



MALMÖ HÖGSKOLA

**idrottsforum.org/film**

NORDIC SPORT SCIENCE FORUM – MAKING SENSE OF SPORTS

ISSN 1652-7224 ::: Publicerad den 2 september 200

Klicka här för utskriftsvänlig pdf-fil  
Läs om fler sportfilmer på [idrottsforum.org](http://idrottsforum.org)

# Peter Dahlén om VIVA LAS VEGAS

## Elvis som idrottsman (2)

### Peter Dahlén

Institutt for informasjons- og medievitenskap, Universitetet i Bergen

Två år efter boxningsfilmen *Kid Galahad* (1962) som var Elvis' tionde film, kom nästa film med Elvis i rollen som idrottsman, *Viva Las Vegas* (1964, regi George Sidney, manus Sally Benson). Detta var Elvis' femtonde film, vilket säger något om produktionstakten kring Elvis-filmerna. Trots den sedvanligt osannolika intrigen är detta dock en av de bästa Elvis-filmerna, fylld av charm, fina dans- och sångnummer, självvironiska upptåg och en camp-humor som för tankarna till den popkonst som här precis hade slagit igenom (Andy Warhol, Roy Lichtenstein etc.).

*Viva Las Vegas* var den första Elvis-film som först hade premiär utomlands innan den gick upp i USA. Den hade premiär i Sverige den 30 mars 1964, i Danmark den 10 april (under titeln *Elvis i det store race*), i USA den 20 april, i Finland den 24 april.[1]

### Filmens handling

Elvis gestaltar här rallyföraren Lucky Jackson, som ankommer Las Vegas för att delta i dess första Grand Prix. Ett stort problem har dock dykt upp: Lucky är i akut behov av en ny motor (Luckys bil har nummer 7, dvs. det i tärningsspel mytiska Lucky Seven). En sådan finns i Los Angeles, dit Lucky har sänt sin mekaniker, Shorty Fansworth (Nicky Blair). Ännu ett problem kvarstår, emellertid: de har inte har några pengar att köpa någon ny motor för. Lucky får ett erbjudande av en konkurrent i det stundande loppet, den italienske greven Elmo Mancini (Cesare Danova), som givetvis använder sig av Ferrari, att köra en av hans bilar, men Lucky tackar vänligt men bestämt nej, fast besluten att hålla sig till sitt genomamerikanska ideal: "I don't work for *anyone!*"

Den kapitalistiska individualism Lucky/Elvis står för, med benhård tro på fria och rättvisa marknadskrafter som gör det möjligt för varje hårt arbetande man med stark tilltro till sin egen förmåga att skapa sin lycka och uppfylla The American Dream smälter, på ett idealt sätt, omedelbart samman med tävlingsidrottens fair play-ideal, eftersom det framkommer att den i övrigt eleganta och vänlige greve Mancini i själva verket vill vinna loppet till varje pris, det vill säga även med ojusta metoder: han vill att Lucky ska blockera för de andra bilarna så att han själv kan vinna loppet, något som Lucky vägrar ställa upp på: "I like to win", underförstått av egen kraft och enligt marknadens och tävlingsidrottens lagar och regler, informerar han den höge ädlingen, representanten för en samhällsform, Europa med sin feodala adelsklass, som USA stolt brutit sig loss från.[2] Genom att hålla hårt på både fair play- och konkurrensidealen kommer Lucky/Elvis, på samma sätt som rollfiguren i *Kid Galahad* (1962), Walter Gulick, att förena klassiska amatörideal – idrott för dess egen skull (medlen helgar målet) – med ideal professionalism, genom att professionalismens kapitalistiska avart – att vinna till pris (målet helgar medlen) – projiceras på Mancini.



Det som får komplikationerna att tillta är ankomsten av Hon, Kvinnan. Det sker i början av filmen, direkt efter att Mancini kommit med sitt fuskerbjudande till Lucky. In i bilgaraget kliver Rusty Martin (Ann-Margret), som vill ha hjälp med att justera något på sin läckra sportbil, en liten cabriolet. Omedelbart förvandlas Lucky och Mancini till ett par kjoltygsjagande kompisar (buddies) som skämtsamt konkurrerar med varandra om hennes gunst. När Lucky kallar henne för "baby" protesterar hon dock, vilket antyder att Rusty är en självständig kvinna som inte vill betraktas som ett sexobjekt. För att hålla henne kvar försöker Lucky och greven lura i henne att det är ett allvarligt fel på hennes bil och att de därför måste plocka isär den helt och hållet. Lucky går för att byta om så att han själv kan skjutsa henne, men för att inte brädas av Lucky passar greven då på att justera det lilla felet på hennes bil och hon far därifrån.

Rusty ger sig alltså i väg, dock utan att ha talat om vem hon är, vilket får de sport(sl)iga kamraterna att ge sig ut på jakt efter henne på Las Vegas många cabarét- och nattklubbsscener (Tropicana, Stardust, Flamingo, Thunderbird, Sahara, Swingers Club), eftersom de utgår från att hon med sin kropp och skönhet måste vara en dansare på någon av dessa. Döm sedan om deras förvåning då det visar sig att Rusty i själva verket inte bara är hotellets siminstruktör, utan även ansvarig ("manager") för hela bassänganläggningen. Vi får se henne varsamt leda en grupp barn, vilket understryker hennes moderlighet, att hon också står för traditionellt kvinnliga ideal och sysselsättningar som omhändertagande och barnpassning.

En stor del av den fortsatta filmen kommer att handla om kampen mellan Lucky och greven om Rustys kärlek. Lucky klarar så småningom att skaffa pengar till motorn genom att vinna på roulettespel, men tappar sedan bort dem när Rusty, efter hans väl framfusiga försök till närmande, får honom att ramla i poolen, där en unge ser till att pengarna försvinner ner i en av bassängens ventiler.

Lucky är nu åter pank och måste därför ta jobb som servitör på hotellet för att kunna betala för sitt boende där. Detta, att Lucky är villig att arbeta hårt i ett lågstatusyrke för att göra rätt för sig, bara ökar Rustys respekt för honom: Mancini försöker erövra Rusty genom att bland annat bjuda henne på en överdådig middag i sin lyxiga hotellsvit, men hon har, givetvis, fastnat för den yngre och enkle men hårt jobbande Lucky – som nu får ett nytt erbjudande från greven att köra för honom, vilket Lucky ånyo tackar nej till. Rusty faller dock heller inte så lätt för Luckys många gånger manschauvinistiska locktoner. Servitörsysslan ger dock Lucky en utsökt möjlighet att lustfyllt sabotera Mancinis middagsbjudning med Rusty, i en av filmens mest underhållande scener: här får vi se ett underbart ensemblespel från inte minst Elvis' sida, där hans skådespelartalang klart framträder.

## Jämlikhet

När Lucky till slut förmår övertala Rusty att gå ut med honom föreslår hon att de ska mötas på University of Nebraska, vilket får Lucky att tro att hon driver med honom. Det visar sig att de i själva verket ska mötas i universitetets gymnastiksal, där Rusty tränar med en dansgrupp. Lucky kommer dit och naturligtvis hoppar också han snart upp på gymnastiksalens podium för att både sjunga och dansa. Därefter är de ett par, och i ett montage får vi se dem leka och ha kul med varandra. Det framgår här att Rusty kan slå Lucky i det mesta – hon kan skjuta lerduvor bättre än han, hon vinner en skjutduell i bästa cowboystil och hon kan trixa bättre på scootern än vad han kan. De åker också vattenskidor tillsammans. När de två därpå åker helikopter över omgivningarna till Las Vegas – med Lucky som pilot – är det hon som berättar traktens historia för honom, bland annat om tillkomsten av Hoover Dam och dess tekniska prestanda. Rusty förenar alltså självständighet och bildning med fysisk och idrottslig skicklighet. Detta är populärkulturell feminism i sin prydo anno 1963.[3]



En av de amerikanska filmaffischerna till premiären. Den säljs nu i gott skick för 2.000 - dollar.

Just den populära kontexten – kulturellt och narrativt – är emellertid också det som dämpar radikaliteten i framställningen av Rusty som en helt modern och oberoende kvinna. Inledningsvis har hon klargjort att giftermål inte är något för henne. ”Inte för mig heller”, svarar Lucky, vilket givetvis skapar en dramaturgisk framåtrörelse mot just ett bröllop mellan de två. På Luckys fråga vad hon har för framtidsplaner svarar Rusty att hon vill tjäna ihop tillräckligt med pengar så att hon kan hjälpa sin far, Mr Martin, att köpa en egen sightseeing-båt, och därigenom slippa köra andras: ”My father is the kind of a man who doesn't like to work for other people. He wants to work for himself.” Det visar sig att pappan inte haft möjlighet att jobba ihop till en egen båt eftersom han varit tvungen att som ensam försörjare ta hand om henne (var Rustys mor är får vi aldrig veta). Lucky: ”He's the kind of man who wants to work for himself – sort of like me ...” Lucky och Mr Martin är alltså själsbröder; två vita amerikanska individualister med stark entreprenörsanda som gärna vill jobba sig upp i tillvaron, men som också värnar om familjen.

När de möts frågar Mr Martin Lucky hur han, som förlorat sina pengar och arbetar som servitör, kan ha råd att hyra en helikopter, varpå Lucky svarar: ”The guy running the field is an Air Force buddy. He still lets me order him around.” Här får vi alltså veta att Lucky gjort militärtjänsten, som pilot, vilket understryker såväl hans maskulinitet som hans patriotism (Elvis gjorde själv militärtjänst 1958-1960). Omvänt framkommer det att Mr Martin själv är intresserad av racing, och gärna skulle prova på det om han vore yngre. Sedan avlägsnar sig Mr Martin för att gå och bowla med en vän, vilket ytterligare understryker hans sportintresse: även detta har alltså Lucky och Mr Martin gemensamt.

Lucky och Rusty å sin sida ger sig ut för att dansa, på en klubb med bara vita människor, undantaget en svart sångkvartett som uppträder. Detta är de enda afro-amerikaner som förekommer i filmen, vilket, liksom i *Kid Galahad* (1962), understryker Elvis-filmernas uttalat raspolitiska karaktär som ”all white”.<sup>[4]</sup> I *Kid Galahad* var frånvaron av svarta anmärkningsvärd inte minst med tanke på de svartas dominans inom boxningen – filmen gav skamlöst uttryck åt den vita majoritetens dröm om en vit boxningsmästare (Walter/Elvis) – medan frånvaron av svarta här framstår som mer ”naturlig” eftersom racing är en dyr sport, som få svarta hade råd att syssla med (oaktat de rasbarriärer som skapats inom själva bilsportkulturen).

Snart framkommer det att Rusty trots allt drömmer om ett parförhållande med ”a little white house with a tree in the front yard. A real kind of tree, with green leaves.” Lucky menar att med de pengar han så småningom kommer att tjäna på racingen, när han blivit The Champ, den nye mästaren, så kan de köpa 100 träd om de vill det – och därtill ett garage med plats för fyra bilar. Rusty har dock inga förhoppningar om att Lucky ska ta sitt förnuft till fånga och sluta med sin farliga motorsport, och hon springer gråtande därifrån. Lucky sänder då ett träd hem till henne, varvid hon förstår att hon missbedömt honom, att han i själva verket är sensitiv och omtänksam, samt älskar henne: ”Oh, I've wronged him terrible!” Pappan, som förstås gillar Lucky: ”Sure you have ...”

Rusty söker efter Lucky på hotellet, där Lucky å sin sida just fått veta av sin medhjälpare Shorty att greven betalat deras hotellskulder, så att de kan börja jobba för honom. Lucky vägrar dock fortfarande att acceptera någon nödhjälps utifrån och förkastar således ånyo erbjudandet att jobba för Mancini. Detta upprör Rusty och hon blir åter ovän med Lucky. Snart befinner de sig i en direkt konkurrenssituation, då de båda, var för sig, ställer upp i hotellets talangtävling för de anställda. De dansar och sjunger lika bra och kommer på delad förstaplats. Slantsingling måste till för att få fram en vinnare, vilket utfaller till Luckys fördel. Han får dock inte en summa pengar som premie, vilket han hade hoppas på för att därigenom kunna köpa motorn, utan en pokal och en gratis tvåveckors ”honeymoon” i Las Vegas, vilket åter pekar fram emot giftermålet, liksom Rustys premie, ett biljardbord som, enligt konferencieren, ”hela familjen” kan samlas kring.

Lucky ger nu till synes upp, och säger till Mancini att han kan jobba för honom – dock inte som förare, men som mekaniker. När Lucky så står och arbetar med Mancinis motor kliver Rustys far in i garaget, för att lära sig mer om hur en racingbil fungerar. Då kommer plötsligt också en glädjestrålade Shorty inkörande i garaget, med en motor till Luckys bil på släp. Även Rusty dyker upp, för att hämta sin pappa, men snart är de alla – Rusty, hennes far och Shorty – starkt engagerade i att få Luckys bil i körbart skick till starten vid midnatt samma dag, något de förstås lyckas med.

I det hektiska arbetet på att få färdig bilen till start framkommer dock hur starka de traditionella könsrollerna fortfarande är, i alla fall inom motorsporten: Rusty lyckas inte med något annat i garaget än att skapa kaos, genom att kortsluta sladdar och spruta olja i ansiktet på folk. Att motorsportens värld är – eller rättare sagt framställs som – en entydigt manlig, homosocial miljö råder det här inget tvivel om. Helt misslyckad är dock inte Rustys närvaro i

bilgaraget: hon gör nämligen teamet en tjänst genom att ha med sig en jättelik matkorg. Hon säger att det är till hennes far men givetvis har hon, moderligt, även Lucky och Shorty i åtanke.

## Sportbilens betydelse

Att bilen är Rustys främsta rival om Luckys gunst – och en rival som så att säga inte kan besegras på samma bana – framgår i scenen innan, då hon hemma i köket ordnar med matkorgen och med plutmun sjunger om att "My rival is a baby-blue racing car". Rusty kan alltså först som sist bara vinna Luckys kärlek och intresse genom att vara något annat än vad racerbilen står för, nämligen det moderliga och hushållsmässiga omhändertagandet.



Actionladdad racerscen, med en tuff, leende Elvis och en förskrämd Ann Margret. Reklamvykort från filmbolaget.

Signifikativt är att racerbilarna, liksom båtar, i filmen hela tiden omtalas i kvinnliga termer, som "she". När Shorty kommer med motorn skriker han: "Hey, Lucky! Lucky, Lucky! Everybody! Look! I've got it! I got the motor! Wait'll you see her! She's a beauty!" Lucky: "You mean we got it?!" Shorty: "Yes! She's ours! We got it!" Nu är alltså Lucky i besittning inte bara av världens läckraste pingla (Rusty/Ann-Margret) utan också av världens snyggaste racingbil. Det som förenar de båda skönhetererna – kvinnan och bilen – är att de är föremål för männens intresse, åtrå, beskydd och omhändertagande. Den dubbla och magiska symboliska innebörden i sport- eller racingbilar är att de är på samma gång maskulina och feminina: de är maskulina genom sina starka motorer och sin farliga snabbhet, något som befrämjar en dristig våghalsighet bakom ratten, och de är feminina genom sina vackra linjer och sitt beroende av männens omsorg, tekniska färdigheter och körskicklighet. Liksom kvinnor är sportbilar skönheter som betvingas och definieras av männen och deras blickar och vilja. Detta är den *kulturella* och *könspolitiska* innebörden av sportbilar.

Filmens inledande scen, där Rusty kommer till garaget för att hon har hört ett "visslande" ljud i motorn på sin sportbil, understryker kopplingen mellan sexiga kvinnor och snygga sportbilar. Lucky och Mancini har precis lagt sig under den senares bil för att ta en titt på underredet, då de/kameran/vi får se en sexig kvinna (Rusty) komma in i garaget. Vi ser först bara hennes kropp från magen och nedåt, alltså, precis som bilen, underifrån. Hon bär kortkort kjol. Rusty böjer sig fram för att tala med dem: "Can you help me, please?" Lucky: "Can we help you? Yes ma'm ...!" Rusty: "Well, I like you to check my motor. It whistles." Lucky: "I don't blame it ...". Rusty, som alltså inte vill betraktas som ett objekt: "What did you say ...?" Mancini: "Oh, forgive my friend. He's very young. We will be very happy to check your motor ..."

De går ut till hennes bil, där filmens regissör har arrangerat det så att Rusty/Ann-Margret böjer sig fram över bilen för att lägga ifrån sig sin väska, varvid hon till synes oskuldsfullt, men på ett erotiskt otvetydigt sätt, sårar på benen. Lucky, tittande på den lilla sportbilen men egentligen på Rusty: "That's what I call a real sporty model." Mancini: "Oh, I agree – a beautiful line ..." De båda männen börjar undersöka bilen för att komma till en uppskattning av dess fel, men de värderar alltså i lika hög grad Rustys skönhet och kvinnliga företräden, som de uppenbarligen också skulle vilja "undersöka" närmare. Följande associationskedja har därmed skapats: bilens underrede - hennes underliv - bilens motor = hennes sexuella drivkraft.

## Och vinnaren är Lucky Jackson!

Stundar så det avgörande loppet, det första Las Vegas Grand Prix, tillika filmens klimax. Lucky och hans "crew", dvs. Rusty, hennes pappa och Shorty, lyckas med nöd och näppe få ut Luckys bil så att han hinner inta sin plats innan startsignalen går. Under loppet, som börjar på Las Vegas' gator med alla dess neonskyltar och sedan fortsätter ut på vägarna i ökenlandskapet runt omkring, följer de honom med helikopter, nu med Shorty som pilot. Från att ha varit Luckys kärleksobjekt är nu Rusty alltså en del av de tre magiska hjälpare som så ofta förekommer i folksagorna och dess förlängning i populära berättelser som *Viva Las Vegas*. Märkligt nog är det ingen annan förare som tycks ha följande av helikopter. Detta, tillsammans med att även Shorty kan köra den helikopter som ständigt finns tillgänglig och vars ägare vi aldrig får se, understryker det sagoaktiga i denna berättelse. Att försöka bedöma *Viva Las Vegas* med social realism som måttstock är dömt att misslyckas och egentligen helt meningslöst. Det innebär emellertid *inte* att filmen är meningslös. Tvärtom, den är, liksom en gång folksagorna – och vidare den moderna sport- och kändisjournalistiken – sprängfylld med olika kulturella, ideologiska, könspolitiska, raspolitiska och andra betydelser.

Själva loppet är också till övervägande del orealistiskt, tillika ologiskt i narrativ bemärkelse. Exempelvis konkurrerar Lucky och Mancini efter ett tag om tätpositionen, varpå Mancini kraschar (den sportslige Lucky har, när de låg sida vid sida, utan framgång försökt påkalla Mancinis uppmärksamhet på att dennes ena däck var på väg att trasas sönder). Därpå får vi åter se Elvis ligga i mitten av fältet och på nytt köra om de bilar han nyss kört om i jakten på Mancini, trots att han nu rimligtvis borde leda loppet. Dessutom är Mancinis krasch synnerligen våldsam: han välter i hög fart flera varv på den asfalterade vägen, varpå en bakomliggande bil med full kraft kör in i hans förarhytt. Icke desto mindre är en helt oskadd Mancini en av gästerna på det bröllop mellan Lucky och Rusty som – givetvis – avslutar filmen, efter att Lucky med minsta möjliga marginal vunnit loppet. Det enda som är realistiskt i loppet är utseendet på bilarna samt de många våldsamma krascherna, av vilka dock ett par definitivt skulle ha slutat med dödlig utgång om det vore på riktigt. Allt detta understryker att det krävs mod och körskicklighet för att vinna ett sådant lopp, något som alltså Lucky/Elvis är i besittning av.

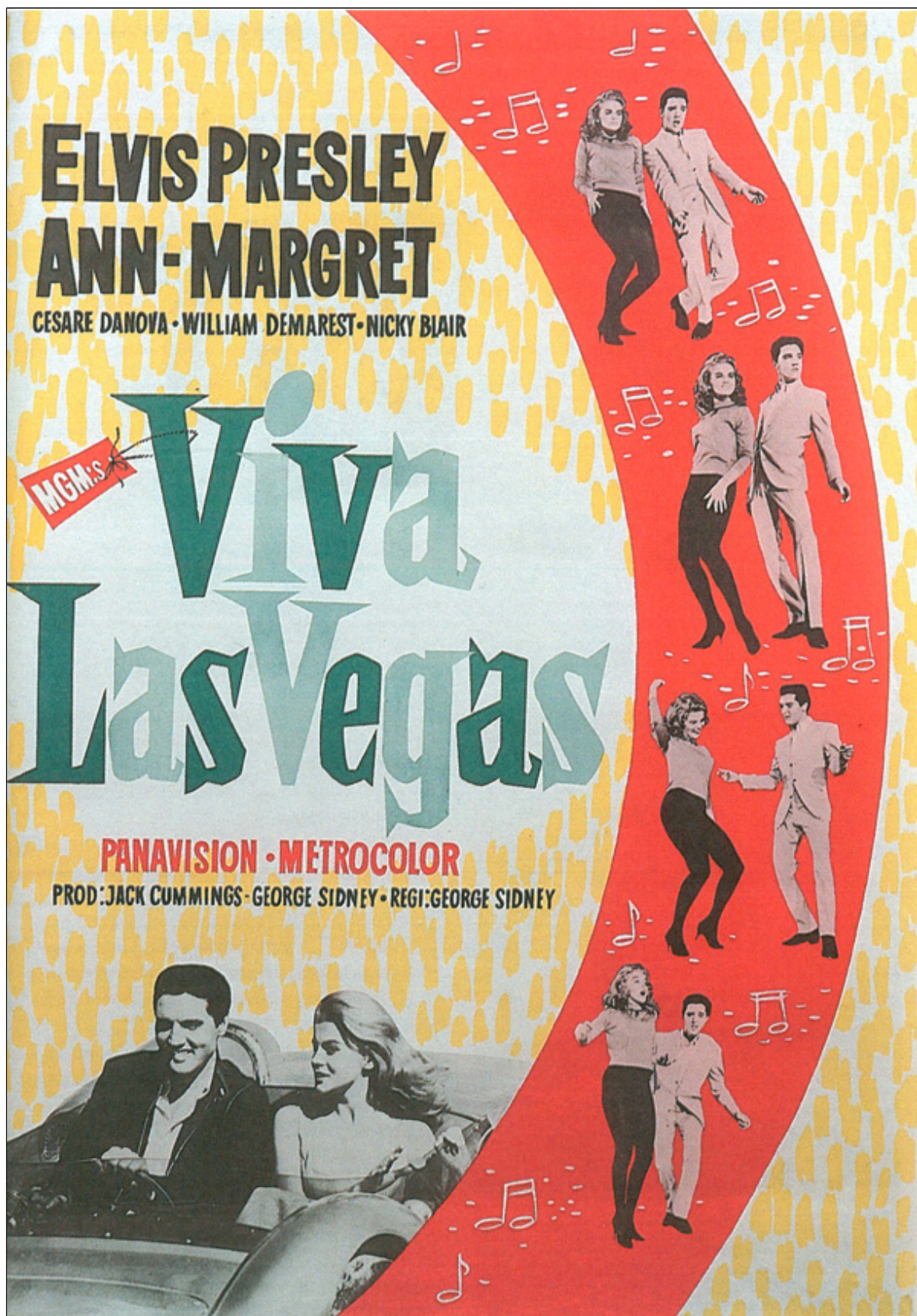
## Elvis-filmernas syfte

*Viva Las Vegas* ska som sagt inte bedömas efter graden av realism. Filmens syfte är att dra in så mycket pengar som möjligt genom att nå en så stor och heterogen (vit) publik som möjligt, dels genom att dra växlar på Elvis Presley's symboliska betydelser, dels genom att ytterligare bygga på och cementera hans mytologiska status, hans funktion som ideologibärare. Att försöka läsa in några subversiva budskap rotade i 1950-talets rebelliska rock'n'roll för inte någon vart, eftersom detta är en film som artikulerar en hegemonisk, nordamerikansk ideologi. Alla hegemoniska ordningar måste emellertid anpassa sig till förändringar i samhällslivet och det som är nytt i *Viva Las Vegas* är skildringen av en förhållandevis självständig och jämlik kvinna, Rusty. Den maskulina dominansen (icke att förväxla med ett direkt kvinnoförtryckande "patriarkat") bibehålls dock förstas.

Nästan alla Elvis' filmer efter 1960 skapades utifrån hans personlighet, eller rättare sagt Hollywoodmogulernas uppfattning av den – på samma sätt som stora produktioner hade kretsat kring kvinnliga stjärnor som Shirley Temple, Sonja Henie eller Doris Day. Tanken bakom Elvis Presleys filmer blev att de skulle generera ett överskott eftersom han var med i dem, och de kom att bli den sista serien av Hollywoods reklamfilmer för stjärnor. På grund av detta tyckte Tom Parker och de som styrde filmbolagen att det inte var så viktigt vem motspelaren var eller hur genomskinlig intrigen var:

Elvis spelade alltid en He-man, som slagskämpe eller racerförare – en ärlig, gör-det-rätta kille tillsammans med en bråkmakare till kompis. Till slut så klarar sig de två rutinmässigt ur problemen tack vare Elvis sunda förnuft och genom någon välvilligt inställd vacker kvinna som på något sätt blev involverad i deras predikament.[5]

Genom att hålla sig till denna formel blev det inte så viktigt hur bra regissörer, kamerafolk eller klippare var. Det viktiga var att mjölka så mycket pengar som möjligt ur Elvis-filmerna och deras stående formel, vilket innebar att budgeten för filmerna blev mindre, för att möjliggöra en större vinst. *Viva Las Vegas* kan dock inte betecknas som något annat än en ur berättarmässig synvinkel välgjord film (om man undantar vissa delar av racingloppet), något som till stor del torde ha berott på att regissören var George Sydney, vilken tidigare regisserat filmmusikaler som *Anchors Aweigh* (1945), *Annie Get Your Gun* (1950), *Show Boat* (1951).



Sångerna i filmerna, och sättet de användes på, blev valda utifrån samma kommersiella strategi. En sång, vanligtvis framförd i filmens inledning, var alltid medryckande och fylld av optimism, varefter resten av musiken spreds ut över filmen med tio till femton minuters mellanrum. En del låtar var minnesvärda, många andra var det inte, men den råa rock'n'rollen – ”det gutturala ljudet från en samhällsklass som aldrig fick några privilegier” – var allt som oftast långt borta.[6] Under 1960-talet kom Elvis' singlar också till största delen från filmerna och de spelades in under en dag, med få omtagningar – allt för att spara pengar.

I april 1963 hade skivbolaget RCA gått ut med uppgifter om att Elvis hade sålt mer än 100 miljoner skivor världen över, något som gjorde Elvis till den odiskutabla kungen av rock'n'roll. Samtidigt var förvandlingen av Elvis från tuff rockare till en rätträdig, stilig och charmerande hjälte och svärmorsdröm med perfekt uppförande klar tack vare hans filmroller.[7] Han hade blivit den nye Sinatra. År 1963 ordnade Elvis' manager ”Överste” Tom Parker ett kontrakt med filmbolaget MGM som gjorde Elvis till den bäst betalade skådespelaren i Hollywood: teamet Elvis och Parker skulle få en miljon dollar per film samt 50 procent av intäkterna. Detta höga arvode gjorde det ännu viktigare för producenterna av Elvis-filmer att skapa en produkt som kunde nå en så stor publik som möjligt, något som gjorde att filmerna blev mer och mer likriktade.[8] Billy Smith, en av medlemmarna i ”Memphismaffian”, gänget kring Elvis, berättar: ”Omkring 1963 tror jag, började Elvis förstå att filmerna aldrig skulle komma att bli så mycket bättre. Han kallade dom för sina ’Travelouges’. Handlingen var nästan alltid densamma – pojke, flicka, romans, problem, en massa sånger, lyckligt slut. Det var bara inspelningsplatserna som ändrades.”[9]

Under inspelningen av *Viva Las Vegas* fick Elvis emellertid en nytändning genom att han kom att spela mot svenskfödda Ann-Margret (Olsson), och inleda en kärleksaffär med henne. Ann-Margret var (är) en fenomenal skådespelare, sångare och dansare som pressen utnämnde till ”den kvinnliga Elvis” – hon var inte bara en lika skicklig artist som honom, hon var också lika snygg och utstrålade samma attraktiva kombination av sensualitet och sexualitet. Hon sägs ha upptäckts av komikern George Burns i just Las Vegas 1960. Den när *Viva Las Vegas* spelades in endast 22-åriga Ann-Margret hade då bara hunnit medverka i tre filmer (varav den sista, *Bye, Bye Birdie*, var löst baserad på historien om Elvis). ”Men”, skriver Alanna Nash, ”hennes kombination av personlig magnetism, superkvinnlighet, flirtig sensualitet och sunda försiktighet hade redan gjort henne till Hollywoods sexiga kattunge. Män kunde dö för henne.”[10]

## Filmens Playboy-ideal

I *Viva Las Vegas* återfinns det grundläggande tema som går igen i så många andra Elvis-filmer: en fattig kille – en ”hillbilly hero” – som vill bli rik, men på sina egna villkor, genom att efterleva höga etiska ideal och inte dansa efter någon annans pipa. Hans smeknamn, Lucky, understryker denna inställning: bara han håller sig till sina amerikanska ideal – fri konkurrens, rent spel och hårt arbete – så kommer hans lycka att vara gjord. Detta, tron på hårt arbete och individualism som kungsvägen till lycka och framgång, började emellertid att ifrågasättas inom den framväxande popkulturen, och i än högre grad i alternativkulturen (”counter culture”). En hedonistisk konsumtionskultur med ideal som lust och omedelbar tillfredsställelse blev alltmer framträdande i USA under slutet av 1950-talet och början av 1960-talet. Även detta slår igenom i *Viva Las Vegas*, såväl dramaturgiskt som attitydmässigt: här handlar det, till skillnad från i *Kid Galahad* (1962), främst om att ha kul och förlusta sig.

Mer än rebelliskhet eller en klassisk arbetarmoral uttrycker *Viva Las Vegas* vad Bill Osgerby (2001) i sin bok *Playboys in Paradise. Masculinity, Youth and Leisure-style in Modern America*, kallar för 1950- och 1960-talens konsumtions- och fritidsinriktade Playboy-ideal, och som Helena Tolvhed (2008) på ett fruktbart sätt applicerat analytiskt i sin avhandling *Nationen på spel. Kropp, kön och svenskhet i populärpressens representationer av olympiska spel 1948–1972*, med avseende på bilden av den manlige idrottaren under 1960-talet. Osgerby menar att det under efterkrigstiden, från slutet av 1940-talet och under 1950-talet, växte fram ett nytt samhällsideal som framhävde betydelsen av ökad konsumtion som ett sätt att få fart på samhällsekonomin.[11] Detta underminerade den gamla puritanska moralen som byggde på sparande och energialstrande driftsförträngning. I den nya konsumtionsideologin blev det nya moraliska rättesnöret i stället att köpa och ha kul. En ny etik, ”ethic of fun”, växte fram.

För männen och maskulinitetsidealen kom dessa nya ideal främst att förmedlas av tidningen *Playboy*, som startade 1953 (signifikativt nog nästan samtidigt som lanseringen av *Sports Illustrated* året efter). Här propagerade man för ett nytt manlighetsideal, och lyfte fram värdet av lustfyllda upplevelser och en öppnare syn på sex, eller som Tolvhed uttrycker det: ”Osgerby ser playboyn som en ny form av borgerlig maskulinitet som var anpassad till ett liberalt och

modernt fritids- och nöjesinriktat konsumtionssamhälle, och som formulerades som ett avståndstagande från en tidigare behärskad manlighet.”[12] Att gilla sport var en självklar beståndsdel i Playboy-idealet, som det lanserades i tidningen med samma namn.

Detta nya ideal kom dock i kläm med det ökande trycket under det kalla kriget på samling kring familjen och familjelivet, med mannen i familjen som trygghetsskapande ”breadwinner”, dvs. familjeförsörjare. Livet i de nya, standardiserade villaförorterna (”suburbs”) framstod emellertid snart som alltför kvävande och konformistiskt, och här kom *Playboy* liksom andra populärkulturella produkter som appellerade till endera traditionellt maskulina värden eller en ungdomlig livsstil, att få stor betydelse.

Längtan efter det arketypiskt manliga kom bland annat till uttryck i Ian Flemings böcker (och sedermera filmer) om den livsnjutande kosmopoliten James Bond (*Playboy* hade 1960 ett reportage om Fleming som besökte deras redaktion, och kom sedan att ha fylliga reportage om och bilder från Bond-filmerna och dess ”Bond-brudar”), Ernest Hemingways karga hjältar och Mickey Spillanes böcker om den hårdkokte detektiven Mike Hammer.

Det nya lustidealet, å andra sidan, representerades bland annat av surfkulturen med dess lockande ”beach party” som växte fram vid ingången till 1960-talet, med utgångspunkt i Kalifornien; The Beach Boys släppte sin första singel 1961, med surf som tema. Även många filmer och TV-serier tematiserade spänningen mellan å ena sidan den gamla och den nya tidens maskulinitetsideal, och å den andra sidan den samtida spänningen mellan en familjeinriktad maskulinitet och ett fritidsinriktat och livsnjutande ungarliv (”The Swinging Bachelor”), där lönearbetet (och en hög plats i hierarkin på arbetsplatsen) inte är ett mål i sig utan snarare ett sätt att tjäna ihop pengar för att kunna konsumera och ha kul.

De som mest kom att förkroppsliga Playboy-idealet om ”The Swinging Bachelor” var The Rat Pack, med artisterna Frank Sinatra, Dean Martin, Sammy Davies Jr., Peter Lawford och Joey Bishop.[13] De hade New York, Los Angeles och – framför allt – Las Vegas som bas. År 1960 gjorde de filmen *Oceans 11*, som spelades in på nytt 2001 med några av dagens Playboy-hjältar, George Clooney och Brad Pitt. En annan ikon för Playboy-idealet i början av 1960-talet blev ungdomlige president John F. Kennedy (mördad 1963), för övrigt god vän med Frank Sinatra innan han blev president (inte efter, dock, på grund av Sinatras kopplingar till maffian). Väl att märka var de offentliga representanterna för Playboy-idealet vita, med Sammy Davies Jr. som ett sällsynt undantag. Det handlade alltså huvudsakligen om en kulturell och social omvandling och idealisering av en *vit* maskulinitet; det var till den vite medelklassmannen de mäktiga kommersiella aktörerna på fritids- och mediemarknaden främst riktade sig till.

Det är i ljuset av detta man ska se *Viva Las Vegas* och andra Elvis-filmer från denna tid och framåt: Elvis som exponent för en ny, ungdomligt lust- och konsumtionsinriktad Playboy-maskulinitet.

Mycket hade också förändras kulturellt efter att *Kid Galahad* haft sin premiär i augusti 1962. Två mycket viktiga händelser för den kulturella utvecklingen under 1960-talet inträffade på samma dag, den 5 oktober 1962: The Beatles släppte sin första singel ”Love Me Do” och den första James Bond-filmerna, *Dr. No*, hade premiär. Kan man ange en startpunkt för ”Sextio-talet” så är det detta datum. När inspelningen av *Viva Las Vegas* började den 15 juli 1963 – det som filmades först var höjdpunkterna i biltävlingen – hade The Beatles hunnit släppa singlarerna ”Please Please Me”/”Ask Me Why” (11 januari) och ”From me To You”/”Thank You Girl (11 april), samt debutalbumet *Please Please Me* (22 mars). Inspelelingen av *Viva Las Vegas* avslutades 16 september.[14]

Synlig från och till genom hela *Viva Las Vegas* är en annons för det stora loppet, Las Vegas Grand Prix, som ska köras på den amerikanska nationaldagen, 4 juli. Två dagar senare, den 6 juli 1964, hade Beatles-filmerna *A Hard Day's Night* premiär, och popfilmen skulle aldrig bli sig riktigt lik igen, Ja, förutom några Elvis-filmer till, då: de förblev sig ganska lika.

## Litteratur

- Baker, Aaron (2003): *Contesting Identities. Sports in American Film*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Brode, Douglas (2006): *Elvis Cinema and Popular Culture*, Jefferson, North Carolina & London: McFarland.
- Easlea, Daryl (2001): ”Elvis in Hollywood”, *Record Collector*, August / No 264.
- Nash, Alanna m.fl. (1998): *Elvis Aaron Presley – Memphismaffian berättar. Del 2*, Malmö: Kentaur Bokförlag.
- Oserby, Bill (2001): *Playboys in Paradise. Masculinity, Youth and Leisure-style in Modern America*, Oxford & New York: Berg.
- Tolvhed, Helena (2008): *Nationen på spel. Kropp, kön och svenskhet i populärpressens representationer av olympiska spel 1948–1972*, Bokförlaget h:ström.

## Noter

- [1] Enligt Internet Movie Database hade filmern premiär i USA den 20 maj.
- [2] Brode 2006, s. 152.
- [3] Brode 2006, s. 152 f.
- [4] Baker 2003.
- [5] Nash 1998, s. 39.
- [6] Nash 1998, s. 39 f.
- [7] Nash 1998, s. 16.
- [8] Easlea 2001, s. 25.
- [9] Nash 1998, s. 20.
- [10] Nash 1998, s. 32.
- [11] Osgerby 2001, s. 67, 82.
- [12] Tolvhed 2008, s. 138.
- [13] Osgerby 2001, s. 156 ff.
- [14] Easlea 2001, s. 25.

## Länkar

Viva Las Vegas på [IMDb](#)

Köp Viva Las Vegas från [amazon.co.uk](#)

Copyright © Peter Dahlén 2008