

Ebbe Elhaug Kristensen

Amerikansk patriotisme og film. Kampen om den patriotiske handling set i lyset af ”9/11”¹

Undersøgelse af films patriotisme er vigtig – særligt efter 9/11 – fordi film kan være med til at legitimere politiske tiltag. Der er i film en konkurrence om at definere den autentiske patriotiske handling. Med udgangspunkt i *Fahrenheit 9/11* og *World Trade Center* analyseres og diskuteres konstruktionen af patriotisme i film. Behandlingen indikerer, at på trods af forskellene mellem de to film, der konkurrerer om at definere den autentiske patriotiske handling, er der en universel ide om, at USA er en ekstraordinær nation.

It is almost as if these politicians and celebrities are participating in a contest to determine who is the most patriotic of them all (Burney, 2002: 5).

Amerikansk patriotisme er et interessant emne, ikke mindst efter 9/11 og lanceringen af Bush-doktrinen.² Patriotisme er et omtvistet begreb med svært definerbar betydning og relation til andre begreber. Karakteristisk for patriotismebegrebet er ligeledes dets status som legitimerende for diverse indenrigs- og udenrigspolitikker. Patriotisme har karakter af, hvad Lieven (2004: 56) efter W.H. Auden kalder *black magic words*. Dvs. ord, der suspenderer publikummet fra individuelle tanke- og refleksionsprocesser, så reaktionen mest af alt kan sammenlignes med en refleks. Derfor er det både teoretisk interessant og vigtigt at diskutere, hvad patriotisme er, hvad der påvirker den, og hvilken betydning den har.

Populærkulturen kan have afgørende indflydelse på, hvad der opfattes som patriotisk. Særligt film³ er en sfære, hvor *common sense*-ideer om globale politikker og historie produceres og reproduceres samt legitimeres og delegitimeres (Lacy, 2003: 614; Prince, 2009: 7f), hvorfor film har stærk relevans vis-a-vis patriotisme. Film er nemlig jf. Virilio fremragende til at skabe en visuel historie og dermed også en national identitet (Lacy, 2003: 614). Efter at have fragmenteret virkeligheden kan film genopbygge den i en bestemt form (Kara, 2009: 260f). Film er relativt set (fx i forhold til museumskunst og litteratur) en meget tilgængelig og universelt appellerende genre indenfor populærkulturen. Derfor er det heller ikke overraskende, at fx det amerikanske militær stiller

sine militære ressourcer til rådighed for film ”med den rette indstilling,” dvs. film, der fremstiller amerikanske soldater i det rette heroiske skær (Lacy, 2003: 613). På samme måde må det antages, at Bush-administrationen efter 9/11 har haft en væsentlig interesse i, at film har haft ”den rette patriotiske indstilling”, dvs. givet støtte og opbakning til regeringens offensive udenrigspolitik, Bush-doktrinen.

Bush-administrationen har gjort kritiske dokumentarfilm særligt relevante, idet filmene kan agere modvægt til den uigennemsigtighed, der har præget administrationens anvendelse af politisk og militær magt (Neroni, 2009: 245). Sådanne kritiske dokumentarfilm har dog haft svært ved at finde finansiering og blive distribueret bredt (Bondebjerg, 2009: 230).

Et naturligt spørgsmål er, hvilke film der er politologisk interessante vis-à-vis amerikansk patriotisme? For det første må der være tale om film, der bliver set af et stort publikum. For det andet må det være film, der bliver en del af samfundsdebatten og dermed kan give filmens indskrevne meninger indflydelse. For det tredje er det relevant at se på films placering i skismaet mellem at være reproducerende eller kritisk overfor den herskende politiske orden, herunder opfattelsen af hvad patriotisme er. Film kan på den ene side reproducere, dvs. støtte en given politik eller samfundsorden. Det kan ske både eksplicit (se fx *The Green Berets* eller *World Trade Center*) og implicit ved at udelade visse spørgsmål (se fx *The Hurt Locker*). På den anden side kan film sætte spørgsmålstegn ved en given politik, leder eller samfundsorden. Det kan ligeledes ske både eksplicit (se fx *Fahrenheit 9/11* eller *W.*) og implicit (se fx *Minority Report*).

To post 9/11-film bliver med disse kriterier særligt interessante: Michael Moores *Fahrenheit 9/11* og Oliver Stones *World Trade Center* (*WTC*). De står som nogle af de største og mest succesrige filmproduktioner, der eksplicit forholder sig til 9/11 (Musser, 2009: 202; Prince, 2009: 100ff). Det er værd at bemærke, at *WTC* er fiktion baseret på en virkelig historie, mens *Fahrenheit 9/11* er en propagerende dokumentarfilm.

Fahrenheit 9/11 har et stærkt kritisk potentiale, mens *WTC* jf. Laustsen (2010: 17) i høj grad er indskrevet i den politiske korrekthed og moraliseringen efter 9/11. Filmene er et eksempel på skismaet mellem kritik og reproduktion.

Det centrale er her, at begge film lægger op til at være patriotiske. Filmene repræsenterer således en central del af debatten om, hvad der er autentisk amerikansk patriotisme, og hvordan en sådan patriotisme udmøntes. De centrale spørgsmål er derfor: *Kan film sættes ind i konteksten af amerikansk patriotisme, og (hvordan) er film en del af en politisk kamp om den autentiske patriotiske handling?*

Amerikansk patriotisme

Patriotisme er – i lighed med andre begreber som fx terrorisme – at betragte som essentielt omtvistet. Der er uenighed om begrebets substantielle indhold og normative status (Connolly, 1993: 10). Sådanne begreber har en politisk dimension (p. 40). Patriotisme er netop et sådant begreb, der har en normativ dimension og er internt komplekst.

Den normative dimension består i, at patriotisme alment har en positiv værdiladning. Det illustreres blandt andet af, at bestemte argumenter med henvisning til 9/11 opfattes som ikke-patriotiske (Laustsen, 2010: 11), hvilket i nogen henseende nærmest kan sidestilles med at gå fjendens ærinde. Samme tendens observeres af Pei (2003: 31), der skriver, at amerikanerne gladelig opfatter sig selv som ekstremt patriotiske, mens de ikke vil kendes ved nationalisme. Det lader til, at den dominerende opfattelse i store dele af den amerikanske befolkning er, at det er positivt at blive opfattet som patriotisk. Denne opfattelse er på sin vis bemærkelsesværdig, idet netop frygten for national selvforherligelse var central hos *the Founding Fathers* (Schlesinger, 1977: 2).⁴ De mente, at der heri lå et ulykkeligt potentiale for nationens undergang (p. 2). Udgangspunktet for the Founding Fathers, da de forfattede den amerikanske konstitution, var afledt af den calvinistiske tanke, at alle samfund var finite og problematiske (p. 1). Således var oddsene fra start imod USA's overlevelse som nation, og USA var i den forstand mere at betragte som et eksperiment end en udvalgt nation, hvilket afspejlede sig i konstitutionen (pp. 1ff). Ideen om USA som en udvalgt nation udsprang senere af nationens umiddelbare succes og var inspireret af et andet calvinistisk ethos: Jøderne som et udvalgt folk (p. 5). Under Første Verdenskrig kom patriotisme for alvor til at betyde absolut opbakning til administrationen og krigen, idet Theodor Roosevelt annoncerede, at der ikke var plads til delte loyaliteter (Foner, 1998: 187). Denne side af den amerikanske identitet er den herskende i nutidige politisk retorik (Hansen, 2003: xi; Tjalve, 2008: 2f).

Patriotismen har i denne udformning været stærkt kritiseret af den amerikanske venstrefløj, hvor Kateb (2006: 13) fx skriver, at patriotisme er passionen for at forlade moralske principper med god samvittighed. Opfattelser som Katebs har dog ikke stort tag i den amerikanske arbejderklasse og middelklasse (Diggins, 1992: 16).

Patriotisme kan således forstås ud fra to traditioner, der begge udspringer af calvinismen. På den ene side kan patriotisme være blindt at anerkende og støtte fx en regerings politikker (Schatz et al., 1999: 152). Denne form for patriotisme illustreres af The Patriot Act, der qua navnet indikerer, at det patriotiske er at bakke op om blandt andet øgede magtbeføjelser til regeringen. På den anden

side kan patriotisme være konstruktiv, dvs. at stille sig kritisk overfor en regerings politikker, idet disse kan opfattes som ude af takt med fundamentale nationale dyder eller ikke være i nationens langsigtede interesse (p. 153).

Den dialektiske relation mellem begrebets (objektive) kriterier og det, man gerne vil opnå ved at anvende begrebet, er det, der giver anledning til essentiel omtvistelse (Connolly, 1993: 31). Dermed får begrebet en politisk dimension, som det også indikeres af Burney (2002: 5) i det indledende citat.

Beskrivelser af patriotismen betoner i vidt omfang det todimensionale. Schatz et al. (1999) skelner mellem blind og konstruktiv patriotisme. Dette går igen hos Li og Brewer (2004), Hansen (2003), Schlesinger (1977), Tjølve (2008) og Adorno et al. (1950) om end i andre vendinger. Der er altså en politisk kamp om patriotismebegrebet og dermed muligheden for at trække på patriotismens umiddelbart positive værdiladning.

Amerikansk patriotisme karakteriseres efterfølgende igennem en beskrivelse af centrale komponenter og mekanismer. Fokus er på mytologi, etik og pathos, idet det er den affektive eller patetiske dimension af patriotismen (og det der kan fremkalde den), der er centralt for analysen.⁵

Mytologi

National mytologi kan defineres som et sæt af almenkendte historier om og opfattelser af nationen. De amerikanske myter stammer fra de første europæiske nybyggere, der brugte deres kristne protestantiske udgangspunkt til at fortolke de håb og den frygt, deres nye situation på det amerikanske kontinent affødte (Bellah, 1975: 9).

Myter har typisk to effekter, når de appliceres på nutidige begivenheder. For det første flyttes fokus fra rationelle kategorier (erfaring, viden, analyse) over mod irrationelle kategorier (tro, overbevisning) (Schubart, 2002: 62). For det andet reducerer analogier til myter kompleksiteten i den virkelighed, man står overfor, og man bevæger sig fra (moralisk og empirisk) usikkerhed til sikkerhed.

Den amerikanske patriotisme hænger tæt sammen med det mytiske, idet patriotismen udspringer af på den ene side myten om store nationers fald (Schlesinger, 1977: 1f) og på den anden side myten om at være en gudsvælt og exceptionel nation (Lieven, 2004: 33). I Herman Melvilles (1819-1891) ord: "We Americans are the peculiar chosen people – the Israel of our time; we bear the ark of liberties of the world" (Melville, 1967: 150). Myter er stadig vitale i USA, mens deres indflydelse i Vesteuropa er mindsket (Lieven, 2004: 33).

Barthes mente, man kunne læse myter på tre forskellige måder; den naive, den symbolske og den kritiske (Schubart, 2002: 64). Naivt opleves myten som en fortælling, der på én og samme tid er sand og uvirkelig. Den symbolske og

den kritiske læsning står i et modsætningsforhold til hinanden. Ved symbolsk læsning er man bevidst om, at myterne anvendes som middel til at opnå et mål – man udnytter (kynisk) mytens manipulationspotentiale. Kritisk læsning betyder, at man netop forsøger at dekomponere anvendelsen af myterne og vise, at de netop tjener et manipulationsformål.⁶

Ved at bruge myter og analogier til fortilfælde får man nogle kriterier for, hvordan en bestemt begivenhed skal vurderes. Når der drages paralleller til ikoniserede historiske fortilfælde, opfattes begivenhedens størrelse, mulige årsagssammenhænge samt reaktionsmuligheder mindre komplekse (Hansen, 2002: 76).

Etik og den kroniske uskyld

Den amerikanske patriotisme tjener som legitimering af en lang række forskellige handlinger. Muligheden for at anvende patriotismen på denne måde udspringer af en grundlæggende uskyldsetik, der er et dogme i den amerikanske mytologi, eller som Lieven skriver, en "original sinlessness" (2004: 53). Troen på USA's storhed og overlegenhed i verden opsummeres billedligt af forestillingen om "A City on a Hill" (p. 53). Uskyldsetikken har sit modstykke i den tradition for selvkritik og frygt for selvforherligelse, der via the Founding Fathers kom til udtryk i konstitutionen (Schlesinger, 1977: 2f).

Patriotismen indebærer gennem uskyldsetikken det, man kunne kalde en etisk fordring: Det er den amerikanske nations rolle at redde verden. Demokratiet er en universel impuls, og international promovning heraf er grundlæggende positivt (Hansen, 2006: xv). Amerikanerne har altså ikke blot retten til at agere, men også en pligt. Her sammensættes realistiske instrumenter med idealistiske mål, hvilket resulterer i en negligering af truslens og overgrebets reciprokke natur (Tjalve, 2008: 139). Det er altså idéer om ret til såvel som krav om intervention, der er definerende for patriotismens etik og etiske fordring (Kateb, 2006: 9).

Pathos: i følelsernes vold

Den amerikanske patriotismes etik og anvendelsen af mytologi appellerer hovedsageligt til følelserne eller pathos. Det interessante ved patriotismens udfoldelse gennem pathos er, at den politiske dialog begrænses. Der bliver tale om en dialog, der på ingen måde kan betragtes som herredømmefri, hvorfor reaktionen på en specifik aktion også formuleres uden genuin deliberation. Som Morray (1959: 5) skriver: "The emotions are blind". Kritisk analyse, logos, bliver erstattet af stærke følelser, pathos (Schubart, 2002: 63).

Normalt holdes denne pathos i ave af den amerikanske tradition for empirisme, pragmatisme og åben debat (Lieven, 2004: 52). Det nationale chok og traume, som 9/11 genererede, svækkede imidlertid denne amerikanske pragmatisme og overlod det til pathos-argumentation at forme det amerikanske svar på terrorangrebet. Chok og traumer svækker det rationelle, hvilket giver mulighed for, at det patetiske suspenderer den kritiske refleksion. Det, der iscenesættes som patriotisme, kan på denne måde manifestere sig og legitimere sig selv uden egentlig logisk argumentation.

Fahrenheit 9/11

Filmen behandler 9/11, mediedækningen af terrorhandlingen og efterfølgende konsekvenser som Irak-krigen. Derudover diskuteres Bush's valg til præsident, hans karriere og Bush-familiens økonomiske relationer til den saudiske elite samt de økonomiske problemer i Moores hjemby Flint, Michigan. Disse kontroversielle begivenheder og fakta knyttes sammen til en fremstilling af den politiske elite som drevet af økonomisk egeninteresse. Eliten anvender en række tvivlsomme midler – som fx etablering af en frygtkultur i befolkningen – til at sikre, at den herskende samfundstruktur forbliver udfordret.

Titlen, *Fahrenheit 9/11*, er i sig selv en kritik af Bush-administrationen, da den refererer til *Fahrenheit 451* (1953), en dystopisk roman af Ray Bradbury, hvor kritisk refleksion og intellektualitet er erstattet af hedonisme. Der er forbud mod bøger, som afbrændes af myndighederne. *Fahrenheit 451* er den temperatur, hvor papir brænder. Referencen bliver eksplicit med *Fahrenheit 9/11's* tagline in mente: "Fahrenheit 9/11 – The temperature where freedom burns!"

Filmens politiske agenda understreges af, at *Fahrenheit 9/11* havde premiere blot tre måneder før det amerikanske præsidentvalg i 2004. Moore havde således en klar politisk dagsorden med at lancere sit stærkt Bush-kritiske værk (Musser, 2009: 199). Han udtalte, "This may be the first time a film has this kind of impact" (Kasindorf og Keen, 2004).

Når Moore stiller sig kritisk overfor The Patriot Act, som i hans opfattelse udvider regeringens magtbeføjelser urimeligt, placerer han sig tydeligt indenfor den konstruktive patriotismeopfattelse. Lovgivningen opfattes som værende ude af takt med fundamentale nationale dyder (frihed) og ikke i nationens langsigtede interesse. Det samme gør sig gældende vedrørende Afghanistan-invasionen, hvor det tydeliggøres, at interesser i en potentiel olieledning gennem landet var afgørende for beslutningen om at udrense Taleban. Moore kan altså siges at være patriotisk i den kritiske forståelse af begrebet, hvilket kritikken af ham også vidner om. Således skriver Ed Koch, tidligere demokratisk kongresmedlem og borgmester i New York, at Moore "[...] violate[s] the obligations

of responsibility and citizenship they deem applicable in time of war” (Koch, 2004), ligesom flere filminstruktører angreb Moores antikrigsposition med produktioner som fx *Celsius 41.11: The Temperature at Which the Brain Begins to Die* (2004) (Musser, 2009: 202).

Vedrørende patriotismens referencer til myterne og anvendelse af analogier er Moore i markant opposition til de klassiske pro-amerikanske myter, der nærmest pilles fra hinanden. Således er amerikanerne i Moores optik langt fra uskyldige – specielt ikke den politiske elite. Blandt andet fremstilles Irak-krigen som unødigt, illegitim og som drevet af elitens privatøkonomiske interesser. De mytiske relationer, som Bush-administrationens politikker har trukket på, iscenesættes som manipulation af offentligheden.

I samme spor betoner Moore det anstrengte forhold mellem sorte og hvide amerikanere ved blandt andet at udstille senatets uvilje mod at underskrive en række sorte kongresmedlemmers kritik af præsidentvalget i 2000. Dermed angribes ideen om en nation, hvor alle er lige. Filmen står dermed i skærende kontrast til en række film,⁷ der fremstiller det antagonistiske forhold mellem sorte og hvide amerikanere som et overstået kapitel. I Barthes optik er Moore kritisk, idet han forsøger at illustrere, hvordan racelighed er en illusion.

Amerikanerne fremstilles i *Fahrenheit 9/11* således som langt fra kronisk uskyldige, ligesom filmen heller ikke er eksponent for en etisk fordring, der stiller et krav til amerikansk aktivisme i forhold til verden. *Fahrenheit 9/11* trækker her på samme logikker som Vietnam-filmen *Platoon*, der også sætter spørgsmålstegn ved myterne om uskyldighed og USA's rolle som frelser. I *Platoon* tematiseres soldaternes besvær med at navigere moralsk, et besvær, der går igen hos Moore i scenerne, hvor unge amerikanske soldater beskriver, hvordan de bliver *fired up* ved at have The Bloodhound Gangs musik med vers som ”Burn motherfucker, burn” kørende i baggrunden under angreb på fjenden.

Fahrenheit 9/11's fokus peger på, at det at være et godt eksempel er den primære fordring. Det er forholdet mellem klasserne i det amerikanske samfund, der italesættes som et etisk problem. Eftersom det er de lavere klasser, der udgør langt størstedelen af det amerikanske militærpersonel og dermed bringer et offer til det amerikanske samfund ved krigsførelse, er det ifølge Moore en dyd kun at anvende militære ressourcer, når det er absolut nødvendigt og i nationens reelle interesse. Irak-krigen bryder ifølge Moore med denne dyd, idet krigen er baseret på en løgn om irakisk besiddelse af masseødelæggelsesvåben.

Moore er – sin stærke kritik til trods – øjensynligt af den opfattelse, at USA er en exceptionel nation, hvilket indikeres af hans fokus på netop administrationens fejl og hans afsluttende bemærkning om, at amerikanerne ikke endnu

engang vil lade sig snyde. USA er ifølge Moore en exceptional nation, hvis leder(e) blot har glemt the Founding Fathers og dermed nationens dyder.

I brugen af det patetiske må *Fahrenheit 9/11* siges at være et eksempel par excellence. Moores film er kendt for at udnytte pathos til at fremme sine pointer, og *Fahrenheit 9/11* er ingen undtagelse. Filmen præsenterer blandt andet Lila Lipscomb, der er mor til en soldat og først er positivt stemt overfor den amerikanske invasion af Irak. Senere i filmen vender Moore tilbage til Lipscomb, der nu, efter hendes søn er blevet dræbt i et helikopterstyrt, grådkvalt sætter spørgsmålstegn ved krigens formål. Denne brug af pathos kan suspendere den kritiske refleksion. Det er svært at argumentere imod en grædende kvinde, der har mistet sin søn. Flere gange i filmen vises grædende kvinder, hvilket også kan være med til at suspendere publikums kritiske refleksion. Samme teknik går igen i krydsklippene mellem billeder af en fredelig og venlig hverdag i Baghdad under Saddam Hussein og ulykkelige skrigende mennesker, der flygter fra krigens og terrorens *horror*, under og efter den amerikanske invasion.

Det patetiske i den samlede pointe er også værd at fremhæve. De svage bliver ofret for at styrke de stærke endnu mere. Det amerikanske samfund fremstår dermed som fundamentalt uretfærdigt.

I en anden pathoscene kører Moore rundt om Kongressen i en hjemmebil med højtalere for at læse The Patriot Act højt for kongresmedlemmerne efter at have opdaget, at de ikke læser mange af de lovforslag, de vedtager. Scenen anvender pathos og komik i syntese, hvilket giver en nærmest tragikomisk virkning. Elitens dovenskab og manglende patriotisme stilles her til frit skue. Det komiske er i det hele taget et centralt virkemiddel i gendrivelsen af Bush-administrationens argumenter. Således pilles Bushs ethos nærmest fra hinanden, idet han fremstilles som en tegneseriefigur (Koch, 2004).

Fahrenheit 9/11 kan siges at fungere som en kritik af det 21. århundredes amerikanske patriotisme, idet den gør op med den patriotismeopfattelse, som Bush-administrationen var eksponent for i sin politik. Dette sker ved i højere grad at fokusere på værdier som fællesskab og social retfærdighed. Moore lader til at have samme opfattelse, som Morray (1959: xvi) præsenterer – patriotisme har en *ugly and repulsive* side. Filmen støtter i sin politiske agitation den konstruktive side af patriotismens dualitet og anser opbakning til den siddende administration (og måske også i nogen grad den herskende samfundsform) som ikke-patriotisk. I Schlesingers (1977) termer er det amerikanske eksperiment ved at udvikle sig i retning af Roms fald.

World Trade Center

I *WTC* portrætterer Oliver Stone to politimænd, John McLoughlin og Will Jimeno, der på 9/11 patruljerer på Manhattan.⁸ De ser et fly flyve lavt hen over byen, og efter at være vendt tilbage til stationen bliver de informeret om terrorangrebet og sendt ud til tvillingetårnene. De skal deltage i en redningsaktion, men det sydlige tårn kollapser over dem, hvorfor McLoughlin og Jimeno bliver fanget under kaskader af murbrokker og stålbjælker. Her hjælper de hinanden gennem 22 timers fangenskab, mens deres familier gennemlever dramaet udenfor.

Filmen har på trods af forsøget på ikke at støde den amerikanske offentlighed, blandt andet ved ikke at vise billeder af flyenes kollision med tvillingetårnene, skabt en del ravage (Sharp, 2006). Således har Laustsen en pointe, når han skriver, at *WTC* er indskrevet i den politiske korrekthed og moraliseringen, som 9/11 er forbundet med (Laustsen, 2010: 17). Netop dette forhold gør også filmen interessant i forhold til kampen om den patriotiske handling, da dens bevidste udeladelser og angivelige ambition om ikke at provokere understøtter den etablerede fortolkning af terrorhandlingen.

Hvor man hos Moore let kunne identificere, hvilken side af patriotismens dualitet filmen repræsenterer, er det hos Stone mere komplekst, selvom den overvejende må betragtes som reproducerende. Filmen indledes med, at McLoughlin og Jimeno hver for sig kører ind mod Manhattan på vej til arbejde. New Yorks *skyline* glimter i solen, og der panoreres hen over frihedsgudinden og tvillingetårnene. En kosmisk tilstand råder, og billederne viser en stærk nation, hvor solens lys kan opfattes som Guds lys, der skinner på nationen. Disse billeder står i stærk kontrast til senere billeder af de kaotiske tilstande ved tvillingetårnenes sammenstyrtning. Udeladelsen af enhver form for rationale for det kaos, der pludselig suspenderer kosmos, iscenesætter angrebene som totalt uretfærdige og meningsløse.

Det er alment anerkendt, at en af terrorens konsekvenser er skabelsen af frygt og usikkerhed (Diken og Laustsen, 2004: 13). Filmen kan siges at bestyrke denne frygtkultur og dermed være ”vand på Bushs mølle” i hans (angivelige) forsøg på at styrke administrationens magtbeføjelser. I Shari Graydons, mediekritiker og forfatters, ord: ”These tend not to increase our understanding or make us better equipped to deal with situations such as these in the future [...] that such films only served to increase the ‘culture of fear’ in certain parts of the United States” (Sharp, 2006). På den ene side kan filmen altså kategoriseres som eksponent for blind patriotisme, idet angrebet fremstår meningsløst og nationen forherliges, men en anden analytisk vinkel er også mulig.

Filmen har modsat Moores meget eksplicitte stil også nogle mere subtile (kritiske) pointer. Således er det en historie om familie- og arbejdslivet i den amerikanske arbejderklasse. En pointe kan derfor være, at det er arbejderklassen, der bringer et offer for at bringe kosmos tilbage. Dette er lidt i stil med Moores pointe om det amerikanske militærpersonel. Stone udtalte også selv: "It was more about the working class heroes who risked their life to rescue two of their own" (Sharp, 2006). Det kritiske element heri er, at der ikke fokuseres på Bush og elitens indsats, men i stedet på den almene amerikaner. Det betones hermed, at det er kommunautaire værdier, der skal bringe det amerikanske samfund igennem den historiske krise, som terrorangrebet repræsenterer.

Filmen placerer sig altså ikke entydigt i patriotismens dualitet. Umiddelbart er det dog filmens reproducerende dimension, der fremstår stærkest, men uanset hvad klinger Oliver Stones forsikringer om, at WTC "[...] is not a political film" (Halbfinger, 2006) en anelse hult.

Det mytiske og analogier til historiske fortilfælde er en central komponent i filmen. Vi forstår kun terrorangrebet og dermed filmen ved aktivisering af vores fælles kulturelle fortolkningsmatricer (Rose, 2002: 48). Spørgsmålet er så, hvilke fortolkningsmatricer filmen anvender. Her er særligt brandmændene og politifolkene interessante som symboler. Filmen bygger videre på en heroisering, der allerede opstod lige efter angrebet, hvor blandt andet Thomas E. Franklins billede af tre brandmænds genrejsning af det amerikanske flag på Ground Zero gik verden rundt og gav stærke associationer til de amerikanske marinesoldaters rejsning af Stars and Stripes på Mount Suribachi, Iwo-jima (Rose, 2002: 59f). Redningsarbejdernes selvopofrelse og handlekraft giver et billede af, at den amerikanske nation nok har været under angreb, men også er klar til at møde dette angreb og genskabe orden.

At det er to marinesoldater, der uopfordret er taget til Ground Zero for at hjælpe med redningsarbejdet, der lokaliserer McLoughlin og Jimeno i ruinerne, har også stærk symbolsk værdi. Ikke blot er hverdagens helte, brandmændene, klar til at ofre sig for nationen. Marinesoldaterne, der er et klassisk symbol på amerikansk disciplin og styrke, er tillige i første række. Dette er et eksempel på symbolsk anvendelse af myterne (jf. Barthes): Koblingen af de tragiske begivenheder med marinesoldaten giver et tilsagn om, at nationen vil rejse sig. Som Dave Karnes, en af marinesoldaterne, råber til Jimeno: "We are not leaving you buddy. We are Marines. You are our mission." Kampen er altså taget op, og frontkæmperne består af brandmænd, politifolk og marinesoldater, der forsvare nationen mod det irrationelle overgreb (Rose, 2002: 59).

Efter en støttekoncert til fordel for 9/11's ofre blev Mariah Careys sangen *Hero* soundtracket til denne heroisering. Heltene træder til og redder os, men

vi er alle potentielle helte, og det er nødvendigt at indse dette i denne for nationen kritiske situation (Carey, 1993). Stone anerkender selv denne del af filmens signaler: "It's an exploration of heroism in our country [...]" (Mantel, 2005).

Et andet mytisk perspektiv er, at historien har henholdsvis en hvid og en etnisk politimand i de centrale roller. I en national krisesituation er det værd at undgå diskussionen om racerne og fremstille amerikanerne som en sammenhørighed, der kan tackle angrebet. Den sammenhørighed illustreres også af McLoughlins kone, der omfavner en sort kvinde, der er i samme situation som hende selv. Myten om ligheden i det amerikanske samfund resoneres her via hovedpersonernes etnicitet.

Film med sådanne tematikker er med til at forstærke den nationale ideologi og fortolker historien, så den nationale ideologi underbygges. Dehumaniseringen af sorte fortøner sig i horisonten, og billedet af en uskyldig nations fremvækst træder frem i stedet.

Der er en lang tradition i amerikansk film for at reproducere ideen om det multikulturelle Amerika. Fx i Roland Emmerichs *The Patriot*, hvor der i Mel Gibsons South Carolina milits under uafhængighedskrigen hersker harmoni og fælles respekt mellem racerne (Lieven, 2004: 47).

Uskyldsetikken træder klart frem i *WTC*. Der er ingen referencer til eller undersøgelse af, hvilke rationale(r) der ligger bag terrorhandlingen. Der fokuseres udelukkende på lidelsen hos politimændene og deres familier, som terroren forårsager. Angrebet "kommer ud af det blå", hvilket animerer til endnu større indignation og kan tjene til at legitimere en skarp modreaktion. Marinesoldaten, Dave Karnes, melder således fra til sit civile job og genoptager militærtjenesten med ordene: "No. I'm not coming in today. They're gonna need some good men out there to revenge this." Der etableres dermed en direkte legitimerende relation mellem terrorhandlingen og Irak-krigen.

Der er altså tale om en højspændt politisk situation, hvor filmen lader nationale ikoner som marinesoldater gøre det patriotiske (lade sig indrullere). En parallel til denne fremstilling af militæret findes i *The Green Berets*, hvor en anden højspændt politisk situation, Vietnam-krigen, portrætteres. Uskyldsetikken er central heri, og amerikanerne fremstilles ikke blot som uskyldige, men også som en intervenerende magt med de bedste intentioner. Det er den samme uskyld, man kan identificere i *WTC*. *The Green Berets* anvender parallelt med *WTC* et fokus, der gør fjendens (Vietcongs) krigshandlinger uforståelige. De er uden rationale, og det kan være med til at forstærke den amerikanske opbakning til krigen.

Filmen end ikke antyder en forklaring af terrorhandlingen. Der er generelt i USA jf. Sontag en manglende anerkendelse af, at terrorangrebet kan være et

svar på amerikanske alliancer og handlinger (Walt, 2005: 70; se også Tjalve, 2008). *WTC* følger således denne tendens, hvilket kun kan tjene til at bestyrke den nationale myte om Amerika som en uskyldig nation. Det samme mønster ses i Greengrass' *United 93*, hvor terroristerne fremstilles vanvittige og dyriske med deres røde pandebånd, blodige hænder og *Allah-o-akbar*-råb. Herved fastholdes etablerede stereotyper af "the Other"; eksempelvis forbliver den gængse association til betegnelsen muslim (fx radikal terrorist) udfordret (Christensen, 2009: 235).

Filmen benytter sig også af det patetiske som et virkemiddel. Store dele af filmen bruges på at portrættere den samtale, som McLoughlin og Jimeno har, mens de ligger fastklemt i ruinerne af det sydlige tårn. Samtalerne om familien og radioopkaldene, hvor der siges farvel, og et endnu ufødt barn navngives, er i nærmest ekstrem grad præget af pathos.

Det patetiske iscenesættes også ved tekniske virkemidler som closeup-scener, fx med mange scener af de to politifolk fanget under de sammenstyrtede tårne. Sentimental underlægningsmusik med klaver og strygere er et andet pathos-bestyrkende virkemiddel af teknisk karakter, der anvendes hele filmen igennem. Alt til yderligere betoning af pointen om det ubegrundede angreb. Dermed kan den kritiske refleksion suspenderes. Samme effekter har det, når fokuset rettes mod McLoughlin og Jimenos koner, der er desperate af frygt og sorg.

Reproduktion og kritik er begge repræsenteret i filmen, der således fungerer på to dimensioner. Filmen hælder stærkest til den reproducerende side. Med Stones kritiske filmografi in mente er det ikke umuligt, at dette delvis er utiligt, men det ændrer ikke det faktum, at filmens opbygning og virkemidler hovedsageligt må have virket underbyggende for Bush-administrationens politikker. Filmen kan resultere i stærk indignation og underbygger en frygtkultur. *WTC* positionerer sig altså hovedsageligt indenfor den blinde patriotisme, og den står i et modsætningsforhold til *Fahrenheit 9/11*.

Diskussion og konklusion

It is shocking to me that Americans in a time of war [...] will attack their own country, sapping its strength and making its enemies stronger (Koch om Moore, 2004)

Once people see this flick, anyone who once supported Bush and the war in Iraq will feel deceived and betrayed, and they will respond with a vengeance (Moore i Magnusson, 2004)

Afsnittene om *Fahrenheit 9/11* og *WTC* rejser en række spørgsmål: Hvilken rolle spiller heroisering? Hvordan suspenderes det rationelle og den kritiske refleksion? Åbner eller lukker film(ene) diskussioner? Hvordan er forholdet mellem moralsk (u)sikkerhed og patriotisme i film(ene)? Trækker de divergerende patriotismekonstruktioner fundamentalt på nogle fælles ideer? Herunder diskuteres disse spørgsmål.

WTC anvender konkrete helte. McLoughlin, der portrætterers af skuespilleren Nicholas Cage, har karakter af et nationalt symbol, der repræsenterer den stålsathed og offervillighed, nationen har brug for nu, hvor den angribes af en irrationel og monstros fjende. En fjende, der i nogen henseende har samme karakteristika, som man kender fra *Alien*-filmene, hvor monsteret er dehumaniseret og en inkarnation af det fremmede, selvom det ikke vises fysisk (Bak, 2010: 184). *WTC* benytter sig altså af heroiske personligheder, mens *Fahrenheit 9/11* i stedet betoner fællesskab som det centrale. To fundamentalt forskellige måder at fremstille det patriotiske og heroiske på. *WTC* animerer til heltedyrkelse og individuel handlekraft, også selvom fællesskabet ligeledes spiller en rolle i filmen. Hvem har i Mariah Careys ord "the strength to carry on?" Der er kun et logisk svar – præsidenten.

Fahrenheit 9/11 animerer i stedet til kamp mod præsidenten og hans jf. filmen skjulte personlige agendaer. Helten er i denne sammenhæng et kollektiv (arbejderklassen), der til trods for falske agendaer og udnyttelse kæmper ufortrødent for nationen. I *Fahrenheit 9/11* er kritikken og de anvendte virkemidler meget eksplicitte. Filmen er "nem at gennemskue". Man er således ikke i tvivl om, at der er tale om en stærkt subjektiv fremstilling. Med *WTC* forholder det sig anderledes. Dens politiske signaler er i højere grad camoufleret. Der er altså en afgørende forskel mellem filmene: Moores værk vil formentlig have svært ved at påvirke det ubevidste hos publikum, mens dette i højere grad vil være en mulighed for *WTC*.

Begge films antagelige ambition om at påvirke den politiske debat via patriotisme understreges således af de anvendte komponenter i samspil med filmiske virkemidler. Bestemte opfattelser af den patriotiske handling iscenesættes og forsøges immuniseret mod rationel og kritisk tænkning via det patetiske og det mytologiske.

Anvendelse af film, der befinder sig før i tid end én normativt ladet begivenhed, giver mulighed for en anden dialog, idet man kan diskutere med "paraderne nede" (Laustsen, 2010: 17, 34ff). Film, der laves og udkommer, mens den skildrede begivenhed stadig udfolder sig, har andre funktioner. I stedet for at åbne et rum for diskussion lukker de af. Greengrass' *United 93* og Stones *WTC* er eksempler på dette (jf. tidligere og Laustsen, 2010: 17). Sådanne film

lukker nok ned for diskussioner, men de viser samtidig, at film kan have politisk betydning og være med til at forme en bestemt patriotismevariant. De kan etablere en diskurs, der kan legitimere en bestemt politik. *Fahrenheit 9/11* fungerer ikke helt på samme præmisser, da den netop med sit stærkt provokerende budskab leveret i dokumentarisk stil står i opposition til film, som reproducerer den etablerede fortolkning af begivenhederne. Dermed åbner den op for en diskussion af den autentiske patriotisme og de politiske reaktioner på 9/11.

En mere generel pointe, hvad angår (krigs)film og skismaet mellem det reproducerende og det kritiske, findes hos Lacy (2003). Det afgørende problem, argumenterer Lacy, er (krigs)films forhold til moralsk (u)sikkerhed. Mange (krigs)film konstrueres, så de skaber en moralsk sikkerhed (Lacy, 2003: 617) gennem kompleksitetsreduktion. Publikum fremmedgøres overfor krigens (ikke-amerikanske) ofres lidelser igennem det, Bauman, Virilio og Der Derian kalder en mainstream Hollywood "sociology of distance" (p. 612). Denne pointe er også væsentlig for det patriotiske aspekt. For at en befolkning kan være patriotisk – specielt hvis det patriotiske er lig støtte til eller deltagelse i en krigshandling – kan en fremmedgørelse eller dæmonisering af fjenden være et af virkemidlerne.

Denne pointe fungerer på to måder i *WTC*. Ulykken (terroren), der overgår amerikanerne, beskrives via en "mikrosociologi", hvorimod fjenden fremstilles som lidelsesløs og irrationel. Det bliver dermed meget nemmere at acceptere en skarp reaktion på terrorhandlingen. Moore anvender den modsatte logik og konstruerer moralsk usikkerhed med det formål at inkriminere Bush-administrationen. Her angribes ikke-repræsentationen af den andens hverdagsliv, hvorved stereotypen om den radikale muslim udfordres (Christensen, 2009: 241f). Det sker fx ved at fremhæve irakerne som fredelige mennesker, der lever i fred og idyl.

Det er en væsentlig pointe, at udeladelse eller undertrykkelse af spørgsmål, der er centrale i forhold til en bestemt begivenhed, kan være af samme politiske betydning som eksplicite konstruktioner af fx en heltegruppes etniske sammensætning.⁹ I direkte modsætning til dette stiller Moore gerne spørgsmålet, og han er tillige villig til at svare. Det er olieinteresser og andre uvedkommende hensyn, der er den reelle begrundelse for den offensive udenrigspolitik.

De valgte film repræsenterer ikke hele det mulige spektrum fra blind til konstruktiv patriotisme, hvorfor artiklen her kun kan bidrage med ét perspektiv på "hvordan film er en del af den politiske kamp om patriotisme". Artiklens hensigt er ikke at bruge film som et spejl på USA's generelle politiske miljø og selvforståelse, idet andre mindre patetiske og mere nuancerede film i det tilfælde burde inddrages, hvilket ligger uden for rammerne af denne artikel.

En mulig hovedpointe er, at selvom *WTC* og *Fahrenheit 9/11* er meget forskellige, er de samtidig grundlæggende ens. Således konvergerer filmene på i hvert fald to patriotiskdimensioner. For det første er der hos begge en ubetinget betoning af, at USA er en exceptionel nation. Til trods for Moores stærke kritik af Bush-administrationen er Moore ubetinget tilhænger af konstitutionen, og kritikken bunder netop i, at konstitutionens principper tilsidesættes af en regering drevet af økonomisk egeninteresse. Hos Stone kan de indledende scener jf. analysen fortolkes som nationalforherligende, hvor sollysets glimt signalerer det enestående og gudsvalgte. Der er altså et fælles grundlag selv hos de meget forskellige repræsentationer af 9/11, som *WTC* og *Fahrenheit 9/11* udgør.

For det andet er betoningen af fællesskabet essentiel for begge film. Moore fortæller om arbejderklassens kår og det ironiske i, at arbejderklassen gennem militæret skal forsvare de etablerede værdier, der netop fastholder dem i ringe forhold. Der er altså en tydelige betoning af den stærke solidaritet med nationen og fællesskabets styrke. Det samme går igen i Stones fremstilling, hvor han selv udtaler, at der er tale om en hyldest til arbejderklassens helte (Sharp, 2006). *WTC* illustrerer villigheden til at ofre eget liv i forsøget på at redde andre amerikanere.

Til trods for at filmene må placeres indenfor to divergerende patriotismeopfattelser, er der altså stadig et fælles fundament – den patriotiske ide om den exceptionelle nation og fællesskabets vigtighed går igen hos begge instruktører. Sammenligningen af *Fahrenheit 9/11* og *WTC* leder altså frem til to hovedpointer: På den ene side er filmene i direkte opposition til hinanden, og der er divergerende opfattelser af, hvad der bør betragtes som den autentiske patriotiske handling. Skismaet står mellem en kritisk og en reproducerende patriotismeopfattelse. Det er dermed tydeligt, at også film(ene) ”[...] are participating in a contest to determine who is the most patriotic of them all” (Burney, 2002: 5).

På den anden side er det bemærkelsesværdigt, at selvom *Fahrenheit 9/11* og *WTC* er forskellige, har de en fælles kerne – en enighed om – at USA er en exceptionel nation, og fællesskabet er centralt i nødens stund. Det lader altså til at selv film, der orienterer sig meget forskelligt politisk, har en klar ide om nogle amerikanske karakteristika og dyder, der er indiskutable og udgangspunktet for patriotisme.¹⁰

Det nye i situationen efter 9/11 var formentlig, at chokket fra terrorangrebet i særlig grad åbnede op for en ukritisk patriotisme, idet den amerikanske tradition for pragmatisme, empirisme og selvkritik i nogen grad blev tilsidesat, og film derfor i særlig grad blev en del af den politiske kamp om den autentiske patriotisme i ”Krigen mod terror”. Film kan altså i høj grad sættes ind i kontek-

sten af amerikansk patriotisme, og det er sandsynligt, at film i dag er af endnu større politisk væsentlighed end tidligere (se også Musser, 2009).

Det er klart, at jo større publikum en film får, jo større vil dens mulighed for at reproducere eller kritisere en given samfundsorden (og patriotismedefinition) også være. Det betyder derfor også, at filmmediet formentlig får større og større relevans, efterhånden som filmmediet bliver tilgængeligt for flere grupper globalt, blandt andet via internettet.

En afgørende indvending mod anvendelsen af film i politologien er, at det kan fremstå uklart, hvilke effekter film har konkret politisk – kan film flytte stemmer? Moore virker overbevist om dette, mens Pitney antager, at Fahrenheit 9/11 ”will turn Bush-haters into bigger Bush-haters” (Kasindorf og Keen, 2004). Således er det værd fremadrettet at undersøge hvor, hvornår og hvordan patriotisme i film kan have konkrete politiske effekter.¹¹

Noter

1. Tak til Carsten Bagge Laustsen, Kim Møller Kristensen, Jens Amdi Nielsen og to anonyme peer reviewers for råd og vejledning vedrørende artiklen.
2. Patriotismen er per se knyttet til national mobilisering, særligt i forbindelse med krigsførelse. Som det illustreres i *Uncle Sam Wants You* (Capozzola, 2008) var konsekvensen af Første Verdenskrig i USA, at der på hjemmefronten blev lagt vægt på pligter, hvilket ledte til en væsentlig styrkelse af den føderale regering.
3. Film er – i politologien – forsat ikke et fuldt ud anerkendt analyseobjekt. Der er ikke enighed om, hvorfor og hvordan film skal bruges fx indenfor studiet af internationale relationer (Valbjørn, 2008: 181). For en nærmere diskussion af filmmediet (populærkultur) vis-a-vis samfundet og det politiske se Nexon og Neumann (2006), Gregg (1998) og Laustsen (2011).
4. Artiklen er tilgængeligt via <http://www.americanheritage.com/content/american-experiment-or-destiny>. Angivelse af sidetal refererer til udskriftsversionen af denne.
5. For en nærmere diskussion af amerikansk patriotisme og civil-religion se Teachout (2009), Gitlin (2006) og Bellah (1975).
6. Samme læsningstilgang kan anvendes vis-a-vis film, da myter og film deler evnen til at skabe mening og sammenhæng i en kompleks virkelighed.
7. Fx *Remember the Titans* og *Glory Road*, hvor de racistiske modstandere af de raceblandede sportshold står tilbage som en anakronisme, og fremtiden tegner positiv og multiracial.

8. Filmen bygger på to politimænds virkelige oplevelser (Halbfinger, 2006; Mantel, 2005). Terrorangrebet involverede dog så mange mennesker, at man kunne filmatisere lige præcis den ”virkelige” historie, man ønskede.
9. Se fx *The Hurt Locker* og læs Žižek (2010).
10. Det er værd at holde in mente, at selvom filmene orienterer sig meget forskelligt rent politisk, har instruktørerne, Moore og Stone, traditionelt hjemme på den amerikanske venstrefløj, hvorfor det må efterprøves, hvorvidt der mere generelt er et fælles udgangspunkt for patriotisme i film.
11. Valbjørn (2008) finder også sådanne specifikationer væsentlige.

Litteratur

- Adorno, Theodor W., Else Frenkel-Brunswik, Daniel J. Levinson og R. Nevitt Sanford (1950). *The Authoritarian Personality*. New York: The Norton Library.
- Bak, Ditte (2010). Frygt og angst – om Alien. Den 8. Passager, pp. 179-194 i Carsten Bagge Laustsen og Kasper Vandborg Rasmussen (red.), *Terror og film*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Bellah, Robert (1975). *The Broken Covenant: American Civil Religion in Time of Trial*. New York: The Seabury Press.
- Bondebjerg, Ib (2009). Behind the Headlines: Documentaries, the War on Terror and Everyday Life. *Studies in Documentary Film* 3 (3): 219-231.
- Bradbury, Ray (1953). *Fahrenheit 451*. Woodstock: The Dramatic Publishing Company.
- Burney, Shehla (2002). Manufacturing Nationalism: Post-September 11 Discourse in United States Media. *Studies in Media & Information Literacy Education* 2 (2): 1-9.
- Capozzola, Christopher (2008). *Uncle Sam Wants You: World War I and the Making of the Modern American Citizen*. Oxford: Oxford University Press.
- Carey, Mariah (1993). Hero. *Music Box*. Columbia Records.
- Christensen, Christian (2009). The Everyday after 9/11: Cycles and Details. *Studies in Documentary Film* 3 (3): 233-244.
- Connolly, William (1993). *The Terms of Political Discourse*. London: Blackwell.
- Diggins, John Patrick (1992). *The Rise and Fall of the American Left*. New York and London: W.W. Norton & Company.
- Diken, Bülent og Carsten Bagge Laustsen (2004). *I terrorens skygge*. København: Samfundslitteratur.
- Foner, Eric (1998). *The Story of American Freedom*. New York and London: W.W. Norton & Company.
- Gitlin, Todd (2006). *The Intellectuals and the Flag*. New York: Columbia University Press.

- Gregg, Robert W. (1998). *International Relations on Film*. Boulder, CO: Lynne Rienner Publishers.
- Halbfinger, David M. (2006). Oliver Stone's "World Trade Center" Seeks Truth in the Rubble. *The New York Times*, 2. juli, http://www.nytimes.com/2006/07/02/movies/02halb.html?_r=1 (21. marts, 2012).
- Hansen, Jesper Zimmer (2002). Pearl Harbor revisited? Den formaterede virkelighed efter 11. september, pp. 73-89 i Lars Quorstrup (red.), *Mediernes 11. september*. København: Gads Forlag.
- Hansen, Jonathan M. (2006). *The Lost Promise of Patriotism: Debating American Identity, 1890-1920*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Kara, Selmin (2009). Reassembling the Nation: *Iraq in Fragments* and the Acoustics of Occupation. *Studies in Documentary Film* 3 (3): 259-274.
- Kasindorf, Martin og Judy Keen (2004). 'Fahrenheit 9/11': Will it change any voter's mind? *USA Today*, 24. juni, http://www.usatoday.com/news/politicselections/nation/president/2004-06-24-fahrenheit-cover_x.htm (21. marts, 2012).
- Kateb, George (2006). *Patriotism and Other Mistakes*. New Haven & London: Yale University Press.
- Koch, Ed (2004). Koch: Moore's propaganda film cheapens debate, polarizes nation. *World Tribune*, 29. juni, http://www.worldtribune.com/worldtribune/WTARC/2004/guest_koch_6_28.html (21. marts, 2012).
- Lacy, Mark (2003). War, Cinema and Moral Anxiety. *Alternatives: Global, Local, Political* 28 (5): 611-636.
- Laustsen, Carsten Bagge (2010). Terror og film – en introduktion, pp. 11-40 i Carsten Bagge Laustsen og Kasper Vandborg Rasmussen (red.), *Terror og film*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Laustsen, Carsten Bagge (2011). Film og samfund. *Slagmark* 58: 127-150.
- Laustsen, Carsten Bagge og Kasper Vandborg Rasmussen (2010). Forord, pp. 7-9 i Carsten Bagge Laustsen og Kasper Vandborg Rasmussen (red.), *Terror og film*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Li, Qiong and Marilyn B. Brewer (2004). What Does It Mean to Be an American? Patriotism, Nationalism, and American Identity after 9/11. *Political Psychology* 25 (5): 727-739.
- Lieven, Anatol (2004). *America Right or Wrong: An Anatomy of American Nationalism*. London: Harper Collins.
- Magnusson, Paul (2004). Will Fahrenheit 9/11 singe Bush? *BusinessWeek*, 13. juli, http://www.businessweek.com/magazine/content/04_28/c3891087_mz013.htm (21. marts, 2012).

- Mantel, Johan M. (2005). Oliver Stone shoots Sept. 11 movie in New York. *USA Today*, 2. november, http://www.usatoday.com/life/movies/news/2005-11-02-stone-filming-new-york_x.htm (21. marts, 2012).
- Melville, Herman (1967). *White Jacket*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Murray, Joseph P. (1959). *Pride of State: A Study in Patriotism and American National Morality*. Boston: Beacon Press.
- Musser, Charles (2009). Political Documentary, YouTube and the 2008 US Presidential Election: Focus on Robert Greenwald and David N. Bossie. *Studies in Documentary Film* 3 (3): 199-218.
- Neroni, Hilary (2009). The Nonsensical Smile of the Torturer: Documentary Form and the Logic of Enjoyment. *Studies in Documentary Film* 3 (3): 245-257.
- Nexon, Daniel H. og Iver B. Neumann (2006). *Harry Potter and International Relations*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Pei, Minxin (2003). The Paradoxes of American Nationalism. *Foreign Policy* 136: 30-37.
- Prince, Stephen (2009). *Firestorm: American Film in the Age of Terrorism*. New York: Columbia University Press.
- Rose, Gitte Braut (2002). Det billedmedierede fortolkningsfællesskab, pp. 42-60 i Lars Quorstrup (red.), *Mediernes 11. september*. København: Gads Forlag.
- Schatz, Robert T., Ervin Staub og Howard Lavine (1999). On the Varieties of National Attachment: Blind versus Constructive Patriotism. *Political Psychology* 20 (1): 151-174.
- Schlesinger Jr., Arthur M. (1977). America: Experiment or Destiny? *American Heritage* 28 (4). <http://www.americanheritage.com/content/america-experiment-or-destiny> (5. januar 2013).
- Schubart, Rikke (2002). Amerika og den mytologiske vold, pp. 61-72 i Lars Quorstrup (red.), *Mediernes 11. september*. København: Gads Forlag.
- Sharp, Rob (2006). A film too far for Stone? *The Guardian*, 9. juli, <http://www.guardian.co.uk/world/2006/jul/09/september11.film> (21. marts, 2012).
- Teachout, Woden (2009). *Capture the Flag: A Political History of American Patriotism*. New York: Basic Books.
- Tjalve, Vibeke Schou (2008). *Realist Strategies of Republican Peace: Niebuhr, Morgenthau and the Politics of Patriotic Dissent*. New York: Palgrave MacMillan.
- Valbjørn, Morten (2008). Film (s)om internationale relationer, pp. 180-225 i Marie Østergaard og Sarah Normann Thorsden (red.), *Æstetik og politisk magt – 8 analyser af aktuelle forhold mellem politik og æstetik*. Aarhus: Aarhus NSU Press/Aarhus University Press.
- Walt, Stephen M. (2005). *Taming American Power*. London: Norton.

Žižek, Slavoj (2010). Krigsfilm giver krig et menneskeligt ansigt. *Information*, 31. marts, <http://www.information.dk/228779> (21. marts, 2012).

Filmografi

Bigelow, Kathryn (2008). *The Hurt Locker*. Voltage Pictures.

Knoblock, Kevin (2004). *Celsius 41.11: The Temperature at Which the Brain Begins to Die*. Citizen United in association with Adams County Productions.

Emmerich, Roland (2000). *The Patriot*. Columbia Pictures Corporation.

Gartner, James (2006). *Glory Road*. Walt Disney Pictures.

Greengrass, Paul (2006). *United 93*. Universal Pictures.

Moore, Michael (2004). *Fahrenheit 9/11*. Dog Eat Dog Films.

Scott, Ridley (1979). *Alien*. Brandywine Productions.

Spielberg, Steven (2002). *Minority Report*. Twentieth Century Fox Film Corporation.

Stone, Oliver (1986). *Platoon*. Hemdale Films.

Stone, Oliver (2006). *World Trade Center*. Paramount Pictures.

Stone, Oliver (2008). *W. Emperor* Motion Pictures.

Wayne, John og Ray Kellogg (1968). *The Green Berets*. Warner Brothers/Seven Arts.

Yakin, Boaz (2001). *Remember the Titans*. Jerry Bruckheimer Films.