



Vietnam Syndromet

Francis Coppolas nye Vietnam-film drejer sig ikke om krigen men om traumet, og den modsiger Kubricks Full Metal Jacket

”Clell mener krigen er en fejltagelse. Jeg mener den er folkemord.” Siger Washington Post journalisten Sam (Samantha) Davis og karakteriserer dermed to typiske grunde til at være imod USAs Vietnam-krig i 1968-69, hvor *Bag krigen* udspiller sig. Clell er sergent i den afdeling af hæren, der tager sig af det ceremonielle hjemme i Washington D.C., bl.a. heltebegravelse af faldne med fuld militær paradehonnør. ”Hun er civil”, siger Clell om Sam, ”og kan ikke vide, at dem der udkæmper krigen, hader den mere end nogen anden.”

Francis Coppolas anden film om Vietnam drejer sig ikke som den første, *Dommedag nu*, om krigen selv. Den går bag krigen, ikke kun ved at foregå på hjemmefronten men også ved at give et sindbillede på ”et hus i splid med sig selv”, som Lincoln udtrykte det i sin Gettysburg-tale 100 år tidligere. Huset er nationen, befolkningen, den enkelte familie og endda – som i Clells tilfælde – det enkelte menneske. Disse forskellige niveauer væves

Af Kaare Schmidt

sammen gennem et, tør man nok sige, dristigt fokuspunkt for en kritisk film om krigsengagementet, nemlig hæren set som en familie med alt, hvad der ligger i dette for en amerikaner nærmest hellige begreb.

Da *Bag krigen* og *Full Metal Jacket* er færdiggjort nogenlunde samtidigt, kan Kubricks film ikke direkte have udfordret Coppola. Eller omvendt. Men bortset fra den kritiske holdning er de to film nærmest diametrale modsætninger. De virker som en dialog, som om de var lavet for at kommentere hinanden. På den måde illustrerer de tilsammen udviklingen i de senere års forsøg på at løse op for det traume, som Vietnam fortsat er.

Selvopgøret

Kubricks film gør det forventelige i sin kompromisløse og i første dels militære træning uhyggeligt konsekvente skildring af hæren

som komplet dehumaniserende. Det er pacifistens nødvendige budskab, der ligesom i *Ærens vej* om 1. verdenskrigs meningsløse massakrer og *Dr. Strangelove* om kernevåbenberedskabets indbyggede Endløsning, sætter sig ud over tid og sted: så længe der er militær vil der også være krige, fordi militæret er skabt til krig, og krigen vil blive katastrofer, fordi militæret selv skaber den idioti, som får krigen til at eskalere ud i det totalt absurde, den både indre og ydre masseudslettelse af mennesker/mennesket.

Dette altid aktuelle budskab kunne have ramt noget specifikt for Vietnamkrigen, og når man kan have sine forbehold overfor en så fremragende film som *Full Metal Jacket*, er det nok især fordi den holder sig tilbage fra det specifikke. Vietnam-krigen er stadig så tæt på og så uafklaret, at almene sandheder – hvor vigtige de end er – ikke er nok. Krigstilhængernes stemme fra dengang er forstummet i dag, men de var faktisk et flertal, ikke kun i USA men f.eks. også i Danmark.

Hvad tænker de nu? Og hvordan kunne supermagten overhovedet tabe, hvorfor blev man så dybt involveret, hvad skete der egentlig? Vi har brug for svar, eller i hvert fald nogle spørgsmål, eller i det mindste nogle holdninger.

Her i Danmark/Europa, hvor Vietnam pustede kraftigt til reaktionen mod opfattelsen af USA som Paradis, er man selvfølgelig særligt på udkig efter selvpøget, klare holdninger imod den krig, som blev det altoverskyggende symbol på USAs militære såvel som økonomiske magtpolitik.

Kravet om et amerikansk selvpøget kan forekomme ublu. Ingen har krævet Frankrigs hoved på et fad siden *dets* krig i Indokina, eller hvad med 2. verdenskrig? Selv ikke Tyskland forventedes at lave film m.v., hvor man fremstillede sig selv som skurkene.

Forskellen er formentlig, at USA tilsyneladende intet har tabt ved sit nederlag, eller mere præcist ikke er blevet synligt "straffet" for sine (u-)gerninger. Selvpøget kunne være straffen, der samtidig aktuelt magtpolitisk stækkede den amerikanske ørns vinger over resten af den vestlige verden. Bortset fra det, så er USA også et af de ganske få lande, hvor man faktisk kan tro på, at et selvpøget kan nå ud over det helt interne og optræde alment tilgængeligt, bl.a. i film. Hvilket naturligtvis siger noget positivt.

Under krigen var Hollywood meget tilbageholdende, og bortset fra pro-krigsfilmen *De grønne baretter* var det modstanderne, der lirkede deres holdning igennem, i symbolsk form. Efter krigen er det krigstilhængerne, der har måttet ty til den fordækte form (f.eks. *Rambo*), mens filmene direkte om Vietnam dengang til gengæld er blevet storfilm – store i såvel økonomisk som kunstnerisk investering. Vietnam er ikke noget, der gemmes af vejen i B-film med premiere i provinsen. Alene det viser det presserende i sagen. Desuden har alle disse film været kritiske, men de har også alle efterladt indtrykket af at liste omkring den varme grød.

Når man midt i bombernes bulder og brag går på æg, så kan det selvfølgelig være fordi man ikke vil tage tyren ved hornene. Det kan også være fordi man ikke kan. Noget specifikt ved den krig var nemlig dens uafklarethed. Hvordan og hvorfor den opstod og eskalerede, og især hvad dens overordnede formål var. Det ideologiske, kampen mod verdenskommunismen i et fjernt, ukendt lille land, slog revner allerede dengang og virker i dag som en besværgelse. "Jeg er ligeglad med hvem, der regerer Vietnam", siger Clell i *Bag krigen*, og mon ikke de fleste faktisk var det? Det økonomiske, at krigsproduktionen (vistnok) virkede som motor for USAs erhvervsliv i opgangstiden, kunne næppe have fået større folkelig appel, og kun få har spekuleret over det. Svaret blæser i vinden, som Bob Dylan sang. Så det er ikke mærkeligt, at filmene er søgende.

Formålsløsheden

Formålsløsheden gør Vietnam til krig for krigens skyld. Denne absurditet lurer i alle de nyere Vietnam-film, uden at de går ind på, hvordan det så kan være. Når *Full Metal Jacket* heller ikke gør det, selv om det passer med Kubricks tema om det absurde, så må det være fordi det også modsiger hans pacifisme. Er Vietnam-krigen specielt formålsløs, så må der jo være andre krige, som ikke er det. Den opfattelse kommer til gengæld til udtryk i *Bag krigen*.

Coppolas film foregår ligesom næsten alle de øvrige Vietnam-film i det militære miljø men med en ganske anden pointe. Den strikse eksercits har hverken den militaristiske drenge-bliver-mænd hørm eller udtrykker den antimilitaristiske opfattelse af hjernevask (som hos Kubrick). I stedet fremstår noget kammeratligt, hvor hæren for de me-



nige og underofficerer får familiens karakter. Da soldaterne heller ikke trænes til udstationering i Vietnam, bliver miljøet gjort til en integreret del af samfundet, hvorved selvpøget ikke begrænses til hæren og dens handlinger i Vietnam. Med fare for at hvidvaske hærens rolle – *Bag krigen* er den første film siden *De grønne baretter* der er blevet til med fuld militær støtte – beskrives det underordnede militære personel som lige så forvirret og holdningsmæssigt splittet som resten af befolkningen. Således kommer filmen til at dreje sig ikke primært om den militære katastrofe men om Vietnam som traume i det hele taget.

Uden overhovedet at forlade sit hjemlige, og uden at inddrage politisk-sociale redegørelser eller kendte begivenheder, er alt i denne film gennemsyret af Vietnam. I den forstand er *Bag krigen* den første film om Vietnam, der ikke handler om Vietnam men alene om bevidstheden om Vietnam.

Det kan lyde lidt underligt. Almindeligvis vil man jo skildre en bevidsthed direkte ud fra dens genstand, altså bevidstheden om Vietnam i forhold til Vietnam selv. Det er det Cimino gør i *Deer Hunter*, hvor vi følger ændringerne i personernes psyke som følge af deres oplevelser derude (noget lignende gælder *Coming Home*, selv om den ligesom *Bag krigen* foregår helt på hjemmefronten). Bevidsthedens genstand i *Bag krigen* er ikke

Vietnam men det Amerika, der befinder sig i indre splid under Vietnams lange skygge. Det Amerika, hvis dagligdag er domineret af de fjerne begivenheder, en krig man ikke forstår, en krig der ikke er rigtig krig, fordi den ikke har et formål, ikke kan vindes og ikke engang har en frontlinie. En dagligdag, hvor Vietnam er som et fantom, der uforklarligt suger de unge ud og sender dem hjem i en kiste.

Det prøver Clell at forklare den unge officersaspirant Jackie, som han har taget under sine vinger. Men Jackie er den unge idealistiske kriger, der vil ud til fronten, hvor soldaten ændrer verdens gang, i overensstemmelse med de grønne baretters motto: "Killing is our business. Business is good!" Først må han dog udstå rekruttdien i begravelseskompaniet med Clells mod-motto: "Burial is our business. Business is better!"

Dette miljø er i sig selv et stærkt udgangspunkt for en karakteristik af Amerika i tussmørket (jfr. Peter Schepelerns stemningsbillede fra Washingtons mindesmærke for de faldne i hans Vietnam-artikel i *Kos* 178). Men Coppola standser ikke ved det forventelige. Den perfektionistiske militære paradehonnør er hverken symbol for den tomme emballage til krigens tragedie eller ha-stemt heltdyrkelse. På forunderlig måde er den lidt af hvert.

I begyndelsen vrænger de unge soldater, ganske som mange udenforstående, af det militære paradegøgl. Lige til det er en ven, et familiemedlem, der ligger der. Så får den hidtil tomme gestus pludselig indhold. Og den konsekvens at de levende rykker tættere sammen, livet bliver dyrebart, fordi det uden varsel og uden mening kan mistes.

Forløbet gennemspilles i Jackie, søn af en sergent, opdraget til at blive soldat, opsat på at komme i krig, og uforstående overfor Clell og hans kollega Goody, der vil blive hjemme. Jackie får sit ønske opfyldt, kommer på officersskole og til Vietnam, hvorfra han kommer hjem i en kiste, som næste hold unge soldater sættes til at begrave. Hans begravelse indrammer filmen, så vi kender hans skæbne fra starten, hvilket giver hans krigsiver den tragiske tone, der gennemstrømmer filmen. Da det klip, hvor en officer overrækker den unge enke flaget, gentages til sidst, presser følelserne sig frem i netop det ceremoniel, som ellers (helt klart i begyndelsen) virker udvendigt og tomt. Det er smukt og tematisk flot fremstillet.

Ikke kun fordi det fastholder billedet af døden som krigens uundgåelige resultat, og den krigs eneste resultat, men også fordi det samler engagementet om følelsen af meningsløshed – noget fjernt og uforståeligt, der pludselig bliver nærværende og håndgribeligt. Denne oplevelse skabes gennem distancen til den egentlige krig.

Hvad Jackie – eller andre – oplever i Vietnam, hører og ser vi ikke, og der vises heller

intet om soldaternes direkte mén, fysisk, psykologisk, socialt. Alt det forudsættes bekendt hos tilskueren som andenhåndsvinden, ganske som det er det hos de fleste af personerne i filmen og hos hele den befolkning, for hvem krigen var underlig fjern og alligevel helt inde på livet. Et fantom, der var en fuldstændig selvfølgelig del af dagligdagen. På den måde accepteres krigens tilstedeværelse af civilbefolkningen og soldaterne hjemme, uden at man overhovedet kender dens realitet. Derfor er det ikke blot en historisk detalje, når TV-skærmene i baggrunden uophørligt viser krigsreportager. TV bliver et psykologisk vægtæppe, som det ene øjeblik gør krigen fjern og ligegyldig, det næste øjeblik gør den påtrængende og chokerende midt i dagligstuen; ganske som strømmen af kister, hvor der pludselig er én, der skiller sig ud. Og som Jackies kone, der glæder sig til han kommer hjem men også frygter det, for hun har hørt om andre, der er vendt tilbage fuldstændig forandret, sindsyge, nedbrudte eller kolde...

Skyggekrigen

Det er denne oplevelse af krigen, Coppola fremmaner, billedet af Vietnam som en skyggekrig. Dette billede opstår gennem distancen, men det svarer samtidig til de erfaringer fra selve krigshandlingerne, som bl.a. *Platoon* gengiver, og som er baggrund for Clells antikrigsholdning. Således får Coppola indirekte også karakteriseret selve krigen og skabt en overensstemmelse mellem andenhånds- og førstehåndsoplevelsen. Dermed undgås den modsætning mellem hjemme og ude, som er forudsætning for dolkestødslegenden (jfr. *Rambo*) – gutterne kunne have vundet, hvis generalerne og politikerne havde turdet bakke dem op.

Hvor de fleste Vietnam-film begrænser sig til erfaringen fra den militære skyggekrig, med desillusion og moralsk opløsning til følge, opnår Coppola gennem sin distance at karakterisere hele Vietnam-engagementet som en skyggekrig og dermed en krig, som hverken kunne vindes militært eller moralsk – og som vel at mærke heller ikke burde vindes. Fordi den ikke havde et formål, der kunne berettige en sejr, og fordi det forhold ikke kunne holdes skjult. Det var i sidste ende det, der gjorde den til en skyggekrig.

Den militære skyggekrig fremgår i filmen af Clells beskrivelser overfor Jackie ("Der er ingen frontlinie derude...") og af en natøvelse, hvor generalerne som sædvanlig skal se hæren slå en afdeling udklædt som Vietcong, og hvor Clell benytter lejligheden til at demonstrere vietnamesernes overlegenhed. Forbindelsen fra det militære til det generelle billede fremgår af Jackies skæbne, og direkte gennem Jackies breve, der fungerer som en slags fortællerstemme, der giver hans (og nationens) gradvise erkendelse ord: "Jeg troede, jeg kendte alle svarene. Nu

kender jeg kun spørgsmålene", lyder det i hans sidste brev fra Vietnam, som vi hører i starten.

Spørgsmålene er i sig selv et svar, nemlig at der intet er at kæmpe for. Som Clell siger: "Jeg er ligeglad med, hvem der regerer Vietnam. Eller USA. Men hæren har problemer." Og dermed mener han de soldater, der sendes i døden uden grund. Han ved, hvad der foregår derude, og han gør sig til stadig upopulær hos de højerestående officerer på sin afstandtagen fra krigen. Han ved i modsætning til Jackie, at han intet kan gøre i kamp, og han prøver at blive forflyttet til en træningslejr, hvor han kan lære soldaterne, ikke at vinde men at overleve.

Men Clell må se sin indsats mislykket, han kan ikke komme til at hjælpe de mange, og han kunne ikke engang hjælpe den ene, Jackie, som han havde sat sig for. Til sidst søger han forflyttelse til Vietnam, sådan som Jackie hele tiden havde bedt ham om, men af helt andre grunde end Jackies. Hermed er tragedien komplet, formålsløsheden ført ud i noget, der næsten antager selvmordets konsekvens.

Det kan jo virke som ren opgiveness, og det er det også for så vidt angår mulighederne for at påvirke den militære institution indefra. Men individuelt og politisk er pointen den modsatte. Clell prøver hele tiden at tage konsekvensen af sin holdning, at ændre tingene og hjælpe andre, og først da det har vist sig helt umuligt, prøver han den sidste udvej. Det er det, filmen fundamentalt drejer sig om, at tage et ansvar.

Jackie har denne ansvarsfølelse og tager konsekvensen, fordi han tror blindt på hæren. Men hæren har den netop ikke, den nægter at se de militære realiteter i øjnene, hvilket Clells natmanøvre illustrerer. Og nationen gør det heller ikke, den nægter at se lidelserne i øjnene, illustreret af strømmen af kister ("Business is better!").

Og lidelserne er jo ikke kun amerikanernes. Clells holdning er ligesom Jackies begrænset til hæren og dermed amerikanerne selv. Men Clells forhold til Sam bringer ikke alene den civile side ind, også den bredere ansvarlighed, der modsiger nationens hele krigsengagement. Hun skriver, hun arrangerer møder, hun deltager i demonstrationer, altsammen ud fra den holdning, at krigen ikke bare er en (militær) fejltagelse men slet og ret mord, mord på vietnamesere, folkemord.

Tydligere kan selvopgøret vel næppe udtrykkes i ord. Men måske nok i handling, for filmen handler trods alt ikke så meget om hende og hendes synspunkter (og Anjelica Huston døjer også med at få givet personen overbevisende karakter i noget, der ikke er meget mere end en stor birolle). At få det sagt så utvetydigt, og så vidt jeg ved for første gang i en Vietnam-film, er dog et skridt på vejen.

Bortset fra de rammende bemærkninger fungerer filmen mest i kraft af sit følelsesengagement, et behersket melodrama, der står som nærmest stillestående kontrast til de spændingsfyldte krigsfilm. Det er samme fortælle-måde, som fejrede triumfer i *Peggy Sue blev gift* og som i Coppolas oeuvre står i modsætning til f.eks. *Godfather*-filmernes udadvendte dynamik og f.eks. *Aflytningens* indadvendte ansændthed. Denne fortælle-måde giver en ganske anderledes oplevelse, som ikke hjælpes af en logisk fremadskridende handling i afdækningen af temaet. Man må forlade sig på de følelser og fornemmelser, konnotationer og associationer, som billedsprog, spil og situationer bærer, hvilket kan give en højere grad af kompleksitet og intensitet end "omvejen" over et strikt handlingsforløb. Til gengæld kræver det også større skaberkunst at styre, hvis man ikke skal kunne få hvadsomhelst og ingenting ud af det, alt efter humør og forudsætninger.

Og det er jo langt fra den almindelige, fremadrivende stil i amerikanske film, hvilket formentlig forklarer den noget lunkne modtagelse, filmen har fået i USA (i *Variety* rakked den ned til sokkeholderne). Filmens holdning er måske heller ikke lige populær alle vegne, men stilen er også i sig selv krævende og ikke nødvendigvis alles kop te. Blandt andet må man kunne værdsætte den sofistikerede farveanvendelse, som f.eks. i et opgør om aftenen mellem Clell og Sam, hvor han i forgrunden karakteriseres af koldt, blåt lys fra vinduet og hun af varmt, gult lys fra badeværelset i baggrunden. De modsatte farver isolerer personerne fra hinanden i situationen og fra hinandens verden i det hele taget, og modsætningen understreges af, at de taler udenom og forbi hinanden, når de bevæger sig ind i hinandens farvezone (verden).

Jeg finder Coppola en af tidens store film-skabere, bl.a. fordi han evner antydningens kunst, kan dirigere tilskuerens associationer eller i hvert fald mine, og kan grave en masse ud af min bevidsthed, i dette tilfælde om Vietnam-årene. Men det er jo ikke sikkert, at det gælder alle andre tilskuere. Så ovennævnte tolkning er i høj grad min oplevelse, ikke nødvendigvis en endelig sandhed om en film, der i den grad svælger i paradokser under en tilsyneladende stillestående overflade.

Bag krigen

Gardens of Stone. USA 1987. Instr.: Francis Coppola. Manus: Ronald Bass, efter Nicholas Proffitts roman. Foto: Jordan Cronenweth. Klip: Barry Markin. Musik: Carmine Coppola. P-design: Dean Tavoularis. Prod.: Michael I. Levy & Francis Coppola - Tri-Star. Medv.: James Caan (Clell Hazard), Anjelica Huston (Samantha Davis), James Earl Jones ("Goody" Nelson), D.B. Sweeney (Jackie Willow), Dean Stockwell (Homer Thomas), Mary Stuart Masterson (Rachel Feld), Dick Anthony Williams (Slasher Williams), Lonette McKee (Betty Rae), Sam Bottoms (Lt. Webber). Udl: Columbia-Fox. 111 min. Prem: 27.11.1987.