



Amerika i tusmørket

Vietnamkrigen var den store rystelse for det amerikanske samfund i 60'erne og 70'erne og den har sat sig dybe spor i nationens selvopfattelse. Peter Schepelern skriver om Vietnam i amerikansk kultur i relation til Filmmuseets serie.

En skumringstime, hvor sommeraftnens pludselige mørke sænker sig over den amerikanske hovedstad. På gangstien gennem The Mall's plæner kommer nogle skikkelser gående, to gamle mennesker og et barn. De bærer en lygte der vugger i takt med skridtene. Den holdes stille, løftes i vejret. Hænder søger og udpeger navnet på den blanke sorte marmorvæg, der glitrer halvt usynlig i mørket. En rose

bliver presset ind i fugen mellem stenpladerne. Lidt efter går skikkelserne videre med lygten og forsvinder mellem træerne.

En scene fra *the twilight zone* i Washington D.C.: Her, vis-à-vis de imponante mindesmærker for Jefferson og Lincoln, og som dystert modstykke til heltekirkegården på den anden side af floden, ligger Vietnam Veterans Memorial, monumentet for Amerikas tabte krig.

Anlægget danner en indskæring ind i jordlagets lave kupering, med to store vinkelstillede stenvægge i sort marmor, hvor navnene på alle krigens faldne er indmejslet, år for år.

Monumentet udtrykker nationens kollektive følelse af skam og fortrængning. Omgivet af den stolte patriotismes selvtilfredse apoteoser af blændende hvidt marmor, ligger det sorte Vietnam-mindesmærke som en sym-

bolsk massegrav. Her nævnes de 58.022 som led nederlag på nationens vegne. Her ligger Amerikas ære begravet. Her kan den besees med lygte af de pårørende i tismørketimen.

Vietnam-krigen eller rettere USAs gradvist optrappede militære og politiske engagement i det kapitalistiske Sydvietsnams konflikt med det kommunistiske Nordvietnam var en ideologisk magtkamp af samme karakter som Korea-krigen i 50ernes begyndelse havde været. Det var oprindelig franskmændene, der i 1859 havde slået sig ned i området som koloniherrer og skabt Fransk Indokina med Saigon som Østens lille Paris. Under Anden Verdenskrig, hvor japanerne overtog kontrollen, smuldrede koloni-magten, og efter krigen havde den nationale modstand vokset sig stærk. Med den i Frankrig og Rusland uddannede Ho Chi Minh som leder organiserede de vietnamesiske kommunister sig i modstandsbevægelsen Vietminh mod franskmændene, der definitivt blev sat ud af spillet ved det katastrofale nederlag ved Dien Bien Phu i 1954.

Ved fredskonferencen i Genève samme år blev landet midlertidigt delt ved 17. breddegrad i to provisoriske zoner, den nordlige kommunistisk, idet det samtidig blev bestemt — dog uden USAs og Sydvietsnams stemmer — at der inden to år skulle afholdes folkeafstemninger så landet kunne samles igen. USA havde oprindelig været mod den franske tilstedeværelse, men ændrede holdning i takt med den kolde krigs eskalering og finansierede franskmændenes krig i 50erne. Efter den franske tilbagetrækning følte USA sig nu kaldet til at overtage ansvaret for de vestlige interesser i området og bakkede op bag Sydvietsnams svage og korrupte regime under katolikken Diem i hans kamp mod kommunisterne. Både amerikanerne og Diem frygtede udfaldet af en folkeafstemning og forhindrede den. Og det var i dette løftebrud, USAs problem tog sin begyndelse.

Først støttede USA blot med rådgivere og specialuddannede anti-guerilla soldater, de såkaldte Grønne Baretter, men efter det amerikanske godkendte attentat på Diem i 1963, voksede antallet af amerikanske tropper som i stigende grad kom til at udgøre den reelle magt i efterfølgeren general Thieus marionetagtige militærstyre. Da præsident Kennedy kom til magten i 1960, var der mindre end 1000 amerikanere i Vietnam, to år senere var der 3000, og da Kennedy i 1963 blev myrdet, tre uger efter Diem, var der over 16.000. I 1965 begyndte amerikanske tropper — på præsident Johnsons initiativ — at deltage i regulære kamphandlinger og i løbet af året nåede antallet op på 184.000. Højdepunktet var 1968 med 536.000 amerikanske soldater; året efter begyndte den gradvise tilbagetrækning. I alt gjorde 3.5 millioner amerikanske soldater tjeneste i Vietnam indtil 1975, hvor Thieus Sydvietnam faldt og straks blev ind-



Fire billeder, der rystede verden. De berømte film-optagelser fra Life Magazine, oppefra: En buddhistisk munks selvmords-brænding i protest mod regimet i Saigon, juni 1963. Vejen ind til landsbyen My Lai med ofre for de amerikanske soldaters massakre, fotograferet af Ronald Haeberle. Saigon politichefen henretter en tilfældig Viet Cong mistænkt til ære for Eddie Adams' kamera. Børnene flygter fra den brændende napalm.

Foregående side: Martin Sheen indsvøbt i dødsrigets tåger i Coppolas Dommedag Nu (1979).

taget af nordvietnamesiske tropper og Sydvietsnams hemmelige kommunisthær, FNL, få timer efter at de sidste amerikanere havde forladt Saigon.

Dr. Jekyll og Mr. Hyde

Vietnam blev den store rystelse for det amerikanske samfund, både indadtil og udadtil. Det var nationens første egentlige militære nederlag, en tabt krig som aldrig rigtig gav mening for befolkningen. I Vesteuropas øjne betød det USAs ideologiske syndefald: Hvor Amerika — med alle dets traditionelle konnotationer af frihed, demokrati og åbenhed — ellers havde kæmpet idealistisk med retten på sin side, nedkæmpet fascismen og reddet i hvert fald det halve Europa fra totalitær-statens tyranni, så viste Guds eget land sig pludselig som grumt og brutalt: Nok var det ideologisk set endnu en kamp for at redde et demokratisk orienteret land fra kommunistisk totalitarisme, men dels havde Thieus politistat kun ringe lighed med et demokrati, dels berettigede det ikke USA til at bombe og myrde i hundredtusindvis af vietnamesere. Det var symbolsk for Dr. Jekylls forvandling til Mr. Hyde, når Western-helten John Wayne, der havde repræsenteret den retsindige amerikanske Frontier-ånd i så mange klassiske westerns og krigsfilm, nu dukkede op med grøn baret i den første — og under krigen eneste — stortranlagte Hollywood-film der glorificerede den amerikanske Vietnam-politik. Sic transit gloria mundi. Og sådan mistede Europa sine afguder.

Men også den, amerikanske offentlighed vågnede op, efterhånden som dødstallene steg. I juni 1967 brugte ugebladet Life 11 sider til at bringe navn og billede på ugens 200 faldne. I takt med den stigende politisering af offentligheden, som også hang sammen med ungdomsrevolverne, rettedes opmærksomheden mere og mere skarpt mod krigen i det fjerne. En velartikuleret modoffentlighed lod sin stemme høre, organiserede sig og trængte igennem statsadministrationens søforklaringer og vildledninger. Det var naturligt især folk fra den politiske venstrefløj, der førte an, men anti-krigs-bevægelsen blev langt mere omfattende. Selv om krigen og reaktionerne imod den også kaldte fortalere frem til manifestation — både enkeltpersoner, fra Bob Hope til Billy Graham, og grupper, f.eks. de såkaldte Hard-Hats, byggearbejdere med meningsfæller der i New York 1970 demonstrerede aggressivt mod fredsdemonstranterne — kom modstanden til at række langt ind i det konservativt patriotiske USA, efterhånden som det gik op for den godtroende amerikaner, at landets ledere gang på gang kunne gribes i løgn og bedrag. Faktisk var hele det militante engagement begyndt med, at Lyndon B. Johnson i 1964 førte kongressen bag lyset og fik bemyndigelse til at føre krig mod Nordvietnam på grundlag af urigtige oplysninger om den såkaldte Tonkinbugt-episode,



Til venstre: Duane Hansons "Vietnam Scene" (1969, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg)) er lavet i bemalet fiberglas, der er afstøbt efter levende modeller og udstyret med autentisk tøj.
Nederst: Edward Kienholz' "The Portable War Memorial" (1968, Museum Ludwig, Köln). Monumentet består af følgende dele, fra venstre mod højre: Sangerinden Kate Smith, anbragt i en skraldespand, synger "God Bless America"; neden for den klassiske hverve-plakat med Onkel Sam der siger "I Want You" ses en skulptur-version af soldaterne der hejser flaget på Iwo Jima (efter Joe Rosenthals berømte foto); derefter en mindevæg hvor navnene på hundredvis af neutrale men ikke mere eksisterende lande er skrevet; så følger pølse-bar med rigtig Cola-automat.

hvor nordvietnamesiske kanonbåde skød på en amerikansk destroyer der uretmæssigt afpatuljerede kysten. Vietnam-krigen blev i det næste tiår ikke mindst katalysator for dette tilidsbrud mellem folket og politikerne, som gang på gang blev grebet i at forfalske, tilbageholde og lyve om kendsgerningerne, kulminerende med Watergate-affæren der fældede præsident Nixon i 1974.

Svaret i vinden

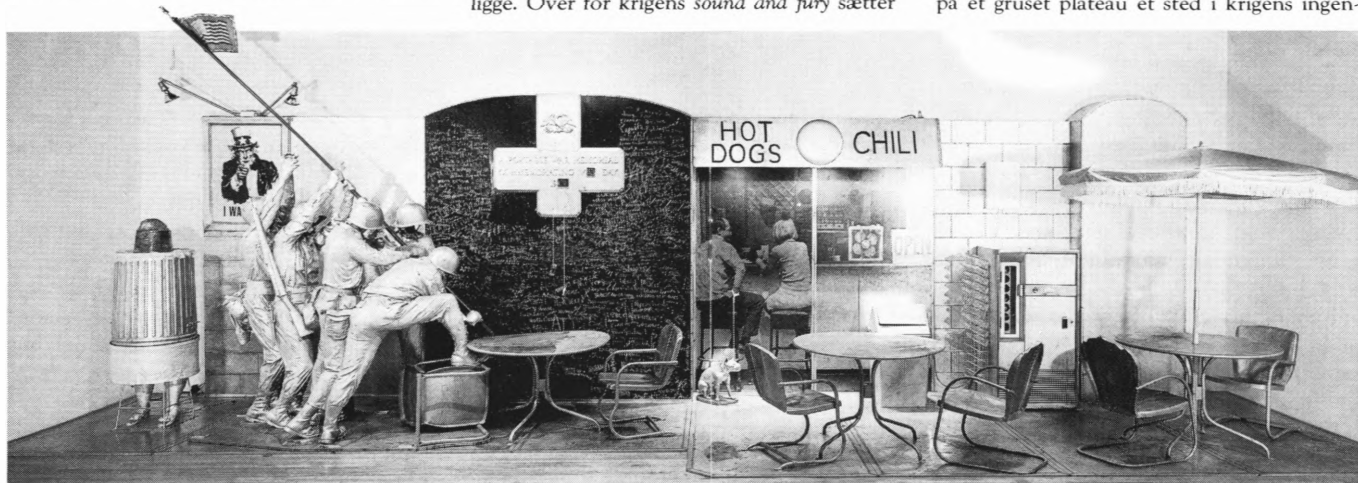
Også kunsten og den kulturelle scene som helhed blev præget af Vietnam-traumet, men karakteristisk nok tøvede man med at artikulere sig om emnet.

I billedkunsten er krigen i første omgang mest til stede ved et påfaldende fravær. Der var enkelte kunstnere som Peter Saul og Rudolf Baranik, der beskæftigede sig eksplicit med Vietnam i provokerende plakat-agtig

form, i 70'erne kom Leon Golub til med sine voldsomme lærreder og i 1981 den store udstilling med veteranernes billeder, "Vietnam: Reflexes and Reflections". Men 60'ernes dominerende kunstretninger er i det store og hele uberørte: Minimalismen er netop en kunst der er hermetisk lukket om sit eget kunstunivers. Over for tv-nyhedernes foruroligende billeder af brændende landsbyer og bombede junglelandskaber sætter Minimal Art-skulptører som Carl André, Sol LeWit og Donald Judd en række store cementblokke, stålstænger eller træklodser som ikke forestiller eller betyder andet end netop cementblokke, stålstænger og træklodser. Den anden dominerende retning — popkunsten, der udtrykte så meget af tidsånden gennem en provokerende reklame-agtig fremvisning af den kommercielle kulturs ikoner fra tegneserier til konservesdåser — lod også helst det politiske ligge. Over for krigen *sound and fury* sætter

kunsten Coca Cola-flasken eller den hvide kubus — *signifying nothing*. Der er måske til- løb til en politisk kommentar i James Rosenquists "F-111" (1965), en over 25 meter lang frise der præsenterede det moderne USA som en syntese af en atomsky, et bildæk, et barn under en tørrehjelm, en portion spaghetti, en kage, monteret ind i et F-111 jagerfly. Der er også Roy Lichtensteins tegneserie-visioner af krig og eksplosioner (med typiske titler som "Bratatat" og "Whaam!") der imidlertid stammer fra tiden inden krigen for alvor var i gang.

En par markante undtagelser er der dog: Duane Hansons skulpturgruppe, "Vietnam Scene" (siden omdøbt til "War") 1969, fremmaner med ekstrem-realismens virkemidler krigens virkelighed. Mediets uundgåeligt statiske udtryk understreger budskabet af håbløshed: Omgivet af sine fire døde kammerater sidder en såret amerikansk soldat apatisk hen på et gruset plateau et sted i krigen ingen-





"We Shall Overcome", oprindelig en Negro Spiritual, var siden 40'erne blevet brugt ved strejker og borgerrettigheds-demonstrationer og blev ikke mindst i Pete Seegers arrangement 60'ers-protesternes store fællessang. Blandt ti-dens øvrige protest-sange var Tom Paxtons "Lyndon B. Johnson Told the Nation", Dan Daleys "Still in Saigon", Huey Lewis' "Walking On a Thin Line", Billy Joels "Goodnight Saigon" og John Lennons "Give Peace a Chance", indspillet under en Bed-In for Peace.

mandsland. Det andet eksempel skyldes typisk nok en europæisk orienteret kunstner som Edward Kienholz, der skabte det mest monumentale værk over temaet. "The Portable War Memorial" er en 10 meter lang opstilling, hvor krigen, den nationale arv og Cola-kulturen går op i en højere enhed: Patriotisme transformeret til tænderskærende camp i sølvskinnende mixed media.

De kunstneriske spor af franskmændenes krig i Indokina havde hovedsagelig været Jean Hougrons underholdende romanserie "Den indokinesiske nat" (hvoraf de fleste bind er oversat) fra 50'erne. Den første betydelige roman om emnet, englænderen Graham Greenes mesterlige "Den stiltfærdige amerikaner" fra 1955, var også litteraturens første præsentation af den velopdragne, idealistiske og i bogstaveligste forstand morderisk naive amerikaner i det endnu franskkontrollerede Vietnam.

Efterhånden som den amerikanske Vietnam-indblanding eskalerede og mod-offentligheden vågnede op til dåd, kom der massevis af politiske og faglitterære Vietnam-skrifter. Blandt de mest læste og opinions-dannende var rejseskildringer af Susan Sontag ("Trip to Hanoi", 1968, genoptrykt i samlingen "Styles of Radical Will") og Mary McCarthy ("Vietnam", 1967, "Hanoi", 1968) og politiske debatbøger af lingvisten Noam Chomsky ("American Power and the New Mandarins", 1967 og "At War with Asia", 1970). Fiktionslitteraturen holdt sig mere tilbage, formulerede i første omgang den amerikanske modstand mere end den beskrev krigen, hvilket naturligt måtte vente til veteranerne selv begyndte at skrive.

De mest markante kunstneriske protesttyr-ringer kom i første omgang fra populær-musikken. I begyndelsen af 60'erne havde Bob Dylan, ungdomskulturens ledende digter/sanger, undsagt alle de "Masters of War", som "build the big guns ... build the death-planes ... build all the bombs" men som samtidig "hide

behind walls ... hide behind desks", og han formulerede romantisk-mismodigt tidsalderens frustrerede freds- og frihedsdrømme i en række spørgsmål, hvis svar alle blæste i vinden:

How many roads must a man walk
down
Before you call him a man?
Yes, 'n' how many seas must a white
dove sail
Before she sleeps in the sand?
Yes, 'n' how many times must the can-
non balls fly
Before they're forever banned?
The answer, my friend, is blowin'
in the wind,
The answer is blowin' in the wind.

How many times must a man look
up
Before he can see the sky?
Yes, 'n' how many ears must one
man have
Before he can hear people cry?
Yes, 'n' how many deaths will it take till
he knows
That too many people have died?

The answer, my friend, is blowin' in
the wind,
The answer is blowin' in the wind.

Krigsprotesterne fik mere direkte udtryk hos The Doors, der sang om "The Unknown Soldier" og den surreale Jimi Hendrix, hvis psykadeliske version af nationalsangen "The Star Spangled Banner" vakte begejstring på Woodstock-festivalen i 1969 (forevigt i Michael Wadleighs dokumentariske film). Det fik op gennem 60'erne et stadigt mere dystert perspektiv, når Pete Seeger, der sammen med Joan Baez var blandt de mest aktive i de store Sing-In-demonstrationer mod krigen, spurgte "Where have all the soldiers gone?" mens der til gengæld blev fundet ny fortrøstning i "We Shall Overcome", der siden har været fredsbevægelsens obligatoriske besværgelsessang.

Under hippie-slogan'et Make Love Not War blev pacifismen annekteret af ungdomsbevægelsen, der bølgede over de amerikanske byer og især universiteter, hvor ungdomsrevolten i høj grad hang sammen med frygten for at blive indkaldt til tjeneste i en krig, man fandt forbyrderisk. Det kunne ellers nok sætte gang i studierne: De unge mænd, der ikke bestod deres eksamen, kunne risikere at blive *drafted*. Krigsprotesterne eksploderede i Chicanos varme sommer 1968 under Demokra-

ternes kongres og bredte sig til universitets-campus'er over hele landet, kulminerende i 1970 med sammenstødet på Kent State University i Ohio, hvor fire studenter blev dræbt, da den udkommanderede nationalgarde skød på demonstranterne.

Overalt i den vestlige verden lød nu de samme taktfaste råb, 'Ho Ho Ho Chi Minh!', Nixons navn blev skrevet på murene med et hagekors i midten, og der blev sunget med når Country Joe & The Fish tog fat på deres sarkastiske beredskabssang:

Well, come on all of you big strong
men,
Uncle Sam needs your help again.

Yeah, he's got himself in a terrible
jam
Way down yonder in Vietnam.
So put down your books and pick up a
gun.

Gonna have a whole lot of fun!

And it's one, two, three,
What're we fighting for?
Don't ask me, I don't give a damn,
Next stop is Vietnam

And it's five, six seven,
Open up pearly gates!
Well, there ain't no time to wonder
why,
Whoopee, we're all gonna die!

Den amerikanske ørn

Digterne gik i rette med krigen fra flere positioner. Denise Levertov talte i kristne metaforer i samlingerne "The Sorrow Dance" (1967) og "Relearning the Alphabet" (1970), samtidig med at hun udtrykte sig uden omsvøb ved demonstrationer og foredrag, ikke mindst efter et besøg i Hanoi i 1972. På vestkysten var San Francisco — og specielt bogladen City Lights — centrum for den ny lyriker-generation, der ikke mindst fremstod som beatnik- og hippie-kulturens fortalere. Digtere som Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg, Robert Bly og Gregory Corso deltog aktivt i fredsdemonstrationer og arrangementer, bl.a. i den store Human Be-In i Golden Gate Park 1967. Ferlinghetti havde allerede i 1965 skrevet prosadigtet "Where Is Vietnam?" og fortsatte med digte som "Enigma of Ho Chi Minh's Funeral" og Nixon-satiren "Tyrannus Nix" (begge 1969) at hudflette magthaverne. Ginsberg, der udfoldede sig i en særlig Whitman'sk stil af strømmende ordkaskader fulde

THE SOUTH
VIETNAMESE
HAVE MADE
— GREAT PROGRESS.
THEY ARE NOW
BEARING THE
BRUNT OF THE
BATTLE. AND
WE CAN NOW
SEE THE DAY..



WHEN NO
MORE
AMERICANS
WILL BE
INVOLVED
— THERE AT
ALL. AND
THAT IS
WHY I SAY
TO YOU
TONIGHT..



© 1972 JULES FEIFFER 6-4

LET US END THE
WAR. BUT LET
US END IT IN
— SUCH A WAY
THAT THE YOUNGER
BROTHERS AND
SONS OF THE
BRAVE MEN
WHO HAVE
FOUGHT..



WILL NOT
HAVE TO
FIGHT
AGAIN
— IN SOME
OTHER
VIETNAM
AT SOME
TIME IN
THE
FUTURE.



Dust Publishers Hall Syndicate

Jules Feiffer er en af tidens største politiske tegnere. Denne tegning — "The War Will Soon Be Over" (1972) — kan ses som en illustration til Country Joe & The Fish: "Come on, Mothers, throughout the land,/ Pack your boys off to Vietnam;/ Come on, Fathers, don't hesitate,/ Send your sons off before it's too late;/ You can be the first one on our block/ To have your boy come home in a box".

af besværgende obskøniteter rettet mod tidens hæsligheder, deltog i den store protestmarch i Washington 1970 og skitserede i et digt fra samlingen "The Fall of America" (1972) demonstranternes oplevelse af beboeren i Det hvide Hus:

One hundred thousand bodies naked
before an Iron Robot

Nixon's brain Presidential cranium
case spying thru binoculars
from the Paranoia Smog Factory's East
Wing ...

I det store digt "Wichita Vortex Sutra" (1966, optaget i samlingen "Planet News", 1968) fremmaner han krigen som et produkt af det prostituerede sprog:

American Eagle beating its wings
over Asia
million dollar helicopters
a billion dollars worth of Marines
who loved Aunt Betty
Drawn from the shores and farms
shaking
from the high schools to the landing
barge
blowing the air thru their cheeks
with fear
in Life on Television

The war is language,
language abused for Advertisement
language used
like magic for power on the planet

Robert Bly (der er af skandinavisk baggrund og har oversat svenske lyrikere) fik i 1968 den prestige-givende National Book Award for digtsamlingen "The Light Around the Body" og donerede demonstrativt præmien til de unge indkaldelsesnægttere. I digtet "At a March against the Vietnam War" hedder det:

It is that darkness among pine boughs
That the Puritans brushed
As they went out to kill turkeys
At the edge of the jungle clearing
It explodes
On the ground

We long to abase ourselves

We have carried this cup of darkness
We have longed to pour it over our
heads

Prosaisterne nærmer sig krigen i mere eller mindre symbolsk skikkelse. Mest genklang vækker typisk nok et par romaner, som faktisk handler om Anden Verdenskrig, men får deres slagkraft i relation til Vietnam-konflikten. Joseph Hellers "Punkt 22" (1961) og Kurt Vonneguts "Slagtehal fem" (1970) bliver kulturbøger for den ungdom, som er mest direkte truet af krigen: Gennemsnitsalderen for amerikanske soldater i Vietnam er 19 år (til sammenligning var den under verdenskrigen 26 år)!

Blandt de egentlige Vietnam-romaner fra 60'erne er de bedste Victor Kolpacoffs "Fangerne i Quai Dong" (1967, oversat), om tortur og afhøring, journalisten David Halberstams "One Very Hot Day" (1968), og John Brileys "The Traitors" (1969). William Eastlake udgav i 1969, samme år som Pollack filmatiserede hans bizarre roman om Anden Verdenskrig "Castle Keep", romanen "The Bamboo Bed", der fremstillede Vietnam-krigen med den Heller'ske surreale sorte humor, jf. følgende replikskifte:

Why are you shooting at them?
Because they are shooting at us.
Who is shooting at whom?
Everyone is shooting at each other.
Why?
War.

Norman Mailer, der med "De nøgne og de døde" havde skrevet den måske betydeligste roman om Verdenskrigen, engagerede sig også i protest-bevægelsen. Hans tale på den såkaldte Vietnam Day i 1965 til studenterne ved San Franciscos Berkeley-universitet pegede på det gådefulde ved selve krigen: "Vi er vidne til et mysterium. Al uhyrlig proportionsforvrængning dækker over et mysterium eller et vanvid". Problemet var ikke kun at "Lyndon Johnson privat er tæt på vanviddet", men at hele nationen syntes ramt. I den lille opsats "Farewell to Vietnam" (1968) formulerer han sin dystre tese: "Den eneste forklaring jeg kan finde på krigen er, at vi er ved at synke ned i en sump af pest og massakren på fremmede folk synes at lette denne pest." I sin engagerede reportage om 1967-demonstrationen i Washington, "The Armies of the Night", hedder det: "En god krig, ligesom alt andet der er godt, giver den mulighed at yderligere indsats vil fremkalde en afgørende virkning på kaos, ondskab eller spild. Set ud fra en mådeholden målestok var krigen i Vietnam en ekstraordinært dårlig krig". Mailer besøgte mærkeligt nok ikke Vietnam som krigskorrespondent (sådan som hans kollega James Jones, forfatteren til "Herfra til evigheden"), men udfoldede sin tese om Vietnam som symptom på sygdommen i det amerikanske samfund i romanen "Hvorfor er vi i Vietnam?" (1967), en fabel om to unge mænd der sammen med den enes far drager på bjørnejagt i Alaska. Romanen har, udover titlen, ikke et ord om Vietnam, men fremstiller jagten som en manddomsprøve for den evigt umodne amerikanske yngling, hvis skæbne venter i Vietnam.

På teatrene manifesterede Vietnam sig i stykker som Tuli Kupferbergs Off-Broadway-provokation "Fuck Nam" (1967), "Viet Rock" og Barbara Garsons perfide Macbeth-travesti om LBJ, "MacBird" (1966); ungdomskulturen fik sit kommercielle gennembrud med MacDermot, Rado & Radis rock musical "Hair"

(1967, filmatiseret *post festum* i 1979), hvor krigen var til stede som en vag trussel for de langhårede blomsterbørns glade udfoldelser, jf. sangen "3-5-0-0":

Ripped open by metal explosion.
Caught in barbed wire, fireball, bullet shock.

Bayonet, electricity.
Shrapnelled throbbing meat.
Electronic data processing.
Black uniforms, bare feet, carbine.
Mail order rifles, shoot the muscles.
Two hundred and fifty-six Viet
Cong captured.

Prisoners in Niggertown,
it's a dirty little war,
Three — five — zero — zero.
Take weapons up and begin to kill.
Watch the long, long armies drifting
home.

Dokumentardramaet "The Trial of Catonsville Nine" (1969, filmudgave 1972) handlede om rettergangen mod præsterne Daniel og Philip Berrigan og deres gruppe, som havde iværksat en symbolsk afbrænding og blodbesudling af 400 indkaldelser, og var forfattet

af Berrigan-brødrene selv; Jules Feiffers "The White House Murder Case" (1970), var en allegorisk satire der veksler mellem det morderiske liv i Det hvide hus og det morderiske liv på en oversøisk krigsskueplads. Betydeligst er Joseph Hellers "We Bombed In New Haven" (1967), et skuespil om at krigen er et skuespil, en slags absurd teater på virkelighedens dødbringende præmisser.

Fjernt fra Hollywood

Hvor både Anden Verdenskrig og Korea-krigen, for ikke tale om den kolde krig, havde været ledsaget af en strøm af fortolkende spillefilm, tav Hollywood i det store og hele om Vietnam i det meste af den tid, krigen stod på. Der havde været nogle tidlige film om konflikterne i området, set ud fra de normale amerikanske koldkrigs-synspunkter — deriblandt *Junglehelvedet* (1955, om Dien Bien Phu), Samuel Fullers *China Gate* (1957, om idealistiske lejesoldater i kampen mod kommunismen) og Joseph Manckiewicz' filmatisering af *Den stiltfærdige amerikaner* (1957) — men mens bombetogter, massakrer og torturer var emne for nyhedsmediernes, foretrak filmene i det store og hele at nærme sig

temaet indhyldet i lignelser og historiske paralleller.

Robert Wise's *Kanonbåden San Pablo* (1966) fortæller om en amerikansk kanonbåd, der søger at tøjle den gærende revolution i 20ernes Kina. Til sidst spørger Steve McQueen, ramt af en dødelig kugle: "What am I doing here?!" Samme år kom Richard Brooks' western *The Professionals*, hvor den skønne bortførte kvinde slet ikke bryder sig om at blive befriet fra røverne. Og i Ralph Nelsons *Soldier Blue* såvel som Arthur Penns *Little Big Man* (begge fra 1970) kom skildringen af den amerikanske hærs barbariske massakrer mod indianerne til at fremstå som allegoriske fremstillinger af fremfærden mod de vietnamesiske bønder, aktualiseret af My Lai-massakren: Dokumenterede drab på 22 sagesløse landsbyboere (det virkelige tal var fem-ti gange større), deriblandt kvinder og små børn, blev udført af løjtnant Calley og hans deling i foråret 1968; afsløringen af massakren året efter blev en afgørende faktor i modstanden mod krigen (sådan som det afspejles i Mary McCarthys bog om sagens effekt, "Medina", 1972).

Den første virkelige Vietnam-film var John Waynes *De grønne djævle*, der ankom til i 1968 — midt i fredsmarcher, indkaldelsesbrændinger og en indigneret verdensopinions protester — og føjede spot til skade med sit propagandistiske billede af de flinke demokratiske amerikanere, der hjælper de stakkels sydvietnamesere mod de barbariske kommunister der excellerer i morderiske fælder og forræderisk sex i kampen om magten. I Danmark resulterede filmens premiere i tumultagtige demonstrationer og mod-demonstrationer foran Saga-biografen på Vesterbro, og den gik kun fire dage.

"Hovedkvarteret for Specialstyrke Deling B-520 i en af Vietnams mest aktive krigszoner ser ud nøjagtig som et fort i det gamle vilde vesten", begynder den første fortælling i Robin Moores tilgrundliggende bog, "De grønne baretter" (1965, oversat), et af de første fiktionsværker om krigen. Og John Wayne, der med årene var krøbet over på Hollywoods allermest forstenet konservative hold, instruerede selv filmen med lidt hjælp (blandt andet fra vennen John Ford, der selv et par år senere producerede en pro-amerikansk dokumentarfilm om krigen) og formede den naturligt som en politisk B-western med Viet Cong som indianerne, sydvietnameserne som farmerne og elite-korpset De grønne Baretter som kavalleriet. Faktisk gav bogen selv hjemmel for denne tolkning: "Den aften viste amerikanerne i Nam Luong en storslået western for den vietnamesiske angrebsstyrke. Det var en Cinemascope-film, men lejrns 16 mm apparat havde ingen Cinemascope-linse, så cowboys, indianere og heste var alle lige lange og tynde. Alligevel elskede vietnameserne handlingen og identificerede sig med den. Når indianerne viste sig, råbte de 'Viet Cong', og når soldater eller cowboys kom til undsætning, kappedes



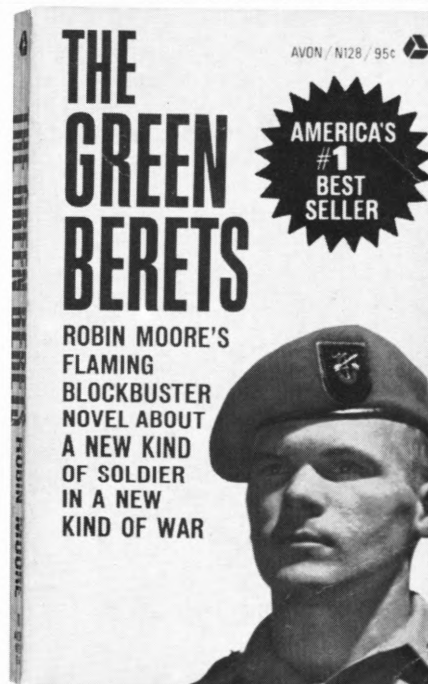
Øverst: Graham Greenes "Den stiltfærdige amerikaner" var en ondskabsfuld skildring af den unge amerikaner, hvis naive politiske idealisme udfolder sig med et kølvand af død og ødelæggelse. I Manckiewicz' amerikanske filmatisering fra 1957 var satiren mildnet. Der var en vis ironisk pointe i at titelrollen blev spillet af Audie Murphy, den autentiske krigshelt fra verdenskrigen. Her ses han t.h. sammen med Michael Redgrave som den erfare britiske journalist på farlig re-search.

Nederst: I Samuel Fullers "China Gate" fra samme år får vi et noget andet billede af amerikanerne i Indokina. Gene Barry er amerikansk lejesoldat med et hjerte af guld. Mens kommunisterne hænger, søger vor gode amerikaner for at hjælpe en lille dreng (Warren Hsieh) og hans hundehvalp.



Grundlaget for John Waynes film, Robin Moores roman "The Green Berets" (1965), var en enorm bestseller: 1,2 millioner eksemplarer blev solgt af denne paperback udgave på to måneder, og den stimulerede angiveligt så mange unge mænd til at lade sig hverve, at man indstillede de almindelige indkaldelser i de første fire måneder af 1966! En ægte Green Beret, Barry Sadler (afbildet på bogens omslag), udsendte samtidig et album med "Ballads of the Green Berets", der solgte over en million eksemplarer. Det var krigsfortællernes pendant til protest-sangene: "Silver wings upon their chest./ These are men, America's best./ One hundred men will test today/ But only three win the green beret." Og videre in den dur.

Øverst på næste side, Robert De Niro i *The Deer Hunter*.
Nederst på næste side: Coppolas *Dommedag Nu*.



mændene om at råbe nummeret på deres eget kompagni."

Den sarkastiske modreaktion havde ikke lige så let adgang til Hollywoods store maskineri, men ånden fra '68 manifesterede sig uimiskendeligt i en række små, alternative og unge film, med mere eller mindre kunstnerisk held. Brian DePalma foldede hele sin studentikose New Yorker-sarkasme ud i *U.S. Greetings* (1968), Arthur Penn inviterede til protest-happening i *Alice's Restaurant* (1969), mens små kommercielle film som *Getting Straight*, *Den revolutionære* og *Blod og jordbær* (alle 1970) ret så skrækkeligt tog ungdomsoprøret på universiteterne under behandling. Mere subtile var to europæeres film om amerikansk ungdom under krigens indflydelse, Jacques Demys *Fotomodellen Lola* og Michelangelo Antonionis *Zabriskie Point*, svarende til Europas generelt mere intellektuelle og finkulturelle reaktion på krigen, jf. den franske episodefilm *Fjemt fra Vietnam* (1967, med bidrag af Marker, Lelouch, Resnais, Varda, Godard); Godards *Manden i månen*, hvor krigen fremstilles i en lille sketch; vesttyskeren Michael Verhoevens *O.K.* (1970), hvor en voldtægts- og mordhistorie symbolsk var transplanteret fra Vietnam til Bayern; hvortil kommer Peter Weiss' monumentale oratorie-agtige dokumentar-drama: "Diskurs über die Vorgeschichte und den Verlauf des lang andauernden Befreiungskrieges in Viet Nam als Beispiel für die Notwendigkeit des bewaffneten Kampfes der Unterdrückten gegen ihre Unterdrücker sowie über die Versuche der Vereinigten Staaten von Amerika die Grundlagen der Revolution zu vernichten"!!!

Tidens to mest originale krigsfilm, Mike Nichols' *Punkt 22*, efter Heller, og Robert Altman's *M.A.S.H.* (begge fra 1970), handlede nok om henholdsvis Anden Verdenskrig og Korea-krigen, men deres skildring af krigens absurditet var uægtelig aktualiseret af den samtidige situation, og de blev da også i det store og hele set som allegoriske Vietnam-film.

Tidligt i 70'erne begyndte så et par små film at nærme sig krigen mere direkte via historien om de hjemvendte: Edwin Sherins *Med krigen i blodet* (1971) og især Elia Kazans *Ubudne gæster* (1972) er med til at tegne den nye klichéfigur, Vietnam-veteranen som et utilregneligt, asocialt skyld-plaget væsen der hurtigt griber til selvtægt: Spekulationsfilm som Jack Starretts *Slaughter* (1972), med Jim Brown som forh. grøn baret i mafia-konflikt, Richard Comptons *Welcome Home, Soldier Boys* (1972) og tv-filmen *Welcome Home, Johnny Bristol* (1971) er begyndelsen af denne semi-genre, der siden fører til mere interessante værker som Karel Reisz' *Dog Soldiers* (1978) og Ivan Passers *Cutter's Way* (1981) og får sit genre-sprængende mesterværk med Martin Scorseses *Taxi Driver* (1976). Paul Schraders historie om Travis der kører nattetaxa gennem New Yorks dampende underverden, hvor han til

sidst i et orgie af vold forsøger at fordrive de onde ånder fra det betændte samfund og befri sig selv for skyld, var som en illustration til Mailers pest-teori. Schrader leverede historien i en mere kontant version til John Flynns *Rolling Thunder* (1977), hvor den hjemvendte tager sagen i egen hånd, da familien bliver myrdet. Her er stoffet til den senere Veteran-helt, *vigilante*-aktivisten som tør hvor det blodsødne samfund ellers tøver. Den veteran-film, der ramte med størst effekt var dog nok Hal Ashbys lidt for inderlige *Coming Home* (1978), hvor Jane Fonda er soldater-hustruen der står mellem den pacifistiske elsker der er blevet invalideret i krigen og den militaristiske ægtemand der vælger selvmordet af frustration over den fejlslagne krig.

I 1978 kommer også den første store behandling af krigen selv, Michael Ciminos geniale gennembrudsværk *The Deer Hunter*, hans tre-timers epos om drengene der drager ud, går i krig, og vender hjem. Den indrammende metafor er, som i Mailers Vietnam-allegori, jagten som personlighedstest. Kammeraterne fra den fattige stålværksby i Pennsylvania drager over til krigens anderledes fatale smelteovn, hvor nogle går til grunde, mens andre lutres og får styrke. Filmen præsenterede sit stof med bragende talent, men da den blev hyldet som Oscar-vinder i Hollywood (med John Wayne som prisuddeler!), stod veteranerne udenfor biografen og demonstrerede. Man syntes ikke om denne fantasmagoriske vision af krigen som dødsroulette.

Året efter, i 1979, kom så efter store produktions-vanskeligheder Francis Coppolas *Dommedag Nu*, Vietnam-filmen par excellence, frit efter Joseph Conrads klassiske "Heart of Darkness". Her drager den udsendte kaptajn Willard på særlig mission en tur ind i dødsriget, søger op ad den dunkle flod ind gennem krigens mørke hjerte, for at uskadiggøre den amerikanske oberst Kurtz, der har lavet sit eget lille kongerige inde i junglen. Marlon Brando (der havde været med i anti-krigsdemonstrationerne) sidder som korsedderkoppen i spindelvævet centrum og læser T.S.Eliots eskatologiske digte, omgivet af en morbid garde af bemalede 'vilde'. For Coppola, der i 1970 havde været medforfatter på det ambivalente portræt af general Patton, var det et afsniddigt og hæsblæsende valkyrie-



ridt ind i den amerikanske drøms allervildeste afkroge, et masochistisk opgør med USA og alt dets væsen: "This is the end, beautiful friend./ This is the end, my only friend./ The end ..." lyder det til sidst, sunget af 60er-legenden Jim Morrison, der havde været Coppolas kammerat i UCLA's filmklasse, men for længst havde taget den obligatoriske overdosis.

Men samtidig var filmen et underligt uvirkeligt kunstnerisk fantasifoster. "Den bliver ikke nødvendigvis politisk — den kommer til at handle om krigen og menneskets sjæl", sagde Coppola inden premieren. Og det er karakteristisk for det meste af Vietnam-fiktionen, at den ser bort fra det politiske, fremstiller krigen som en irrationel psykisk tilstand, der ikke kan forklares som et resultat af årsager og virkninger. "Krigen har sin egen virkelighed. Krigen dræber og lemlæster og sønderriver jorden og laver forældreløse og enker. Sådan er krigen. Enhver krig", hedder det i "Going After Cacciato", en af de vigtigste bøger om krigen. Men freden er ikke så ligetil: "Freden var sky. Det var en lære: Fred pralede aldrig. Hvis man ikke søgte efter den, var den der ikke."



Coming Home

Veteranerne bragte op gennem 70'erne Vietnam definitivt ind i den amerikanske litteratur. Digtere som Michael Casey ("Obscenities", 1972), D.C. Berry ("Saigon Cemetery", 1972) og John Balaban ("After Our War", 1974) formulerede veteranernes synspunkt i illusionsløs poesi. Blandt de mange romaner er der forholdsvis konventionelle krigsromaner som Josiah Buntings "The Lionheads" (1972), William Pelfreys "The Big V" (1972), Robert Roths "Sand in the Wind" (1973), William Turner Huggets "Body Count"

(1973) og John M. Del Vecchios "The 13th Valley" (1982), der var skrevet i bevidst protest mod *Dommedag Nu*; mere litterært eksperimenterende er James Park Sloans "War Games" (1971), Robert Stones "The Dog Soldiers" (1974, filmatiseret af Reis) og Charles Colemans "Sergeant Back Again" (1980). Det gælder også den bedste af Vietnam-romanerne, Tim O'Briens "Going After Cacciato" (1978), der fortæller en historie på flere planer: Et sted i Vietnam står den menige Paul Berlin vagt en lang nat igennem, og imens drømmer han om Cacciato, delingens tåbe, der har forladt krigen og er gået sin vej op i bjergene, i retning mod Paris. En gruppe kammerater er sat efter ham, og, afbrudt af den brutale krigsvirkelighed, følger de desertøren på hans mere og mere eventyrlige færd over i fantasien.

En anden betydningsfuld litterær præstation, der kom ud af krigen, er David Rabes dramatik. Skuespillene "The Basic Training of Pavlo Hummel" (1971) om en rekruts brutalisering, "Sticks and Bones" (1972) om en blind veteran der vender hjem til familien og drives til selvmord, og "Streamers" (1976, filmatiseret af Robert Altman) om soldater der venter på at blive sendt til Vietnam, udgør en slags trilogi om krigen og dens effekt. Hans seneste stykke, "Hurlyburly" (1984), om illusionernes skibbrud i den store kuldes tidsalder, blev ved fremkomsten hyldet som det dramatiske hovedværk om post-Vietnam USA.

En særlig genre i Vietnam-litteraturen udgør reportagebøgerne. Tim O'Brien havde inden "Going After Cacciato" fortalt om sine personlige oplevelser i "If I Die In a Combat Zone" (1973). Andre ikke så lidt bitre beretninger var Ron Kovic "Born on the Fourth of July" (1976) og Philip Caputos



"Krigslarm" (1977). Mesterværket var dog krigskorrespondenten Michael Herrs impressionistiske reportager, "Dispatches" (1977), krigens surrealistiske gengivet i en virtuos *stream of consciousness*, der er som en nekrolog over 60ernes Amerika: "Ude på gaderne kunne jeg ikke skelne Vietnam-veteranerne fra rock and roll-veteranerne. Tresserne havde så mange faldne, dens krig og dens musik havde kørt på den samme strømforsyning så længe, at de ikke engang behøvede at brænde sammen. Krigen prægede ni forkrøblede år, mens rock and roll blev mere makaber og farlig end tyrefægtning, rock stjerner faldt fra himlen som sekundløjtnanter; ekstase og død og (selvfølgelig og helt bestemt) liv, men sådan forekom det ikke dengang ... Frysende og brændende og på vej nedad igen i kulturens kvælende mudder, hold godt fast og tag det helt langsomt ... Vietnam Vietnam Vietnam, vi har alle været der."

Soldaterne var vendt tilbage til et forandret USA. De færreste af dem begreb, hvad den politiske og ideologiske konflikt, der havde splittet landet mere end borgerkrigen, faktisk drejede sig om, de var hverken duer eller høje. Da de blev spurgt, hvad de syntes var den mest overraskende nye ting, der var sket hjemme, mente én, at det var, at Playboys folde-ud-piger viste deres pubeshår. I første omgang skulle nederlaget fortrænges, Watergate og Mellemøsten tiltrak sig opmærksomheden, og veteranerne følte at de var kommet

fra den tropiske varme og hjem til kulden. De repræsenterede den amerikanske skyld: De der vendte hjem fra Verdenskrigen — der blev husket som *the good war* — kunne se tilbage på, at de havde investeret *The Best Years Of Our Lives* (som William Wyllers klassiske film hed) i krigen. Vietnam-veteranerne derimod måtte føle, at denne gang havde en generation *spildt* sine bedste år. De følte sig som uvelkomne påmindelser om den tabte krig, kriminalitet og selvmord florerende blandt dem, og flere søgte ud i vildnisset igen, gemte sig væk som eneboere i de store skove.

Først nu, hvor man har fjernet sig et tiår fra nederlaget, er begivenhederne blevet så meget historie, at medierne for alvor går i gang med at bearbejde dem. '68-generationen er faldet til ro, blomsterbørnene er gået i frø, studenteroprørerne er blevet samfundsstøtter, forhenværende sorte pantere forkynder kristen næstekærlighed, de marihuana-euforiske hippier er blevet afløst af yuppie'r der sniffer kokain for at klare sig i succes-racet. Og Jane Fonda, der midt under krigen rejste til Hanoi og talte Washington midt imod, agiterer nu for at amerikanske husmødre skal holde sig i bedre form. Strømmen af bådflugtninge bekræfter indirekte at man havde ret, det er åbenbart ikke folkets vilje der sker fyldst i det kommunistiske Vietnam, som oven i købet pludselig har ressourcer til at føre kolonialistisk krig mod nabolandene. Og således viskes billederne på nationens kollektive nethinde væk, traumatvisionerne fortøner sig til nostalgiske minder om *the way we were*: Munken der brænder sig selv på gaden i Saigon, politimanden der nedskyder en Viet Cong-partisan mens fotogra-

Soldaten vender hjem fra krigen: Robert De Niro i *The Deer Hunter*.

fen filmer, det nøgne barn der flygter fra napalm-bomberne, ligdyngen i My Lai. Der var Saigons grusomhed og der var Hanoi's grusomhed. Der var nordvietnamesernes skueprocesser og massehenrettelser af storbønder, embedsmænd og intellektuelle. Der var amerikanernes bombninger af Nordvietnam, Cambodien og Laos. Der var fejl på begge sider. På den ene side, på den anden side. Sådan bringer historien sig selv i balance igen. "So it goes", som omkvædet lød i Vonneguts roman om bombardementet af Dresden, hvor titusinder af civile blev dræbt.

Først nu synes tiden at være rede til erkendelse og selvkritik, Vietnam er blevet en 'erfaring', en dyrekøbt erfaring, med Philip Caputos ord: "den mest betydningsfulde begivenhed i min generations liv". Men tiden er også rede til den store erindringsforskydning: 'Namnesia' er det blevet kaldt, denne fortrængningsproces der har berørt alt hvad der sketeovre i 'Nam. Ved indvielsen i november 1982 af Vietnam Veterans Memorial, privat finansieret af veteranerne selv, talte Reagan: "Vi er først ved at begynde at forstå, at vore tropper kæmpede for en retfærdig sag". Flere fandt monumentet, der var designet af Maya Ying Lin, en ung kinesisk-amerikansk kunststuderende, for dystert, og i efteråret 1984 blev det suppleret med en traditionel bronzestatue af tre trætte menige. I Hanoi opførtes Ho Chi Minhs mausolæum paradoksalt nok i en monumental-stil, der mindede om Lincoln Memorial.

Den voksende nationale trang til at rehabiliterer Vietnam-engagementet og det amerikanske militærs indsats blev befordret af politiske debatbøger som Norman Podhoretz' "Why We Were in Vietnam" (1982), hvor denne indflydelsesrige politiske kommentator og kritiker med megen revisionistisk skarp-sindighed argumenterede for, at Vietnam-krigens dårlige rygte var ufortjent, fabrikeret af venstre-fløjen som her havde set en chance for at få ørenlyd. Nok blev Vietnam-krigen tabt, men det var ikke en amoralsk krig, tværtimod, mente Podhoretz, var den amerikanske indblanding et udslag af politisk idealisme, der uegennyttigt søgte at redde det hårdt trængte Sydvietnam fra den kommunistiske totalitarisme. David Rabe sagde for nylig: "I den fase, vi nu er i, skal der laves en tålelig forklaring på Vietnam. Vi har smag for et surrogat-svar, ikke det virkelige svar."

Rekonstruerede helte

Omtolkningen af Vietnam-nederlaget til en heroisk moralsk sejr, som kan afstive den nationale selvrespekt i trange tider (og legalisere lignende indblandinger i El Salvador og Nicaragua), finder nok så meget sted i mediernes. Hovedværket er naturligvis *Rambo* (1985), som er blevet tiljuble både af præsident Reagan og af de muslimske milits-mænd i Beirut. Sylvester Stallone, der selv tilbragte tiden under Vietnam-krigen som drama-studerende ved University of Miami og som gymnastiklærer på en schweizisk pigeskole, havde i Ted Kotcheffs *First Blood* spillet rollen som utilpasset Vietnam-veteran, der kæmper mod det uforstående samfund. Efter nærmere overvejelse ændrede man det oprindelige manuskript og lod hovedpersonen, John Rambo, overleve ildkampen i Oregons jungle. Og derfor kunne han så komme igen med fornyet styrke i George Cosmatos' *Rambo, First Blood Part Two*, den psykopatiske krigsforbryder transformeret til nationalhelten, der vender tilbage til Vietnam for at søge efter tilbageblevne amerikanske krigsfanger og (ifølge en pålidelig optælling) egenhændigt afliver 60 vietnamesiske soldater, 22 russere, samt otte flodpirater. Både *Rambo*, Ted Kotcheffs *Syv der hævner* (1983) og Joseph Zitos *Missing in Action — 2 døgn i helvede* (1984, med Chuck Norris) spiller på en bestemt del i den populære Vietnam-mytologi, nemlig den helt udokumenterede påstand om at en del af de over 2000 savnede amerikanske soldater, de såkaldte MIAs, faktisk holdes gemt i hemmelige vietnamesiske fangeleje. Et vigtigt moment i legenden — som det også kommer frem i filmene — er insinuationen af, at den amerikanske regering bevidst

modarbejder opklaringen. Denne dolkestøds-legende drejer effektivt opmærksomheden væk fra krigen selv og dens politiske baggrund, og fokuserer i stedet for på et sentimentalt almenmenneskeligt forhold: Lojaliteten mellem kammeraterne.

Det karakteristiske for rehabiliterings-filmene er, at skylden er væk. Den konservative John Milius, der var medforfatter både på *Dommedag Nu* og *Syv der hævner*, har i sin egen *Blodrødt dagry* (1984) arbejdet videre med fantasien om et skyldfrit USA, som endda i den fiktive futuristiske situation ses i martyrollen: Det er den omvendte verden, hvor det for en gangs skyld er amerikanerne der hutler sig igennem som heroiske guerilla'er ude i Rocky Mountains' vilde natur, mens den invaderende fjende — cubanere og russere — råder over hele det moderne højteknologiske våbenarsenal.

Hvor den ene gruppe Vietnam-film — de apokalyptiske film kunne de passende kaldes — er undergangsfilm, der fremstiller krigen som en dæmonisk prøvelse for nationen, en mytologisk skæbne der ramte det uskyldige folk og forvandlede det til besatte psykopater og sindsforstyrrede fanatikere, så drejer rehabiliterings-filmene sig om at rense de eskatologiske depressioner og den selvberusende dødsdrift ud af krigen, så den kan blive indrangeret i folkets bevidsthed som heroiske individualisters fejlslagne, men stolte forsøg på at dæmme op for kaos, helt i pagt med den Frontier-ånd som skabte nationen.

Rehabiliterings-filmenes veteraner har nok deres særheder — Roy Scheiders helikopterpilot tester sin personlighed ved at stille sig

I 80'erne genopstår Vietnam-veteranen i ny kikkelse: Som en moderne version af fugl Fønix-fablen transformeres den psykopatiske outsider til patriotisk overmenneske. Her ses Sylvester Stallone som Rambo, ifærd med vinde den tabte krig.



selv nervepirrende prøver der skal løses inden for et minut i John Badhams effektfulde *Blue Thunder* (der også blev til en tv-serie), Jan-Michael Vincent hengiver sig eftertænksomt til cellospil ved en stille skovsø i imitationen *Air Wolf* (der var pilot til en tv-serie) og Clint Eastwood hemsøges af ubehagelige flashbacks i *Firefox*. Men det er netop fordi de er sensitive mennesker, at de nu er så meget stærkere i kampen mod uretten, der i nogle tilfælde — som f.eks. *Air Wolf*-episoden *The Deadly Circle* — direkte personificeres af hævnerrige vietnamesere. Selve krigen har ellers ikke været direkte emne for tv-fiktion, typisk nok kun som baggrund for dokumentariske *human interest*-dramaer som David Greenes *Friendly Fire* (1979), om et forældrepars forsøg på at afdække omstændighederne ved sønnens død i Vietnam, og John Llewellyn Moxeys *The Children of An Lac* (1980) om tre amerikanske kvinders aktion for at redde forældreløse vietnamesiske børn ud af landet inden Saigons fald. Men i populære actionserier som *Blue Thunder*, *Air Wolf*, *Magnum P.I.* og *The A-Team* er det veteranerne, der giver smæk for skillingen.

En unægtelig noget mere nuanceret behandling af emnet finder man i Joseph Sargents *Memorial Day*, en tv-film fra 1983, der ud fra en historie om mødet mellem et par gamle Vietnam-kammerater, giver en fint indlevet skildring af krigens psykiske omkostninger: Fortrængninger, mareridt, selvmord. Det samme tema spilles igennem med den store okkulte instrumentation i William Friedkins *Nightcrawlers* (1985), en episode til ny-udgaven af serien *The Twilight Zone*, hvor en uhyggelig mand huserer på moteller og landevejscafeer i midtvesten. Han har nemlig gennemlevet rædsler i Vietnam, der har ætset sig så stærkt ind i hans bevidsthed, at de materialiserer sig ud af hans mareridt: Vietnam ligger skjult i tusmørkets Amerika!

Veteranerne er da også selv begyndt at lave deres film. I øjeblikket er fire film med emne fra krigen under produktion, alle med veteraner involveret. Michael Herr, der skrev den underlagte fortæller-beretning til *Dommedag Nu*, er sammen med Gustav Hasford medforfatter på manuskriptet til Stanley Kubricks kommende film, *Full Metal Jacket*, der er baseret på Hasfords roman "The Short-Timers" (1979), en besk historie om marinernes kedsomhed og desperation i et morbidt Vietnam-univers. Oliver Stone, som lavede den tarvelige *Salvador*, er i gang med *Platoon* der fortæller om tilværelsen som grunt, dvs. menig, i Vietnam-krigen, hvor han selv blev dekoreret med et Purple Heart for udvist mod. Desuden kom-



mer Patrick Duncans 84-*Charlie Mopic* om en krigsfotograf og James Carabatsos' *Hamburger Hill* om den kontroversielle erobring af et strategisk bjerg, der fik øgenavnet fordi det syntes dækket af ketchup da kampene var forbi.

Kan historien ses?

I det hele taget har interessen for Vietnam-krigen som historie og som underholdning haft et markant opsving i USA i de senere år. I 1982 udsendte Time-Life koncernen med stor salgssucces et monumentalt bogværk, "The Vietnam Experience", 20 rigt illustrerede bind, der severede historien som en god historie ligesom tilsvarende bogserier om Anden Verdenskrig. Og sidste år indbød CBS Video Library til subskription på videokasette-serien *The Vietnam War with Walter Cronkite*, hvor tv-selskabet havde samlet timevis af den berømte tv-værts nyhedsudsendelser om krigen i et ikke nærmere angivet antal bånd. Desuden er der startet et veteran-

tidsskrift, *Combat: Traumerne* er ved at heles, krigen kan indskrives i fortiden, og mytologiseringen kan begynde.

Et andet symptom på at Vietnam/USA-historien omsider er blevet alment kulturelt/historisk stof, er den 13 timer lange amerikanske tv-serie om krigen, *Vietnam: A Television History*, instrueret og redigeret af Richard Ellison sammen med journalisten Stanley Karnow, der har skrevet den ledsagende bog, og første gang udsendt af det ikke-kommercielle tv PBS i efteråret 1983.

Serien består af tretten afsnit: "Roots of a War" om Vietnam under Anden Verdenskrig, "The First Vietnam War (1946-1954)" om franskmændenes krig, "America's Mandarin (1954-1963)" om Diems regime, "LBJ Goes to War (1964-65)", "America Takes Charge (1965-67)", "America's Enemy (1954-1967)" om Nordvietnam, "Tet, 1968" om kommunisternes nytårs-offensiv, "Vietnamizing the War (1968-1973)" om forsøget på at overlade krigen til vietnameserne selv, "Cambodia and Laos", "Peace Is at Hand (1968-1973)", "Ho-

Vietnam-krigen var den første krig, der blev sendt som daglig tv-underholdning. Her fra den store tv-serie om krigens historie.

mefront U.S.A.", "The End of the Tunnel (1973-1975)", "Legacies" om konsekvenserne af krigen i USA og Vietnam.

Serien blev nok kritiseret for at være for tørt historisk (i modsætning til den lige så lange canadiske serie, *Vietnam: The Ten Thousand Day War*, 1982), dens fremstilling af begivenhederne stemplet som konservatistisk, men samtidig angrebet af det højre-orienterede seerforbund AIM (Accuracy in Media), som lavede en mod-film der blev udsendt i sommeren 1985. Men først og fremmest blev den modtaget med stor interesse og stor presedækning, og genudsendt på lokale stationer landet over.

Danmarks Radio sendte i foråret en fransk serie om *Vietnams historie*, redigeret af Henri de Turenne for Antenne 2 og Pathé Cinéma, 1984. Serien er faktisk en forkortet udgave af den amerikanske, men har også lidt andet materiale. Det meste af det indenrigs-amerikanske stof er udeladt, til gengæld er den franske del af historien mere ligeligt vægtet (der bruges halvdelen af spilletiden på tiden til og med Dien Bien Phu i den franske, men kun to ud af de 13 timer i den amerikanske).

Serierne tilhører en væsentlig dokumentarisk/journalistiske genre: den historiske kompilations-film. Det er lange montager bestående af autentiske optagelser fra den historiske skueplads, moderne optagelser af de samme steder nu, interviews med vidner og implicerede nu, hvortil kommer diverse kort og diagrammer. Det hele er holdt sammen af en underlagt fortællerstemme, der præsenterer historien som en fortælling.

Denne form er blevet til en veritabel institution i film og tv's populærformidling af historisk videnskab: Så at sige alle historisk informerende film og tv-serier benytter den — eksempelvis den store serie om Anden Verdenskrig, *En verden i krig*. Men formen har sine problemer: Hvad vi får, er strengt taget et foredrag, hvortil billedsiden så følger illustrationer. Det er stemmen som er det kontinuerlige og primært betydningsbærende element. Billederne, der for størstedelens vedkommende er autentiske optagelser i kaleidoskopisk montage, har ikke anden kontinuitet end den der fremkommer af at være vedføjet fortællerstemmens beretning, og selv når billederne er informative og interessante er de sjældent bærere af hovedbetydningen. Billederne er således en slags 'overlægningsbilleder' til den verbale beretning — parallelt til overlægningsmusik, hvilket kunne være udmærket, hvis ikke billedernes fascinationskraft — uanset deres betydning og vægt — i langt de fleste tilfælde er så meget større end den tørt informerende fortællerstemmes, med det resultat at den faktisk betydningsbærende verbale beretning domineres af en

mindre betydningsbærende men mere fascinerende billedside. Den udmærket disponerede og informative fortælling udkonkurrerede således af billeder, der ikke i sig selv er fortællende men alligevel med deres ydre drama (bombninger, lemlestelser, skudvekslinger, torturer) afleder opmærksomheden fra det væsentlige. Løsningen på problemet ville selvfølgelig være at holde billeder og fortælling mere adskilt — f.eks. kun ledsage fortællingen med optagelser der faktisk var illustrative i relation til det der fortælles — men her dirigeres formen utvivlsomt af det almindelige underholdningskrav til mediet: Publikum skal have noget at se på for enhver pris. Når en person har talt i nogle sekunder, skynder man sig at klippe til ledsagende action-billeder utvivlsomt for ikke at kede det pirrings-tilvænede tv-publikum, men med det resultat at foredraget passerer nogenlunde uhindret ind gennem tilhørernes ene øre og ud af det andet.

Vietnam-krigen var jo den første tv-dækkede krig, dagligstuekrigen, og der er ikke mangel på billedstof, endda højlig interessant billedstof, jf. Michael Herr: "Man ved ikke hvad en medie-tosset er før man har set hvordan nogle få af soldaterne løb rundt under en kamp når de vidste at der var et tv-hold i nærheden; de lavede virkelig små krigsfilm i deres hoveder, lavede små mod-og-ære-læderhalse-stepdance-numre midt i beskydningen, fik deres filipenser skudt af til ære for tv-selskaberne". Og der ligger da også en historisk oplevelse i at se napalm-eksplosionerne folde sig ud som et døds-fyrværkeri af lysende blomster, se marinerne sætte ild til landsby-hytter eller tortore de fangne Vietcong'er, se præsident Diems iskolde frue når hun harcellerer over at buddhisterne serverer deres munke som *barbecue*, se de panikslagne flygtninge der stormer det sidste amerikanske fly der forlader Saigon. Men hvor stor fascinationskraft billederne end rammer os med, forekommer de kun sjældent strengt relevante i det historiske foredrag. Ofte må man spørge: Kan historien ses? Er en filmstump, der viser en smilende Kissinger på gaden i Paris den billedmæssige ækvivalens til redegørelsen for fredsforhandlingerne? Det meste af det, historien handler om — beslutningsprocesser og forhandlinger, magtudøvelse, tvang, undertrykkelse, løgn, opofrelse — er vanskeligt at vise gennem tilfældige nyheds-optagelser, det bliver mest til punktvis dokumentation af grusomheden, brutaliteten og formaliteterne. Dertil kommer det særlige problem, der ligger i at det historiske foredrag undertiden synes styret af det billedstof som tilfældigvis er til rådighed snarere end omvendt. Der er ingen tvivl om, at det autentiske film- og tv-materiale er historisk kildemateriale af stor betydning, men det er jo ikke ensbetydende med at dette materiale også kan fortælle historien.

Kun undtagelsesvis kan de tilfældige reportage-optagelser præsentere et stykke virkelig-

hed, så dets mening træder frem: Men der er f.eks. scenerne, hvor en veteran fortæller om den kroniske paranoia — man kunne aldrig vide, hvem der var ven og hvem der var fjende — ledsaget af billeder der viser de amerikanske soldater der langsomt går frem ad landevejen, mens de møjsommeligt afsøger hver meter med minesøgeren, samtidig med at de vietnamesiske bønder uanfægtede kører forbi på cykel.

Bedst fungerer genren, når den kan vise den personlige oplevelse — sådan som det netop er pointen og styrken i Claude Lanzmanns eminente 10-timers film om jødeudryddelserne, *Shoah* (1985), der, til dels dikteret af nødvendigheden har givet afkald på arkiv-optagelsernes pseudo-objektivitet og udelukkende satser på interviews og moderne optagelser fra de historiske steder: Historien set som summen af menneskelig lidelse, brutalitet, dumhed.

Således er et af Vietnam-seriens højdepunkter montagens konfrontation mellem bøddele og offer: Den sorte soldat aflægger sit vidnesbyrd om en episode, et af de tusindvis af angreb på sydvietnamesiske landsbyer hvor beboerne mistænkes for at stå i ledtog med de nordvietnamesiske guerilla-soldater, Vietcong.

Han afviser forarget anklagerne: "I didn't shoot old ladies and kids, half the guys in my squad didn't shoot old ladies and kids!" Og så udsagnet fra en vietnamesisk kvinde, der overlevede angrebet: "Alt hvad der blev tilbage af mine tre børn var en lille håndfuld knogler".

Vietnam anriver i amerikansk historie som en politisk mystifikation, et ideologisk/imperialistisk engagement som vækker nationen og en kort tid forstyrrer og rokker ved hele *the American way of life*. I kunsten bliver Vietnam katalysator for et grundlæggende selvhad, erfaringen af nationens dødsdrift og destruktive kraft, der så at sige afslører hele den amerikanske historie: Vietnam-krigen, set som pionerens genfærds-optræden, en sidste gang på vej ud som den kristne civilisations missionærer for at underlægge sig *the Wilderness*. John Wayne eller John Rambo: *Johnny Got His Gun!* Amerika drak af mørkets bæger, "this cup of darkness" som Robert Bly digtede om, rejste med Coppola ind i mørkets hjerte. Nu hvor det hele er blevet til historie, kan nationen nøjes med at opsøge krigsmindesmærket i Washington, D.C. og se sig selv i stenvæggens sorte spejl.

