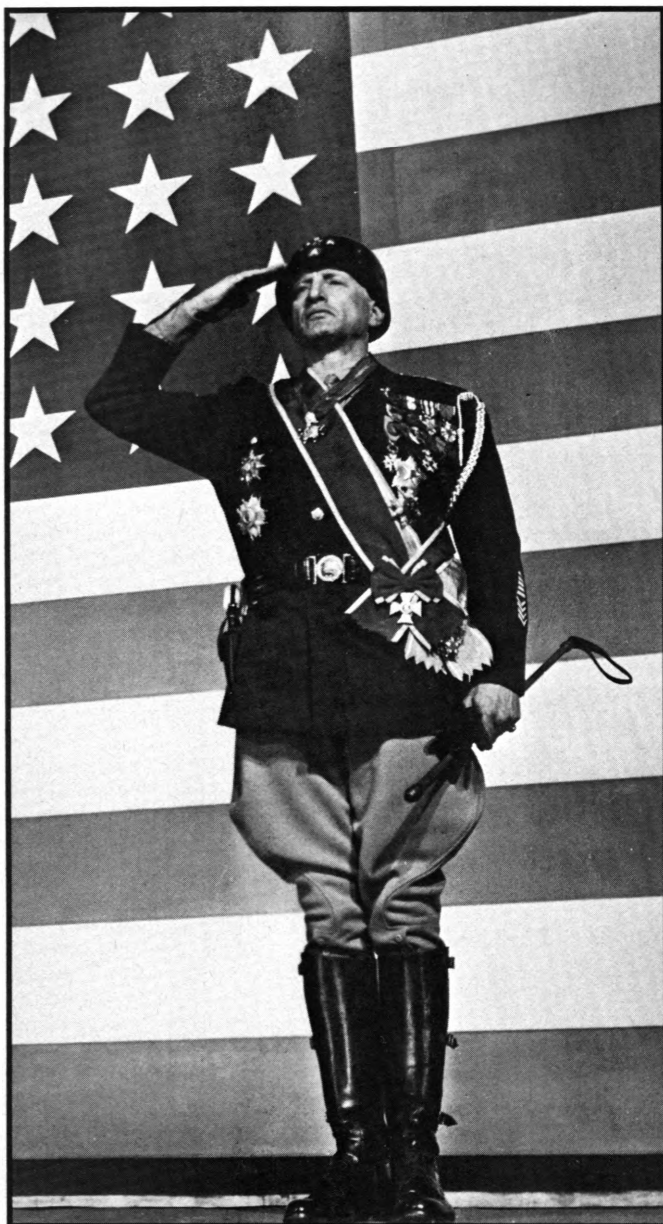




»You know, by God, I actually pity those poor bastards we're going up against – by God, I do. We're not just going to shoot the bastards. We're going to cut out their living guts and use them to grease the treads of our tanks. We're going to murder those lousy Hun bastards by the bushel. . . . The Nazis are the enemy. Wade into them. Spill their blood. Shoot them in the belly. When you put your hand into a bunch of goo that a moment before was your best friend's face you'll know what to do. . . . We are advancing constantly and we're not interested in holding on to anything except the enemy. We're going to hold onto him by the nose and we're going to kick him in the ass. We're going to kick the hell out of him all the time, and we're going to go through him like crap through a goose. . . . Thirty years from now, when you are sitting around your fireplace with your grandson on your knee and he asks you what did you do in the great World War II, you won't have to say, 'Well, I shoveled shit in Louisiana'.«

Generalens tale.

Prologen til filmen om »Patton«

# De der

Ligesom der altid har været krig i virkeligheden, har der altid været det på film. Nogle har været imod, men de fleste har været for. Nogle har været dokumentariske, men de fleste har været det modsatte. Griffith, som altid ved nærmere eftersyn alligevel ikke er den, der har lavet alting først, men som ikke desto mindre opretholder ryet herfor, fordi han altid er den første, der har lavet det ordentligt, har også lavet den første egentlige krigsfilm, som naturligvis – igen en gang på førstepladsen – er »Birth of a Nation«! Dette magnetfelt i hele den klassiske filmtradition blev til uden nogen nøje udarbejdet drejebog. Instruktøren havde de to elementer, der skulle til – borgerkrigens fortid og filmens fremtid – i blodet. Det var næsten altsammen ren inspiration. Kun manglede teknisk ekspertise. Den sørgede West Point for og kunne oven i købet levere nogle oprindelige kanoner til nærbillederne.

Syv år senere vendte Griffith tilbage til hæren med en anmodning om mere udstrakt assistance. Nu skulle han igang med »America«, en film om frihedskrigen og fik stillet 1000 kavalerister til rådighed. Det var flere samlet på en gang end nogensinde tidligere i amerikansk fredstid. Men War Department følte ikke anstrengelserne spildt. Man anså slagscenerne for velegnet studiemateriale på landets officersskoler, og President Coolidge var af den formening, at filmen ville have en gavnlig og sund virkning på det amerikanske folk.

I mens var også King Vidor ved at forberede en film om krig. Hans viden om Griffiths samarbejde med hæren fik ham til at anmode om 4000 mand og stribevis af køretøjer. Nu skulle vestfronten i første verdenskrig genskabes. Virkelighedens døde var allerede så langt borte, at det kunne betale sig at give dem nyt liv på film. Instruktøren drømte om at lave en scene hvor en uendelig lang, lige kolonne af mænd forsvinder ud mod horisonten og fronten mens flyvere piler hen over dem ind i billedperspektivet. En hjælpeinstruktør blev sendt til Texas for at lave optagelserne, men han forvildede sig i hærens bureaukrati og bukkede under for en generals skudsikre pukken på, at der ikke fandtes så lange og så lige veje i Frankrig. Så da Vidor så resultatet, så han også at han selv måtte afsted, og han havde øjensynlig, hvad der skulle til. Nu kom soldaterne på linie og »The Big Parade« fik den ønskede virkning. Oven i købet i en sådan grad, at den satte en hel lavine af krigsfilm i skred. Raoul Walsh lavede året efter – i 1926 – »What Price Glory?« som ikke alene fik folk i biografen men også i Marinekorpsset, og i 1927 kom så »Wings«, den størst anlagte af tyvernes krigsfilm, og den alle senere helt op til vore dage skulle måle sig på.

»Wings«

# måtte ofres – og de der kom tilbage

Med udgangspunkt i Lawrence H. Suids bog »Gut and Glory. Great American War Movies« fortæller Niels Jensen træk af krigsfilmens historie



## WINGS

William Wellman instruerede med de rette forudsætninger. Han havde været flyver under krigen og lod sig ikke kue hverken af producenter eller militære. At det netop var ham der stod i spidsen for forehavendet gjorde samtidig bestemte nøglepersoner velvilligt indstillede. Helt op til først i tresserne var det således, at det endelige votum for hvor megen hjælp forsvaret ville yde lå hos de lokale chefer. Det betød, at en kommandant kunne klassificere hjælp til et hvilket som helst filmprojekt, han brød sig om, som en manøvre, ligesom han naturligvis til hver en tid kunne spænde ben for det, han ikke kunne lide. Men officererne i Air Corps kendte Wellman fra krigens dage og ingen tvivl om det – de kunne li' ham! Samtidig anskuede skrivebordsfolkene filmen som fed propaganda, så hæren dækkede gerne en pæn procent af produktionsomkostningerne. Og pengene var godt givet ud. General Bill Irvine, som dengang var løjtnant, sagde senere, at Air Corps fra og med Wellmans film aldrig havde besvær med rekrutteringen. »To those young warriors of the sky, whose wings are folded about them forever« hed forteksternes dedikation, og budskabet gik nærmest ud på, at i luften betyder det døden at være næstbedst.

Også »Wings« blev optaget i Texas. Men i modsætning til Vidor, som lagde stor vægt på den tekniske akkuratelse, gav Wellman pokker heri og brugte såvel fly som biler fra 1926. Han skænkede simpelthen ikke anakronismerne en tanke. Det eneste han tænkte på var flyverfølelsen. Fornemmelsen af højde og dybde. Det at se jorden som et kort under sig. Han lærte hurtigt at bruge skyerne som baggrund og soffit. Foran dem tegnede luftduellerne sig klart, og det var først når et plan skød frem under dem og forsvandt i nye lag, at farten, flugten og faren transponeredes ud til publikum. 3500 infanterister og 60 flyvemaskiner blev i ti dage gennemøvet med alle specialeffects, detonationer, sammenstyrtende huse, spind, nødlandinger og kolonner, der vifter ud. Så var koreografien i orden og optagelserne af det store slag gik i gang med 17 manuelt og 28 fjernstyrede kameraer til at indfange det hele. Ved kontrolbordet for eksplosionsarrangementerne omkring soldaternes fremmarch sad Wellman selv, og alt gik som det skulle, indtil han nåede knap nr. 13. »Så var det et eller andet dumt svin der snakkede til mig. Jeg trykkede forkert, og nogle kroppe, som ikke var dukker, fløj rundt i luften.« Samtidig styrtede et fly ned, men heldigvis fik man da ulykken med på strimlen. Det hjalp alt sammen med til at øge den realistiske virkning, så humøret var højt. Nogle hårdt sårede men ingen dræbte var en billig pris for en film, der fik mere militær hjælp over en længere



periode end nogen anden i Amerika. Hvad den også fik var verdens første Oscar og 18 succesrige måneder på premierebiografen i New York.

Men nu gik tyverne på hæld. Og trediverne med krise, arbejdsløshed og defaitisme stod for døren. Hurtigt svandt interessen for slagmarkernes grandeur. Det blev gangsterens årti – i virkeligheden og på film. Det var – indtil den syvende december 1941 Browning og ikke kanonerne der talte. Men med Pearl Harbor forenedes Hollywood og Pentagon påny og mere ubetinget end nogensinde. Produktionen af krigsfilm blev en del af krigsproduktionen. Men i begyndelsen var det naturligvis småt, hvad der kunne afses af mænd og materiel til celluloid-slagene og man tøvede også med at vise amerikanske soldater i den aktuelle kamp. John Farrows »Wake Island« blev lavet hurtigt efter japanernes erobring af øen den 23. december men udsendtes først i august 1942. Senere gik det hurtigere og til sidst så hurtigt, at man ikke fik standset inden krigen var forbi.

### BATTLEGROUND

»Nu har vi fået fred – må vi så få ro!« hed en Storm P.-flue fra den umiddelbare efterkrigstid, der jo blev en meget paranoid epoke, en thriller-tid og ikke en tid for film om de direkte konfrontationer. Alligevel blev der lavet enkelte krigsfilm i fyrrernes sidste halvdel. Dore Scary havde tillid til en historie om Ardennerlaget, der fandt sted i december 1944, og hvorunder den 101. luftbårne amerikanske division var omringet i Bastogne. Scary var, da han først tænkte på filmen, ansat på RKO, som imidlertid pludselig blev købt af Howard Hughes, der aldeles ikke var indstillet på krigshistorier. Men Scary var stejl. Jeg er *too tough* og *too rich* til at lade denne sag trække ud, sagde han og bad om at måtte købe rettighederne til »Battleground«, som filmen skulle hedde. Få uger senere blev han produktionschef på MGM og erklærede Ardenner-filmene for sit første og vigtigste projekt. Van Johnson, John Hodiak, Richardo Montalban, Don Taylor, James Whitmore og flere andre veteraner fra krigsfilmene slagmarker dukkede op igen i Ardennerne, som var skovlet omhyggeligt sammen i Metros studie eller indfanget på locations, der – i modsætning til dem i Ken Annakins »Battle of the Bulge«, der blev skudt i Spanien i 1964 – lignede virkelighedens steder. Stjernerne og statisterne i lasede uniformer og med røde næser og rindende øjne så også frostrigtige ud, ligesom følelsen af hjælpeløshed blandt de omringede gik udmærket igennem. Instruktør var igen William Wellman. Mellem denne film og Wings havde han under krigen lavet »The Story of G.I. Joe«, en skildring af krigskorrespondenten Ernie Pyles oplevelser under det italienske felttog og en af de sobreste beredsskabsfilm overhovedet. Også denne gang ønskede han at holde sig tæt på motivet og holde filmen fri for lokkemad, men noget skete. Nemlig det at en pige, som hed Denise Darcel, en dag marcherede ind på producentens kontor, hvor hun – med Scarys egne ord – gjorde indtryk ved sin saftige yppighed, der tog form som »ample, rounded buttocks and breasts that, as she walked, presented a moveable feast«. En af selskabets reklamemænd mente senere at være den egentlige årsag til filmens succes. Han havde lavet en plakat, der viste Denise i stram, sort sweater, hvorimod hun presser et brød, som hun skærer med en kniv, der kommer tankevækkende tæt på det bølgede landskab under trøjen.



Øverst en scene fra »Battleground«, til højre Gregory Peck i »Twelve O'Clock High«

## TWELVE O'CLOCK HIGH

Mens »Battleground« er en actionfilm, hvor mændene – ud over en smule respit hos Scarys *buxum*, *juicy French girl* – uafbrudt er under ild og med en sådans stereotype sæt af figurer – den barske men kærlige sergent, den angst og bange dreng, den lakoniske, den melankolske og den fanden i voldske – så markerer periodens anden store amerikanske krigsfilm »Twelve O'Clock High« (1950) sig som en historie, der udspilles fjernt fra slagmarkerne. Alligevel var militær assistance nødvendig. Filmen foregår på en luftbase i England, hvor Gregory Peck som General Savage og the 918th Bomb Group har hjemme. Temaet er konflikten mellem kærlighed og pligt, sådan som den kommer til at udfolde sig mellem en general og de mænd, han efterhånden sætter større og større pris på, men som han også med stigende sikkerhed ved, at han må sende i døden. Her er klimaks ikke krigsfilmens traditionelle kampscene men derimod en situation på basen, hvor presset på generalen bliver for stærkt. Han bryder sammen netop som han skal op i en maskine.

Historien var god men militæret kunne ikke lide den, og et løfte om at lægge startbaner, maskiner og hangarer til blev givet udelukkende på den betingelse, at der blev ændret i manuskriptet. Generalens sammenbrud var for hysterisk og tonedes ned. Der blev også efter Air Forces mening vist for meget drikkeri mellem mændene. The Office of Information meddelte produktionsselskabet, som var 20th Century-Fox, at man ikke nærede noget ønske om at få flyverne fremstillet som søndagsskoleelever, men – »the use of liquor in innumerable scenes might create an unfavorable public reaction by fostering a belief that the Air Force drank its way through combat, and important decisions were made by officers while under the influence of liquor«. En enkelt scene krævedes helt fjernet. Den viste, hvorledes man kørte en traktor ind i et delvis havareret fly for at få det totalskadet, så man kunne bruge reservedelene i andre maskiner. Åbenbart en kendt praksis i krigens tid. Men Air Force var bange for at også dette »might cause unfavorable public reactions« ved at give indtryk af ressourcespild. Glad var man heller ikke for en pokerspillende pastor og mente her, »at det glimrende skulle kunne lade sig gøre, at fremstille en feltpræst som en af drengenes egne ved blot at lade ham stå og se til mens de andre spiller«. Hvad præsten iøvrigt prædikede, når han ikke blot fordrev tiden med at se på mens andre morede sig, erindres ikke, men filmens eget budskab gik, som også »Battleground«s, på at kampen med alle dens lidelser og tab langt fra havde været overflødig. Ofrene var forudsætning for den opnåede fred, som iøvrigt nu i 1950 var ved at blive sat over styr. I Korea sprang den kolde krig i gnist og blev varm, og det er måske i virkeligheden rigtigt, at opfatte »Battleground«, »Twelve O'Clock High« og den tredie i bundtet fra 1949/50, Allan Dwans »Sands of Iwo Jima« mere som beredskab for det kommende end som monumenter over det svundne.

## THE LONGEST DAY

Det var også en anspændt udenrigspolitisk situation – nemlig den endelige indmuring af DDR – der ti år senere satte gang i produktionen af filmen »The Longest Day«, der, ligesom »Wings« i sin tid havde været det, for vore dage skulle blive målestok for hvad en krigsfilm skal kunne præstere af

To scener fra »The Longest Day«, øverst John Wayne, nederst Robert Mitchum





sceneri og udstyr for at virke. Idéen var Darryl F. Zanucks og hensigten var klar. Hvad producenten ville, var at komme med »a reminder to millions and millions of people that the Allies, who once stood together, can do it again in a different situation today which in some ways is similar to what they faced in 1940. . . . I believe that freedom will never be crushed as long as there are men as brave as the men of D-Day. That's what's implied – though not directly stated – in 'The Longest Day' and that's why I'm making it and making it now«. Zanuck sammenlignede de defaitister, der i 1944 havde advaret mod invasionen, med efterkrigstidens better-red-than-dead-snakkere og gik selv ind for dristighed og beslutsomhed. Og dristigt var i sandhed hans gigantiske filmprojekt. Alle advarede, ikke mindst sønnen, der havde bevidnet faderens langsomme retræte som producer, og som mente at en film om invasionen nu femten år efter ville blive hans *end of the line*. Men Darryl stod fast og købte formedelst 175,000 \$ rettighederne til Cornelius Ryans bog af den franske producer/instruktør Raoul Lévy, som først havde erhvervet dem. Nu skulle der laves noget som kunne matche »The Birth of a Nation« og »Gone With the Wind«.

**M**en vanskelighederne var overvældende. Allerede fire år efter krigen havde det været svært at få fat i autentisk materiel, som Zanuck selv havde erfaret det, da han lavede »Twelve O'Clock High«, og denne gang var der tænkt i så stort perspektiv, at problemerne kun kunne løses ved en overvættets militær støtte fra NATO. En instruktør fra hvert af de lande, der var afgørende involveret i begivenhederne den sjette juni 1944 blev hyret til at dirigere styrkerne, men egentlig indflydelse fik de aldrig. »The Longest Day« var stadig Zanucks. Og NATOs! Englænderne kom med en flåde af veteranskibe plus 150 mand. Franskmandene stillede – på trods af Algier-krigen – 3000 mand, men med amerikanerne var der knas. General Norstadt, som på det tidspunkt var NATO-chef, skrev til den netop udnævnte Assistant Secretary of Defense for Public Affairs Arthur Sylvester, at han var sikker på at filmen ville blive »useful to the military services and to the United States«. Og Mr. Sylvester var ganske enig forudsat Zanuck betalte de udgifter hæren måtte få. Alene for englænderne løb de op i 300,000 \$ blot for brændstof, så Zanuck forsøgte i stedet for direkte yankee-hjælp at formå amerikanerne til at flytte en amfibieøvelse fra Corsica til Normandiet, men så let gik det ikke. Det blev Zanuck, der måtte flytte fra Omaha til Saleccia. Til gengæld fik han et flot landgangssceneri med 1600 mand fra den sjette flåde. Samtidig havde han stadig en del G.I.'s igang i Nordfrankrig, dels som rådgivere dels som statister, men jo mere han følte sit antidefaitistiske budskab påkrævet, jo mere stillede ironisk nok den internationale situation ham hindringer i vejen. I august 1961 lukkede Walter Ulbricht muren omkring Vestberlin, mens Defense Department i staterne mobiliserede 40,000 reservister og National Guards parat til Tysklands-afsendelse. Samtidig var andre mediebevidste end Zanuck på spil. Jack Paar, der på det tidspunkt var vært for NBC's program »Tonight«, ankom den syvende september til Friedrichstrasses grænseovergang »Check Point Charlie« i Berlin med sit hold og fire kameraer. Nøjagtig samtidig arriverede syv jeeps med syv officerer og 50 mand fra U.S. Army, som tog fat på at optræde tilstrækkelig spektakulært til at kunne bruges i Mr. Paars program. Senere adspurgt afviste den ansvarshavende at have optrådt uansvarligt udfordrende og forklarede, at det bare var fjernsynsfolkene, der havde udnyttet situationen. Men hvor ansaret end skulle placeres, så affødte episoden storm i senatet. Majoritetslederen Mike Mansfield kaldte Paar en TV-klovn

og Hubert Humphrey erklærede, at regeringen og dermed forsvarsministeriet havde andet at tage sig til end at virke som bagtæppe i fjernsynsprogrammer.

**O**g hvad der i virkeligheden tog fat her var de vanskeligheder for samarbejde mellem film og forsvar som siden da har været stadigt mere påfaldende i USA. At der var nogle regler som burde skærpes blev skarpest formuleret af politikerens Clifford Case, der foreslog at, »the practice of making facilities of the defense establishment available for any private ownership, for commercialization and commercial profit, is one to be examined, and should be permitted only in a situation in which their use would not in any way endanger the security of the United States«. Selvom »The Longest Day« sært nok ikke blev inddraget i debatten plettedes Arthur Sylvesters blanke beredvillighed overfor Zanuck snart af flere og flere forbehold. 700 mand, der var lovet til Omaha-afsnittet, blev af selveste forsvarsministeren, som var Robert McNamara, forlangt skåret ned til 250, hvilket skete hen over ikke bare Zanucks men også General Norstadts hoved. Der blev ikke længere givet ved dørene.

Når der ikke blev det, skyldtes det også at filmen indeholdt scener som var uspiselige for Production Code Office. Man så ikke med velvillighed på en scene, hvor amerikanske soldater nedskyder tyske med oprakte hænder, fordi de ikke forstår deres »Bitte, bitte!«, og et medlem af bureauet mente, at der i det hele taget var for megen død i filmen! »Vi forstår naturligvis, at det er umuligt at skildre D-dagen uden at hentyde til den forfærdende mængde af faldne, men vi anmoder indtrængende om, at man søger at undgå blodbads-virkningen«. Zanuck ignorerede med vanlig arrogance henvendelsen, men James Jones, der skrev filmen sammen med Cornelius Ryan, Elmo Williams og Roman Gary, blev lamslået over henvendelsens åbenlyse kynisme: »Jeg blev simpelthen moralsk chokeret over deres såkaldte bekymring. Hvad fanden tror de krig er? Hvad tror de Omaha var om ikke et blodbad? Jeg synes det er utroligt at disse selvbedragere kan blive ved med at bygge atombeskyttelsesrum med den ene hånd og fornægte redelige slagscener i en film med den anden. Og så siger de, at det er sådan det amerikanske folk vil have det. I can only answer that they're full of bullshit«.

Imens skred filmen frem mod færdiggørelsen med en stadig mere ængstelig Zanuck på kommandobroen. »Det at lave film koster så meget at man ligger bekymret vågen nætterne igennem. Jeg ville gerne, at dette skulle blive den bedste film, jeg har lavet, men jeg ved ikke . . .«, sagde han i et interview i New York Times.

**I**nvasionen som skildres i »The Longest Day« blev indledningen til befrielsen af Vesteuropa. Ingen der husker dagen, som den oplevedes selv i det fjerne Danmark, glemmer den nogensinde. Begyndelsen til enden. Men filmen viser også krigens meningsløshed. De lokale fejltagelser, de omsonste anstrengelser, den tilfældige død. Oprindelig var det meningen, at det sidste billede i fugleperspektiv skulle vise en soldat, der sidder i havstokken og stirrer tomt frem for sig. Bag ham ligger de døde i lærredsække. Richard Burton og Richard Beymer er også tilstede som et par gjort ukampdygtige i løbet af den længste dag. »Ved du hvad – jeg har ikke løst et skud hele dagen«, siger så Beymer. Og Burton peger på sækkene og svarer: »Underligt! Han er død, jeg er krøbling og du er faret vild«. Beymer: »Tja – gad vide hvem der vandt!« Rent bortset fra at samtalen er det rene pølse-snak, for der er trods alt ingen tvivl om, hvem der tog stikket hjem den længste dag, så passede den heller ikke med filmens opbyggelige tankegang og blev derfor fjernet. I stedet

ser vi Robert Mitchum svinge sig i sadlen eller rettere i jeepen mens han tænder cerutten og ber chaufføren om at køre sig ind i land, hvor infanteriet forsvinder som silhouetter over bakken. »OK, run me up the hill, son!«

Mitchum er kun en af mange stjerner som filmen haler frem som kaniner af en hat. Han forestiller at være General Norman Cota, men der er ikke tale om noget egentligt portræt. Hvad skuespillerne fremstiller er deres images. Genkendelige hoveder i NATOs statistmylder.

## PATTON

Deciderede portrætfilm byder krigsfilmenes genre sjældent på, og den eneste af slagsen som hævder et vist niveau er Franklin Schaffners »Patton«, som Frank McCarthy producerede. Han brugte det materiel, som Ken Annakin havde ladet tilbage efter »Battle of the Bulge«, men det var ikke den svagere forgænger, der gav lyst til at forsøge noget bedre, for McCarthy havde syslet med sin film i næsten tyve år. Under krigen havde han været George C. Marshalls sekretær. Han havde kendt Patton personligt og mente absolut, at der var »the guy you ought to make a movie about«. Men familien var af en anden formening og hævdede privatlivets fred. Tiden gik og McCarthy blev brigadegeneral og fik mere indflydelse. Alligevel var Arthur Sylvester fra Public Affairs Office svær at overtale. Hans længste dag var snarere Zanucks film end D-dag! Men så kom i 1964 Ladislas Faragos biografi »Patton – Ordeal and Triumph«, og dens filmatiseringsmuligheder var åbenlyse. På det tidspunkt havde Zanuck kontrol over Fox. Han købte rettighederne til Faragos bog og meddelte sammen med sønnen Richard, at Frank McCarthy snart ville påbegynde produktionen af en film om General George S. Patton.

Mens drejebogen blev udarbejdet foretog man yderligere research og opsøgte bl.a. Eisenhower, der spurgte, hvorfor man ikke hellere portrætterede Omar Bradley, Pattons umiddelbare foresatte under fremstødet i Nordfrankrig? McCarthy replicerede, at lke selv i sin bog »At Ease« havde leveret svaret, der hvor han skriver: »Patton was the more colorful of the two, compelling attention by his mannerisms as much as his deeds. Bradley, however, was master of every military maneuver, lacking only in the capacity – possibly the willingness – to dramatize himself«. I anden forbindelse har Eisenhower understreget de stærke drag af idiosynkrasi, lunefuldhed og exhibitionisme, der åbenbart lå i Pattons karakter, og han har engang antydnet, at han kun formåede at bevare Patton som general, fordi de allermost kontroversielle affærer omkring hans person blev dysset ned. Når han trods alt holdt på ham var det altså i anerkendelse af et utvivlsomt geni, der især kom til udfoldelse i forfølgelsessituationer. »To be a good soldier a man must have discipline, self-respect, pride in his unit and in his country, a high sense of duty and obligation to his comrades and his superiors, and selfconfidence born of demonstrated ability«. Ordene er Pattons. Han skrev dem mens han under første verdenskrig trænede en tankbrigade ved vestfronten. Hvem kunne spille en mand med sådanne idealer og gøre det overbevisende også for en generation, der snart skrev 1968?

Spencer Tracy var først på tale. Derpå Burt Lancaster, John Wayne, Robert Mitchum, Lee Marvin og Rod Steiger. Og enhver der nu har disse figurer i tankerne har samtidig foran sig en levende illustration af, hvor vigtig for en films karakter valget af stjerne er, når stjernens placering er så central som her. Til slut standsede man ved George C. Scott. Afgørelsen var Zanucks. Han viste McCarthy »The Bible«, John Justons

udgave af genesis. Abraham med bølgende skæg i Mamrelund. »Der har du Patton!«. McCarthy kunne se det, og han kunne li' Francis Ford Coppolas manuskript. Det kunne til gengæld William Wyler ikke og lige så lidt John Sturges, Henry Hathaway og Fred Zinneman, som afviste historien fordi han med »From Here to Eternity« mente at have lavet sin soldaterfilm. Iøvrigt var Patton ikke netop hans nummer. I hvor høj grad han var Franklin Schaffners, der til sidst fik filmen, forlyder der ikke noget om, men instruktøren synes under alle omstændigheder ikke at have haft afgørende indflydelse på produktionen. Den bestemtes af Zanuck, McCarthy, generalerne Bradley og Hawkins og af Pentagon. Og den lignede et produkt af det gamle studiesystem. Ikke mere personligt end disse sædvanligvis var men til gengæld ligeså virkningsfuld og underholdende i resultatet trods store samarbejdsvanskeligheder under vejs. Scott var i konstant karambolage med sine foresatte – instruktøren und-



George C. Scott i »Patton«

taget – om portrættingen. Fysisk var der ingen lighed mellem skuespiller og forbillede, men Scott anlagde en omhyggelig maske, Skaldepande, voksnæse, modermærke og plastiktænder over de virkelige for at få generalens patriarkæber fremhævet. »Patton var et dumt svin, men han var også fantastisk mod sit mandskab. Der er ting ved ham jeg ikke kan fordrage, og ting jeg beundrer, og det er nok det, der gør ham til et menneske for een«, mente Scott, som iøvrigt syntes at det ikke gjorde noget, om der var mere af det stof, der gir en Patton, i tidens ungdom!

Men andre, der havde kendt manden selv, havde svært ved at kende ham igen. General James Gavin, der havde været tæt på, mente at filmen understregede idiosynkrasien i en



sådan grad at mennesket helt forsvandt. Og vurderingen forekommer nøgtern. Patton oplevede sig selv som en mytologisk figur, og filmen fik succes, fordi den tog ham på ordet. Pattons myte var personlig – han mente sig udvalgt – og den var amerikansk: »Anyone in any walk of life who is content with mediocrity is untrue to himself and to the American tradition«, skrev han få dage før sin død i december 1945 til daværende krigsminister Robert P. Patterson. Og under krigen til soldaterne: »Catch the enemy by the nose with fire and kick him in the pants with fire emplaced through movement«.

Blandt dem der fascineredes af Patton og af filmen om ham var Præsident Nixon. Han er engang af Margaret Mead blevet karakteriseret som et menneske, der i udpræget grad stimuleres af modgang, og har måske følt sig i slægt med den kontroversielle soldat. Var det mon sådan, at Nixon oplevede indfaldet i Cambodia som et Pattons forehavende? Præsidenten så filmen den 1. april 1970 og igen den 25., fem dage før han beordrede invasionen. »You have to have the will and determination to go out and do what is right for America«. Gode ord som ingen kunne være mere enige i end Nixons trofaste fan John Wayne, der måtte erkende afslaget af Patton-rolle som en alvorlig fejltagelse. Han skulle selvfølgelig sin stil tro have slået til!

For dette her er jo, hvad forfatteren David Halberstam kalder John Waynisme, oven i købet i renkultur. Troen på at problemer løses ved styrke og at man nøjagtig får det ud af livet, som man tilfører det. I et interview med Daily Mail fra sommeren 1964 fortæller the Duke om sin rolle i Otto Premingers film »In Harms Way«, der foregår under Stillehavskrigen. Her begår Kirk Douglas voldtægt mod en kammerats kæreste og dræbes senere i kamp. »Men«, siger John Wayne, »hvis det havde været mig, der havde spillet rollen, ville jeg have haft at pigens boy-friend skulle have vendt tilbage og slået mig ihjel. Jeg har ikke noget imod at dø på film hvis konfrontationen er direkte«.

### SANDS OF IWO JIMA – THE GREEN BERETS

Holdningen havde fundet sin rette ramme allerede i 1949, da det ikke som planlagt blev Kirk Douglas men netop John Wayne, der fik rollen som Sergeant Stryker, der falder i åben kamp på »the Sands of Iwo Jima«. Filmen blev – og er stadig efter Late Night Shows – alle tiders bedste rekrutteringspropaganda for Marinekorpset, selvom mange veteraner føler Raoul Walshs »Battle Cry« mere dækkende for deres tilværelse. Virkeligheden bag filmen er Stillehavskrigen blodigste kapitel. Slaget om Iwo Jima stod på fra 19.2 til 24.3.1945. Amerikanerne mistede 6891 marinere og havde 18.000 sårede. 21.000 japanere faldt og kun 212 overgav sig. På filmen fremstillede instruktøren Allan Dwan slaget om øen med marinernes hjælp. Strandbredden pakket med mænd og materiel, de afstumpede palmer, granatnedslagene i sandet og flammekasternes fræsen rummede noget af frontfotografiets autenticitet, og filmens kulmination er naturligvis flagrejsningen på Mount Suribachi. Producenten Edmund Grainger fik Captain George Schrier, som i sin tid havde ledet patruljen op til bjergets top, til at spille sig selv sammen med de tre andre overlevende, der havde været med ved den ikonografiske begivenhed. Her holdtes ingen Kienholzsk distance!

Selv oplevede John Wayne filmen »som en Mr. Chips-i-uniform-historie. En mand betros otte drenge, som han skal gøre til mænd. I stedet for otte år på college får han 18 uger til at træne dem i, inden de skal i kamp«. Det patroniserende motiv med at gøre drenge til mænd ligger bag utal-



»The Sands of Iwo Jima«



»The Green Berets«

lige Wayne-film af yderst forskellig kvalitet, og det er nok det, der først og fremmest har givet stjernen image som den optimale bevarer af alle amerikanske dyder.

**E**n John Wayne film bør handle om mænd i ulige kamp. Det gode møder det overvældende onde og står fast. Naturligvis måtte the Duke også rykke ud i Vietnam. Vanskeligheden var blot at virkeligheden i dette tilfælde lignede det modsatte af det vante mønster. I alt fald var det svært at fremstille USA som den svage part i en kamp, som den øvrige verden med undren oplevede som det stærkest tænkelige billede på de almægtiges afmagt. Jordens rigeste og mest mekaniserede folk i håbløs kamp med nogle risbønder i et uland. Amerika som David overfor Goliath var kun mulig i en konstrueret patruljehistorie af den slags, der også kendes fra westerns. Lille deling langt bag fjendens linier. I filmen skulle forekomme en scene, hvor en fjern landsby rejser sin egen frihedsstøtte til ære for det amerikanske folk. John Wayne ville forklare, »at hvis vi svigter disse mennesker ender det i et blodbad med mere end to millioners død.« Samtidig var det hans mening at fremstille den amerikanske soldat »ikke bare som den, der udfører sin pligt som dræber, men som den der også har pædagogiske opgaver og et hverv som diplomat i drejlstøj, hvor han hjælper landsbysamfundene med medicinsk pleje, legetøj til børn og små ting som sæbe, der kan være af stor betydning«.

For at komme igang med historien skrev John Wayne til Præsident Johnson, der skulle fremme projektet. Selv samlede han indtryk under et besøg ved den fjerne front, hvor han iøvrigt var døden nær ved et granatnedslag. Men der var andre og mere trivielle vanskeligheder. Manuskriptets rekonstrueringshistorie afvistes af ingen mere kompetente end de grønne baretter selv. De fastholdt på det bestemteste aldrig at deltage i sådanne togter. Det var Michal Wayne, der førte forhandlingerne med Pentagon, og han vovede ikke at røbe det formastelige samarbejdsafslag for faderen. Men efterhånden blev historien rettet til og gjort acceptabel. Nu var korrektionerne blot detaljer som f.eks. replikken: »Well, sir, I'm a soldier and it's the only game in town«. Den lød vel ubekymret og foresloges ændret til: »... a wise infantry sergeant always told us to 'move toward the sound of guns because that's where we'll be needed most'«. Så var der ingen tvivl om ansvarligheden!

**T**ilbage stod blot at skaffe de nødvendige penge. En Universal-boss fandt manuskriptet det værste han havde læst og mente iøvrigt ikke, at det var smart med så upopulært et emne. John Wayne forlod rasende mødet, da det gik op for ham, at man trak sig. Andre finansfolk blev fundet, og de kom ikke til at fortryde. Filmen kostede seks millioner dollars og indbragte mere end det dobbelte. Optagelserne foregik omkring Fort Benning i Georgia, hvor hæren til træningsprogrammerne havde en snes Huey-helikoptere, der ville være mere end nyttige for optagelserne, som blev fulgt nøje af Pentagon. Siden røret omkring »The Longest Day« havde Arthur Sylvester ansporet af Hubert Humphrey flyttet afgørelsen for eventuelt samarbejde mellem militæret og filmindustrien fra de lokale chefer over på centralledelsen. Alligevel undgik man heller ikke denne gang kritik. Et kongresmedlem fra New York, Benjamin Rosenthal anklagede Wayne for kun at have ydet symbolsk betaling for assistancen til sit høge-værk, hvilket fik the Duke til at ønske sig tilbage til 1800-tallet. »I'd horsewhip him!«

»The Green Berets« anmeldtes i New York Times af Renata Adler, som mente, at filmen var »så utrolig, så dum, så rådden, så falsk i hver en detalje, at den ikke bare var hinsides



det morsomme, det grinagtige og det campede men snarere måtte opfattes som en invitation ikke til at sørge over vore soldater i Vietnam men derimod over, hvad der er sket med de fantasiskabende muligheder i dette land«.

## GO TELL THE SPARTANS

Imens sad der ude i Sydøstasiens fugtigvarme lavland manglede en fyr med skuffede John Wayne-idealer. »Jeg ville med i krigen uden rigtig at vide noget om den. Men så meget har jeg i alt fald indset, at nogen John Wayne-film er det ikke«, siger en af dem og kan stå for de mange. Vietnam blev den store nedtur også for den amerikanske krigsfilm. »When we went into combat we went after the enemy«, sagde engang en amerikansk soldat. Ted Posts »Go Tell the Spartans« foregår under Vietnamkrigens første periode. I slutbilledet staver en soldat hjælpeløs rundt blandt sine faldne kammerater og ber om at blive sendt hjem. Han vil ikke efter fjenden. Filmen er – ligesom »The Green Berets« og iøvrigt også »The Deer Hunter« – lagt ud i en fjern isoleret gruppe, således at det gamle last-minute-rescue-princip kan fastholdes. Fortet omringet, undslippelse i sidste minut. Men tonefaldet er her desillusioneret og lakonisk uden dog at slippe en vis romantisk farvning. Det er ikke urimeligt at filmen på dansk har fået titlen »Til Sidste Mand«. De bedste er som bekendt de, der blev tilbage.

**G**eneral William Westmoreland, der en tid var øverstbefalende i Vietnam, karakteriserede i 1966 den amerikanske soldat som en mand med et formål: »He is a man with a purpose. And when his government sends him to Vietnam to perform a mission which he understands – and we have taken great pains to ensure that he understands his mission and the role he is expected to play in it – he puts his heart and soul into it, concentrates on the task at hand and doesn't look over his shoulder«. Stærkt – men mere film end virkelighed. For i den forholdt det sig modsat. I virkeligheden var det netop orienteringen og retningsansens man havde mistet og det i både direkte og overført betydning. Derfor så man sig hele tiden nervøst over skulderen. Hvor er vi? Hvor for vi vild? Det er naturligvis let at være bagklog, som alle disse års Vietnam-film er det, men det skal dog ikke lastes »Go Tell the Spartans«, at den er mindre Hollywood i dag end Westmoreland var igår. Burt Lancaster spiller en mand, der med manuskriptforfatteren Wendell Mayes ord har været gennem for mange krige til at være en helt men ikke for mange til at glemme ansvaret for sine mænd. Nu er han blot ked af ikke at kunne præsentere dem for en ordentlig krig som den ved Anzio eller i Ardennerne. »Her går vi bare rundt og rundt i ring«.

## THE BOYS IN COMPANY C

Fornemmelsen af magtesløshed og af at blive kørt rundt med avler enten oprør eller kynisme. »The Boys in Company C«, som Sidney Furie lavede i 1977, manifesterer dette tydeligt ikke bare ved at fortælle om en flok kyniske G.I.'s i Vietnam men i nok så høj grad ved det næsten vellystigt kyniske tonefald historien er holdt i. Forbilledet er klart nok »M.A.S.H.«, og det helt ud til en gentagelse af fodboldkampen. Historien begynder ved rekrutteringen hjemme i staterne. Sergenten der skriger: »Hvor mange af jer har haft kønslig omgang med andre gutter, med dyr etc. . .«. Så overførslen til krigsskuepladsen, hvor tilværelsen skildres som en blanding af svineri, råhed og vellevned. Soldaternes forvirring, ineffektivitet og korruption fremstilles af Furie som en joke uden deltagelse eller forargelse. En sydvietnamesisk distriktsleder har en idé om at kunne smugle

narkotika til USA i ligesække med påhæftede mærkesedler: Not viewable. Foragten for den allierede er her som i »Go Tell the Spartans« umiskendelig. Den er måske racistisk tonet, men var vel iøvrigt en realitet. De korrupte yankier kendte deres korrupte allierede på travet. Og hvad narkotikaen angår er det naturligvis ikke Sidney Furies påfund at føre den ind i billedet.

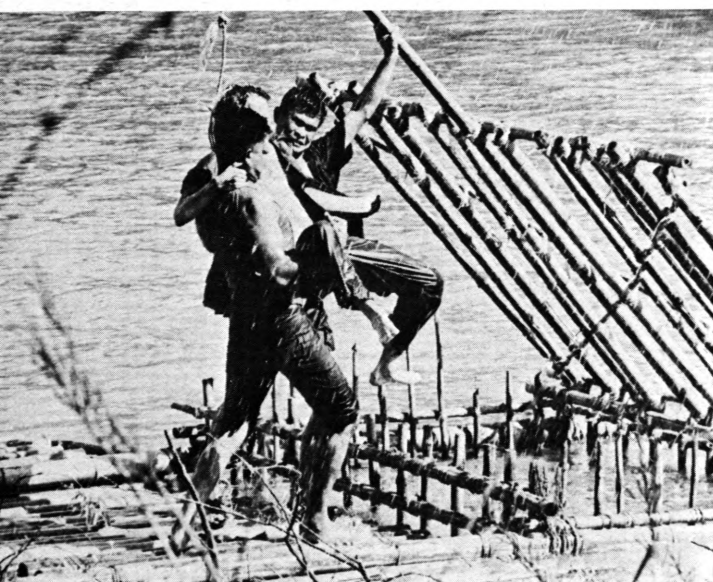
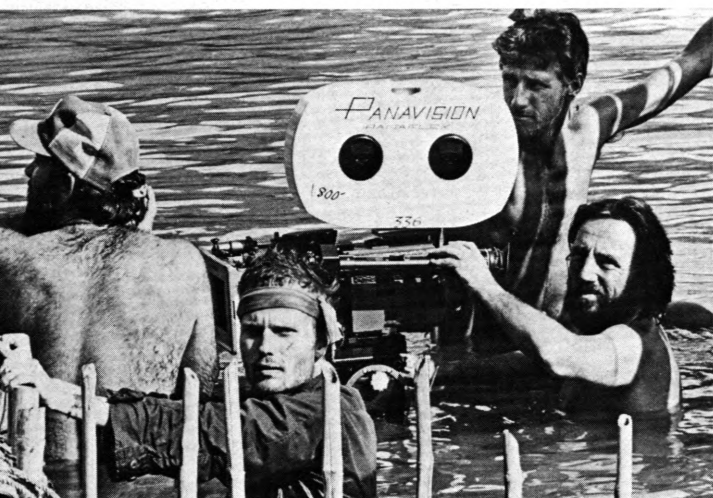
I 1967 regnede man med at 30% af de amerikanske tropper i Vietnam var på stoffer. Tre år senere var procentsatsen fordoblet. 22000 mand er i 1970 hårdt medtagne, og hver dag dør en af overdosis. Karel Reisz forfølger i »Dog Soldiers« temaet tilbage til staterne i en temmelig postuleret thrilleragtig historie om to veteraner, der involveres i den form for smugling sydvietnameseren drømmer om i »The Boys in Company C«. Der er langt fra disse sølle eksistensers forsøg på at overleve og tilbage til Sergeant York, som han vender hjem til ticker-tape og the good old farmland i Howard Hawks' film fra 1941. Ligeså langt som der er fra en vunden til en tabt krig. Ligeså langt som der er fra at repræsentere nationens stolthed og til at stå for alt det ingen vil kendes ved.

## COMING HOME

Om end ikke tilsigtet så bliver Hal Ashbys og Jane Fondas »Coming Home« et filmisk udtryk for modviljen mod veteranerne fra Vietnam. Når også stjernen nævnes som tegner af filmen er det ganske enkelt fordi den næppe nogensinde havde nået biografernes lærred uden hendes vedholdenhed. Planerne for den var i ovnen i fem-seks år. Det oprindelige forlæg var en historie af Nancy Dowd, der hed »Buffalo Soldiers«, som manuskriptforfatterne Waldo Salt og Robert C. Jones imidlertid ikke fandt megen anvendelse for. I alt fald ikke så megen at Ashby kan se nogen rimelighed i, at damens navn er på forteksterne. Selv kom han ret sent ind i projektet. Egentlig var filmen tiltænkt John Schlesinger, der trak sig med den begrundelse, at emnet var for prekært amerikansk til at blive gjort af en englænder. Da optagelserne begyndte, var historien endnu ikke skrevet færdig, og mange scener blev skudt efter helt Bo Widerbergske principper. Det gælder således det sluttelige opgør, hvor de tre hovedpersoner konfronteres med hinanden i den lille Los Angeles bungalow. »Det blev slet ikke skrevet ned«, fortæller Ashby. »Det vi gjorde var, at vi et par uger før optagelserne lavede en prøve, hvor vi improviserede med en båndoptager kørende i fire timer. Vi fik resultatet skrevet ud og konstruerede scenen efter det optagede materiale«.

Alligevel er der trods det manglende blåtryk kommet en film i den klassiske Hollywood-stil ud af anstrengelserne. »Coming Home« har stor kvalitet og tegner sine følelsesmættede situationer sikkert op med melodramaets stærke konturer. Tematisk ligger den i forlængelse af William Wyllers »The Best Years of Our Lives« og Stanley Kramers »The Men«. Akklimatiseringsvanskelighederne på overgangen fra krig til fred er temaet. Et godt stykke af det, der var tressernes politiske, moralske og nationale dilemma, gennemkrydses, men selv hører filmen umiskendeligt hjemme i halvfjerdserne. Lige så sikkert den erindringsgædsdagens problemer, ligeså ufejlbarligt gør den sig fri af det der er dagens. For det, der nu måske mere end noget andet er Amerikas samvittighedsproblem, er flugten fra ansvaret for de, der korruperedes i en korrupt krig.

**D**er er to veteraner i »Coming Home«, og begge er ramt. Den ene fysisk og den anden psykisk. Jon Voigt sidder i rullestol, men han er en god dreng, der nok skal klare sig. Han har tidligt set krigens meningsløshed og med sin indsigst vundet og bevidstgjort Jane Fonda, der får krøller i håret



og noget at leve for. De to tilhører fremtiden. De har den tillid og optimisme der skal til. De er åbne i modsætning til den lukkede, labile Bruce Dern, der psykisk er blevet tilbage derude i bambuslandet. Ham er der ikke noget at stille op med. Han er færdig, ubrugelig, *washed out*. Og det er lige hvad han blir på den måde at forstå, at filmen begraver ham for tid og evighed i Stillehavets bølger. Ved at lade ham begå selvmord befrier man historien for det dilemma som de ikke-tilpasningsdygtige er for halvfjerdsernes USA, og »Coming Home« blir på den måde en del af den nationale fortrængning, selvom det retfærdigvis må noteres, at Jane Fonda har den modsatte erfaring. Hun oplever filmen som et stykke terapi, der kan hjælpe folk til større forståelse og mere kærlighed. I et Playgirl-interview fortæller hun om de mange breve, hun har modtaget i forbindelse med »Coming Home«. I et af dem skriver en kvinde, at Bruce Dorns tilfælde har fået hende til at indse, at hendes egen veteranmand ikke bare er blød i bolden, men at han har været udsat for noget. Og en af Den anden Verdenskrigs fysisk invaliderede soldater fortæller hende, at han ikke har været i seng med sin kone i tyve år. Men, siger Jane, så så de filmen. »They saw the movie and went home and made love. And then lay in bed and talked about it«.

I bestræbelserne for at tidsfæste filmen støtter Ashby sig i høj grad – som han også gjorde det i »Bound for Glory« – til lydsiden, der er overdænget med Beatles, Janis Joplin, Tim Buckley, Bob Dylan, The Chambers Brothers, Jimi Hendrix og flere, og et interview med Robert Kennedy på en TV-skærm henfører helt præcist til 1968. Det var den gang en deling soldater anført af løjtnant Calley nåede landsbyen Mai Lai. To år senere kom invasionen i Cambodia, som flængede modsætningerne i det amerikanske samfund op i åbne sår. Under en demonstration på Kent State University i Ohio blev the National Guard sendt ud mod studenterne. Soldaterne var bevæbnede med M-1 combat rifler og åbnede ild mod de unge. Sandra Scheuer, William Schroeder, Jeffrey Miller og Allison Krause blev dræbt. Krigen satte nu sine spor også på amerikansk jord.

En af garderne var en ung mand, som var søgt ind i kropset for at undgå udkommandering til Vietnam. Det kunne have været ham, der havde fyret et af de dødelige skud, og beghenhederne viste med grusom tydelighed amerikanerne, at tilskuerrollen ikke længere var mulig. En studine fandt i et brev til sin professor præcist udtryk for det nationale dilemma: »Jeg tror at både Allison Krause og den gardersoldat som skød hende begge to spillede roller som egentlig ikke var deres. Jeg tror at vort land har udviklet en slags uhorrt uvirkelighed og frygt. Det er en form for kontaktbrist, der berøver menneskene de fleste af deres alternativer ud over den rene og skære overlevelse«.

## THE DEER HUNTER

Det er denne uhørte uvirkelighed og frygt »The Deer Hunter« fremstiller. For det er det den gør. Den fortæller ikke, den viser. Historien er kun en episode og i sidste ende noget vrøvl om en mand, der vender tilbage stil Saigon i krigens slutfase for at hjembringe sin kammerat, der imidlertid er så omtåget af narkotika og så involveret i et rituelt roulettespil, hvor livet er indsatsen, at alt er for sent. Inden det kommer så vidt, og det vil sige tre biografterimer tidligere, har vi fulgt fem venner fra Clairton i Pennsylvania uden dog at lære dem nærmere at kende, hvilket er en svaghed i filmen. De skæbner den vil

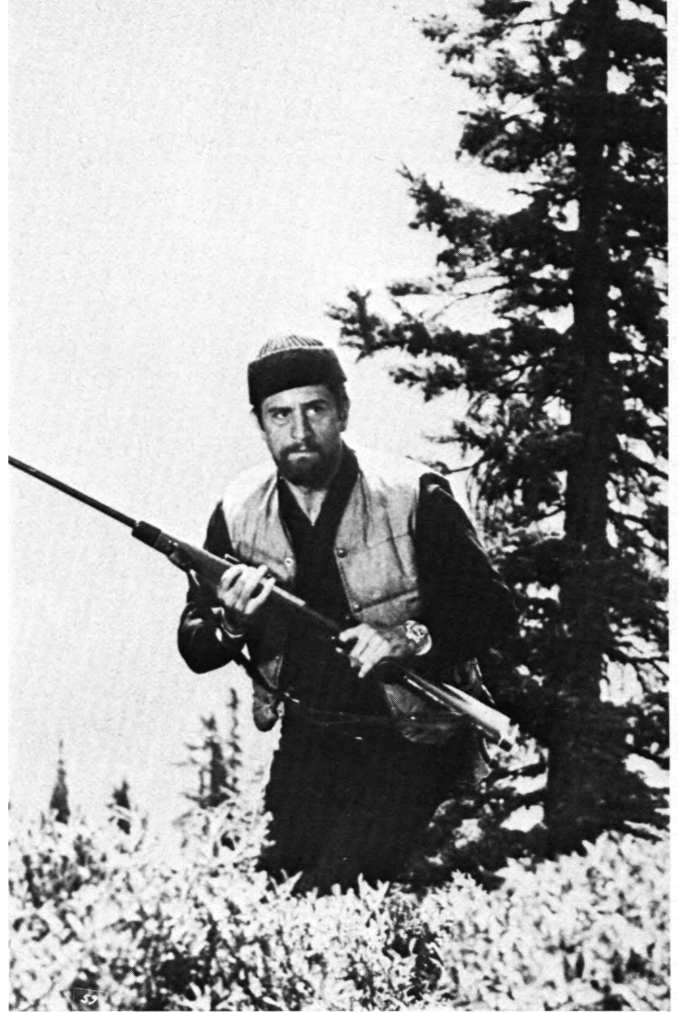
Scener fra »The Deer Hunter« – øverst fra bryllupsfesten, derunder Vilmos Zsigmond i arbejde og dernæst Christopher Walken i vietnamesisk fangelejr. Nederst den afsluttende begravelsesscene



berette om, lader tilskueren uanfægtet. Det er ikke gennem dem, at »The Deer Hunter« får den virkning, den trods alt har. For det, den har, er ikke mennesker men snarere en formidabel fysisk kraft, et sensuelt nærvær som man skal til Norman Mailers roman »The Naked and the Dead« for at finde mage til. En bryllupsfests dansesved og drukkenskab, flodlandets torturkamre, de såredes skrig og raven i blod og pløre, emmer og damper fra lærredet. Højovnenes glødende detonationer, braget når et stykke vildt anskydes og braser omkuld i en bæk, det drønende slag når en kugle splintrer en fanges kranium og smasker dets indmad ud over de andre. For sådan er der hele tiden og overalt. Og det er i virkeligheden filmens budskab. Livet som en frygtelig kværn. Efter det første, lange afsnits bryllupsfest spæner Robert de Niro, som iøvrigt er ophavsmand til filmen på samme måde som Jane Fonda var det til »Coming Home«, ned ad gaden mens han stripper i lygteskæret fra vennernes efterfølgende bil. Til sidst tumler han om og sætter sig forpustet og nøgen mod et træ. Bag ham højovne og slaggedynger. »You know«, siger han så, »the whole thing is right here«. Næste dag skal han til Vietnam. Og filmen gir ham ret. Verden er en *hunting ground*. Ingen behøver spørge: Why are we in Vietnam?, – for svaret lyder: Because Vietnam is right here!

Måske glimter under uvirkelighedens og frygtens aske en sjælden gang den diamant, som er længslen efter en anden virkelighed. En vens spil på et klaver kan stilne den larmende ølgemytlighed for en tid, og nationalsangen efter en soldaterbegravelse er ikke bitter ironi, men et afmægtigt udtryk for længslen efter *the promised land*, hvor menneskene selv kan vælge deres roller.

Psykologer vil vide, at der findes en glæde i volden, der kan lignedes ved den seksuelle. I »Dispatches«, en journalistisk bog fra Vietnam, skriver Michael Herr, at hvis kampoplevelsen skal beskrives, så må den nærmest lignedes ved »the feeling you'd had when you were much, much younger and undressing a girl for the first time«. I krigen blir det individuelle jeg umærkeligt til et fælles vi. Derfor længes det moderne, ensomme massemenneske efter den. Krigen er ekstatiske og ekstasen skal befri. Kan den ikke opleves på det virkelige plan står filmen til rådighed. »The Deer Hunter« er et eksempel. Den rammer underlivet og ikke forstanden. Den fortæller om rejsen fra søndagens jagt til krigens slagmark. Men den blir ikke derude. Den vender tilbage til jagten



Robert De Niro i »The Deer Hunter«

og til hverdagen og viser at det krigen gjorde blot var at overdøve en eksistentiel tomhed bag al udfoldelse. Nu i stilheden sitrer den som et svælg mellem menneskene, der berøver dem de fleste af deres alternativer ud over den rene overlevelse. The whole thing is right here! Og tøvende, næsten skamfulde i det fremmede rum, hvori de alle befinder sig, er det så, at de til sidst griber tilbage til en gammel bekræftelse, de næppe tør tro og ikke kan slippe. Og usseligheden og usikkerheden breder sig som reaktioner i biografen, der ligner dem på lærredet.



#### LEKSIKON:

## Michael Cimino

Amerikansk instruktør. Også manuskriptforfatter. Født ca. 1943 i New York City, uddannet på Yale University, hvor han studerede arkitektur. Efter afsluttede studier indkaldt til hæren i 1963, derefter på Actors Studio. Har skrevet flere urealiserede manuskripter, bl.a. »Perfect Strangers«, »The Life and Dreams of Frank Costello«, »Pearl«, »The Fountainhead« og »The Jackson County War«, der delvis er indkorporeret i »Heaven's Gate«. **Litteratur:** Millimeter, marts 78, Positif 217, april 79. **Film:** 73: Silent Running/Verdens sidste have (Co-Ma); Magnum Force/Dirty Harry går amok (Co-Ma). 74: Thunderbolt and Lightfoot/Thunderbolt (+ Ma). 78: The Deer Hunter (+ Co-P + Co-story). 79: The Rose (Co-Ma); Heaven's Gate (+ Ma).