

**Bacheloroppgave:**

**Symptomatisk konspirasjonsfilm: Konspirasjon som representasjonsmodus**

Navn: Emil Wengård

Kandidatnummer: 10027

Emne: KM2000

Veileder: Marit Kathryn Corneil

Oppsummering:

En undersøkelse av 1970-tallets konspirasjonsfilm i politisk, historisk og filmhistorisk kontekst, med en analyse av Alan J. Pakulas *All the President's Men* (1976) som symptomatisk representasjonsmodus for konspirasjonskultur og 1970-tallets politiske svingninger.

Antall ord: 6383

**INNHOLDSFORTEGNELSE**

<b>Innledning</b> .....	2
<b>DEL I</b> .....	3
1.1 Historie og sjanger .....	3
1.2 Konspirasjonskultur og representasjonsmodus .....	6
1.3 Andre begreper .....	8
<b>DEL II</b> .....	8
2.1 Introduksjon .....	8
2.2 Analyse av <i>All the President's Men</i> .....	9
<b>DEL III</b> .....	14
3.1 Konklusjon .....	14
<b>Kilder</b> .....	16
Litteraturliste .....	16
Filmliste .....	17

## Innledning

Konspirasjonstenkning har for mange visse assosiasjoner; om det så er Flat Earth-bevegelsen eller enkeltes mistanke om at George W. Bush hadde noe å gjøre med angrepet på World Trade Center i 2001. Konspirasjonstenkning er imidlertid en større del av vår hverdag enn mange kanskje tror, og er en del av dagligdags diskurs ifølge teoretikere som Peter Knight (2000, s. 3). Selv om konspirasjonstenkning ikke er en ny tankegang, dukket det opp en sjangerbevegelse på 1970-tallet i Hollywood hvor filmer om konspirasjon prolifererte. Disse filmene tok ofte for seg konspirasjonsplot utført av allmektige selskaper eller den amerikanske regjeringen selv for å ganne seg selv eller gjemme sannheten bak en hendelse. Filmer som *Three Days of the Condor* (Pakula, 1975), *The Conversation* (Coppola, 1974) og *China Syndrome* (Bridges, 1979) tok for seg konspirasjon på høyt nivå, ofte som en reaksjon på virkelige hendelser, eksempelvis med *Three Days of the Condor*, som ble utgitt etter at det kom frem at CIA hadde hatt en rolle i flere attentater verden rundt (Cook, 2000, s. 202). Alan J. Pakulas *All the President's Men* fra 1976 er særlig interessant her, da den omhandler etterforskningen av Watergate-skandalen bare noen år etter at den faktisk fant sted. Jeg har lenge syntes at konspirasjonsteori i seg selv er veldig interessant, men etter å ha tatt et fag om konspirasjon og paranoia i amerikansk TV og film under et utvekslingsopphold ved University of Washington i Seattle så jeg for meg at det kom til å være spennende å utforske dette ytterligere i en tid med et forvirrende globalpolitisk landskap, likesom på 1970-tallet. Hva ligger bak konspirasjonsfilm historisk? Hvordan har politiske endringer i USA generelt påvirket konspirasjonssjangeren? Og hvordan kan filmer fra dette tiåret eksemplifisere et slikt skifte?

Jeg vil i denne oppgaven utforske hvordan konspirasjonsfilmen har utviklet seg, både som sjanger og som et produkt av politiske svingninger og innflytelse ledende opp til, og på 1970-tallet. Jeg vil gjøre dette ved å undersøke bakgrunnen for konspirasjonsfilm som sjanger satt i lys av amerikansk historie og Hollywoods utvikling. Til slutt vil jeg analysere Alan J. Pakulas *All the President's Men* (1976) som representasjon på konspirasjon og paranoia satt i kontekst av det amerikanske politiske landskapet på tiden, samt forsøke å forklare hvordan en konspirasjonskultur fikk grobunn i 1970-tallets Hollywood som et symptom på politiske og kulturelle svingninger, og hvordan dette kan komme frem i filmen.

Opgaven kommer til å bli delt opp i tre deler, hvor den første delen av oppgaven vil ta for seg historie og relevant teori, mens den andre delen vil benytte dette satt i kontekst av *All the President's Men*. Til slutt, i del tre, vil jeg gå over det jeg har undersøkt og drøftet i oppgavens konklusjon. Jeg vil benytte meg av hovedsakelig filmhistorie som lagt frem i David Cooks *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*

(2000) og Powers, Rothman og Rothmans *Hollywood's America: Social and Political Themes in Motion Pictures* (1996). Som teoretisk tilnærming til filmen vil jeg benytte meg av «konspirasjonskultur» som lagt frem i Peter Knights *Conspiracy Culture: From Kennedy to the X-Files* (2000), og konspirasjonsteori fra Nicholas Holms «Conspiracy Theorizing Surveillance» fra *Surveillance & Society* (2009), i et forsøk på å sette filmen opp mot historie og teori.

## Del I

### 1.1 Historie og sjanger

Mye av grunnlaget for konspirasjonsretorikk og konspirasjonsfilm går tilbake så langt som etterkrigstiden, hvor en land slitent og pessimistisk etter verdenskrigen ble stadig mer mistenksom mot eksternt innflytelse som var ute etter å skade de amerikanske idealene, noe som tydelig kan eksemplifiseres gjennom landets begrensningspolitikk (containment policy) fra slutten av 1940-tallet og videre. Begrensningspolitikken, oftest assosiert med senator Joseph McCarthy ville under Truman-administrasjonen effektivt forstå og dermed motstå sovjetisk innflytelse på eget land og dens allierte, en politisk tankegang som ble værende ut den kalde krigen (Nadel, 1995, s. 15-16). Begrensningspolitikken førte med seg en «oss mot dem»-mentalitet, hvor det amerikanske leve- og styresettet var under kontinuerlig angrep fra onde krefter (Nadel, 1995, s. 17). McCarthyismen i USA fant også veien inn til Hollywood, hvor det på 1940-tallet ble opprettet en komité som skulle finne og luke ut kommunister og kommunist sympatisører landet over gjennom å, i Hollywood, svarteliste skuespillere, manusforfattere, regissører og så videre, i frykt for at sovjetisk innflytelse skulle komme inn i Hollywoods filmer, en prosess som fortsatte å prege Hollywood godt ut på 1950- og 1960-tallet (Powers, Rothman & Rothman, 1997, s. 17). Til tross for McCarthyismen og dens tydelige anti-kommunisme i etterkrigstiden dukket det allikevel opp en sosialbevisst filmtendens, hvor realisme og melodrama var med på å betrakte andre verdenskrigs effekter på samfunnet. Særlig *film noir*, hvor man nå begynte å undersøke individets bevissthet og reaksjon på makt og kontroll med en mørk og pessimistisk tilnærming (Scott, 2011, s. 124-125).

På høyden av den kalde krigens ansenhet dukket det opp også opp filmer som tok for seg de amerikansk-sovjetiske relasjonene og satte spørsmåltegn ved begge siders motiver for kald krig. Stanley Kramers *On the Beach* (1959) tok for seg våpenkappløpet mellom de to supermaktene til god mottakelse blant det amerikanske publikummet, som åpnet for å sette spørsmål ved den amerikanske regjeringens motiver gjennom debatter, kommentarartikler i aviser og i samfunnet generelt (Scott, 2011, s. 127-128). Som Ian Scott fremlegger begynte det

på 1960-tallet med andre ord å dukke opp en generasjon av aktivistfilmskapere som ville få frem gjennom sine filmer at det ikke bare var Russland som var fienden, men at egen stat også var til å sette spørsmåltegn ved (2011, s. 128). I 1962 ble John Frankenheimers *The Manchurian Candidate* gitt ut og la grunnlaget for politisk film og konspirasjonsfilm de neste tiårene. I følge Ian Scott var Frankenheimers film i stor grad en reaksjonær film på politikken og tankegangen i amerikansk politikk som følge av McCarthy og HUAC-høringene (2011, s. 129). I filmen blir protagonist Raymond Shaw (Laurence Harvey) tatt som krigsfange i den koreanske krigen, hvor han blir hjernevasket og gjort om til en drapsmann for en internasjonalt kommunistisk konspirasjon som ønsker å ta over den amerikanske regjeringen, noe som var en reell frykt for blant annet McCarthy og mange amerikanere generelt som følge av begrensningspolitikken.

Videre, på 1970-tallet, som kanskje er tiåret mest kjent for tiden da blockbusterfilmer som *Jaws* (Spielberg, 1975) og *Star Wars* (Lucas, 1977) preget lerretet verden over, ble også tiåret som markerte en tid hvor rene sjangerfilmer på alvor kom tilbake, en tendens som ikke hadde blitt sett siden Hollywoods gullalder fra 1920-tallet, med unntak av westernfilmer og musikalene på 1950-tallet (Cook, 2000, s. 159). Sjangerfilm hadde historisk sett vist seg å være både kostnadseffektivt og lukrativt, da rekvisitter og kreativt personell kunne brukes om igjen fra film til film, fra manusforfattere og regissører til skuespillere. I perioden mellom 1943 og 1944, for eksempel, ble det laget omkring 397 spillefilmer i Hollywood, hvorav 62 av disse var westernfilmer (Cook, 2000, s. 161). Det som gjorde sjangerfilm til en så viktig del av Hollywoods studiotid var dens evne til å dra publikum og tjene penger, samt «... their ability to provide an audience with consistently familiar and repeatable experience» (Cook, 2000, s. 161). Det som skilte sjangerfilmen fra 1960-tallet og utover fra tidligere var hvordan den ble kombinert med andre sjangere og filmkonvensjoner. Som følge av auteurtendensen i det «nye Hollywood» ble sjangere blandet for å skape nye narrativer, men i en kledning publikum allerede var kjent med. I den tidligere nevnte *Star Wars* blandet regissør George Lucas eksempelvis trekk fra science fiction, western og krigsfilm i en slags sjangerpastic som kom til å være sentralt for blockbusterfilmene som senere tok verden med storm. Det ble også lånt redigeringsteknikker og sjangerkonvensjoner fra europeisk kunstfilm, i all hovedsak fransk New Wave, som nå hadde blitt en del av mainstream Hollywood-film (Cook, 2000, s. 159-160), riktignok i en mer konvensjonell form enn i den europeiske motparten. Sammen med teknikker som bruken av jump-cutting og voldsomme kamerabevegelser fikk de gamle sjangerne nytt giv, uten å særlig endre Hollywoods grunnleggende paradigme fra gullalderen (Cook, 2000, s. 161).

En sjangertilnærming som kom tilbake på 1970-tallet etter flere år var *film noir*. I etterkrigstiden omhandlet *film noir* fremmedgjøring, fatalisme og pessimisme som «... a

cinema of moral anxiety», som omtalt tidligere, en tankegang som for alvor kom tilbake på 1970-tallet som følge av blant annet Vietnam-krigen og Watergate-skandalen. Pessimismen som en gang lå bak til grunn for *film noir* var byttet ut med velstand, konsumerisme og fryst for kjernefysisk krigføring (Cook, 2000, s. 188). Det kan argumenteres for hvorvidt *film noir* er en sjanger i seg selv per se, men kan omtales som en innpakning eller modus hvor sex, vold og nihilisme skulle tiltrekke seg et slitent publikum i vaken av andre verdenskrig. På samme måte dro igjen *film noir* publikum i en tid hvor USAs kulturelle politikk var like forvirrende som den mot midten av 1940-tallet (Cook, 2000, s. 188-189). 1940-tallets *film noir* og detektivfilm handlet gjerne om modig individualisme med en tøff og ressurssterk protagonist fremmedgjort i eget samfunn, som Samuel Spade (Humphrey Bogart) i John Hustons *The Maltese Falcon* (1941). Til kontrast sentrerte den gjenopplivede sjangeren seg på 1970-tallet rundt en forundret, sårbar og udugelig protagonist som befinner seg i en verden og tid han eller hun ikke lenger forstår, og er derfor maktesløs til å mestre den (Cook, 2000, s. 191), tydelig eksemplifisert i Roman Polanskis *Chinatown* (1974), hvor privatetterforsker J. J. Gittes (Jack Nicholson) ender opp med å uvitende hjelpe politiet med å drepe kvinnen han elsker mens han snubler seg gjennom etterforskningen sin. Som David Cook legger frem i sin bok *Lost Illusions* (2000) signaliserte *film noirs* gjenopplivelse den politiske liberalismens død, som nå fant seg maktesløs mot realiteten av den kapitalistiske økonomiske realiteten i USA (s. 192), kombinert med en dyp pessimisme i kjølvannet av Watergate-skandalen.

*Film noirs* gjenopplivelse er en av hovedgrunnene til at konspirasjonsfilmen dukket opp for alvor i 1973, da den åpnet for et dystert syn på eget samfunn, som i etterkrigstiden. I kjølvannet av attentatet på John F. Kennedy og den påfølgende Warren-kommisjonens etterforskning av drapet kom David Millers *Executive Action* ut i 1973, og markerte starten på konspirasjonsfilmen. I filmen blir Kennedys død lagt frem som en konspirasjon utført av høyrevridde businessmenn, og var i tillegg skrevet av manusforfatter Dalton Trumbo, en av manusforfatterne som ble svartelistet som følge av HUAC-høringene (Cook, 2000, s. 200). Alan Pakulas *The Parallax View* (1974) fortsatte den samme trenden, hvor en amerikansk senator blir drept av den onde Parallax Corporation, et enormt selskap som styrer hele USA i det skjulte. Videre kom det ut i 1975 og 1976 at CIA hadde hatt en større rolle i flere forsøkte og utførte attentater rundt omkring i verden, som førte til at CIA ble portrettert i blant annet Sydney Pollacks *Three Days of the Condor* (1975) (Cook, 2000, s. 200). Det var ikke lenger kun en usynlig sovjetisk fiende som ble portrettert, men en fiende i eget land, enten som et kapitalistisk selskap som stille våker over og styrer alt fra penger til politikk, eller at staten selv stod bak enorme konspirasjoner. I Francis Ford Coppolas *The Conversation* fra 1974 blir en

verden hvor konspirasjoner dukker opp og forsvinner spindelnev med et mektig selskap bak det hele (Cook, 200, s. 200), i tillegg til å ta for seg overvåkning, noe jeg kommer tilbake til senere. Konspirasjon med egen regjering som den konspirerende kraften er kanskje best eksemplifisert i Alan Pakulas *All the President's Men* (1976) hvor det ikke lenger kun var en mistenksom fiksjonell fiende, men USAs president selv, Richard Nixon som stod bak konspirasjonen. I filmen blir ingen av de faktiske politiske figurene spilt av skuespillere, men blir vist i faktiske filmklipp på TV-skjermer av intervjuer, offentlige adresser og nyhetssendinger fra de tre siste årene.

## 1.2 Konspirasjonskultur og representasjonsmodus

For å videre kunne effektivt analysere konspirasjonsfilmens tematikk og modus som relasjon til virkeligheten er det viktig å utforske begrepet i seg selv i tillegg til dens historiske kontekst, samt begreper som er med på å underbygge konspirasjonsfilm som virkelighetsrelatert. Integrert i konspirasjonstenkning og konspirasjonsfilm i seg selv ligger paranoia som bakteppe for all mistanke, men ikke nødvendigvis i den kliniske forstanden av ordet. Konspirasjonsfilmer er paranoide i den forstand av paranoia som Richard Hofstadter la frem i sitt essay *The Paranoid Style in American Politics* i 1967, hvor Hofstadter fremlegger at det er en særlig paranoid tankegang blant høyrevridde politikere og folk generelt i USA, hvor han blant annet viser til McCarthys harde retorikk når det angår USAs situasjon på 1950-tallet, som følge av en kultur for paranoia og konspirasjon som har vært tilstede i landet siden 1800-tallet (Hofstadter, 1967). I følge Hofstadter har det i USA vært en tendens for å tro at det kontinuerlig har vært krefter i spill som har til hensikt å ødelegge det kapitalistiske levesettet hvor «America has been largely taken away from them and their kind, though they are determined to try and repossess it and to prevent the final destructive act of subversion» (Hofstadter, 1967). Disse kreftene representeres av en perfekt fiende med kontroll over presse, uendelig med penger og evnen til å hjernevaske og forføre (Hofstadter, 1967).

Hofstadter la grunnlaget for ordbruken rundt konspirasjonstenkning, men som Peter Knight legger frem i hans bok *Conspiracy Culture: From Kennedy to the X-files* (2000) har det vært en endring i konspirasjon som et fenomen, i seg selv og kulturelt. Konspirasjonstenkning er ikke lenger noe begrenset til den høyrevridde politiker eller allmenne person, men et fenomen som rører ved det hverdagslige liv for alle amerikanere, uavhengig av politisk posisjon (Knight, 2000, s. 3). I en tid hvor stadig færre amerikanere stoler på egen regjering har konspirasjonstenkning fått stadig større nedslagsfelt, og har blitt en modus for å prøve å forklare aspekter ved samfunnet som ikke går opp eller gir mening. I følge Knight har det i USA blitt

en «konspirasjonskultur» hvor «... certainty has given way to doubt, and conspiracy has become the default assumption in an age which has learned to distrust everything and everyone» (Knight, 2000, s. 3). Konspirasjon som modus for å forklare aspekter ved samfunnet vi ikke helt forstår er noe jeg vil komme tilbake til i analysedelen av denne oppgaven som bakteppe for handlingene i Pakulas *All the President's Men* (1976).

Som Knight videre legger frem har konspirasjon gått fra en tankegang hvor den amerikanske levesettet er under angrep fra eksterne fiender til at det amerikanske levesettet i seg selv er fienden (2000, s. 33-34), hvor konspirasjon ikke er begrenset til den politiske sfæren, men også det hverdagslige liv for den allmenne amerikaner. I følge Knight skyldes den mer allmenne konspirasjonstenkningen attentatet av John F. Kennedy i 1963 som har blitt en av de mest konspirerte hendelsene noen sinne (2000, s. 76-77). For Knight er disse syv sekundene i Dallas grunnlaget for moderne konspirasjonskultur, samt som modus for konspirasjonsnarrativ i media, inkludert film (2000, s. 116), som man kan se i flere filmer som tar for seg JFK-attentatet, fra den tidligere nevnte konspirasjonsthrilleren *Executive Action* (Miller, 1973) til den noe nyere *JFK* (Stone, 1991). Det enorme skeptisismen rundt Warren-kommisjonenes etterforskning av attentatet og den etterfølgende tvilen har vært med på å undergrave regjeringens autoritet, «... making the assassination a fitting fountainhead for a widespread sense of paranoia» (Knight, 2000, 116). Denne konspirasjonskulturen fra og med 1970-tallet viser til et underliggende ønske hos mange om å vite «sannheten» bak hendelser hvor det ikke er sikkert hvem det er som står bak, eller hva som egentlig skjedde, også i film – symptomatisk resonnerende med kultur og historie. Jeg vil bruke dette som bakteppe for min analyse av *All the President's Men* (Pakula, 1976) og hvordan den tar for seg Watergate-skandalen.

Konspirasjonskulturen som Peter Knight legger frem kan dermed fungere som en representasjonsmodus for 1970-tallets skepsis til egen autoritet og kapitalistiske system, satt i lys av historien omtalt lenger opp. Likesom *film noir* på 1940-, og som vi har diskutert, på 1970-tallet underbygger konspirasjonsfilm og den underliggende konspirasjonskulturen en viss pessimisme og tvil i en tid hvor hard retorikk som McCarthys begrensningpolitikk, samt avsløringer om organer som Central Intelligence Agency (CIA), JFK-attentatet og Watergate har preget USAs politiske landskap, på lik linje med den forvirrende kulturelle politikken på 1940-tallet (Cook, 2000, s. 188), som gjenspeiles i Hollywood-filmen.

Avslutningsvis i boken fremlegger Peter Knight at en av de mest fundamentale prinsippene i konspirasjonsteori og videre konspirasjonsfilm er at alt henger sammen, eller i det minste kan virke sånn (Knight, 2000, s. 204). Hver minste nye detalj som oppdages kan til enhver tid føre til en større konspirasjon uten noen ende, og viser til blant annet *The X-Files*,



hvor en overordnet konspirasjon gradvis blir avdekt samtidig som de to FBI-agentene jakter på det paranormale og romvesener. Uansett hva som skjer er det en uhyggelig dukkemester som drar i strengene til enhver tid (Knight, 2000, s. 216-219). Likesom det er en grunnleggende del av konspirasjonsteori og konspirasjonskultur generelt, er denne tanken om at alt henger sammen også en fundamental del av konspirasjonsfilm, som forventet. En trenger ikke å gå så langt som New World Order eller at det amerikanske levesettet i seg selv til slutt er det som er i fare som følge av en verdensomfattende konspirasjon, som var en forventet retorikk i paranoid konspirasjonstenkning ifølge Hofstadter (1964), men at det i konspirasjonsfilm alltid fører til noe større, om det er en statlig cover-up eller et stort selskap som drar i strengene.

### 1.3 Andre begreper

I tillegg til Knights konspirasjonskultur er det noen begreper som kan være med på å belyse konspirasjon og paranoia i *All the President's Men* ytterligere. Her har vi blant annet det teoretiker i kulturstudier Nicholas Holm omtaler som «paranoia within reason», eller paranoia med grunn, under den overordnede idéen om konspirasjonskultur. I sitt essay, med overvåkningskultur til grunn, legger Holm frem at noe som en gang historisk sett ble sett på som paranoid tankegang kan bli sett på som legitim mistanke hvis fakta blir avslørt og det oppstår et skifte i den offentlige meningen (Holm, 2009, s. 39). Et eksempel på dette kan være hvordan mange redde for sovjetisk infiltrering i det offentlige og private liv i USA, som følge av blant annet McCarthyismen, noe som i moderne USA for mange virker dypt uberettiget, som følge av en endring i offentlig politikk, samt «... with the unveiling of new evidence, or lack thereof» (Holm, 2009, s. 39). Fremtredelsen av paranoia og konspirasjonsfilm i 1970-tallets Hollywood kan derfor sies å være et eksempel på paranoia med grunn gitt sin korrelasjon med stadig nye avsløringer i statlig og privat sektor i USA, som omtalt tidligere.

## Del II

### 2.1 Introduksjon

I Alan J. Pakulas *All the President's Men* fra 1976 følger vi Washington Post-journalistene Bob Woodward (Robert Redford) og Carl Bernstein (Dustin Hoffman), ofte tiltalt som Woodstein sammen, mens de innledningsvis undersøker et innbrudd ved The Democratic National Committee sitt hovedkvarter i Watergate-bygningen juni 1972. Etter hvert som Woodward graver dypere og dypere kommer det raskt frem at disse innbruddstyvene ikke bare var din alminnelige tyv på utkikk etter penger, men en sofistisert gruppe menn med bakgrunn fra blant annet CIA med oppdrag om å plassere avlyttingsutstyr på kontoret til en høytstående skikkelse

i den demokratiske komitéen. Ved hjelp av sin hemmelighetsfulle og konfidensielle informant 'Deep Throat' (Hal Holbrook) blir Woodward tipset om å følge pengene bak innbruddet, som fører han og Bernstein til en konspirasjon om å sabotere det demokratiske partiet i USA med røtter høyt oppe i det politiske systemet i USA, hvor spionasje, sabotasje, avlytning og mer har blitt benyttet. Som vi får vite helt til slutt i filmen går konspirasjonen så høyt som daværende president Richard Nixon, som godkjente det hele.

I denne analysen av *All the President's Men* vil jeg forsøke å påpeke aspekter ved filmen som kan bygge under en konspirasjonskultur i USA på 1970-tallet som symptomatisk på politiske skifter, samt hvordan filmen representerer dette som konspirasjonsfilm.

## 2.2 Analyse av *All the President's Men*

Som diskutert tidligere var 1970-tallet, fra og med 1973, et tiår hvor flere filmer som omhandlet paranoia og konspirasjon ble laget i Hollywood med varierende tematikk og plot. Alan J. Pakulas *All the President's Men*, som Cook omtaler som «... the centerpiece of the conspiracy subgenre» (2000, s.200), skiller seg imidlertid ut fra andre filmer som *Three Days of the Condor* (Pollack, 1975) og *The Conversation* (Coppola, 1974) i det enkle faktum at det tar for seg en faktisk konspirasjon som utfoldet seg bare noen få år før filmen ble utgitt. En konspirasjon planlagt, godkjent og utført av egen regjering, med knytninger helt opp til daværende president Richard Nixon. Filmens handling eksemplifiserer Knights konspirasjonskultur i en tid hvor konspirasjonsfilmers narrativ viste til faktiske hendelser, uten å nødvendigvis gi noen særlig skyld til noe statlig organ eller privat selskap, som eksempelvis *The Parallax View* (Pakula, 1974) i vaken av JFK-attentatet. Gjennom hele filmen sørger Pakula for å minne oss på konspirasjonen og hvor høyt den går gjennom å vise faktiske klipp fra nyhetene sidestilt med Woodward og Bernstein som jobber for å avsløre det hele, noe jeg kommer tilbake til senere. Det gis ingen innblikk i Nixon eller noen av hans kollegers ulovlige handlinger, så vi må likesom Woodward og Bernstein lære bit for bit hvor høyt opp konspirasjonen går, på lik linje som Watergate-skandalen gradvis ble avslørt av de to Washington Post-journalistene i virkeligheten.

Med korrupsjon, spionasje og sabotasje sentralt i filmens tematikk spiller den på troper brukt i blant annet *The Manchurian Candidate* (Frankenheimer, 1962), men nå utført av egen regjering i USA, og ikke et kommunistisk onde som er ute etter å ødelegge kvintessensielle amerikanske verdier ved å infiltrere den amerikanske regjeringen. Med historien som ledet opp til 1970-tallet som tatt for seg tidligere i bakhodet signaliserer Pakulas *All the President's Men* (1976) et paradigmeskifte fra ekstrem xenofobisk konspirasjonstematikk til en kompleks

konspirasjonskultur hvor staten selv kan sees på som, om ikke fiende, så motpart til tidligere antagelser. Når det er sagt blir ikke Nixon eller de øverst i amerikansk politikk portrettert som fiender eller «crooks», som Nixon selv ville ha sagt det, da Woodward og Bernstein ikke hadde noe kunnskap om det faktum at verdens mektigste mann var med på konspirasjonen i løpet av filmens narrativ. Tilskueren blir likestilt med journalistene mens de sakte men sikkert finner mer og mer ut om konspirasjonen og hvor høyt det går.

Det er da viktig å påpeke at *All the President's Men* (Pakula, 1976) kom ut i en tid hvor Watergate-skandalen akkurat hadde funnet sted bare noen år før filmens utgivelse. Hvis ikke politikk er komplisert nok som det er, kom heller ikke Woodward og Bernsteins artikler ut som førstesides artikler, men heller gravd ned lenger inn i Washington Post-avisen som kolonneartikler trykt med liten skrift, noe som blir eksemplifisert flere ganger i løpet av filmen. I disse korte sekvensene ser vi at kameraet kort rettes nært opp mot en avis som kjapt gir oss en innfløkt overskrift med journalistenes navn synlig under, før det kuttet til neste scene. Filmen kan da sies å fungere som nærmest et samtidsvitne til Watergate-skandalen, hvor en tilskuer får faktisk innsikt i hva Watergate-skandalen gikk ut på med alle sine intrikate detaljer, som Woodward og Bernstein var med på å finne ut av. Det var imidlertid også andre pågående etterforskninger samtidig som Woodward og Bernstein etterforsket saken for avisen, blant annet utført av the amerikanske Department of Justice og FBI, som eksemplifisert i et faktisk nyhetsklipp omtrent halvannen time inn i filmen hvor «attorney general» Richard G. Kleindienst blir intervjuet og forteller at «the investigation that has just concluded itself has probably been one of the most intensive that the Department of Justice and the FBI has ever been involved in», og fortsetter videre med å fortelle om det utrolige antallet FBI-agenter som deltok i etterforskningen og de tusenvis av sporene de avdekte og fulgte opp. Du har med andre ord en av de mektigste mennene innen justis i USA som forteller samtidig som Watergate utfoldet seg om det utrolige omfanget av deres egen etterforskning av innbruddet og de påfølgende sporene, hvor de ikke har funnet noe urett gjort. *All the President's Men* kan da fungere som ikke bare belysende i en sak preget av hemmelighet og sammensvergelse på det høyeste politiske nivå i USA, i den forstand av at den viser både Woodward og Bernsteins etterforskning i seg selv samtidig som den kaster lys over hele skandalen, men også som en film som for alvor viser hva selv de man stoler på er i stand til. Filmen som samtidsvitne bygger med andre ord under konspirasjonskulturen ved å åpne opp for videre konspirasjonstenkning, selv om den virker for utrolig til å være sant. Som Peter Knight poengterer: «Even if a particular conspiracy theory turns out to be wildly unfounded, for many it is nevertheless a reasonable assumption that a conspiracy theory is initially a viable explanation for strange events and

conincedences” (2000, s. 25). Man har da med andre ord sett at lignende ting har skjedd før, så hvorfor kan det ikke skje igjen?

Paranoia med grunn, eller «paranoia within reason» som Holm legger frem (2009, s. 39) blir da svært relevant. Watergate-skandalen, sammen med andre avsløringer, beviste for det amerikanske folk og verden at slik konspirasjon var mulig, og ikke bare noe en ondartet stat som Sovjetunionen (som portrettert i blant annet McCarthyismen tidligere) var i stand til å utføre. Konspirasjonsfilmen representerer en paranoia med grunn, hvor det har blitt bevist at ting ikke nødvendigvis er som det skal være. Som Nichols skriver om forvirringen rundt de sosioøkonomiske forholdene fra og med 1970-tallet: «The individual may seem lost, without a meaningful voice, and subject to unseen but powerful forces whose principles and goals are not obvious” (2012, s. 166), noe konspirasjonsfilmen effektivt kan stilisere og virkeliggjøre, dog med fiksjonelle elementer.

Denne tanken om at særlig *All the President's Men* (Pakula, 1976) kan fungere som et samtidsvitne underbygger idéen om at konspirasjonsfilm kan fungere som en representasjonsmodus for en kompleks tematikk i en komplisert verden. Som Bill Nichols fremlegger kan film i en sosial kontekst gi abstrakte problemer en konkret form og poengterer videre at en god filmskaper kan «... find a concrete situation that will embody what a particular form of greed, evil, or loyalty looks like when acted out by a specific character» (2010, s. 160-161). *All the President's Men* (Pakula, 1976) kan da sies å gi en konkretisert fremstilling av en relativt abstrakt hendelse, i den forstand at det amerikanske folket generelt mest sannsynlig ikke hadde omfattende innsyn i konspirasjonen, uten å anta for mye. Som nevnt tidligere ble Washington Post-artiklene skrevet av Woodward og Bernstein sjeldent satt opp som førstesideartikler, som kan gjøre at man kunne ha gått glipp av at dette skandalen utfoldet seg og kun fått med seg at Nixon omsider måtte gå av som president. Filmen blir en fremstilling av hendelsen og nærmest en symptomatisk representasjon av konspirasjon i USA. Andre filmer i konspirasjonssjangeren viste til virkelige hendelser, men hadde allikevel en høyere grad av fiksjonalisering, mens Pakulas film konkretiserer både det faktiske narrativ samtidig som den kan sies å tydelig illustrere og representere skyggesiden av politikken preget av sammensvergelse og konspirasjon på tiden.

Dette kommer særlig i frem i scenen hvor Woodward og Bernstein forsøker å få et mer fullstendig bilde på hvor høyt konspirasjonen går etter at Bernstein endelig har fått noe ut av en medarbeider ved The Committee to Re-Elect the President (ofte uoffisielt omtalt som CREEP, passende nok), omtrent en halvannen times tid inn i filmen. Vi ser Woodward og Bernstein inne i en rotete leilighet, hvor Woodward sitter bak en skrivemaskin og noterer mens Bernstein

vandrer rundt i rommet. Så langt i filmen har ingen i komitéen vært villige til å fortelle noe som helst om verken pengene som ble brukt til å betale Watergate-innbruddstyvene eller hvem det er som står bak det hele. I scenen prøver Woodward og Bernstein å koble opp navn høyt oppe i CREEP ved hjelp av kun initialer gitt av bokholderen Bernstein intervjuet i den forhenværende scenen. Etter hvert som journalistene pusler sammen hele bildet og kobler pengene til navn høyt oppe, navn som blir bekreftet bare minutter senere, får tilskueren et faktisk overblikk over konspirasjonens omfang. I en tid hvor den komplekse politikken i USA kan ha virket «... intangible and elusive, remote and ill-defined» (Nichols, 2010, s. 166) gir filmen et nærmere konkret bilde på ikke bare Watergate-skandalen, men konspirasjon generelt. Konspirasjonen blir audiovisuelt gitt til tilskueren, personifisert gjennom portretteringene av Woodward og Bernstein og alt de avslører.

Videre spiller Peter Knights tanker om at alt henger sammen i konspirasjonstenkning og konspirasjonskulturen generelt en viktig del i denne scenen. Hver nye detalj Woodward og Bernstein avdekker leder til noe nytt, som igjen leder til ny innsikt, eksemplifisert for eksempel i scenens mise-en-scène bestående av en rotete ansamling notater festet på en korktavle i bakgrunnen. Etter hvert som filmen går sin gang virker det som at det ikke er noen umiddelbar topp på hvor høyt konspirasjonen går, som eksemplifisert av det Bernstein sier i scenen omtalt i forrige avsnitt: «I suddenly wondered how high up this thing goes... and her paranoia finally got to me». Scenen viser til en stor del av konspirasjonsteori, hvor antakelsen om at alt henger sammen er «... one of the guiding principles of conspiracy theories» (Knight, 2000, s. 204), i håp om å finne den gjemte sannheten, noe Woodward og Bernstein til en viss grad gjør. Det blir allikevel ikke gitt noen ære til journalistene spesifikt i filmen, til tross for at det flere ganger i løpet av filmen blir hintet til at Washington Post var den eneste avisen med slik «unik» innsikt. Når det er sagt er også denne tanken en av de største fallgruvene ved konspirasjonstenkning, ifølge Knight, da det åpner opp for at det ikke er noen ende på konspirasjonen, som etter hvert kan lede en til mer altomfattende konspirasjoner, eksempelvis den omstridte New World Order-konspirasjonen (2000, s. 204-205).

Et annet aspekt ved filmen som bygger videre på konspirasjonens totalitet og skyggesidene ved amerikansk politikk er de ulike scenene med Woodwards konfidensielle informant Deep Throat, spilt av Hal Holbrook. Deep Throat gir tilskueren kontinuerlig tilgang til politiske hemmeligheter, selv om de innledningsvis er svært kryptiske og tvinger Woodward og Bernstein til å finne ut av ting selv ved å kun hjelpe journalistene litt på vei. Særlig det siste møtet med Deep Throat mot slutten av filmen er interessant, da det er første gangen han forteller mer enn kun kryptiske meldinger etter å ha blitt presset av Woodward. Deep Throat har

gjennom hele filmen representert en mørk side ved politikken i USA da han selv visstnok er en skikkelse høyt oppe i det politiske systemet, men gir for første gang en indikasjon på hvor omfattende det hele er. Som de andre scenene med Deep Throat finner denne også sted i en mørk og tom parkeringsgarasje hvor Deep Throat forteller at konspirasjonen «involved the entire US intelligence community. FBI, CIA, Justice. It's incredible», før han går videre til å fortelle at «the cover-up had little to do with Watergate, it was mainly to protect the covert operations» utført av toppen i CREEP for å sabotere demokratene og sikre gjenvalget av Richard Nixon. Filmen som til nå har dreid seg rundt å avdekke sannheten bak innbruddet på Watergate-bygget tar nå for seg en mye større virkelighet, hvor størsteparten av justissystemet er involvert. I tillegg til å drive filmens narrativ fremover gjennom å hjelpe Woodward og Bernstein på vei blir Deep Throat den som både representerer og belyser baksiden av amerikansk politikk. Konspirasjonsfilm kan virke som en representasjonsmodus for daværende politiske og kulturelle landskap, som jeg har argumentert for, mens Deep Throat kan fungere som inkarnasjonen av konspirasjonen, som selv en del av det politiske systemet.

I tillegg til at filmen i seg selv kan virke som et samtidsvitne med tanke på når den ble utgitt sørger den for å minne oss som tilskuer på de faktiske forholdene den tar for seg. I tillegg til å portrettere Watergate-skandalen og den påfølgende etterforskningen i seg selv viser Pakula kontinuerlig til faktiske nyhetsklipp, som nevnt tidligere. Nyhetsklippene får nærmest en dokumentarisk effekt blandet inn i filmens fiksjonaliserte narrativ. En scene hvor disse klippene får særlig slagkraft er kort tid etter sistnevnte sekvens med Deep Throat, mot slutten av filmen, hvor vi får et totalbilde over kontorlandskapet til Washington Post med Woodward og Bernstein arbeidende i bakgrunnen mens kameraet sakte zoomer inn mot en TV-skjerm hvor vi ser at Nixon blir innviet til sin andre periode som president i USA. Nyhetsklippene gjennom filmen, og særlig dette, kan bidra til å sette filmen og historien den forteller i kontekst av faktiske forhold. Sabotasjen, avlyttingen og konspirasjonen mot det demokratiske partiet i USA (som ble godkjent av president Nixon, som presentert helt til slutt i filmen) skjedde samtidig som at Nixon ble gjenvalgt som president. Dette understreker ytterligere idéen om at *All the President's Men* som konspirasjonsfilm kan fungere som en representasjon av tiden. Klippene synliggjør at hele Watergate-konspirasjonen skjedde samtidig som at amerikansk politikk tilsynelatende opererte som vanlig – «business as usual». Frem til dette punktet i filmen har vi fått innsikt i hver lille detalj som videre fører til en ny detalj og til slutt et større helhetlig bilde. Dette helhetlige bildet presenterer for oss et konspirasjonsnarrativ som har pågått lenge, både i filmens diegesis og i den faktiske verden, som videre bygger under Holms paranoia med grunn.

Likeens som nyhetsklippene er med på å sette filmen inn i historisk kontekst kan den også gi en viss autentisitet til filmens narrativ. Ikke bare var Woodward og Bernsteins journalistikk noe som faktisk skjedde, men deres arbeid blir også nevnt av politikere underveis i filmen gjennom bruken av nyhetsklipp. Den tidligere nevnte «attorney general» Kleindienst nevner eksempelvis en av deres artikler om at CREEP har makulert viktige dokumenter i det samme klippet som ble omtalt tidligere, som både legitimerer etterforskningen som faktisk hendelse, samtidig som den attesterer og gir tyngde til filmen som virkelighetsrepresentasjon.

Når dette er sagt fremstiller filmer kun én side av fortellingen og gir lite forsvar, hvis noe, til noen av de involverte. At Watergate-skandalen var en storstilt sammensvergelse er et faktum, men det blir i filmen portrettert som et resultat av et storslått konspirasjon, hvor tilsynelatende hele det politiske systemet var medskyldig. Ikke for å gå til forsvar på vegne av Nixon og hans medsammensvorne, men det kan sikkert allikevel gjøres et poeng ut av hvordan filmen kun portretterer Woodward og Bernsteins aktivitet, og til syvende og sist deres agenda eller ideologi.

## **Del III**

### **3.1 Konklusjon**

I denne oppgaven har jeg forsøkt å belyse temaet om konspirasjon i film, både som undersjanger i seg selv og som et produkt av politiske og kulturelle svingninger i USA fra etterkrigstiden frem til 1970-tallet. Til tross for at det ikke er en uttømmende avhandling har jeg allikevel prøvd å kaste lys over noen av de utløsende årsakene til konspirasjonsfilm ved å undersøke bakgrunnen til det Peter Knight referer til som «konspirasjonskultur» (2000, s. 3) og hvordan Alan J. Pakulas konspirasjonsfilm *All the President's Men* fra 1976 kan fungere som en representasjon av forholdene på tiden.

Som jeg har lagt frem er konspirasjonsfilmen et produkt av politiske endringer fra og med etterkrigstiden, hvor McCarthys anti-kommunistiske begrensningsspolitikk preget det politiske USA og Hollywood gjennom blant annet HUAC-høringene, hvor alt fra skuespillere til manusforfattere ble stemplet som kommunister eller kommunist sympatisører og svartelistet. *Film noir* dukket også opp på denne tiden som et filmisk svar på pessimismen i samfunnet som følge av grusomhetene opplevd i andre verdenskrig. Det vokste imidlertid frem en mer bevisst filmbevegelse fra og med 1960-tallet som markerte høyden på den kalde krigen, hvor det ble satt spørsmåltegn ved USA og Sovjetunionens faktiske motiver, hvor blant annet John Frankenheimers *The Manchurian Candidate* (1962) la grunnlaget for konspirasjonsfilmene som kom frem i det neste tiår. Konspirasjonsfilm, som en avart av en mer sjangerorientert

Hollywood, dukket opp på 1970-tallet, som en videreføring av 1940-tallet *noir*, men med noe annen tematikk. Konspirasjonsfilmen åpnet for et dystert syn på eget samfunn, hvor det i kjølvannet av blant annet attentatet på John F. Kennedy og den påfølgende Warren-kommisjonens etterforskning skapte konspirasjoner hvor USAs egen politikk og kapitalisme nå var fienden. Filmer som Pakulas konspirasjonstrilogi Klute (1971), *The Parallax View* (1974), *All the President's Men* (1976), og Sidney Pollacks *Three Days of the Condor* (1975) var alle produkter av denne tankegangen.

Som jeg har forsøkt å fremlegge gir *All the President's Men* (Pakula, 1976) en særegen innsikt i Watergate-skandalen på 1970-tallet ved å belyse dens helhet gjennom portrettering av Woodward og Bernsteins gravende journalistikk. Gjennom bruken av blant annet ekte nyhetsklipp kan den sies å både sette filmen i kontekst av den faktiske konspirasjonen på tiden, samtidig som den posisjonerer seg selv som virkelighetsnær representasjon av hendelsene. Jeg har også lagt frem hvordan filmen kan fungere som en representasjonsmodus for 1970-tallets politiske svingninger og påfølgende konspirasjonskultur, gjennom blant annet å belyse hvordan filmen kan sies å fremstille amerikansk politikks skyggesider og fungere som nærmest et samtidsvitne til hendelsene, som igjen kan gi tilskueren en følelse av å få et helhetlig bilde av en ellers komplisert politisk tilstand. Pakulas *All the President's Men* kan fungere som en representasjonsmodus for konspirasjonskulturen som sprang ut på 1970-tallet etter tiårets mange fremtredende hendelser, og underbygger en rettferdiggjort konspiratorisk tendens gjennom for eksempel Holms «paranoia med grunn». Det er allikevel viktig å poengtere at filmen ikke nødvendigvis representerer det fullstendige bildet av datidens politiske og kulturelle landskap, men kan gi en viss innsikt.

Det hadde vært interessant å undersøke 1970-tallets konspirasjonsfilm satt i lys av for eksempel postmodernisme eller marxistisk teori, som gjort av blant annet Frederic Jameson i hans *The Geopolitical Aesthetic* (1992), eller å sette konspirasjonsfilmen i lys av en panoptisk overvåkningsstat i vaken av 9/11, for å nevne noe. Jeg håper allikevel at denne oppgavens utgreiing og påfølgende analyse allikevel belyser et tema som selv i dag er høyst relevant, hvor politikken i USA fremdeles preges av hyperbolsk konspirasjonsretorikk, som man kan se i eksempelvis den stadig pågående debatten om hvorvidt Russland hadde noen rolle i presidentvalget i 2016, og i så fall til hvor stor grad. Konspirasjonstenkning og paranoia kan sees på som responser på en komplisert verden, og er ikke begreper en burde ta for gitt, da også satt i lys av film.



## Kilder

### Litteraturliste

Cook, D. A. (2000). *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*. New York: Charles Scribner's Sons.

Hofstadter, R. (1964a). The Paranoid Style in American Politics. Hentet 2. mai 2019 fra <https://harpers.org/archive/1964/11/the-paranoid-style-in-american-politics/>

Holm, N. (2009). Conspiracy Theorizing Surveillance: Considering Modalities of Paranoia and Conspiracy in Surveillance Studies. *Surveillance & Society* 7(1): 36-48. Hentet 7. mai fra <https://ojs.library.queensu.ca/index.php/surveillance-and-society/article/view/3306>.

Jameson, F. (1992). *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Bloomington og Indianapolis: Indiana University Press.

Knight, P. (2000). *Conspiracy Culture: From Kennedy to the X-Files*. London og New York: Routledge.

Nadel, A. (1995). *Containment Culture: American Narratives, Postmodernism, and the Atomic Age*. Durham og London: Duke University Press.

Nichols, B. (2010). *Engaging Cinema: An Introduction to Film Studies*. New York og London: W. W. Norton & Company, Inc.

Powers, S., Rothman, D. J. & Rothman, S. (1996). *Hollywood's America: Social and Political Themes in Motion Pictures*. Boulder: Westview Press.

Scott, I. (2011). *American Politics in Hollywood Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

**Filmliste**

Bridges, J. (Regissør). (1979). *The China Syndrome* [Spillefilm]. USA: Columbia Pictures.

Carter, C. (Serieskaper). (1993-2018). *The X-Files* [TV-serie]. USA: 20<sup>th</sup> Television.

Coppola, F. F. (Regissør og produsent). (1974). *The Conversation* [Spillefilm]. USA: Paramount Pictures.

Frankenheimer, J. (Regissør). (1962). *The Manchurian Candidate* [Spillefilm]. USA: United Artists.

Huston, John. (Regissør). (1941). *The Maltese Falcon* [Spillefilm]. USA: Warner Bros.

Kramer, S. (Regissør og produsent). (1959). *On the Beach* [Spillefilm]. USA: United Artists.

Lucas, G. (Regissør). (1977). *Star Wars* [Spillefilm]. USA: 20<sup>th</sup> Century Fox.

Miller, D. (Regissør). (1973). *Executive Action* [Spillefilm]. USA: National General Pictures.

Pakula, A. J. (Regissør og produsent). (1971). *Klute* [Spillefilm]. USA: Warner Bros.

Pakula, A. J. (Regissør og produsent). (1974). *The Parallax View* [Spillefilm]. USA: Paramount Pictures.

Pakula, A. J. (Regissør). (1976). *All the President's Men* [Spillefilm]. USA: Warner Bros.

Polanski, R. (Regissør). (1974). *Chinatown* [Spillefilm]. USA: Paramount Pictures.

Pollack, S. (Regissør). (1975). *Three Days of the Condor* [Spillefilm]. USA: Paramount Pictures.

Spielberg, S. (Regissør). (1975). *Jaws* [Spillefilm]. USA: Universal Pictures.

Stone, O. (Regissør og produsent). (1991). *JFK* [Spillefilm]. USA: Warner Bros.