



JFK

# Historisk dramatiker/ paranoid propagandist

Oliver Stones politiske filmkunst

Af *Kenneth T. de Lorenzi*

“Jeg har aldrig set mig selv som en cinematisk historiker og har, efter bedste overbevisning aldrig påstået noget sådant.” (Oliver Stone, Toplin p. 40)

De fleste har en mening om Oliver Stone, og ofte er den ikke specielt favorabel, især hvad angår troværdighed og objektivitet i den form for historieformidling, der er typisk for langt størstedelen af hans produk-

tion. Ikke desto mindre er Stone en af de få Hollywood-instruktører, der er konsekvent politisk og konstant kritisk i sin af søgning af magtmisbrug, korrupsion og USA's kamplystne udenrigspolitik. Hans mærkesag er Vietnamkrigens betydning for hans lands tilstand, en krig han oplevede på første hånd. Han er blevet placeret på begge politiske yderfronter af sine kri-

tikere, selv mener han at befinde sig et sted i midten.

Perioden mellem de skæbnesvangre skud i Dallas den 22. november 1963 og Watergate-skandalen i 1974 markerer for Stone USA's endelige uskyldstab. Hans to store film om *JFK* (1991) og *Nixon* (1995) er hans forsøg på at indkapsle epoken med Vietnam-trilogien - *Platoon* (1986, *Platoon - kamppatruljen*), *Born on the Fourth of July* (1989, *Født den 4. juli*) og *Heaven and Earth* (1993, *Himmel og jord*) - som brændpunktet. Disse fem film står sammen med den kontroversielle, nærmest surrealistiske mediesatire *Natural Born Killers* (1994) - som de centrale i Stones foreløbige værk, men kaster lange skygger over resten af hans produktion. Selv i en lille, skadefro og nihilistisk 'ørken-noir' som *U Turn* (1997, *U-Turn*) refereres henkastet til Vietnamkrigen, ovenikøbet i skikkelse af en slags indianer, en anden af Stones personlige besættelser.

Oliver Stone er aldrig blevet hyldet for subtilitet, men kunstnerisk elegance har heller aldrig været et mål for ham. En film må godt angribe publikum på alle tangenter for at banke sit budskab på plads - *anything goes*. Og han har da også opnået betydelige kunstneriske bedrifter, til tider grænsende til ren og skær forfriskende fornyelse af filmsproget som i *JFK* og *Natural Born Killers* og deres myriader af billedbombardementer.

**Cinematisk historiker?** Stone er mest blevet kritiseret for sin rolle som sandhedsa-postel og 'selvbestaltet cinematisk historiker' - han opponerer kraftigt imod begge prædikater samt mod beskyldninger for historieforvanskning. Han forklarer:

Du kan ikke bare binde en film sammen fra en række tilfældige, interessante fakta. Som

dramatiker søger du et mønster, et tema. Men du lægger selvfølgelig ud med: hvad er de kendte fakta? (...) Hvad fakta angår (...) så kan du ikke bruge dem alle. Du er tvunget til at udelade nogle. Og en hvilken som helst ærlig historiker vil fortælle dig det samme. (Toplin, p. 53, Stones fremhævnings)

Oliver Stone medgiver villigt, at han fiktioniserer dele af sine film og komprimerer flere af sine karakterer, men han ser sig selv som led i en shakespearesk tradition, der dramatiserer historien, og ikke som en cinematisk historiker. Sagens kerne er måske snarere, at Stone ikke stoler på regeringen og dens mere dulgte institutioner.

For Stone mener, at systemet er blevet korrumpet af den pengemagt, der skal bejles til, før man overhovedet kan føre valgkamp, og som igen hænger uløseligt sammen med multinationale korporationer, af hvilke flere har interesser i militærindustrien. Og han mener, at det hele holdes i live af mediemonstret, der holder fast i status quo og beskytter den hånd, der fodrer det. Han ser en stor del af den amerikanske presse som simple lakajer for landets mest puritansk konservative kræfter.

Hans film beskriver logisk nok denne verden, som han ser den - en verden af magtmisbrug, af krige der er blevet trivialisert og misbrugt til indenrigspolitiske formål, af sammensværgelser på højeste plan og unuancerede massemedier, der anklager enhver kritiker af dette morads for at være uamerikansk. Ihukommer man den amerikanske presses aggressive hetz mod kritikere af sidste års invasion af Irak, er det svært ikke at give Oliver Stone bare en smule medhold i hans paranoia. Ikke mindst når prominente, politisk engagerede skuespillere som Susan Sarandon og Tim Robbins bliver angrebet fra flere

fronter og på det nærmeste anklaget for landsforræderi, når de udøver deres grundlovsfæstede ret til at sige deres mening om Bush-administrationens politik.

**Stone begynder at rulle.** Fra starten af 1970'erne til midt i 80'erne instruerede Stone kun et par kortfilm samt horrorfilmene *Seizure* (1974) og *The Hand* (1981, *Hånden*) uden at skabe større røre, selv om Martin Scorsese efter sigende skulle have været imponeret over sin unge studerendes filmskoledebut, *Last Year in Viet Nam* (1971). Som manuskriptforfatter havde han større held, selv om den lille bølge af Vietnamfilm i slutningen af 70'erne satte en midlertidig stopper for hans to første manuskripter om krigen, *Platoon* og *Born on the Fourth of July*, der desuden blev anset for at være for pessimistiske. Sidstnævnte var dog dage fra at gå i produktion i 1979 med Al Pacino i hovedrollen.

Med afsæt i disse to midlertidigt aborterede projekter samt sit Oscar-vindende manus til Alan Parkers *Midnight Express* (1978) - baseret på den uheldige hash-smugler Billy Hayes' selvbiografi om et årelangt ophold i et grumt tyrkisk fængsel - har Oliver Stone, med få undtagelser, bygget sine film på lignende selvbiografiske skabeloner.

Efter yderligere succes med manuskripterne til Brian DePalmas *Scarface* (1983), Michael Ciminos *Year of the Dragon* (1985, *Chinatown bløder*) samt et tidligt udkast til John Milius' *Conan the Barbarian* (1982, *Conan, barbaren*) fik han endelig solgt to originalmanuskripter med sig selv som instruktør til det lille britiske selskab, Hemdale, der netop havde haft et pænt (endnu ikke stort!) hit med *The Terminator* (1984, *Terminator*).

**Frygt og latter i El Salvador.** Stones første 'seriøse' spillefilm blev således efter Hemdales valg *Salvador* (1986), som han havde skrevet sammen med krigskorrespondenten Richard Boyle om dennes oplevelser i det borgerkrigshærgede El Salvador 1980-81. Filmen følger sig nydeligt ind i rækken af senere værker, da protagonisten, Richard Boyle (James Woods) ser USA's støtte til landets højreorienterede militærdiktatur og dets dødspatrujler som en forbrydelse på linje med invasionen af Vietnam.

Filmen roses generelt for sin realisme og klarsyn, selv om flere også påpeger dens lidt for pæne version af de rædsler, der rent faktisk fandt sted. Stone har vedkendt sig kritikken, men peger på både sit begrænsede budget og et ønske om ikke at skubbe publikum fra sig, ved at være alt for hård i filten, som hovedårsager. Faktisk spiller filmen - med underforstået hilsen til Hunter S. Thompsons *Fear and Loathing in Las Vegas* - rent strukturelt som en art 'Fear and Loathing in El Salvador' med James Belushi i sit livs (måske eneste substantielle) rolle som sidekicket Dr. Rock. *Salvador* bruger inspirationen fra Thompson som identifikationspunkt og er som følge deraf, og trods de realistiske grusomheder ofte forrygende morsom, med James Woods i triumferende storform.

**Vietnamtrilogien.** Men det var først med den Oscar-belønnede *Platoon* senere samme år, at Stone fik sit endelige gennembrud. Der er umådelig langt fra en John Waynes vulgære og totalt misforståede *gung ho*-tilgang i *The Green Berets* (1968, *De grønne djævle*) til Stones mangefacetterede Vietnamtrilogi. Også selv om krigen for Stone entydigt står som USA's regerings store forbrydelse mod både deres eg-



*Platoon*

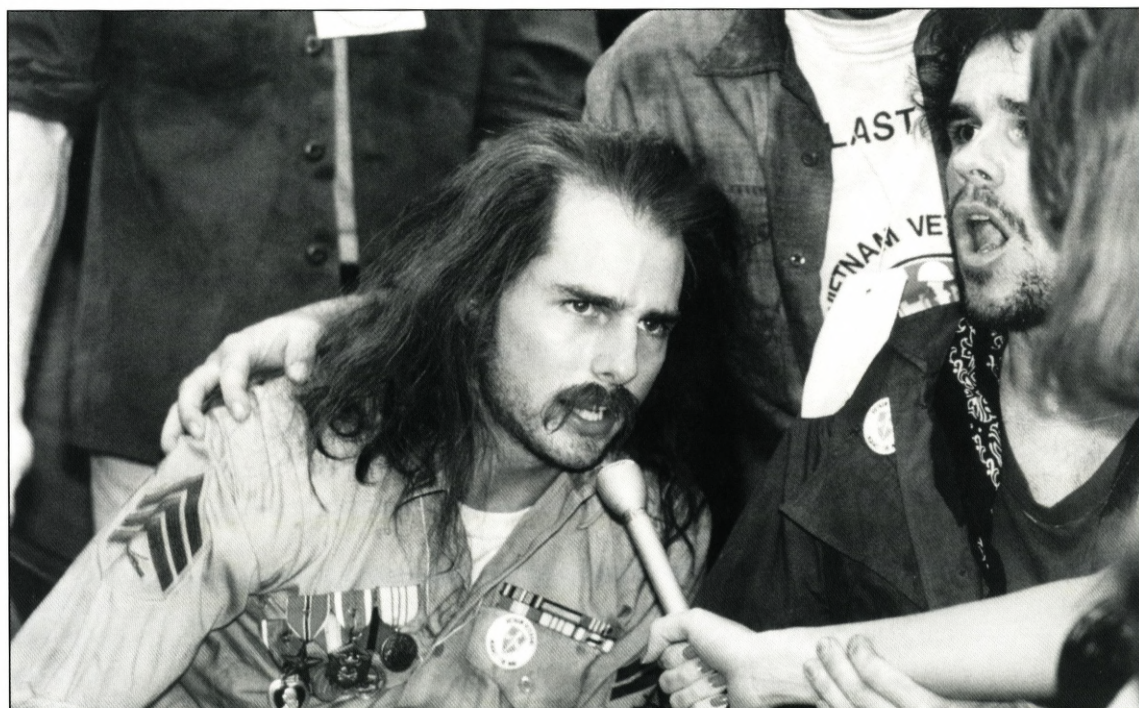
ne og den lidende befolkning i Vietnam - det er krigen, der ikke må glemmes. Trilogien viser tre forskellige personlige perspektiver på krigen: Stones eget i *Platoon*, Ron Kovic's i *Born on the Fourth of July* og Le Ly Hayslip's i *Heaven and Earth*.

*Platoon* er baseret på Stones tjeneste som menig soldat i Vietnam og blev skrevet tilbage i midten af 70'erne. Den blev

lavet uden (dengang) store stjerner og med en militærrådgiver, der gav hele ensemblet 14 dages intensiv træning i junglekrigens realiteter, så de, da optagelserne begyndte umiddelbart efter, havde det helt rette resignerede og udmattede udtryk i øjnene. Filmen er et konglomerat af Stones oplevelser under krigen med et drys dramatisk symbolik i den onde sergent Barnes (Tom Selleck), der myrder den gode sergent Elias (Willem Dafoe). For Stone og hans alter ego, Chris Taylor (Charlie Sheen), foregår amerikanernes egentlige kamp nemlig mod dem selv. Stone baserede de to sider af den amerikanske sjæl på virkelige personer, og Elias var ikke bare en personlig helt for ham, han havde også indianerblod i årenene (og blev virkelig dræbt af 'friendly fire').

*Platoon* blev hyldet blandt mange Vietnam-veteraner som den første sande spillefilm om krigen, og samtidig trådede

*Born on the Fourth of July*



den for alvor den markante røde tråd, der går igen i de fleste af Oliver Stones film. Ikke bare Vietnam som en del af USA's kollektive traume, men også den nordamerikanske indianer som en anden del af dette traume samt som symbol på den hvide mands tabte spiritualitet. En af grundene til, at Stone faldt for Le Ly Hayslips selvbiografiske bøger, var netop hendes spirituelle, tilgivende afklarethed. Udover at filmatisere hendes liv begyndte han selv at bekende sig til hendes gren af buddhismen.

Andel del af Vietnamtrilogien, *Born on the Fourth of July*, skrev Stone i slutningen af 70'erne sammen med den handicappede Vietnamveteran Ron Kovic, hvis selvbiografi den var baseret på. Da projektet faldt igennem i 1979, lovede Stone sin skuffede medforfatter, at han ville instruere den, så snart han fik mulighed for det.

Stone så straks potentialet i at få *the all-American college boy*, tandpastasmilet Tom Cruise til at spille rollen som Kovic, et lige dele indlysende og inspireret valg (det var lige før *Rain Man* kom ud). *Born on the Fourth of July* fungerer det meste af sin spilletid som en overbevisende indigneret protest mod Hollywoods traditionelt propagandistiske invitation til unge blåøjede mænd om at følge Uncle Sams opfordring til at melde sig som kanonføde. Hvor *Platoon* lægger ud med at vise døde teenagere blive hjemsendt i *body bags*, viser *Born on the Fourth of July* konsekvenserne for tusindvis af de overlevende med alvorlige fysiske mén - et liv uden sex, respekt og værdighed. En kende mindre troværdig fremstår den overordnede handling, hvor man følger Kovic fra naiv, krigsliderlig forstadsdreng, over desillusioneret, skyldbetyngt veteran til stolt politisk aktivist, men som helhed er filmen en imponerende og overbevisende præstati-

on, en antikrigsfilm med både hjerte og forstand. Filmen vandt også den anden instruktør-Oscar til Stone.

At *Heaven and Earth* ikke blev nogen publikumsmagnet, var vel forventeligt. De fleste amerikanere har åbenbart en lav grænsetærskel for, hvor mange skyldfølelser, de vil konfronteres med, og hvem har lyst til at udsætte sig selv for et alenlangt Stone-epos om en vietnamesisk kvindes lidelser? Desuden piller filmen også lidt ved det macho-image, man efterhånden havde fået bygget op omkring Stone. Hans kvindeportrætter havde nu heller ikke hidtil modsagt dette skudsmål - han var, indtil filmatiseringen af Le Ly Hayslips erindringer, en helt traditionel formidler af den evindelige og forsimplede luder/madonna-skabelon. *Heaven and Earth* er derimod et nuanceret portræt af Le Ly Hayslip - som man følger lige fra hendes flugt fra den slags tætknyttede landsbysamfund, som amerikanernes invasion ødelagde, over storbybyggertøs der nægter at sælge sin krop, til amerikansk forstadsfrue med egen forretning. Måske spænder filmen lidt for vidt, som i segmentet hvor Le Ly prøver at finde sig til rette i middel Amerika. Det forekommer næsten lige så grotesk som *sit com*-sekvensen i *Natural Born Killers* og skurrer i kontrast til den realisme, der går forud. Ovenikøbet har Stone castet ikonet Debbie Reynolds som skrækkelig forstadskælling, en *casting-against-character*, der minder mistænkeligt om Mallory Knox' modbydelige, incestuøse far (i førnævnte sekvens fra *Natural Born Killers*), der jo blev inkarneret af den folkekære *sit com*-stjerne, Rodney Dangerfield.

Men selv om filmen langt fra er perfekt, så er den bestemt seværdig, og hvem andre i Hollywood har i øvrigt nogensinde taget det vietnamesiske folks historie al-

vorligt? Stone lavede filmen ud fra et personligt ønske om at forstå og viderefremme krigens kompleksitet, og på det plan er filmen i det mindste delvist vellykket. Man føler den retfærdigt anklagende, men dog diskrete pegefinger: Hér er det traditionsrige folk, som I så ondskabsfuldt kalder *gooks*. Prøv engang at se vores invasion fra deres synsvinkel. Og dét indblik synes både håndgribeligt og metaforisk som en langstrakt, brutal voldtægt - også fra Viet Congs side.

Der er ikke nogen nemme svar i filmen, men den viser, hvordan nordvietnameserne forstår infrastrukturen og formår at bruge den viden til deres fordel, hvor amerikanerne hverken forstår eller udtrykker noget særligt ønske om at forstå noget som helst. Om ikke sort/hvid, så er den gode Stone nu ikke meget mere subtil end i sine machofilm, men *Heaven and Earth* er alligevel hans mest poetiske film. Man mærker tydeligt hans kærlighed til landet, ikke mindst i de smukke landskabspanoramaer (der godt nok er optaget i Thailand).

Stone ser det tilsyneladende som sit personlige ansvar at sikre sig, at eftertiden aldrig vil glemme perioden. Han synes at se sig selv som den ene samvittighedsfulde 68'er, der nægter at sælge ud - Amerikas utrættelige og nævenyttige Jesper Fårekyling. Som helhed er hans trilogi imponerende indsigtfuld, vidtspændende og mest af alt realistisk på et niveau, som kun få andre har kunnet matche.

**Personlig tilgang.** Det er i sig selv imponerende, at Stone konsekvent har lavet film om emner som Hollywood normalt ikke vil røre med en boomstang - historiske film med stærkt personlige politiske budskaber, der som regel og mod alle odds har været store succeser. Vel kun i 1970'er-

ne er der en slags præcedens for den seriøse politiske film, som Stone har gjort til et af sine varemærker, uanset om mange måtte mene, at hans tilgang til historie og politik er sensationalistisk. Han har ikke desto mindre skrevet stort set alle film sammen med udvalgte eksperter og har således også været med fra start til slut på sine projekter. Noget af en kraftpræstation, når man påtænker, at han i snit har lavet en film om året fra 1986 til 1995 - samtidig med at han har skrevet og produceret for andre.

Oliver Stones tilgang til de enkelte film er ofte meget personlig, selv når han en sjælden gang bliver hyret, som han gjorde til filmen om *The Doors* (1991). Nu er Jim Morrison tilfældigvis også et af hans store idoler, så filmen kom i sidste ende til at fremstå som et lettere abstrakt cinematisk digt til Stones dionysiske afgud, hvilket ikke faldt i god jord hos alle. Keyboardspilleren Ray Manzarek - der i filmen bliver fremstillet som en sympatisk, om end temmelig konfliktsky person - benytter således enhver lejlighed til at rakke filmen ned. Stone lavede *The Doors* i stedet for *Evita*, som han ikke kunne få finansieret. *Evita*, som Alan Parker instruerede i 1996, skrev Stone angiveligt, fordi Eva Perón mindede ham om hans moder. *Platoon* var selvbiografisk; *Wall Street* (1987) var inspireret af hans far, der arbejdede på den navnkundige gade (og døde før sønnens karriere rigtig tog fart), og *Nixon* er en slags hyldest til faderen.

Mest upersonlig er nok *Talk Radio* (1988, *Noget for noget*), der er en filmatisering af Eric Bogosians skuespil om en rapkæftet, venstreorienteret radiovært. I det mindste var stykket dog baseret på en virkelig dj, der blev myrdet af nynazister i starten af 80'erne, og *Talk Radio* stiller da også (uudtalt) det meget stone'ske spørgs-

mål: Hvad skal vi med ytringsfriheden, hvis det vi siger er med fare for liv og lemmer?

*U Turn* er en sort-munter bagatel som svælger i noir'ens fatalitet og nihilisme, men er i bedste fald blot en fodnote i det samlede output. *Any Given Sunday* (1999) er en lang, ambitiøs men klodset mastodont af en *football*-film, der nok kun kan ophidse folk med en interesse i denne mærkværdige, testosteronpumpede sportsgren. Det skal dog retfærdigvis nævnes, at filmen også beskæftiger sig indgående med magtkampene bag kulisserne og begræder en sportsgren, der for længst har solgt ud til reklamefinansieret tv (særligt ved det årlige medicirkus, Super Bowl). Ydermere leverer Al Pacino en underholdende præstation som den snu, gamle træner, der ikke sådan lige lader sig sparke af banen af pengegriske arvinger, uden boldhjertet på rette sted.

Flere af Stones film er af mange blevet enten hyldet eller ugleset som værker, der definerede forskellige årtier, hvilket Stone selv hverken har postuleret eller er specielt begejstret for at blive skudt i skoene. Men Gordon Gekkos (Michael Douglas) "Greed is good"-tale i *Wall Street* blev mantra for mange 80'er yuppier (og andre) - selv om Gekko utvetydigt er filmens skurk - og de glade 60'ere, som Stone sirligt genskabte i *The Doors* synes virkelig at give perioden ægte liv, trods filmens ellers lidt frie forholden sig til hovedpersonens liv og levned. Desuden er koncertoptagelserne i *The Doors* lige så overbevisende som Val Kilmers mesterlige inkarnation af Morrison - det er næsten som at være der selv.

**Dramatisk licens.** Et andet hyppigt kritikpunkt går på Stones kondensering af historiske begivenheder og personager. Som

når han lader ærkebiskop Romero blive dræbt under en af sine sidste taler, hvorefter militæret skyder løs på den demonstrerende civilbefolkning uden for kirken i *Salvador* - en sammentrækning af tre forskellige begivenheder, der ikke foregik samtidigt. Dramatisk fungerer det faktisk glimrende, og forløjet kan man vel næppe kalde denne komprimering. Det er først og fremmest effektivt og vidner om en naturlig forståelse for dén fortælle-mæssige økonomi, der er nødvendig for enhver filmskaber - ikke mindst når dennes film som regel varer et sted mellem to og tre timer!

I *Born on the Fourth of July* lader Stone Ron Kovic opsøge familien til en kammerat, han kom til at dræbe under Vietnamkrigen, for at bede om forladelse. Kovic gjorde aldrig noget i den retning, men han skrev en selvbiografi, hvor skylden over drabet hele tiden ligger og ulmer. Stone giver blot denne skyld et filmisk udtryk - et lidt kluntet udtryk, måske, men budskabet kunne ikke have været leveret mere pålideligt af Western Union.

Den mest ekstreme kondensering er nok, da Le Ly Hayslips otte forskellige mænd samles i én eneste, spillet af Tommy Lee Jones. Det er også nemt at forstå at otte mænd til én kvinde i én, godt nok lang spillefilm, i bedste fald ville komme til at fremstå meget karikerede og helt umulige at nå at lære at kende. Desuden er rollens funktion i høj grad symbolsk. Nogen vil sikkert hævde, at Jones' rolle er karikeret og det er vel også en legitim pointe, i særdeleshed hvad angår Stone, der altid maler med brede strøg, men så sandelig også hvad angår Tommy Lee Jones, der desuden tilføjer både *JFK* og *Natural Born Killers* stærkt stileret og mindeværdig pondus i overordentligt flamboyante præstationer, som

ikke lader hans instruktør noget efter. Jones er måske netop derfor den ideelle Stone skuespiller: han er altid *larger-than-life* og levner aldrig nogen tvivl om sine karakterers moralske beskaffenhed.

**M&M - medier og mord.** Kontroversen omkring den film *The New Yorker* kritikeren Terrence Rafferty lidt spydigt kaldte "*Bonnie and Clyde* i en blender", *Natural Born Killers*, har været omfattende, især fordi filmen har afstedkommet flere *copycat*-forbrydelser i USA. En af de mest omtalte af disse var, da to teenagere, Sarah Edmondson og Benjamin Darras, på vej til en Grateful Dead koncert skød to mennesker. Sarah fortalte senere, at Benjamin var blevet besat af Mickey Knox-karakteren fra *Natural Born Killers*, og simpelthen bare måtte prøve, hvordan det var at slå ihjel. Da Sarah selv skød en ekspeditrice, fortalte hun, at hun så en dæmon svarende til dem, der hjemsogte Mickey og Mallory (Woody Harrelson og Juliette Lewis) i filmen.

Edmondson/Darras-affæren fik den populære amerikanske bestseller-forfatter, John Grisham - der kendte et af ofrene - til at fare i blækhuset for at opfordre de implicerede ofres familier til at sagsøge Stone. Grisham er som bekendt selv advokat og argumenterede ihærdigt for, at den eneste måde at stoppe produktionen af film som *Natural Born Killers* på er, at der bliver skabt præcedens i en retssag, hvor det vil blive medgivet, at der er en direkte kausal forbindelse mellem den fiktive vold i en given film og de mén, ofrene for dens imitatorer måtte have lidt. Grisham mente, at intet i de to teenagers fortid kunne forklare, hvorfor de blev mordere, men nævner dog, at de begge havde haft en problemfyldt opvækst og havde taget stoffer i årevis. Grisham tilhører altså de cen-

surfortalere, der mener, at en film har større indflydelse på unges opførsel end deres opvækst eller eventuelle stofmisbrug.

Dette fremhævede Oliver Stone da også, da han svarede på Grishams beskyldninger ved bl.a. at påpege, at det ikke nytter noget at 'sagsøge budbringeren', og at et menneskeligt grundvilkår er, at enhver er ansvarlig for sine egne handlinger - man kan ikke bare give sorteper videre til diverse Hollywood-instruktører. (Stone 1996, p. 237)

Stone ser sig selv som den samvittighedsfulde oprører i en verden, hvor myndighederne, medieverdenen og tv i særdeleshed står for løgn og undertrykkelse. Mens censur-fortalerne taler om, at film har en afgrænset, påviselig effekt, viser Stone med sin(e) film, at medier er en del af vores empiriske virkelighed - i *Natural Born Killers* udgør de tilsyneladende hele virkeligheden - og derfor påvirker de naturligvis vores tænke- og væremåde. Hvor Grisham og andre går ned i enkelte subversive værkers skadelige indflydelse, mener Stone, at det er det konstante *flow* af ligeegyldig tv underholdning, der er skadeligt. Ifølge Stone viser en undersøgelse, at gennemsnits-teenagere ser tv 15.000 timer årligt, men kun tilbringer 11.000 timer i skolen.

**Ultravold som mediekritik.** "Film er et magtfuldt medie, film er et narkotikum, film er et potentielt hallucinogen - det trænger ind i dit øje, ind i din hjerne og stimulerer og det er en farlig størrelse - film kan være en meget samfundsnedbrydende ting." (Stone citeret af Mary Whitehouse in French, p. 60)

Oliver Stone bruger næsten ethvert tænkeligt billedmedie til at fortælle historien om 'M&M-mordene' - lige fra over-



vågningskameraer og den dokumentariske stil, han forfinede i *JFK*, over tegnefilm, superimposeret tekst og *morphing* til reklamer og satiriske parafraser over sæbeoperaer og *crime shows*. Der opereres desuden med fem forskellige slags *film stock*, bagprojektioner, slow-motion etc. Filmen tog et sted mellem 10 og 11 måneder at redigere, og der er mindst ligeså mange klip i *Natural Born Killers* som i en halv snes almindelige spillefilm. Resultatet er en oplevelse, der konstant bevæger sig på kanten af det kvalmende, men ikke desto mindre udgør en fascinerende *tour de force*:

Subversiv på et plan, der får én til at mindes *A Clockwork Orange* (...), viser *Natural Born Killers* både virkelig og abstrakt vold som en slags junk, en fuldstændig hæmningsløs kraft, der har gjort et helt samfund afhængige. Stones frækhed er, at han, som Kubrick før ham, vover at gøre sin film til endnu et fix af stoffet, lige så hypnotisk i sin sensationalisme som den verden den portrætterer (...) Stone får dig til at føle det som om du zapper gennem et 500-kanals kabelsystem samtidig med, at du er høj på peyote. (Owen Gleiberman in Keough, p. 182)

Sammenligningen med *A Clockwork Orange* (1971) er rammende, eftersom begge film, alt afhængigt af temperament, enten lider under eller drager fordel af det faktum, at de i udstrakt grad gør brug af den selvsamme korrupsion, vold og sensationalisme, som de angiveligt kritiserer, og således gør det overmåde svært for tilskueren at tage afstand fra excesserne. Filmen er Stones mest abstrakte værk til dato - han kalder det selv sin Jackson Pollock-film, fordi han nærmest 'kastede op' over lærredet. Og Mickey og Mallory Knox' univers fremstår, præcis som i *A Clockwork Orange*, som et forvrænget popkunst-helvede, blot befolket af medieskurke i stedet for korrupte politikere som

i Kubricks film (og hvori ligger forskellen i dag?). Hvad der er blevet endnu mere dominerende i *Natural Born Killers*, er de levende billeder - selv vinduerne i Mickey og Mallorys univers er blevet omdannet til store fjernsynsskærme - tilsyneladende eksisterer verden udenfor ikke længere. Virkeligheden er blevet transformeret til billeder, og billederne er de dæmoner, der har besat 90'ernes svar på Bonnie og Clyde.

Stone viser konstant hvordan Mickeys og Mallorys empiriske referenceramme er begrænset til tv og film. På et tidspunkt ses Mickey, halvt engageret i forspil med Mallory, alt imens han rastløs 'skyder' løs på fjernsynet med fjernkontrollen, og pludselig er forskellen mellem våben og fjernkontrol også svær at få øje på. (Til stadighed ironisk selvrefererende kan Stone ikke nære sig for, i samme sekvens, at lade ekstremt voldelige øjeblikke fra *Midnight Express* og *Scarface* indgå i Mickeys 'kanalrundfart', og det vel at mærke sekvenser, der aldrig ville blive vist på almindeligt *network-tv*.)

Næppe har de to begået en forbrydelse, før end den er blevet assimileret af medierne og omdannet til enten direkte rapporter eller rekonstruktioner på *crime show*-pastichen *American Maniacs*, og ved flere lejligheder forvrænges Mickeys hoved pludselig, som var han blot et billede på en tv-skærm. Da Mickey og Mallory skyder værten på *American Maniacs*, Wayne Gayle (Robert Downey Jr.), forklarer Mickey ham, at han er deres sidste offer, for "after all, Frankenstein's monster killed dr. Frankenstein." Der efterlades altså ingen tvivl om, hvem der er den virkelige skurk.

**Lykkelige enfold.** Kritikeren Howard Hampton har argumenteret - i en sam-

menlignende analyse af *Natural Born Killers* og Robert Zemeckis' *Forrest Gump* (1994) - for en vis tendens i det amerikanske samfund. De to film indtager, ifølge Hampton, hver sin modpol i den stadige amerikanske (film)historieskrivning, hvor Zemeckis omhyggeligt hvidvasker enhver anklage, som Stone nogensinde har fremsat mod det stjernebestrøede flag og nationen det stolt vajer over:

Forrest Gump og *Natural Born Killers* er film, der støder frontalt sammen, idet de indtager diametralt modsatte positioner. I al hemmelighed konstituerer de de magnetiske modpoler af Amerikas ordensmani: på den ene side grådigheden efter en politistatsagtig håndhævelse af orden i skikkelse af en fanatisk opretholdt 'uskyld'; og på den anden side en umættelig appetit efter det helt store voldelige kødcirkus - som 'love' og 'hate' tatoveret på knoerne af en tv prædikant. (Howard Hampton in *Film Comment*, November/December 1994, pp.2-4)

I *Forrest Gump* fremstilles krig og politik som ufarlig, lattervækkende underholdning og alvoren som værende udenfor menigmands fatteevne og i *Natural Born Killers* er *sitcom*-pastichen *I Love Mallory* blot ét af mange eksempler på den hykleriske maske, som det amerikanske samfund sætter på sin underliggende sadisme, der i ren form eksemplificeres ved - og satiriseres vredt over i - det uhyrlige crime show *American Maniacs*. I *Forrest Gump* er der meget kort fra intelligens til fysisk og psykisk korrupsion (jf. Forrests intellektuelle og snobbete barndomsveninde, der først, da hun er ved at dø af AIDS, indser, at idioten Forrest er det bedste, der nogensinde er hændt hende), og derfor synes den amerikanske drøm, i Zemeckis' film, at være et Amerika med en gennemsnitlig intelligenskvotient på 75. Mickey og Mallory Knox viser møntens bagside - de fremstilles i bund og grund som uskyldige

ofre, da de indleder deres morderiske hævn tog gennem USA under mediernes stadige bevågenhed (alt imens, kunne man forestille sig, Forrest løber frem og tilbage mellem de to verdenshæve).

Milos Forman forsvarer *Forrest Gump* som en uundgåelig følgevirkning af den stigende frygt, som bla. kompromisløse, non-eskapistiske art-film som *Natural Born Killers* er med til at skabe hos den amerikanske befolkning. Han ser filmen som:

sentimental, godt lavet og som en sund reaktion: her er en almindelig mand og han er en helt. Amerikanerne er bange; de ved ikke hvordan de skal beskytte sig selv fra det de ser omkring sig eller spejlet på lærredet. Grænsen mellem liv og kunst udviskes. Se engang hvad tv-stationerne gjorde ved O. J. Simpson. Det perfekte drama (...) Den eneste løsning synes at være flere pistoler: én til dig, én til mig. Og et folkekrav om hårdere straffe. (Milos Forman in *Index on Censorship*, 6/95, p.135, min fremhævning.)

*Forrest Gump* er bare én i en lang række af venlige, mentalt udfordrede og ufarlige 'Rain Men', der kan gøre selv Vietnamkrigen til 'good, clean family entertainment' og opretholder myten om, at enhver kan blive rig på trods af alle odds. Stik modsat er *Natural Born Killers*' opdatering af film som *Bonnie and Clyde*, *Weekend, A Clockwork Orange*, *Badlands* og *Wild at Heart*, som placerer den i slutningen af en apokalyptisk voldsfilmtradition, hvor den på samme tid er det ultimative simulakrum og et skingert mareridt, hvor selv det sidste skel - skellet mellem filmens virkelighedsplan og dens indlejrede fiktioner - er endeligt udryddet. Virkeligheden fremstilles som fiktion og vice versa - "grænsen mellem liv og kunst udviskes."

Både *Forrest Gump* og *Natural Born Killers* bruger *morphing*-teknikken som modifikator i udstrakt grad, men

Zemeckis bruger den på sømløs vis til at omdigte historien - a la Woody Allens *Zelig* (1983) - hvor Stone her bruger den til at skabe et klaustrofobisk univers, hvor medierne overalt, og det med særdeles synlige sømme, er i færd med at gennemtrænge virkeligheden. Fra Alex' ufrivillige aversionsterapi i 70'erne til Mickey og Mallorys ikonoklastiske oprør på 90'er-samfundets egne præmisser, har virkelighedens billedmedier gennemgået en lyn-evolution, der endeligt er resulteret i, at disse effektivt har fået patent på en meget stor del af vores referenceramme.

Stones egentlige og afgørende pointe med *Natural Born Killers* kunne derfor være, at vise hvordan vores samfund ville se ud, hvis der ikke var noget skel mellem virkelighed og fiktion: et samfund uden kunst - kontroversiel kunst mindst af alt - men med overdrevne mængder af voldelig underholdning.

**Seriøs selvironiker.** Oliver Stone har for vane at optræde med et glimt i øjet i små roller i sine egne film. Han har desuden en morsom cameo (som sig selv) i præsidentkomedien *Dave* (1993) i et talk show, hvor han hævder at have beviser for en obskur sammensværgelse i Det hvide Hus. I fremtidsthiller miniserien *Wild Palms* (1993, *Vilde Palmer* - Stone var executive producer) er der en lignende iscenesat tv-optræden, hvor han storsindet erklærer ikke at bære nag, nu hvor aktindsigten i Warrenkommissionens undersøgelser har givet ham ret i alt, hvad han fabulerede om i *JFK*.

Små optrin som disse siger en del om, hvordan Stone opfatter sig selv og sin rolle i medieverdenen. Han ved, at han efterhånden er blevet synonym med tossede konspirationsteorier, og nok udviser han tilstrækkelig selvironi til at gøre grin med



JFK

sig selv, men der er ingen tvivl om, at han tager sig selv meget alvorligt. Han har f.eks. flere gange deltaget i alskens mere eller mindre videnskabelige fora for at forsvare sine film, hvilket vel er ret enestående for en stor Hollywood-instruktør.

**JFK - hvor frit kan man forholde sig til historien?** Der kan ikke herske nogen tvivl om, at *JFK* markerer et højdepunkt i Stones karriere, ikke mindst kunstnerisk. Selv om han året efter tog filmens skizofrene stil og multiplicerede den til smertegrænsen i *Natural Born Killers*, var den, i historien om mordet på USA's hidtil mest populære præsident, intet mindre end revolutionerende. Det er svært at overdrive *JFK*'s indflydelse, ikke mindst på folks mistro til Warrenkommissionens konklusioner. Der havde været masser af *conspiracy nuts*, da filmen kom ud, men også flere anerkendte historikere havde længe udtrykt deres tvivl om "lone gunman-teorien". Med ét var det som (det amerikanske) folks kollektive bevidsthed ændredes, og det er først og fremmest Stones fortjeneste (eller skyld), at størstedelen af amerikanerne i dag mener, at der lå en eller anden form for sammensværgelse bag mordet på Kennedy.



JFK – Abraham Zapruders optagelse

JFK inddrog alverden i alle tiders detektivhistorie, hvor efterhånden mytiske begreber som “the magic bullet” og “the grassy knoll” for alvor blev kendt. Og her er virkelig tale om et mytisk værk af dimensioner - ikke bare omfangsmæssigt. Ved hjælp af den travle, rastløse klippeteknik, blandingen af forskellige slags film og fiktive momenter blandet umærkeligt sammen med dokumentarfilm, formår filmen at bombardere sine sagesløse tilskuere med en sådan kvantitet af informationer, at det næsten er umuligt at gøre andet end at læne sig tilbage og tage imod. Selvfølgelig blev Stone angrebet for ikke at lade folk tænke selv, men der har vel aldrig været noget til hinder for, at man sætter sig ned og reflekterer i ro og magbagefter. Det er en mageløst manipulerende film, men den lægger aldrig skjul på si-

ne intentioner, hvoraf den fremmeste netop er at få folk til at tænke selvstændigt:

Do not forget your dying king who forfeited his life. Show the world this is still a government of the people, for the people, and by the people. Nothing as long as you live will ever be more important. It's up to you! (Kevin Costner som Garrison i sin afsluttende plædering til juryen)

Den sidste sætning fremsiger Costner med blikket stift rettet mod kameranlinsen - det virker næsten som et bevidst parafraserende modangreb på den notoriske Uncle Sam-plakat. En plakat, der netop ikke opfordrer til selvstændighed og omtanke, men til at adlyde magtens stemme. Den står for den blinde, aggressive nationalisme og gemene, propagandistiske bondefangermentalitet, som Stone kritiserer i Vietnamtrilogien - i *Born on the Fourth of*

July i særdeleshed.

Ifølge Stone udlægger *JFK* bare en af mange mulige forklaringsmodeller, hans egentlige formål var at mistænkeliggøre Warrenkommissionen og vise, hvor utroværdige dens konklusioner var. Han formår da også at stille flere nøglespørgsmål, der endnu ikke er blevet entydigt eller tilfredsstillende besvaret. Hans argeste kritikere (heriblandt CBS' Dan Rather, MPAA's Jack Valenti og Richard Nixon!) koncentrerede naturligvis skytset mod de fakta, de mente at kunne tilbagevise, selv om de over én kam beskyldte filmen for at være ren fiktion og spekulation (Nixon havde iflg. Stone ikke en gang set den). Alt andet lige må man gå ud fra, at Stone trods alt har researchet lidt i emnet, så ren og skær fiktion er *JFK* vel næppe. Desuden har Jim Garrison som tidligere (og flere gange genvalgt) *district attorney* vel også bare et minimum af troværdighed, uanset hvad man ellers måtte mene om hans radikale teorier. Til hans mere noble meriter kan tælles, at han fik trukket kommissionsmedlemmet Gerald Fords manipulation med den retsmedicinske rapport frem i lyset. Det viste sig, at Ford faktisk havde 'flyttet' skudhullet i ryggen et par tommer op for at sandsynliggøre den - i øvrigt på mystisk vis uskadte - magiske kugles kringlede færd fra Kennedys hals, gennem guvernør Connallys bryst, håndled og lår. Ikke mindst var Garrison primus motor i at få offentliggjort Zapruders amatørfilm af mordet - en rulle, som Stone også gør flittigt brug af i sin film. *JFK* var i sig selv direkte årsag til oprettelsen af en særlig kommission, der med tiden frigav tusindvis af dokumentsider fra Warrenkommissionens undersøgelser.

**Arven fra Capra.** Det faldt også mange for brystet, at Stone præsenterede den lidt bl-

akkede Garrison, der var berygtet for sine hårdhændede metoder, som dydsiret helt. I Kevin Costners drenget-ålvorlige skikkelse fremstår han nærmest som en anden caprask Mr. Smith. Faktisk havde Stone haft Frank Capra i tankerne. Udover nødvendigheden af at have et identifikationspunkt i filmen - en indiskutabel helt som guide gennem labyrinten - er valget af den renskurede Capra-helt også en kommentar til den af højrefløjen så ofte hyldede instruktør. Et meget overset aspekt ved Capras produktion er, ifølge Stone, hans indgående forståelse af truslen fra 30'ernes spirende fascisme. Stone mener, at Capra i bund og grund prøvede at advare mod den form for fascistoid stat som Dwight Eisenhower sidenhen (og inkluderet i *JFK*'s indledende 'Camelot'-montage), ligeledes advarende kaldte "*the military-industrial complex*". Stones definition er som følger:

Hvis fascisme kan defineres som en stat der ejes af korporationer (...) så er dette hvad (Eisenhower) så - en godartet, næsten ren hybrid af amerikanske værdier (dvs. penge og optimisme) kombineret med den europæiske afart af fascismen, der gjordes populær af tyskerne og italienerne i 1920'erne og 1930'erne (dvs. frygten for opløsning) - kort og godt, en rendyrket amerikansk fascisme. Interessant nok kan man finde denne idé hos alle vores bedste dramatikere i dén periode, lige fra Sinclair Lewis og John Dos Passos til John Steinbeck og Frank Capra. (Stone in Toplin, p. 63)

Faktisk er det lidt misforstået, når kritikere så ofte bider sig fast i de små, enkelte facts i Stones film, for han interesserer sig aldrig så meget for detaljen som for den større 'sandhed', som ovenstående - der også fungerer som nøgle til *JFK* - er et godt eksempel på. Det kan man selvfølgelig have mange indvendinger imod, men man må også medgive, at vi, trods alle lig-

heder med virkelige personer og begivenheder, har at gøre med en fiktionsfilm. Det kan være svært at acceptere, når *JFK* i al sin tordnende retorik nærmest synes at gennemvinge sine grundlæggende teorier, men *JFK* indskriver sig trods alt bare i en lang tradition af filmatiseringer af historiske begivenheder, hvor praksis altid har været at digte videre på de kendte fakta. Som historikeren Robert A. Rosenstone siger i sit glimrende essay "Oliver Stone As Historian": "Man bør ikke dømme historiske film på detaljeniveau, men på deres argumentation samt på metafor- og symbolikniveau." (In Toplin, p. 34)

Rosenstone konkluderer, at filmen tilbyder os historien som vision, en vision der fungerer på flere forskellige planer og derfor divergerer voldsomt fra historieskrivningens lineære videnskabelighed. Filmens fortid viser et langt mere komplekst billede og er mere umiddelbart indbydende end den nedskrevne historie. Den mening, den historiske films mangetydighed frembyder, er lige så forskellig fra det skrevne ord, som det er fra den mundtlige overlevering, der kom før det. Rosenstone mener ikke, at vi kan undvære historieskrivningen, men blot at filmen kan hjælpe os til at forstå historien på flere forskellige og ikke mindst andre niveauer end det autoritative ord.

**Ubesvarede spørgsmål.** Enhver historieverlevering indebærer som bekendt, at der er noget, man vælger at fortælle og andet man bliver nødt til at udelade. Hos Stone som hos andre filmmagere finder man den dramatiske sandhed et sted mellem de påviselige fakta og 'videnshullerne'. Man kan naturligvis, med en vis ret, beskyldte Stone for at være bombastisk, men næppe for at være direkte løgnagtig. Forklaringen på den betragtelige kontrovers i *JFK's* køl-

vand er nok snarere, at personen Oliver Stone virker så provokerende på mange. Stone er virkelig en kontroversiel figur i det offentlige Amerika, og mon ikke det hænger sammen med hans betydelige viden om de emner, han tager op - han ses faktisk som en trussel mod det etablerede, en trussel hvor ikke mindst latterlig- og mistænkeliggørelse bliver brugt som modangreb. Hører man Stone selv argumentere, er der sjældent nogen letkøbte floskler, men masser af engagement og veltalende intelligens. Det er også meget sigende, at kontroversen om *JFK* begyndte næsten et år før filmen kom ud og havde udgangspunkt i et tidligt udkast af manuskriptet, der cirkulerede blandt flere prominente mediefolk. Ingen havde sikret sig rettighe-derne til det copyrightede manus, som desuden divergerer en del fra den færdige film.

Desuden er det en anelse suspekt, at Stone ofte bliver gjort til samfundsfjende, når han mest af alt bare stiller spørgsmål til nationens tilstand. Han siger selv, at han er glad for sit land, men at det vel ikke udelukker, at han også kan mene der er ting, der kan forandres til det bedre. Han ser mordet på Kennedy som sidste århundredes største tragedie, fordi denne ville have ændret historiens gang. Oliver Stone er simpelthen overbevist om, at Kennedy ville have stoppet den kolde krig og trukket tropperne ud af Vietnam efter sit genvalg. Trods kritiske røster er han faktisk blevet støttet i denne antagelse fra flere forskellige kanter.

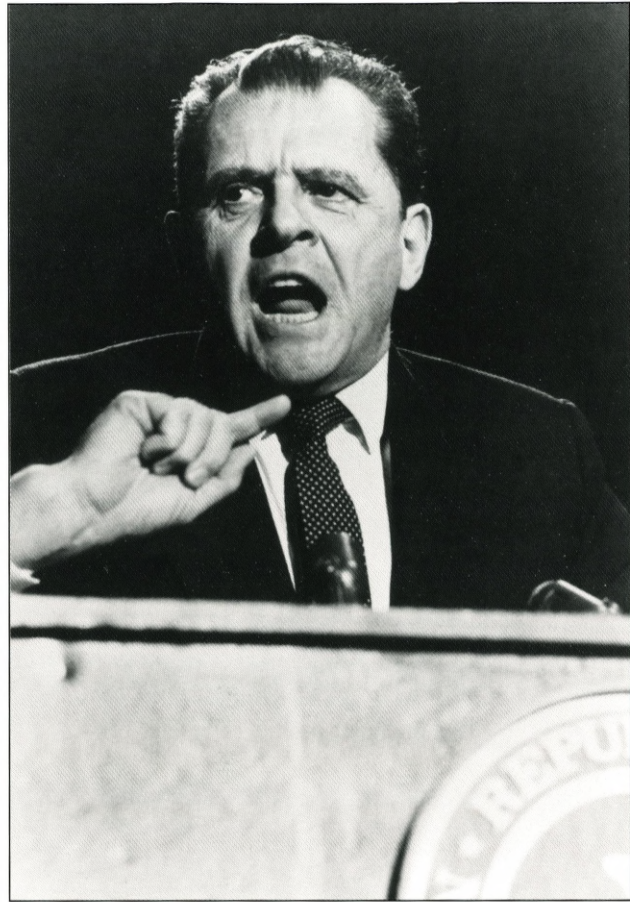
De fleste af de spørgsmål, filmen rejser, er stadig ikke blevet besvaret. Det gælder ikke mindst flere af dem, der bliver stillet af 'X' (Donald Sutherland) i en af *JFK's* mest overdådigt ekspositoriske nøglescener:

Jim Garrison: I never realized Kennedy was so dangerous to the establishment. Is that why?  
 X: Well that's the real question, isn't it? Why? The how and the who is just scenery for the public. Oswald, Ruby, Cuba, the Mafia. Keeps 'em guessing like some kind of parlor game, prevents 'em from asking the most important question, why? Why was Kennedy killed? Who benefited? Who has the power to cover it up? Who?

Om der virkelig lå et neofascistisk *coup d'état* bag mordet på John F. Kennedy får vi nok aldrig at vide, men blandt de frigivne papirer er der fakta, der understøtter Stones og Garrisons gisninger (og mange andre, der ikke gør). Den statsudpegede kommission, der i 1979 konkluderede, at en sammensværgelse var sandsynlig - på baggrund af lydoptagelser af skuddene - er der stadig bemærkelsesværdigt lidt blæst omkring.

**Den store mand - Nixon.** "Nixon handlede ikke om sammensværgelser og virkelighedsplaner, som JFK gjorde. Den viste, hvordan et konspiratorisk sindelag ødelagde en mands storhed." (Stone in Toplin, p. 255)

På et tidspunkt i denne sympatiske portrætmosaik af én af de mest udskældte amerikanske præsidenter, Richard Nixon, står denne foran John F. Kennedys portræt og udtrykker sin bitterhed: "Når de ser ham, ser de hvem de gerne vil være. Når de ser mig, ser de sig selv." Filmen giver ham nok i forbifarten ret i det første, men næppe i det andet, selv om Stone leverer en overraskende nuanceret og menneskelig skildring af denne ensomme præsident. Ikke fordi Stone ikke kan være nuanceret, men fordi man måske kunne forestille sig, at instruktørens sympati lå andetsteds. Efter eget udsagn har han stor respekt for manden og betragter ham som en stor politisk begavelse, der endte med



Nixon

at bukke under for sine mindreværdskomplekser og slette impulser. Stones respekt er afledt af hans egen fars, der havde umådelig tiltro til Nixon som politiker.

Filmen er bygget op med slet skjult *homage* til *Citizen Kane* (1941, *Den store mand*). Ligesom i Welles' film springer vi frem og tilbage i tid og mellem flere forskellige subjektive karaktervinkler. Helt så triumferende kaleidoskopisk som verdens bedste film bliver *Nixon* naturligvis aldrig, men mindre skulle vel også kunne gøre det. Anthony Hopkins' præstation er bemærkelsesværdig i sin indlevede forståelse af filmens hovedperson, og han formår



Nixon

ydermere at få os til at holde af denne forkrampede, mærkværdige mand. Man efterlades med følelsen af, at nok var han en slyngel, men han var også meget mere end det. Nixons modkandidat i 1972, George S. McGovern, er begejstret for filmen, ikke fordi han nyder at se sin gamle fjende i al hans pinagtige glansløshed, men fordi han havde stor respekt for Nixon og, ikke mindst, kan genkende ham i Stones levnedstegning:

Jeg mener, at Oliver Stones fortolkning af Richard Nixon som en ambitiøs, usikker, selvhadende, til tider paranoid skikkelse er sandfærdig. Stone viser samtidig, at det var Nixons betydelige politiske snilde og opfindsomhed, der sikrede ham verdens mest magtfulde embede - for så blot at ødelægge alt for sig selv med sin paranoia på øjeblikket for sin allerstørste valgtriumf. Stones Nixonportræt er både brilliant og præcist skitseret, og jeg tager hatten af for hans succesfulde forsøg på at berige og dramatisere vores viden omkring dette vigtige, omend tragiske kapitel i vor nylige historie. (Toplin, p. 212)

Det var naturligvis langt fra alle kritikere, der var så begejstrede som McGovern. Nixons døtre afskrev filmen offentligt,

men ingen af dem havde set den. Belært af kontroversen omkring *JFK* indleder Stone sin film med en *disclaimer* for at komme alle de faktafikserede kritikere i forkøbet, må man formode. Ikke desto mindre er han blevet bebrejdet mange detaljer fra et vanligt forarget mediekor. Mest af alt faldt det mange for brystet, at filmen ganske henkastet postulerer Nixons og LBJ's indblanding i hele Cuba-affæren, som Stone ser som en essentiel brik i sammensværgelsen mod præsidenten i 1963. Hvem ved, måske missionerer han virkelig stadig, eller måske er det en skælsk og halvhjertet lille pusten til ilden. At manden har humor og selvironi, bliver lidt ofte overset og desuden fylder denne lille konspirationsafstikker meget lidt i den samlede handling.

*Nixon* er fascinerende 'historiefilmning' (jf. Rosenstone) - især hvis man interesserer sig for perioden - men som rendyrket underholdning er den nok lidt for afhængig af publikums historiske kunnen. Alt for mange essentielle fakta bliver kun lige berørt kort og uden den samme form for fortælle-mæssige fokus, der prægede *JFK* bliver det en meget lang, lettere kryptisk fortælling om en underlig, usexet mand, der lavede en eller anden skandale og, vist i øvrigt, kan krediteres for at have sluttet Vietnam-krigen, selv om det var lidt sent. For Oliver Stone selv slutter den krig tilsyneladende ikke, før han selv dør.

**Mig og Fidel.** Stone minder på en lidt omvendt måde om den excentriske dokumentarist Errol Morris, der insisterer på, at der i bund og grund ingen forskel er på fiktions- og dokumentarfilm. Morris' Oscar-vindende *Fog of War* (2003) er en interviewfilm med en af hovedspillerne bag missilkrisen i Cuba, Robert S. McNamara, der var forsvarminister under



både JFK og LBJ. McNamara trådte tilbage i 1968 i protest mod Vietnamkrigen.

Morris' tilgang virker måske umiddelbart meget forskellig fra Stones, men de blander begge fiktion og fakta på en meget bastant måde og de fokuserer begge først og fremmest på individets verdensbillede. Begge har desuden lavet film, der har haft direkte indflydelse på virkeligheden - Morris med *The Thin Blue Line* (1988, *Den uskyldige morder*), der fik frigivet en uskyldigt dømt morder, Stone med *JFK*. Den mest markante forskel er måske, at Morris' besatte subjekter ofte - absurd nok - virker mere fiktive og uvirkelige end Stones klassisk skønhedsmaledede idealister.

Derfor virker springet til dokumentarformatet også meget naturligt for Stone, når subjektet for hans *Comandante* (2003), Fidel Castro, ikke bare er et åbenbart personligt idol, men også spiller en væsentlig birolle i instruktørens store teori om statskuppet i 1963. Stone føjer simpelthen portrættet af Castro til sit oeuvre med vanlig idiosynkratisk konsekvens. Han refererer til Castro som en filmstjerne-diktator og sammenligner ham endda med Evita, hvilket kommandanten ikke tager anstød af. Et par strategiske steder bruges - for at det ikke skal være løgn - "Don't Cry For Me Argentina" som underlægning. Om det er ironisk ment, må være op til den enkelte at afgøre.

Ellers møder vi Fidel som ateist, økologisk bevidst dommedagsprofet, almennyttig velgører og filosof. Vi hører om hans yndlingsskuespillere (Sophia Loren og Brigitte Bardot) og de film, han har set (han synes *Titanic* var interessant). Senere bliver alkens politiske emner strejft i forbifarten. Der gås aldrig rigtig i dybden med noget, men vi gives indtryk af et land, hvor alle elsker deres leder og stortrives. I dagens Cuba har selv de prostitue-

rede en eksamen, forklarer Fidel stolt, mens han understreger, at revolutionen dog næsten har udryddet dette gamle erhverv.

Den gamle revolutionær får også lige udtrykt sin mistro omkring den officielle forklaring på John F. Kennedy-mordet. Efter hans mening tydede meget på en sammensværgelse. Den, må man formode, erfarne skytte Castro mener ikke, det er muligt for en snigskytte med kikkertsigte at sigte og lade mere end én gang inden for det korte tidsrum, Zapruder-filmen dokumenterer, at skuddene faldt. Hele herligheden afsluttes med broderlige knus og jovial munterhed. Meget klogere på Castro er man ikke blevet, men at han er en dygtig statsmand er åbenbart. Han formår endda at forsvare sin position som diktator med megen retorisk snilde.

At mange måske tager anstød af Stones godmodige, lettere konfliktsky møde med den kontroversielle hersker, tager han sikkert i stiv arm. I Stones univers helliger målet altid midlet, og målet er naturligvis at få amerikanerne til at se en anden virkelighed end den, deres regering og massemedier præsenterer dem for. At han for en gangs skyld læner sig faretruende op ad et lidt for primitivt verdensbillede, virker ikke bare overfladisk og pinligt, men også lidt nedladende over for hans store publikum - og det ligner ellers ikke Oliver Stone.

**Overlever Stone?** Efter et velfortjent pusterum med et par letbenede film som *U Turn* og *Any Given Sunday* har Stone, ud over færdiggørelsen af *Comandante* og en anden dokumentar om Yassir Arafat og Mellemøstkonflikten, *Persona Non Grata* (2003), måttet opgive en storfilm om endnu et 60'er-ikon, Martin Luther King. King-projektet strandede af flere forskelli-

ge årsager, men, traditionen tro blev Stone kritiseret af medierne for overhovedet at overveje at lave en film om den myrdede borgerrettighedsforkæmper.

Med den kommende *Alexander* (2004) - om hærlederen Alexander den Store og med Colin Farrell, Jared Leto, Anthony Hopkins, Angelina Jolie og Val Kilmer i rollerne - har Stone i hvert fald skabt tilpas afstand til sit historiske emne. Denne gang er det sikkert kun nogle få hårdnakkede historikere, der vil klandre ham for at skrive historien om. Derimod vil den garanteret blive flittigt sammenlignet med Baz Luhrmans *Alexander*-film med Leonardo DiCaprio og Nicole Kidman, hvis den da bliver til noget, hvilket pt. er uvist.

Er Oliver Stone paranoid? Han lader i hvert fald til at have mange folk efter sig. Propaganda er efter eget udsagn ikke noget, han gør det i, det er noget, han opponerer imod. Oliver Stone fremstår da heller ikke som den machobølle hans film til tider kan give indtryk af, men som en imødekommende, veltalende, humoristisk og historisk velbevandret dramatiker. Følgende opfordring til civil ulydighed viser på samme tid hans brændende overbevisning og humoristiske selvbevidsthed:

Der virker som om, at det for tiden altid er dem, der råber højest der vinder - rene bøllemanerer. Trods det at historien igen og igen viser os den uafhængige tænknings dyder - behovet for at Spørge, Mistro, Modstå. Tillad da - i vor million-dollar-i-minuttet tv-kultur - en lille plads til den kontrære side af dig selv, og indse at moderate doser af paranoia, ligesom rødvin er sundt, netop fordi sammensværgelser aldrig hviler. Grunden til at vi sjældent er opmærksomme på dem, skal findes i vores mangelfulde opfattelsesevne. (Stone in Toplin, p. 65)

Oliver Stone er en magtfuld filmskaber. Han er stort set den eneste i nutidens Hollywood, der giver sig i kast med komplicerede historisk/politiske film, der, om end åbenlyst manipulerende, altid er komplekse og sjældent bliver nedladende over for deres publikum. Stones film harmonerer med hans verdensbillede hvor penge, politisk magt og mediernes støtte af magten er tæt forbundet i en elitær ærtehal. Med den succes han ofte har haft med sin kompromisløse model kan det godt undre lidt, at ingen andre har taget udfordringen op. Måske er det fordi man kun kan lave den slags film, hvis man er drevet af personligt engagement og har en ubændig tro på sig selv og sin mission. Og at Stone har en mission kan der vist ikke længere herse nogen tvivl om.

#### Litteratur

- Chang, Chris (1994). "Feed the Reaper", *Film Comment*, July/August.
- French, Karl, ed. (1996). *Screen Violence*, London: Bloomsbury Publishing.
- Hampton, Howard (1994, I). "Forrest Gump vs. Natural Born Killers", *Sight and Sound*, November/December.
- Hampton, Howard (1994, II): "American Maniacs", *Film Comment*, November/December.
- INDEX on Censorship: *The Subversive Eye: On Film Censorship*, London: Volume 24 no.6 issue 167, November/ December 1995.
- Keough, Peter, ed. (1995). *Flesh and Blood: The National Society of Film Critics on Sex, Violence and Censorship*, San Francisco: Mercury House.
- Rosenstone, Robert A. "Oliver Stone As Historian", in Toplin 2000.
- Smith, Gavin (1994). "Oliver Stone interviewed by...", *Sight and Sound*, Vol. 30, no. 1, January-February.
- Stone, Oliver (1996). "Don't Sue the Messenger", in French.
- Toplin, Robert Brent, ed. (2000). *Oliver Stone's USA - Film, History and Controversy*. Kansas, University Press of Kansas.