (Fiske 1987, s.5) Dessa ideologiska koder är till exempel ras, klass, kapitalism, patriarkalisk och så vidare. Fiske menar vidare att "the conventional and ideological codes and the relationship between them are much more elusive and much harder to specify, though it is the task of criticism to do just that." (Fiske 1987, s.6) De ideologiska koderna är viktiga enligt Fiske på grund av att det är dessa koder "that makes sense out of the relationship between the technical code of casting and the social code of appearance, and that also relate their televisual use to their broader use in the culture at large." (Fiske 1987, s.9)

Fiske fortsätter tala om dessa ideologiska koder och menar att man kan finna tecken på ideologi hos ett programs karaktärer. Karaktärerna, menar han, representerar inte enbart individer, utan är också bärare av ideologiska budskap och värderingar. Värderingar och budskap hos karaktärerna som förespråkar den dominerande ideologin. Fiske säger att just hjältekaraktären är en typisk bärare av den dominerande ideologin, och fienden en bärare av en motsats till denna ideologi. (Fiske 1987, s.9)

Fiske menar dessutom att då de ideologiska koderna skall undersökas så hamnar vi automatiskt i en position som gagnar den ideologi som dominerar i samhället, "in making sense of the program we are indulging in an ideological practice ourselves, we are maintaining and legitimating the dominant ideology, and our reward for this is the easy pleasure of the recognition of the familiar and of its adequacy." (Fiske 1987, s.12)

2.3.2 Narratologi / Berättande

Narratologi, eller berättande, är en del av det som John Fiske talar om i sin bok. Narratologi, menar Fiske, är en del av de kulturella processer som finns i vårt samhälle. Även vårt språk hör till dessa processer.

narrative is a basic way of making sense of our experience of the real, and structuralists have argued that it shares many of language's properties, that it is structured along the twin axes of the paradigmatic and syntagmatic, that there may be a universal narrative structure, the equivalent of *langue*, of which specific narratives are the *paroles*, and that its signification necessarily works at denotative and connotative levels.

(Fiske 1987, s.128)

I detta ovanstående citat nämner Fiske bland annat de strukturalistiska begrepp som Saussure myntat, och som jag nämnde i ett tidigare kapitel om just strukturalismen. *Langue* och *paroles*, språket och talet.

Fortsättningsvis menar Fiske att narratologi fungerar som "sense-making mechanism primarily through two dimensions". (Fiske 1987, s.129) Dessa dimensioner är också begrepp som kan kopplas till strukturalismen, nämligen syntagmatisk och paradigmatiske. Den syntagmatiska dimensionen "links events rationally" (Fiske 1987, s.129), och bygger på ett kausalt förhållande, det vill säga ett förhållande mellan orsak och verkan. Dimensionen kan dessutom bygga på associationer. I den paradigmatiske dimensionen "narrative takes character and settings and makes a non-temporal sense of them that serves as an additional unifying agency upon the syntagmatic chain of events." (Fiske 1987, s.129) Han menar vidare att den struktur som berättandet har visar att platser och människor "are not anarchic and random, but *sensible*, and then combines the paradigmatic sense of places and people with the syntagmatic sense of events and time into a grand signifying pattern." (Fiske 1987, s.129)

Fiske menar också, att genom att analysera berättandet genom strukturer, kan man hitta gemensamma strukturer hos genrer, och på så vis finna en djupare mening. (Fiske 1987, s.130) Strukturalismen vill, som Fiske säger, försöka hitta en genomgående narrativ struktur. Dessutom menar strukturalister att det narrativa måste undersökas i sitt förhållande till andra, precis som Saussures tankar om språkssystemet talar om. (Fiske 1987, s.131)

Senare i detta avsnitt om narratologi, kommer Fiske in på berättarstrukturer, där han presenterar ett arbete från V. Propp. Ett arbete där Propp analyserade 100 ryska folksagor i vilka han fann en identisk berättarstruktur. Dessa strukturer får man sedan ta del av i *Television culture* (Fiske 1987). Strukturerna är i sin tur indelade i kategorierna *Preparation, Complication, Transference, Struggle, Return* och *Recognition*. (Fiske 1987, s.135f) De berättarstrukturer som Propp tycker sig ha funnit i de ryska folksagorna har han valt att kalla för *funktioner*, eftersom ”he wanted to emphasize that what they *do* to advance the narrative is more important than what they *are*”. (Fiske 1987, s.136) Dessa narrativa strukturer som Propp har funnit i folksagorna, säger han vara lika i alla berättelserna men att de möjligtvis inte fyller exakt samma funktion hos alla.

Dessutom talar Propp om karaktärerna i sagorna, där han inriktar sig på vad karaktären gör i berättarstrukturen istället för vem han eller hon egentligen är. Karaktärerna skapar sin definition genom att agera. Enligt Fiske menar Propp “that ‘the functions of characters are stable constant elements in a tale, independent of how and by whom they are fulfilled. They constitute the fundamental components of a tale.’” (Fiske 1987, s. 137)

Propp säger dessutom att

there appears to be something close to a universal structure of popular narrative (a narrative equivalent of *langue*) of which individual stories are transformations or *paroles*. The cultural specificity or ideology of a narrative lies in the way this deep structure is transformed into apparently different stories, that is, in which actions and individuals are chosen to perform the functions and character roles.

(Fiske 1987, s.138)

Även Mats Jönsson talar om narrativism i sin bok *Film och historia. Historisk Hollywoodfilm 1960-2000* (2004), i vilken han studerar de relationer som finns mellan just film och historia. Även mina utvalda filmer kan kopplas till detta ämne, då de i de flesta fall återger en historisk händelse. Han menar att ”Narrativismen kan liknas vid en historiefilosofisk åskådning som med relativistiska, strukturalistiska och poststrukturalistiska förtecken betonar berättandets retoriska funktioner”. (Jönsson 2004, s.19) Fortsättningsvis talar Jönsson om att narrativismen och de berättarstilar, och de stilgrepp som kan finnas i just hollywoodfilm kan vara politiskt och moraliskt övertygande. Han menar att

historieskrivningen – representationen, beskrivningen, utförandet, den diskursiva verksamheten – aldrig kan redogöra för en historisk verklighet på ett fullkomligt

tillförlitligt sätt, utan att all historieberövande verksamhet snarare tar formen av en berättelse – ett narrativ.

(Jönsson 2004, s.20)

Dessa tankar har Jönsson i sin tur tagit från historieteoretikern och historiefilosofen Hayden White som var en av de främste förespråkarna för narrativismen.

Enligt White så är det narrativa just ett verktyg som används för att övertyga och påverka åskådaren genom de bilder som denna får se genom exempelvis historieåtergivande hollywoodfilmer. Dock anser Jönsson att de teorier som framkommer från White inte är helt användbara för just hans arbete, då han menar att ”Narrativismens relevans för min undersökning ligger således i dess fokus på och historisering av olika berättarstrategier och retoriska grepp, det vill säga i narrationen – *hur* filmerna berättar och uppfattas”. (Jönsson 2004, s.21) Även jag vill bitvis fokusera på hur filmernas narration ser ut, hur berättandet i mina filmer ser ut.

2.3.3 Maskulinitet

John Fiske talar även i sin bok *Television culture* (1987) om det som kan anses som manligt och kvinnligt på film och television. Då mina utvalda filmer genomsyras av manliga karaktärer så är den maskulinitet som Fiske talar om högst aktuell i min diskussion. Därför kommer jag nu kortfattat tala om den maskulinitet som Fiske tar upp, och vad den innebär.

Fiske menar att maskuliniteten skiljer sig från det feminina genom att de texter som kan anses vara mer maskulina ”are structured to produce greater narrative and ideological closure”. (Fiske 1987, s.198) Den maskulina strukturen, menar Fiske, är också uppbyggd genom strukturerna likheter och skillnader. Här använder han sig av programmet *The A-Team* för att belysa sina tankegångar kring detta, då detta program hade fyra manliga huvudroller som alla hade olika karaktärer och personligheter. Genom att använda The A-team som ett exempel på hur maskulinitet är uppbyggt av likheter och skillnader så menar han att programmets olika karaktärer också var skapade på detta sätt, genom likheter och skillnader sinsemellan. (Fiske 1987, s.198-199)

Vad mer kan karakterisera det som vi kallar för manligt? Fiske menar att det som kan ses som maskulint i vår kulturella värld är att män ska ge en mogenhetskänsla. Det är väldigt viktigt för en man att just bevisa att han är en man. Fiske menar fortsättningsvis att

Maturity and masculinity come together in a confident definition which masks a host of contradictions. In order to live up to it in capitalism men must undergo a complex set of experiences involving repressions, guilt, and contradictory feelings. These are centered on the roles of women and marriage, and the organization of work and society; and they involve the constant redefinition of masculine identity in a capitalist patriarchy.

(Fiske 1987, s.201)

Maskulinitet kan, som citatet ovan säger, skapas genom arbetet som man förstår är väldigt viktigt för en man. Arbetet såsom kvinnan och äktenskapet är viktiga faktorer för en mans identitet. Faktorer som, enligt Fiske, är stora i vårt kulturella samhälle. (Fiske 1987, s.201f)

Fiske menar dessutom att maskulinitet innebär att mannen skall inneha disciplin och styrka, men också att "Masculinity is performance". (Fiske 1987, s.209) Detta beror på att pojkar/män konstant befinner sig i en kamp mot varandra. På grund av detta måste de visa sin styrka genom olika typer av kamper och tävlingar. Detta menar Fiske, är maskulinitet som en del i kapitalismens spel, eftersom

Men are cast into ceaseless work and action to prove their worth. The insecure base of masculinity means that it is constantly having to be re-achieved particularly in the eyes of others. 'Masculinity', then, is constructed as an agent of capitalism, because it both motivates the man to achieve in work, and keeps him a prisoner in work when he finds that his achievement is hollow, that it is for the benefit of others (his family or his boss), not for himself.

(Fiske 1987, s.210)

Senare i sin text kring maskulinitet så kommer Fiske in på det manliga bandet, det vill säga, den samhörighet män kan ha med varandra. Detta band skiljer sig från ett band med en kvinna, som bygger på känslor och närhet. Ett förhållande mellan män bygger istället på att vara totalt målinriktat. "The relationship is there to serve a common goal, not the needs of the relationship itself; it depends on action not on feeling." (Fiske 1987, s.213) Det är fortfarande ett förhållande som männen har till varandra, dock är detta förhållande enbart målinriktat. Tack vare att förhållandet ser ut på detta sätt, så innebär det inte något hot för männens egen självständighet.

Fiske talar dessutom om det han kallar "the hero team", som han tar upp i samband med det band som män kan ha mellan sig. Han menar att detta team gömmer en mans osäkerhet,

vilket inte innebär någon fara för hans självständighet. Dessutom säger Fiske att "the hero team does more than embody the need for male bonding that our construction of gender definition and difference has produced. It also provides viewers with multiple points of entry for their identification with the hero." (Fiske 1987, s.213)

Fiske fortsätter på spåret med detta team genom att förklara att detta team alltid måste inneha en ledarfigur, vilket jag direkt kan relatera till mina utvalda filmer, vilket jag återkommer till vidare i uppsatsens analysdel. Fiske menar, att dessa ledare "embody power relations which appear to be so crucial to masculinity within their own structure". (Fiske 1987, s.214)

Det narrativas sammankoppling med manligt och kvinnligt ser också annorlunda ut på film och TV, enligt Fiske. Då kvinnligt berättande är huvudsakligt inriktat på hemarbete, så är det maskulina berättandet mer "produkt-orienterat". Då det ser ut på detta sätt för män och kvinnor så menar Fiske att

Work patterns, narrative form, and the meanings given to gender difference are all constructs of the same patriarchal culture so it is not surprising that they are based on the same structural play of similarity and difference. [...] but in fact they are all subject to the same patriarchal overdetermination so that they all tell the same story.

(Fiske 1987, s.215)

Manligt och kvinnligt berättande är som förstått uppbyggt genom just likheter och skillnader. Detta sätt för berättande är ett bra sätt för att visa just skillnaderna som finns mellan könen vid filmberättande. Fiske visar exempelvis i en uppställning, där ena spalten består av ord såsom tuff och utomhus, medan den andra spalten istället har dessa ordens motpoler, nämligen känslig och inomhus. Det maskulina berättandet hamnar självfallet i spalten där vi hittar de mäktigaste orden. (Fiske 1987, s.221)

Könet kan dessutom enkelt kopplas samman med olika genrer. "The close connection between genre and gender is evidence of the social construction of both. The psychological dimension of gender becomes a problem that requires narrative expression only when it meets our ideological practices and the gender roles they produce and maintain themselves in." (Fiske 1987, s.222)

2.4 Nationell identitet

Som jag nämnde i min inledning så kan begreppet nationell identitet vara komplicerat. Det kan vara svårt att precisera vad som är typiskt för just de amerikanska krigsfilmerna. Det som kan ses som amerikanskt kan kanske också ses som typiskt för någon annan nationalitet.

Under denna del av uppsatsen kommer jag att diskutera själva begreppet nationell identitet och dess innebörd. Till min hjälp har jag använt mig av litteratur som behandlar nationalismen och vad den innebär.

Nationalism är en ideologi som ger »nationen« företräde framför andra tänkta gemenskaper, som klass och kön. En nationalist föreställer sig att en arbetare har mer gemensamt med en kapitalist från samma nation än med en arbetare från en annan nation, och att en kvinna har mindre gemensamt med en kvinna från en annan nation än en man från samma nation. [...] Den skapar i regel nationell medvetenhet och identitet genom att nationens idé projiceras bakåt till förhistoriska, legendariska tidevarv.

(Gardell, *Rasrisk* 1998, s.38)

Denna ovanstående förklaring ger Mattias Gardell i sin bok *Rasrisk* (1998), i vilken han behandlar bland annat rasism och nationalism och dess framfart i USA. Gardell talar om den amerikanska drömmen, och menar att bland annat politiker predikar för de värderingar som den amerikanska drömmen står för. ”Amerikanismen hyllar den hårt arbetande, hederlige och gudsförtröstande individen som avsäger sig allt överstatligt förmynderi och som mot alla odds lyckas bli framgångsrik och förmögen, ett tema vi känner igen från otaliga hollywoodproduktioner. (Gardell 1998, s.40) Man skall visa total lojalitet gentemot sitt land. Gardell menar att ”Den ideologiska konstruktionen av den amerikanska nationella identiteten osynliggör kollektiva orättvisor baserade på ras, klass och kön”. (Gardell 1998, s.40)

Björn Hettne, Sverker Sörlin och Uffe Östergård, författarna till boken *Den globala nationalismen* (1998) talar om nationalismen som en ideologi, där de även tar upp begreppet nationell identitet som en del av nationalismens ideologi. De menar att ”Nationalitet eller nationell identitet betecknar ’något’ som ideologin hävdar att individerna har gemensamt.” (Hettne, Sörlin, Östergård, 1998, s. 75) De menar också att det som vi kan kalla nationell identitet är någonting som hör ihop med de föreställningar som finns hos olika människor, föreställningar som talar för att de har åsikter och andra saker gemensamt med varandra.

Dessutom menar de också att begreppet identitet, inom den nationalistiska ideologin, ”inte som ett ting som vi kan studera, utan som processer, föreställningar och myter. Det betyder emellertid inte att det handlar om flyktiga företeelser som försvinner när folk blir tillräckligt upplysta om den ’falska’ karaktären hos de myter som den nationella identiteten bygger på” (Hettne, Sörlin, Östergård, 1998, s. 159).

När Öyvind Österud talar om den nationella identiteten i sin bok *Vad är nationalism?* (1994), så säger han att ”Nationell identitet är en fråga om värdighet och självrespekt i en politisk gemenskap” (Österud 1994, s.26), och ställer sig också frågan om hur viktigt den nationella identiteten är inom just politiken. Dessutom menar han också att begreppet identitet handlar om perception, nämligen hur vi egentligen uppfattar oss själva och vilken situation vi befinner oss i. Han menar att kontexten som vi befinner oss i spelar stor roll för identiteten. (Österud 1994, s.26) Österud talar också om att

Den nationella identiteten förutsätter en tolkning av egenart, ett val av rötter, en hållning till alternativa traditioner och kulturformer.

Den grundläggande poängen här är samspelet mellan de nationella sammanhang vi växer in i och dem vi aktivt väljer. Tradition upprätthålls genom val av tradition.

Nationell identitet skapas och bekräftas genom val av historia. [...] Nationell identitet är en gemenskap av symboler och erfarenheter, men det är också ett medvetet val in i en sådan gemenskap.

(Österud 1994, s.27)

I *The Politics of Nationalism and Ethnicity* (1991) skriver James G. Kellas att det som vi kallar identitet inte är mer än en känsla som människor har. Identitetsbegreppet ”relates to the position they have in society, especially their membership of groups” (Kellas 1991, s.15). När en sådan grupp, exempelvis kyrkan, samarbetar med nationen själv, det är vid denna tidpunkt som känsla av en nationell identitet kan skapas, menar Kellas. Dessutom menar Kellas, precis som de andra teoretikerna jag här tagit upp, att politiken också spelar stor roll för den nationella identiteten. Detta eftersom politiken med all säkerhet kan bidra till att skapa en sådan identitet. Att politik spelar in leder ofta till ”dual or multiple identities, especially when an historic national identity is overlaid with a contemporary political status such as citizenship, or with a new ’national’ identification derived from the state (the ’official nation’) (Kellas 1991, s.15).

Avslutningsvis på detta avsnitt tänker jag kort ta upp Ernest Gellners syn på den nationella identitet som jag hittills diskuterat. I sina böcker *Nationalism* (1999) och *Stat, nation, nationalism* (1997) diskuterar han den påverkan som vårt kulturella liv kan ha för den nationella identiteten och han menar att

Nationalismen är en politisk princip som hävdar att en kulturell likhet är det främsta bandet mellan människor i samhället. De olika auktoritetsprinciper som kan tänkas existera mellan människor är för sin legitimitet beroende av det faktum att medlemmarna i den aktuella gruppen hör till samma kultur. I sin mest extrema form blir den kulturella likheten det nödvändiga och tillräckliga villkoret för legitim tillhörighet: *endast* medlemmar av rätt kultur får ansluta sig till enheten i fråga, och *alla* dess medlemmar måste göra det.

(Gellner, *Nationalism* 1999, s.22)

3. En analys av fyra amerikanska krigsfilmer

De filmer som jag har valt ut som undersökningsmaterial till denna uppsats är, som jag tidigare nämnt, *Behind enemy lines* (2001), *Black hawk down* (2001), *We were soldiers* (2001) och *Saving private Ryan* (1998). Dessa fyra filmer hör alla till genren krigsfilm, från den amerikanska filmindustrin. Gemensamt för de flesta filmer som kommer från den amerikanska Hollywoodindustrin är att de alla präglas av en anglosaxisk dramaturgi. En films dramaturgi skapar en verklighet på olika sätt. ”Dels genom sin struktur, dels genom sin relation till den tänkande och kännande åskådaren som skall bilda sig en uppfattning om den värld som presenteras.” (Israel, *Filmdramaturgi och vardagstänkande* 1991, s.97)

Denna anglosaxiska dramaturgin kan även benämnas som den klassiska, traditionella dramaturgin, då den främst förekommer inom den amerikanska filmen, som jag nämnde tidigare. Dramaturgin är strukturerad i olika avsnitt, vilka bygger upp historien. Dessa sex är: Anslag, fördjupning och upptrappning, klimax, nedtrappning och konfliktlösning, och konklusion och avslutning. (Israel 1991, s.98) Dessa avsnitt förekommer alla i mina utvalda filmer, på ett eller annat sätt.

Jag kommer i denna analysdel att försöka använda mig utav de tankar och idéer som John Fiske har i sin bok, som jag diskuterat under mitt teoriavsnitt. Dessutom kommer jag strukturera upp de berättarstrukturer som jag tycker mig finna i filmerna och hur de ser ut. Därefter kommer jag presentera filmerna var för sig för att sedan ta upp var jag sett

berättarstrukturerna som jag tagit upp och ideologin i berättarstrukturerna. Slutligen kommer jag att ta upp de teman som förstärker ideologierna och som är centrala i alla mina filmer.

En sak som också är värd att nämna här är att de flesta av dessa filmer, såsom *Black Hawk Down* och *We were soldiers*, är baserade på verkliga händelser, krig som har ägt rum. Hur dessa händelser i historien har tagit sig form i filmerna är möjligtvis den syn som teamet bakom filmerna har på de krig som åskådaren får ta del av.

3.1 Berättarstrukturer

I detta avsnitt kommer jag nu att återkomma till det jag tidigare talade om under mitt teoriavsnitt om narratologi. Där talade jag om berättarstrukturer och det är sådana jag nu kommer att ägna mig åt. Jag har, i likhet med Propp, sökt efter gemensamma berättarstrukturer i mina utvalda filmer för att tydliggöra den struktur som finns i filmerna. Dock är mina strukturer inte indelade i kategorier såsom Propp har gjort i sin berättarstruktur.

De som jag tycker mig funnit i filmerna är som följer nedan. Jag kommer sedan i min presentation utav filmerna komma in mer på hur dessa berättarstrukturer tar sig form i var enskild film och ge exempel på scener där de narrativa strukturerna kan ses. Som Propp menar så har dessa berättarstrukturer gemensamma funktioner, men dessa funktioner ser inte likadana ut i alla filmerna.

- Presentation av vilket land filmen kommer att utspelas i, även år och vilket krig kan presenteras här.
- Dessa män presenteras på olika sätt i filmerna. Man kan ställa frågor om vilka de är och hur de hamnat där de är. Denna presentation av en huvudkaraktär kan också komma senare, som i exempelvis *Saving Private Ryan* där Tom Hanks karaktär presenteras långt senare i filmen.
- En order/ett uppdrag kommer från högre ställda män inom militären. En man eller grupp väljs ut för det uppdrag som skall utföras. Ett uppdrag som kan innebära att t ex rädda en person från fienden. Detta sker ibland annat *Behind Enemy Lines*. Frågor som kan ställas kring detta är vilket syfte detta uppdrag har, men man kan också diskutera hur männen som tilldelas uppdraget reagerar på det.
- Männen ger sig av på sitt uppdrag.
- Brutala krigsscener utspelas sig och soldaterna stöter på hårt motstånd när de möter fienden.

- När soldaterna i gruppen stöter på fienden, och krigscener visas, så får vi se att männen krigar för varandra. De är beredda att offra sitt eget liv för att rädda någon annan.
- En mentalitet att ”No one leaves behind” är centralt och upprepas flera gånger i exempelvis *Black Hawk Down* (2001), men också soldaternas ära, mod och heder är centralt.
- I en del filmer ges kritik till dem som gett ordern, de kommer att stå som syndabockar. I andra fall bryts ordern som kommit från högre makter, för att kunna rädda andra. Detta sker i exempelvis *Behind Enemy Lines* (2001).
- Avslutningsvis har uppdraget slutförts. I de flesta fall står USA: s soldater som segrare, dock med stora förluster. Filmerna har här en sorgsen ton då så många har dött i strid. Dessa soldater hedras ofta i slutet.

3.2 Presentation av de utvalda filmerna och dess berättarstrukturer

Jag kommer nu att göra korta presentationer av filmerna som utgör denna uppsats och därefter att tala om de berättarstrukturer som jag talat om under föregående avsnitt. Vilka berättarstrukturer som finns i vilka filmer och hur de gör sig tillkännä, hur de ser ut i filmerna var för sig.

3.2.1 Behind Enemy Lines

I denna film utgörs handlingen av att två marinsoldater, en pilot, Stackhouse, och hans navigatör, Chris Burnett, sänds ut på ett uppdrag som går ut på att flyga en rutinemässig runda och samtidigt fotografera det de ser. De avviker dock från sin runda, vilket de egentligen inte får, då de märker annorlunda aktivitet på sin radar. De blir då vittne till att serberna försöker dölja vad som verkligen har ägt rum i deras land. De serbiska soldaterna upptäcker de flygande soldaterna och skjuter ner deras plan. Vår huvudperson Burnett, spelad av Owen Wilson, lämnar sin pilot som skadats i kraschen, för att få kontakt med högkvarteret och kunna ange deras position. Hans pilot blir funnen av de sovjetiska soldaterna och blir brutalt avrättad vilket Wilson blir vittne till. Därefter befinner sig Burnett på flykt från de serbiska soldaterna. Samtidigt på högkvarteret försöker ledaren, kapten Reigert, spelad av Gene Hackman, göra vad som krävs för att få hem sin soldat.

Denna film är uppbyggd med en typisk Hollywood-dramaturgi, den anglosaxiska dramaturgin, som jag nämnde tidigare i analysavsnittet. Den är dessutom uppbyggd enligt den berättarstruktur som jag också nämnt. Jag nämnde denna film som ett exempel på när en order bryts. Detta är tydligt i just denna film, då ledaren Reigert får ta emot order som han inte kan förstå, order som innebär att han skall lämna kvar sin soldat i en zon där han omöjligt kan överleva. På grund av detta tar han ett beslut som kan vara skadligt för hans karriär, men som kan rädda en annan mans liv.

I anslutning till detta kan man tydligt urskilja ideologin i strukturen att ingen man skall lämnas kvar. Även om ingen annan soldat befinner sig där Burnett gör, så skall han inte stanna där han är. Man skall göra vad som krävs för att han ska överleva och få komma hem.

Denna film kommer att diskuteras vidare då jag kommer att tala mer om filmernas ideologier och teman och då kommer jag att använda denna film till att fortsätta diskutera mentaliteten att ingen skall lämnas kvar, men också den insikt som Burnett kommer till då han bestämmer sig för att stanna kvar i marinen, vilken han tidigare velat lämna. Denna insikt som görs i filmen anser jag spelar stor roll för filmens ideologi, vilket jag senare kommer att diskutera.

3.2.2 Black Hawk Down

Denna krigsfilm utspelar sig i Somalia, där en grupp soldater har till uppgift att tillfångata den brutale somaliske ledaren. De amerikanska soldaterna arbetar för att freden skall infinna sig i landet och de blir skickade rakt in i hetluften. Någonting går dock fel och soldaterna får kämpa för sina liv. ”Omringade från alla håll är det åtskilliga som skadas och dödas, andra knyter vänskapsband för livet och alla får de lära sig på hårdast möjliga väg vad riktigt krig och sant hjältemod innebär.” (*Black hawk down* 2001, filmbaksida)

Den första punkten av mina berättarstrukturer, presentationen av var filmen eller kriget utspelar sig, ser speciell ut i denna film. Detta eftersom den har en lång inledning med text som ger en förklaring på var det utspelar sig, och vad det är som ligger bakom det som skett och som kommer ske i filmen. Den börjar dock med en text som berättar att den är baserad på en verklig händelse.

Avslutningen på filmen har också en annorlunda funktion i denna film då uppdraget som soldaterna har blivit beordrade om inte till fullo blir genomfört. Soldaterna får inte tag i den somaliske ledaren. Men precis som filmen börjar, precis så slutar också filmen. Den berättar

vad som händer sedan och att den somaliske ledaren till slut dör, vilket innebär att amerikanernas uppdrag i Somalia äntligen är över.

Någonting som skiljer sig en del från de andra tre filmerna, vars berättarstrukturer jag analyserat, är att mestadels befinner sig soldaterna i den heta krigszonen. Nästintill hela filmen är ett enda stort krig, med hemska krigsscener. Jag menar här att denna film, till skillnad från *Saving private Ryan*, nästan enbart innehåller krigsscener förutom just i början och slutet. *Saving private Ryan*, som också är en krigsfilm i samma kategori som *Black hawk down* (jag menar här att de båda är filmer med kraftiga krisscener) har inte enbart scener innehållande krigsscener, utan filmen ger oss åskådare pauser mellan dessa scener för att ge en möjlighet till återhämtning. I *Black hawk down*, anser jag att det inte finns någon sådan möjlighet till återhämtning för åskådaren då vi hela tiden befinner oss tillsammans med soldaterna i en het krigszon.

Störst plats kommer denna film att ta under temat no one leaves behind, då det är detta tema som filmen mestadels behandlar. Det är i denna film som detta tema är mest synligt, och även om filmen säger sig vara baserad på en verklig händelse så är det inte själva händelsen som ligger i fokus i filmen, utan det gör just detta tema, vilket jag kommer att tala mer om senare i uppsatsen.

3.2.3 We Were Soldiers

Denna film utspelar sig under Vietnamkriget då 450 amerikanska soldater får ett uppdrag som går ut på att de amerikanska soldaterna skall in i krigszonen Vietnam för att sätta stopp för vietnamesernas barbarism. Efter hård träning skickas soldaterna till Vietnam under ledning av överste Hal Moore, spelad av Mel Gibson. Någonting går dock snett då dessa soldater blir omringade utav tusentals fiender och de får kämpa för varandra och sina liv.

Berättarstrukturen i *We were soldiers* ser ungefär ut som den berättarstruktur som jag tidigare visat upp och också ungefär i den ordningen. Problemet presenteras, Vietnamkriget, och en order ges. Därefter presenteras överste Hal Moore och soldaterna försätts i hård träning inför sitt svåra uppdrag för att sedan åka till Vietnam för att fullfölja det. I likhet med *Black hawk down* så kan man även i denna film märka av mentaliteten av att ingen skall lämnas kvar.

Jag anser att denna film säger mycket till åskådaren, både vad det gäller tankar kring krig och att vara soldat, men även att den talar om hur man skall vara som man. Gräver man djupt i

filmen kan man finna ideologier som talar om just hur en man skall bete sig för att vara tillräckligt maskulin, eller hur en man blir en bra ledare. Detta är aspekter som jag kommer att tala om senare i min analysdel, då jag tar upp just filmernas ideologier och teman som förstärker dem.

I min berättarstruktur nämnde jag bland annat karaktärernas betydelse, vilka de är och så vidare. Huvudkaraktären i denna film är ledaren, Hal Moore. Han är en viktig bärare av den ideologi som filmen innehar. Jag kommer att diskutera Hal Moores karaktär och egenskaper vidare under temat ledarskap och det som han står för, som en bärare av ideologin.

3.2.4 Saving private Ryan

Tidpunkten är den historiska dagen D och ett stort antal amerikanska soldater är på väg att landsättas på stranden. Filmens första scener är oerhört kraftfulla och dramatiska, och många soldater får sätta livet till. Samtidigt på hemmaplan i USA får vi ta del av den plats där det stora antalet kondoleansbrev skrivs, som sedan skickas ut till familjerna, som med brevet får veta att deras son har blivit dödad i kriget. Här presenteras strax det som kommer att genomsyra filmen. Tre bröder har blivit mördade på olika platser i kriget. Tre kondoleansbrev skall alltså skickas till deras mor. Vi får däremot reda på att det finns en fjärde bror. Här visas ömhet och medmänsklighet då den högste chefen beslutar sig för att denna mor, som just förlorat tre av sina fyra söner, skall få hem sin enda levande son.

Trots att kriget pågår för fullt vid fronten, så blir detta ett uppdrag som tilldelas vår huvudroll spelad av Tom Hanks. Han tar med sig sina bästa soldater för att finna den menige Ryan, sonen. På sin väg råkar de ut för en hel del, och undrar hela tiden om Ryan fortfarande lever. Men de undrar också varför han skall bli räddad, varför skall de offra sina liv för just honom? Detta kommer jag att diskutera vidare eftersom det är just detta ifrågasättande av en order som utgör en viktig del av filmen.

I likhet med *We were soldiers* så är kaptanens roll i denna film också den viktigaste karaktären. John Miller är precis som Hal Moore en bärare av ideologi, vilket jag kommer att diskutera mer senare i avsnittet.

3.3 Filmernas gemensamma teman

Härnäst kommer jag nu att gå igenom de teman som genomsyrar filmerna och förstärker de ideologier som man kan urskilja i filmerna. Dessa teman är indelade i underrubriker för att ge möjlighet till enklare förståelse. Dessa teman är viktiga för ideologierna som jag kommer sammanfatta senare i detta avsnitt. Jag kommer att tala om de tankar, idéer och värderingar som är viktiga för den ideologin.

3.3.1 Ledarskap

Filmerna har gemensamt att de har en stark ledare för soldaterna, vilket man tydligt kan se i *We were soldiers* och *Saving private Ryan*. Dessa representeras på olika sätt, men huvudsakligen är de starka ledare för sina män. De är inte män som visar mycket känslor, utan de är väldigt fokuserade på det uppdrag som tilldelats dem. En ledare som skiljer sig från detta okänsliga sätt som de flesta ledarna har är överste Hal Moore, som spelas av Mel Gibson i filmen *We were soldiers*. Denne man skapar en nära vänskap till alla sina män och krigar tillsammans med dem. Han är en högutbildad man, som verkligen har lyckats i sitt yrke som soldat och är mycket viktig för armén. Därför är han den perfekta mannen för det uppdrag som USA står inför.

När Hal Moore först förekommer i filmen får man se honom tillsammans med hela sin familj, vilket även det skiljer sig från de andra filmerna då relationer till familjen inte förekommit i de andra filmerna. I *We were soldiers* skapas det en kontakt med soldaternas familjer och man får se männen i relation till sina fruar och barn. Att få se den relation som soldaterna har till sin familj anser jag göra filmen starkare och drar åskådarna djupare in i filmen. Jag anser att fler känslor skapas och kan möjligtvis ge oss en inblick över hur det var för familjer när detta faktiskt ägde rum.

Överste Hal Moores egenskaper och känslor presenteras just i samband med relationen till andra, sin familj och soldaterna som han är ledare för, och man förstår att Moore är en mycket sympatisk och ödmjuk man. Han är en bra make och en utmärkt far och ser dessutom soldaterna som sina egna barn. Moore är med andra ord mänsklig. Andra ledare i filmer ses inte alltid som mänskliga, och gör de det så förekommer det mer i slutet av en film, såsom i exempelvis *Behind enemy line*, då ledarkarakteren spelad av Gene Hackman offerar sitt eget yrke för att rädda Owen Wilson, som spelar den jagade mannen. Inte heller Tom Hanks

karaktär i *Saving private Ryan* visar några större känslor eller mänsklighet förrän långt senare i filmen.

En viktig aspekt vad det gäller ledarskap i just *We were soldiers* är att Hal Moore är mycket noggrann med att det är just han som skall vara den förste som sätter sin fot på krigsplatsen, och den siste att lämna den. Därför vägrar han att lyda en order som han får mitt under striden, men det kommer jag att återkomma till under en senare rubrik.

Jag nämnde tidigare att Tom Hanks karaktär, kapten John Miller, inte visas som så mänsklig som överste Hal Moore, han visar absolut inte känslor på samma sätt som Moore gör. Men det kanske han gör, dock på ett helt annat sätt. Jag, som åskådare, kan möjligtvis se det på detta sätt eftersom man inte vet någonting om John Miller. Det enda man får veta om honom i filmens början, är att han är en mycket duktig kapten som tilldelas de svåraste uppdragen och att han inte gnäller om någonting, även om han gärna skulle vilja. Man får inte veta exakt vem John Miller är förrän långt senare i filmen, då han faktiskt bryter samman då han har förlorat sin andra soldat i jakten på att finna menige Ryan. Då förstår man att dessa soldater som krigar under honom ändå har en viktig plats i hans hjärta. Lite senare berättar han dessutom vem han verkligen är och vilket liv han levde innan han blev sänd ut i krig. Han är en helt annan person än vad man trodde, då han visar sig vara lärare

Med tanke på detta som jag nyss tagit upp anser jag att man kan urskilja ideologier som säger hur en man skall agera som ledare, hur man skall vara för att bli en bra ledare. Hal Moore i *We were soldiers* verkar vara den perfekta ledaren. Han ställer upp för sina män och skapar en närhet till dem som ledare vanligtvis inte gör. Han är dessutom en mycket god make och far. Även John Miller och Gene Hackman, ledarna i *Saving private Ryan* och *Behind enemy lines*, skapar på ett sätt en närhet till sina soldater genom att agera på ett ovanligt sätt som jag ser det. Miller offrar sitt liv för Ryan, Hackman offrar sitt yrke och sin karriär inom marinen för att rädda sin soldat. Ledaren i *Black hawk down* liknar ledarfiguren i *Behind enemy lines*.

Jag nämnde tidigare att ledarna i *We were soldiers* och *Saving private Ryan*, kan ses som bärare av filmernas ideologier. Jag anser att Hal Moores egenskaper och hans sätt att agera som far och make, som jag tidigare har diskuterat, är ett sätt som förespråkar för värderingar om hur en man skall vara. Detta är även John Miller, även om vi som åskådare inte får se honom någon annanstans än just i ett krig. Men han är ändå en bärare av ideologin av hur en bra soldat skall vara. En bra soldat skall ta till sig det uppdrag som tilldelas dem, utan att motsätta sig det. Det tjänar ingenting till att gnälla eller ifrågasätta uppdraget, man skall

istället se det som ett ärofyllt uppdrag. Uppdraget att rädda menige Ryan anses i filmen som det enda anständiga som kriget för med sig.

Ledaren, Garrison, i *Black hawk down* skiljer sig något från de övriga då jag anser att han verkar agera med en viss osäkerhet. Det är främst från honom som vi ser mentaliteten av att ingen skall lämnas kvar. Ändå får man en känsla av att han sänder sina soldater rakt in i en dödsfälla. Detta kan man se exempel på då helikoptrarna kraschlandar i krigszonen då han vill ha dit andra soldater för att hämta besättningen. Med tanke på alla de fiender de ha omkring sig så förstår man att varken besättningen eller soldaterna har minsta chans att klara sig.

Det verkar dock som om Garrison slutligen inser vad han har gjort, hur många soldater som har fått sätta livet till och han känner sig skyldig till detta. Han tar därför på sig hela ansvaret för det som hänt och när väl fiendernas ledare har dött så avgår Garrison. Då har han gjort sitt inom den amerikanska armén.

Under denna diskussion kring ledarskap på film kommer Fiskes diskussion kring ideologiska koder väl till användning då han menar att ett programs karaktärer inte enbart skall ses som individer, utan även som bärare utav ideologiska tankar och värderingar. En ledarfigur är en bärare av en films ideologi, vilket de män jag nyss talat om är. Dessutom är det ofta på det sätt att en hjältekaraktär är bärare av en ideologi, medan fienden är bärare av den motsatta ideologin. Detta är tydligt i dessa filmer, då de amerikanska soldaterna och deras ledare är bärare av "bra" ideologier, medan fienden är deras raka motsats.

3.3.2 Inte lyda order eller ifrågasätta ett uppdrag

Jag har insett, efter att ha sett dessa filmer, att det är vanligt att en order som ställs inte alltid blir verkställd utav soldaten eller soldaterna som ordern blir ställd till. I *Behind enemy lines* får ledaren Gene Hackman flera order, vilka han först inte har något annat val än att följa. Han vill tidigt ge sig ut för att rädda sin marinsoldat, men blir stoppad av högre ställda chefer som hotar med att ta ifrån honom hans ställning. Senare i filmen bestäms det ändå att Owen Wilson skall räddas och Hackman förbereder sina trupper för detta. Än en gång tas uppdraget ifrån honom då samme chef bestämmer att några andra skall hämta honom.

Då räddningsförsöket misslyckas väljer Hackman att strunta i sina order och ger sig av för att själv tillsammans med sina mannar hämta hem Wilson. Detta leder, som jag tidigare nämnt, till att Hackman förlorar sin tjänst som chef för marinen, vilket han visste om när han

gav sig ut för att rädda sin marinsoldat. I detta fall ledde orderbrytningen till avgång för ledarens del.

En order, utöver den order som tidigt delades ut, ges till Hal Moore i *We were soldiers*. Denna order innebär att han skall ge sig av från platsen och lämna sina män kvar. Detta eftersom Moore ses som alltför viktig för den amerikanska armén och det skulle kosta för mycket att förlora honom. Men Moore, som lovat sina män att stanna hos dem och vara den sista av dem som lämnar platsen, vägrar att lyda denna order. Han vägrar att lämna sina män. Till skillnad från *Behind enemy lines* så sker ingenting vidare då Moore vägrar att lyda order. Åskådarna får inte veta om det kommer att ske någonting med Moore eftersom han vägrade att lyda den order som kom uppifrån, men jag antar att ingenting skedde då Moore uppenbarligen är väldigt viktig för armén.

Det kommer även orders från ledarna till soldatgrupperna, inte enbart från högre ställda inom armén. Order kommer från exempelvis kapten Miller, Tom Hanks, ställda till sina soldater. När de soldater som får dem väljer att inte lyda så får det konsekvenser. Det ser vi i en scen i *Saving private Ryan* då Vin Diesels karaktär väljer att ta ett barn även fast kapten Miller ger honom order om att låta barnet vara. Denna oförsiktighet från Diesels sida leder till att han blir skjuten och lite senare dör. Jag ser det som att om en soldat gör ett enda litet misstag, eller inte lyssnar och lyder sin kapten, så kan det leda till döden.

I *Saving private Ryan* och vad det gäller att inte lyda de orders som ställs, kan man också fundera över vad soldaterna anser om det uppdrag som de har blivit tilldelade. Det är i denna film som vi får starkast reaktion från soldaterna när de hör uppdraget. I detta fall handlar uppdraget om att finna en enda soldat mitt i ett krig för att ta hem honom. Uppdraget ifrågasätts av de åtta soldaterna i kapten Millers grupp. Varför ska just menige Ryan få åka hem? Vad är det som är så speciellt med Ryan? Varför ska soldaterna offra sitt liv för att hitta menige Ryan och varför rädda en person när det pågår ett krig? Dessa frågor ställer sig soldaterna till sig själva och varandra och det är upp till var och en av dem att själv komma fram till ett vettigt svar på frågorna.

I *Black hawk down* sänds soldaterna ut på ett uppdrag som några av dem direkt ifrågasätter. Att sändas ut i en het krigszon mitt på ljusa dagen ses inte som det bästa, men det är ändå ingen som motsätter sig de order de får. Uppdraget går dock snett och soldaterna får istället kämpa för sina liv. Ändå är det inte någon som ifrågasätter uppdraget, det sker endast då soldaterna först får höra vad det är de ska utsättas för. De gör precis så som soldater skall göra, de tar till sig uppdraget och gör vad de har blivit tillsagda, tills allting går snett och de befinner sig mitt i ett krig.

3.3.3 Varför offra sitt liv?

I alla mina utvalda filmer får vi se en eller flera offra sitt liv för någon annan människa. Jag har redan tagit upp att flera soldater får sätta livet till för att menige Ryan skall komma helhelskinnad till sin mor, däribland kapten Miller. På sin dödsbädd säger Miller till Ryan att göra det värt det. Han skall känna sig hedrad för att han har blivit räddad och skall göra någonting bra med sitt liv. Han var ändå en av de få soldater som klarade sig i kriget.

Jag har nämnt tidigare en del scener från filmerna där någon soldat offerar sig, bland annat i *We were soldiers* då en soldat kastar sig över en granat för att rädda de andra soldaterna i hans närhet. Jag tror att det manliga bandet, som jag kommer tala om härnäst, spelar in då soldater är villiga att offra sig. Soldaterna skapar ett band mellan sig som är väldigt speciellt. De är inte enbart soldater i ett krig, de är även en familj och familjemedlemmar ställer upp för varandra. I detta fall så offerar de sig för varandra.

Dessutom handlar offrandet av sitt eget liv också om att offra sitt liv för sitt land. En del av soldaterna är glada över att om de ska dö att de får göra det för sitt land. Men man kan ändå undra över om det är värt det. I *Black hawk down*, då soldaterna dör i ett krig som de egentligen inte har någonting med att göra. De utkämpar någon annans krig. Här anser jag att USA, i film, vill ge en bild av att komma som en hjälpende hand. Det hårt utsatta folket i Somalia, som lever med ständig hunger, skall bli räddat av USA. En av soldaterna säger i slutet av filmen att det inte finns någon utomstående som förstår varför de utkämpar någon annans krig. Han menar att det egentligen inte handlar om det, utan det handlar om de män som står sidan om dig.

En annan soldat menar också att det inte är någon utomstående som kan förstå varför de gör det de gör. Handlar det om att bli hjälte? Nej, menar soldaten, men att det blir så ibland. Här förstår jag det som att soldaterna och USA ser sig själv som hjältar för det som de just gjort. Det krävdes inblandning från USA:s sida för att konflikten i Somalia skulle kunna lösas.

3.3.4 Maskulinitet – Det manliga förhållandet

Förhållandet mellan soldaterna är någonting som är viktigt i alla de filmer som jag sett. Dessa män får uppleva någonting som enbart kan förstås av dem själva och detta kopplar samman dem på ett sätt som ingen annan kan förstå. De har alla samma bilder på näthinnan från de hemskheter som de varit med om. Som jag tog upp under rubriken *Maskulinitet* i mitt

teoriavsnitt, där John Fiske varit min inspirationskälla, så består det förhållande mellan män inte utav känslor, utan av att män har ett gemensamt mål. Det gemensamma målet i mitt fall är att soldaterna allesammans kämpar tillsammans för sitt land.

Detta band och den vänskap som dessa soldater har till varandra gör att de är beredda att offra sina liv för varandra. I exempelvis en scen i *We were soldiers* så ser en man en granat som kommer nära en grupp av soldater, då han i nästa stund slänger sig över granaten. Han räddar på så sätt en mängd soldater från döden, genom att offra enbart sitt eget liv.

Maskuliniteten hos soldaterna bygger på deras självständighet och deras mognad. För att vara man så krävs det att man är mogen. I *Black hawk down* får vi möta en soldat som inte representerar någon riktig manlighet då han inte är mogen för det som skall ske. Detta anser jag beror på att denna soldat inte är mer än 18 år gammal, på tok för ung för att kastas ut i ett krig.

Som jag tog upp i mitt teoriavsnitt då jag förde en diskussion kring maskulinitet, från Fiskes bok *Television Culture* (1987), tog jag upp det som Fiske kallade "the hero team". Detta är det team, där en man, en soldat kan gömma sin osäkerhet. En man skall inte visa att han bär på osäkerhet inom sig, speciellt inte en soldat som befinner sig mitt i ett krig. Osäkerhetskänslor kan vara ett hot för mannens självständighet. Teamet måste dessutom ha någon form av ledarfigur för att fungera. Just detta team kan jag se i huvudsakligen två av mina filmer. *We were soldiers* och *Saving private Ryan*. Dessa filmer har alla en grupp soldater med en stark ledarfigur. Tack vare ledarfiguren och den grupp som de är en del av så glömmer de osäkerheten som de alla bär på och kan utkämpa ett krig utan några hinder.

I *Saving private Ryan* kallas detta förhållande männen emellan för brödraskap. När detta ord först förekommer i filmen så skrattar soldaterna i gruppen mestadels åt det, men åskådarna får sedan se hur sant det är. Som jag tidigare nämnde, dessa män får uppleva någonting som ingen utomstående överhuvudtaget har möjlighet att förstå. Detta förstår man genom slutscenerna i *We were soldiers* då åskådarna får lyssna till den artikel som journalisten skriver. Han menar att soldaterna i slutändan endast slogs för varandra, inte för flagga eller land. Ingen annan kan förstå vad dessa soldater har varit med om. Det är också på grund av detta brödraskap, som vi får ta del av i alla nämnda filmer, som soldaterna är beredda att offra sina liv för andra i samma situation.

Jag tog även upp i min teoridel att det maskulina är uppbyggt av likheter och skillnader. Detta kan vi se en del spår av i *Saving private Ryan* då en av soldaterna, som egentligen är tolk, är raka motsatsen till de andra soldaterna i kaptens Millers trupp. Han är rädd för det som sker, och håller sig i skymundan. Han vill helst inte döda någon men inser sedan att han är

tvungen. Han är motsatsen till de andra soldaterna just eftersom han visar en rädsla och osäkerhet som ingen annan gör. De är starka, kaxiga, tuffa och beredda att kriga hårt för sitt land. De verkar inte vara lika rädda om livet som den rädde soldaten är. De vet vad som krävs och gör det även om det betyder att de får sätta livet till.

I *Black hawk down* ser vi samma spår av det brödraskap som jag nyss talat om. Hos de soldaterna skapas också en gemenskap, en vänskap som ingen kan förstå. I slutet av filmen är alla soldater oerhört sorgsna med tanke på de stora förluster och de vänner som har gått förlorade. Det är ingen annan än de själva som vet vad de nyss gått igenom och varför de har gjort det.

3.3.5 Ära, mod och heder

Ära, mod och heder, är ord som betyder mycket i de filmer som jag har sett inför detta arbete. Filmerna belyser dessa teman för att på bästa sätt hedra de soldater som verkligen fick sätta livet till i det verkliga livet. De hedras framförallt i *Saving private Ryan* och *We were soldiers*, men även i *Black hawk down*. Namn på de män som dog under krigen visas i slutet på filmerna just för att hedra dem så mycket som möjligt.

Alla dessa män, och männen i filmerna, hade modet att ge sig ut i krig med vetskapen hur mycket de skulle kunna förlora. Mod är en mycket central del i filmerna. Ett exempel på mod kan vi se i exempelvis *Behind enemy lines*, då soldat Burnett, som är på väg att bli räddad från det helvete han befunnit sig i, vänder tillbaka för att hämta den diskett som innehåller de bilder som han blivit jagad för. Med de bilderna kan han bevisa vad de serbiska soldaterna har gjort. Detta gör han med vetskapen att han kan dö, men att han också kan rädda sitt land och göra någonting bra. Jag kan också nämna här att vi får veta att Burnett har valt att efter lång tid lämna marinkåren, eftersom han anser att de befinner sig där helt i onödan och gör ingen egentlig nytta. Men då han blivit räddad från serberna, och han fått med sig disketten med bilder på vad serberna har sysslat med, då drar han tillbaka sin avskedsansökan. Nu har han gjort någonting för sitt land och väljer därför att stanna kvar inom marinen.

Filmerna talar dessutom för att det skulle vara ärofyllt för en soldat att dö för sitt land. En av soldaterna i *We were soldiers* säger att han är glad att dö för sitt land, då han ligger för döden efter en strid. Som jag ser det återgår detta och liknande händelser i filmerna till att just hedra de soldater som verkligen dog i dessa krig. De gjorde någonting så modigt och ärofyllt som att dö för sitt land.

3.3.6 No one leaves behind

Det som kom att intressera mig när jag först såg dessa filmer, var att de ofta gick ut på att åka tillbaka till en het krigszon för att rädda en enskild person. Jag började ställa mig frågor om det verkligen kunde gå till på det viset i verkligheten, vilket jag starkt tvekar till. Varför skulle den amerikanska armén skicka en hel grupp av soldater för att rädda en man? Så går det som bekant till i *Saving private Ryan*, då en grupp sänds för att hämta hem menige Ryan eftersom hans tre bröder har dött i strid. Armén vill inte att hans mor ska få veta att även hennes fjärde son har dött. Gör Spielberg en film som denna för att ge åskådarna en annan bild av den amerikanska armén, vill han möjligtvis göra dem mänskliga?

Jag har tidigare tagit upp handlingen i *Behind enemy lines*, en handling som även den går ut på att rädda en person. Denna film innehåller inte samma krigsscener som de andra filmerna gör, men den följer ändå temat som jag nu tar upp. Jag anser att det görs filmer med detta tema för att ge en annorlunda bild av den amerikanska armén. Visst, jag vet inte exakt hur armén ser ut och hur den agerar i vissa lägen, men jag kan inte tänka mig att de skulle använda sina resurser till att rädda en ensam man, när så många män redan har fått sätta livet till för sitt lands skull.

Jag anser att No one leaves behind-temat är starkast och tydligast i *Black hawk down* då det konstant påpekas att ingen skall lämnas kvar. Död eller levande spelar ingen roll. Här tycker jag att denna upprepning av detta tema kan bli en smula överdrivet. Dessutom offras ännu fler liv då de överlevande soldaterna får order om att bege sig till exempelvis helikoptrarnas kraschlandningsplatser för att se efter om dom fortfarande lever och skydda dem. Med tanke på den mängd människor som dessa amerikanska soldater har efter sig så anser jag att det är att sända dem rakt in i en dödsfälla. Som jag ser det så förstoras förlusterna av soldater när de hela tiden måste stanna för att få med sig en av sina döda kamrater.

Även i *We were soldiers* så är detta tema viktigt. Det är mycket viktigt för kapten Hal Moore att han inte skall lämna någon kvar, han skall vara den siste som lämnar krigsplatsen. Dock är det många soldater som får sätta livet till i Vietnam, i Dödens Dal, men det är ändå ingen av dem som ska stanna kvar där. I slutet på filmen får vi dessutom se en mycket sorgsen Hal Moore, som får dåligt samvete för att han är en av de få överlevande och att så många av hans pojkar, hans soldater, har blivit dödade. Han anser att även han borde ha gett sitt liv, för deras skull då de gav sina liv för hans skull, för sitt lands skull.

3.4 Ideologier i filmerna

Detta som jag nu tagit upp, berättarstrukturer och teman som är viktiga i filmerna, spelar alla stor roll för filmernas ideologier. Jag tog upp i mitt teoriavsnitt kring ideologi, då Gianetti har tre olika meningar på ideologi. Neutral, implicit och explicit. De flesta Hollywoodfilmer hamnar under den implicita meningen då den lägger större vikt vid ideologiska värderingar. Ofta handlar det om två karaktärers olika sätt att se på saker och ting. I mitt fall, mina filmer, handlar det inte om just två karaktärers sätt att se på någonting, utan det handlar om två länder. Länderna representerar olika tankar, värderingar och ståndpunkter. Dessutom får USA vara den som agerar hjälte medan landet som USA krigar mot får agera fiende. I de flesta fall representerar hjälten den dominerande ideologin som finns, medan fienden representerar motsatsen till detta.

Det tema som jag anser vara av störst vikt för den ideologi som dominerar filmerna är No one leaves behind-temat, vilket var det som väckte min nyfikenhet för dessa amerikanska filmer. Det är väldigt viktigt, framförallt i *Black hawk down* då det hela tiden sker upprepningar om att ingen skall lämnas kvar i krigszonen. Tankar och värderingar som dessa, att ingen skall lämnas kvar, är ju bra, men som jag nämnde tidigare kan det gå lite till överdrift, särskilt i *Black hawk down*.

Att hedra soldater som har fått sätta livet till i verklighetens krig är också viktigt. De får under inga som helst omständigheter glömmas bort och de ska hedras så mycket som möjligt. Därför försöker deras mod att skapas på nytt, genom film. Dessa soldater som har fått sätta livet till för sitt land får aldrig glömmas bort.

3.5 Spår av nationell identitet

Det som huvudsakligen talar för en nationell identitet i de utvalda filmerna är förekomsten av den amerikanska flaggan. Den förekommer inte så ofta i filmerna som jag har valt, men jag anser det vara intressant med just *Saving private Ryan* då filmen både påbörjas och avslutas med bilder på den fladdrande amerikanske flaggan. Den förekommer även i *We were soldiers* slutsekvenser då USA "vunnit" striden mot vietnameserna, och överste Hal Moore sätter en liten, söndrig amerikansk flagga på en stubbe. Detta gör han, som jag förstår det, för att visa att just USA:s soldater stod som segrare i just denna striden i Vietnam.

Jag anser också att allt det som jag tidigare tagit upp i min analysdel, vad det gäller bland annat soldaternas ära, mod och heder, och mentaliteten att ingen lämnas kvar, kan förespråka för amerikansk nationell identitet. Dock är det inte med säkerhet att det är specifikt för just amerikansk nationell identitet, men det skulle kunna vara på detta sätt. Det kan vara möjligt att filmerna vill belysa en nationell identitet och kanske till och med få unga män att vilja ge sig ut i krig. Detta eftersom det ses som en sådan ära att dö för sitt hemland.

Dessutom är sådana krigsfilmer som dessa vinklade åt ett håll, detta eftersom det är USA i fokus. Fienderna som vi får se i filmerna präglas av brutalitet, barbarism och total okänslighet. Men de amerikanska soldaterna dödar ju också med brutala medel på samma sätt som fienderna. Ändå så blir amerikanerna en typ av hjältar, likaså USA. USA är beredda, på film, att skicka en grupp soldater för att rädda en enskild man. Kan detta faktum möjligtvis tala för en nationell identitet?

Ser man på andra filmer från andra länder som har samma ämne som de filmerna som jag sett, så är det mycket möjligt att de kan likna de amerikanska krigsfilmerna. Det vet jag inte med säkerhet, men det förvånar mig inte om det är så. Det skulle vara intressant att studera vidare på denna linje och se om filmer från olika nationer ser lika ut eller om de skiljer sig från varandra.

Detta som jag nyss tagit upp, anser jag ger möjlighet till vidare studier inom just ämnet nationell identitet. Man kan säkerligen finna många intressanta punkter och säkert också någonting som påvisar just en amerikansk nationell identitet. Dock kräver det att man ser många fler filmer, och filmer från andra länder inom samma genre. Därför anser jag att det är möjligt att bygga vidare på detta som jag nyss nämnt, jag tror personligen att det kan vara möjligt att urskilja just en amerikansk nationell identitet i ett större arbete. Man kan då även ta hänsyn till hur det såg ut i verkligheten, om USA ville förespråka för att unga män skulle vilja vara med i ett krig för sitt lands skull. Om man gör detta, och använder sig av fler filmer även filmer från andra nationaliteter så tror jag möjligheten finns att kunna urskilja just en amerikansk nationell identitet.

4. Slutsats och sammanfattning

Mitt syfte med denna uppsats var undersöka fyra amerikanska krigsfilmers berättarstrukturer och teman, och ideologierna i dessa. Genom att ha funnit en gemensam berättarstruktur och teman som är gemensamma för de fyra filmerna har jag kunnat urskilja vissa ideologier. Jag

menar att om man endast ser filmernas ideologi på ytan så anser jag att filmerna har en liknande ideologi. De är alla inom genren krigsfilm och är rätt lika varandra. Tillsammans utgör genren krigsfilm en dominerande ideologi, den ideologi som dominerar inom krigsfilm. En ideologi som säger att soldater, och soldaternas ledare, skall ställa upp för varandra, men som även talar om att ingen kommer att lämnas kvar. Död eller levande spelar ingen roll, soldaterna kommer ändå hem till USA igen.

Tillsammans med *no one leaves behind*-temat så anser jag att det manliga förhållandet också spelar stor roll i dessa krigsfilmer. Bandet som uppstår mellan soldaterna är annorlunda och ett band såsom detta kanske inte kan uppstå mellan män i någon annan situation än just krigssituationer. Hur dessa män agerar i olika situationer som de blir placerade i, hur de är som soldater är viktigt eftersom det förespråkar ett sätt att vara. Bandet mellan männen är också viktigt eftersom de kan komma att offra sig för varandra, de ställer upp för varandra vad som än krävs. Även om det kan komma att kosta dem deras liv, eller deras yrke så ställer de upp för varandra.

Som jag nämnt tidigare så är heder, ära och mod också är viktiga aspekter i dessa amerikanska filmer. Det känns som om filmerna till viss del har gjorts för att hedra de soldater som fick sätta livet till i kriget. Detta förstår man eftersom alla filmerna, utom *Behind enemy lines*, ofta avslutas med att visa namnen på de män som blev dödade i kriget.

Jag anser att speciellt filmen *We were soldiers* är en film som är ute efter att säga mycket till sina åskådare. Den talar om hur en man skall vara, både som make och far men också som soldat och som ledare. Dessutom spelar heder, ära och mod också stor roll då alla soldaters namn som dog i verkligheten räknas upp i slutet av filmen. Även temat att ingen skall lämnas kvar spelar stor roll i filmen. Jag menar att de strukturer och teman som jag talat om gör sig alla tydliga i filmen, detta till skillnad från de andra filmerna där inte alla teman är lika tydliga som i denna film.

Min slutsats är, som jag nämnde tidigare, att filmerna tillsammans utgörs av gemensamma dominerande ideologier, då jag anser att de viktigaste av dem är mentaliteten att ingen skall lämnas kvar, värderingar kring ära, mod och heder då det är viktigt att hedra de soldater som dött, men också förhållandet mellan männen i filmerna. Jag anser att alla de teman som jag tagit upp i min analysdel hör samman med varandra, det ena temat verkar inte riktigt fungera utan det andra. Detta gäller exempelvis det manliga förhållandet och att offra sig för någon annan. Bandet mellan soldaterna gör att de är villiga att offra sitt liv för varandra. Detsamma gäller för ledarskapet, exempelvis i *Saving private Ryan*, då kapten John Miller offerar sitt liv för menige Ryan.

Behind enemy lines (2001), *Black hawk down* (2001), *We were soldiers* (2001) och *Saving private Ryan* (1998) är filmer som är väldigt lika varandra och de behandlar alla olika krig och svårigheter. Med tanke på att filmerna tillsammans utgörs av en dominerande ideologi så menar jag att det inte är någon utav dessa filmer som gör något försök till att ge intryck av någon annan ideologi, just på grund av att de är så pass lika varandra.

Dessutom, med tanke på den nationella identitet som jag tidigare talat om, så tror jag att filmerna på något sätt kan förespråka för en amerikansk nationell identitet. Jag kan ändå inte vara helt säker på det eftersom, som jag nämnt, man inte med säkerhet kan säga att den nationella identitet som förespråkas kan vara just amerikansk. Jag anser att det krävs vidare och mer omfattande studier för att det ska vara möjligt att tala om just en amerikansk nationell identitet.

Jag kan inte hjälpa att jag ställer mig frågor som handlar om det finns någon bakomliggande orsak till att dessa filmer har blivit gjorda. Kan det vara så att de är till för att förespråka krig, för att få unga män att ta värnning till armén? På ett sätt tror jag att det kan vara så, men jag tror att även det kräver mer studier kring ämnet för att kunna säga med säkerhet att det är så. Studier som omfattar även det verkliga livet, hur livet såg ut i USA under den period då en film är skapad. Men, varför vilja förespråka krig, varför vilja kriga överhuvudtaget? Jag startade ju denna uppsats med att berätta att jag inte är något större ”fan” av krigsfilmer. Efter att ägnat många timmar och mycket arbete kring denna uppsats och mycket tid framför amerikanska krigsfilmer, så kan jag med säkerhet säga att jag fortfarande inte är något ”fan” av sådana filmer. Det kommer att gå lång tid innan jag ser en krigsfilm igen.

5. Källförteckning

5.1 Litteraturförteckning

Fiske, John (1987) *Television culture*. Routledge, Taylor & Francis Group, London & New York, s.1-223

Gardell, Mattias (1998) *Rasrisk*. Federativs förlag, Stockholm, s.38-50

Gellner, Ernest (1997) *Stat, nation, nationalism*. Bokförlaget Nya Doxa, Nora

Gellner, Ernest (1999) *Nationalism*. Bokförlaget Nya Doxa, Nora, s.

Gianetti, Louis (2002) *Understanding Movies*. Pearson Education, Inc. Upper Saddle River, New Jersey, Ninth Edition, s.412-453, s.480-487

Hettne, Björn, Sörlin, Sverker och Östergård, Uffe (1998) *Den globala nationalismen*. SNS Förlag, Stockholm, s.75-94, s.159-162

Hjort, Mette och Mackenzie, Scott (2000) *Cinema & Nation*. Routledge, London and New York, s.45-59

Israel, Lena (1991) *Filmdramaturgi och vardagstänkande*. Bokförlaget Daidalos AB, Göteborg, s.97-107

Jönsson, Mats (2004), *Film och historia. Historisk hollywoodfilm 1960-2000*. KFS i Lund AB, s.19-21, s.171-187

Kedourie, Elie (1995) *Nationalismen. En studie av nationalismen som ideologi*. SNS Förlag, Stockholm, s.

G. Kellas, James (1991) *The Politics of Nationalism and Ethnicity*. Macmillan Press LTD, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, London, s.8-20

Kjörup, Sören (1999) *Människovetenskaperna. Problem och traditioner i humanioras vetenskapsteori*. Studentlitteratur, Lund, s.308-328

Österud, Öyvind (1997) *Vad är nationalism?* Universitetsförlaget, Stockholm, s. 15-28

5.2 Filmografi

Saving Private Ryan (1998) Steven Spielberg

Black Hawk Down (2001) Ridley Scott

Behind Enemy Lines (2001) John Moore

We were soldiers (2001) Randall Wallace