



Jonathan Mostows udstyrsstykke U-571 (2000).

Pentagons præmisser

Hollywood, Pentagon og den amerikanske krigsfilm

Af Trine Hansen

Den episke krigsfilm er en rigtig Hollywood-genre. Disse film har været del af amerikansk filmproduktion siden D.W. Griffith i stumfilmens dage og er, som de amerikanske filmforskere Boggs og Pollard påpeger, "ofte højteknologiske, tempofyldte, voldelige ekstravaganzaer, som drives af konventionelle fortællinger, heroiske handlinger og happy ends" (Boggs 2007: 3). Her kan Hollywood med andre ord fuldt udnytte talentet, skabe det spektakulære og give smæk for skillingen. Muligheden for og forventningen om gedigne *special effects* og storslået autenticitet gør imidler-

tid krigsfilm til en bekostelig affære, så de store Hollywood-selskaber – verdensdominans og veludviklet produktionsapparat til trods – sparer gerne en million eller to på produktionen for at få bundlinjen til at se acceptabel ud.

Det er her, Pentagon kommer ind i billedet. Det amerikanske forsvarsministerium – Department of Defense (DOD) – står i spidsen for verdens mest veludrustede militær og har med sit isenkram, mandskab, uniformer og militære faciliteter nøglen til den autenticitet, filmproducenterne så brændende ønsker sig. Det har dannet basis

for et samarbejde mellem de to instanser, som går langt tilbage i (film)historien.

Hollywood – en krigsmaskine? Allerede før Første Verdenskrig var film, der brugte militærlivet som en spændende, romantiseret kulisse, gavnlige for militærets image og rekrutteringsindsats (ibid.: 54ff), og fra 1920'erne – en periode, hvor efterveerne fra den såkaldt 'store krig' ellers bevirkede, at kun få krigsfilm så dagens lys – opererede det amerikanske militær med nedskrevne retningslinier og faste krav til filmproducenter, der ønskede militær assistance (ibid.: 57).

Da Anden Verdenskrig brød ud i Europa i 1939, hældede USA til neutralitet, men med film som Anatole Litvaks *Confessions of a Nazi Spy* (1939) og Roy Boultings *Pastor Hall* (1940, *Flammen i mørket*) promoverede Hollywood anti-fascisme og væbnet intervention i en sådan grad, at Senatet i Washington i 1941 iværksatte undersøgelser af, om Hollywood-film var propagandistiske, overdrevent krigeriske og således 'præmaturot antifascistiske' (ibid.: 67ff). Men efter det japanske overraskelsesangreb på Pearl Harbor i december 1941 blev den filmiske krigsførelse ikke uventet oprustet til en storslået mobilisering af den amerikanske befolkning i kampen mod fascisme, nazisme og japansk imperialism. Her oprettedes Bureau of Motion Pictures og Office of War Information – delvist på opfordring fra en engageret filmindustri (ibid.: 68) – officielle organer, som formidle samarbejdet mellem militæret og film-skaberne.

Film som *Air Force* af Howard Hawks (1943, *Amerikas luftvåben*) og *Objective, Burma!* (1945, *Junglens musketerer*, instr. Raoul Walsh) samt Frank Capras syv dokumentarfilm under fællestitlen *Why We Fight* er konkrete eksempler på, hvordan Hol-

lywood var med til at opildne amerikanerne til krigsindsatsen. Capras propagandaserie (se Carl Nørresteds artikel i dette nummer af *Kosmorama*) var i første omgang kun møntet på soldater, men nogle af filmene, som bl.a. benyttede (dæmoniserende) Disney-animationer af fjenden, var også populære blandt civilister (Bordwell 2003: 313ff).

I 1948 oprettedes Pentagons Film Liaison Office, som stadig i dag servicerer og forhandler med filmproducenterne i Hollywood¹. Ved at lade dette kontor deltage aktivt i krigsfilms tilblivelsesproces får producenter adgang til rådgivning og det isenkram, der tilfører filmene autenticitet. At hjælpen fra Pentagon ofte er ganske gratis, er selvsagt heller ikke uvæsentligt for filmindustrien.

Men økonomisk støtte fra – eller måske ligefrem afhængighed af – en instans som Pentagon, er ikke nogen helt harmløs sag. Producenterne betaler ofte med deres kunstneriske frihed, og prisen fastsættes af militærets Film Liaison Office i form af ændringsforslag til de manuskripter, der præsenteres.

Man kan diskutere, med hvor stor en grad af frivillighed Hollywood har underlagt sig Pentagons indflydelse. Journalisten David L. Robb argumenterer i bogen *Operation Hollywood. How the Pentagon Shapes and Censors the Movies* (2004) for, at Hollywood er mere eller mindre magtesløst over for militæret. Han anlægger desuden det synspunkt, som primært er relevant for amerikanske skatteydere, at Pentagon i realiteten bruger offentlige midler på at censurere film.

Omvendt går en del af forsvarsbudgettet faktisk til direkte filmstøtte, og det gør andre iagttagere – for eksempel Boggs og Pollard – endnu mere kritiske. De opfatter Pentagon og Hollywood som to alen ud af



The Longest Day (Den længste dag, 1962, instr. Annakin, Wicki og Marton).

ét stykke – to instanser, der begge støtter en militaristisk ideologi i det amerikanske samfund – og de opererer derfor med begrebet 'The Hollywood War Machine' (Boggs 2007: 3).

Hvad svaret på dette 'skyldsspørgsmål' end er, så ændrer det ikke ved det faktum, at både den amerikanske filmindustri og militæret nyder godt af samarbejdet. Forholdet mellem de to har således altid haft karakter af gensidighed, hvor

... krigsførelse har udstyret filmskabere med nogle af de mest spændende og indbringende fortællinger, mens studierne har forsynet militæret med vedvarende, gratis og meget effektiv marketing, som ofte har udvirket undere med hensyn til rekruttering. (Ibid.: 52)

De virkelige tabere synes at være alverdens biografpublikummer, for hvor de krigsfilm, der er kommet ud af samarbejdet, givetvis rummer autentisk materiel og har imponerende *production values*, er de ikke nødvendigvis i overensstemmelse med den virkelighed, de ofte foregiver at tage udgangspunkt i. Hvis publikum – måske naivt – forventer at få et korrekt billede af en given historisk begivenhed, går de ofte forgæves. For efter turen gennem Pentagons vridemaskine er der adskillige krigsfilm, der dårligt tåler at blive konfronteret med de historiske fakta, de angiveligt er baseret på. Mere herom senere.

Samarbejdet om 'den gode krig.' Film om Anden Verdenskrig – og særligt D-dag – er

populære hos Pentagon. Med fokus på de store ofre, amerikanske soldater ydede i denne krig, højner sådanne film angiveligt amerikanernes bevidsthed om prisen for den frihed, de nyder i dag. Anden Verdenskrig tilfører i det hele taget militæret den legitimitet, der følger af, at kampen imod fascismen er gået over i historien som en rendyrket god krig.

The Longest Day (1962, *Den længste dag*) er et godt eksempel på frugtbart samarbejde mellem militæret – i dette tilfælde dog ikke kun det amerikanske, men også det britiske og franske – og et Hollywood, som støttede militærets ideologi. Den historiske skildring er produceret af Darryl F. Zanuck, der, foruden de tre instruktører – Ken Annakin, Bernhard Wicki og Andrew Marton – bl.a. hyrede 37 militærrådgivere for at sikre, at fortællingen, uniformerne, kampteknikkerne etc. var så autentiske som muligt. Da produktionsselskabet, 20th Century Fox, var i økonomiske vanskeligheder (Chambers 1996: 99ff), sikrede Zanuck sig desuden materiel bistand fra militæret. Det er ikke umiddelbart klart, om Zanuck, ud over rådgiverne, også modtog direkte retningslinjer af Pentagon og/eller militæret i andre lande. Men det lykkedes ham – i sin spareiver – at låne soldater og udstyr næsten gratis, og de forskellige militære værn gjorde deres til, at filmen blev en succes. Chambers beretter således, at

... den amerikanske hær i Tyskland og U.S. Sixth Fleet lod Zanuck leje flere tusinde soldater og 22 skibe for en klatskilling. Briterne stillede 1.000 faldskærmsoldater til rådighed næsten uden omkostninger; franskmændene donerede 2.000 infanterister, hvoraf nogle iførte sig amerikanske uniformer. Det amerikanske militær forsynede Zanuck med jeeps, tanks og pansrede halvbelte køretøjer plus hundredvis af forskellige landgangsfartøjer. (Ibid.: 103)

The Longest Day tydeliggør, hvordan sam-

arbejdet mellem militæret og Hollywood førte til en udlægning af historien, som stemte overens med den politiske situation i 1960'erne. Vesttyskland var her blevet en allieret i kampen mod den nye fjende, Sovjetunionen, og tyskerne portrætteres således neutralt, om ikke ligefrem som sympatiske. Filmen, og måden, hvorpå adskillige militære værn fra Vesteuropa og USA støttede dens tilblivelse med rådgivning, materiel etc., formidlede et budskab om forsoning mellem nye allierede i en tid, hvor den kolde krig var på frysepunktet.

Steven Spielbergs krigsdrama *Saving Private Ryan* (1996) viser også scener fra D-Dag og udgør et anderledes eksempel på det nære forhold mellem Hollywood og militæret. Filmen vandt blandt andet fem Oscars og fik stor international succes. Især den 27 minutter lange landgangssekvens anses for at være noget af det nærmeste, man kan komme på at opleve krig uden at være der selv, og Spielbergs barske fortælling "er blevet hyldet i vide kredse som den mest 'realistiske' kampfilm nogensinde" (McCracken 2005: 102). For at opnå en så virkelighedsnær gengivelse af krigen som muligt købte Spielberg og co. originalt militærudstyr, og skuespillerne modtog træning fra den tidligere kaptajn i US Marine Corps Dale Dye – som i øvrigt selv har roller i flere krigsfilm og driver rådgivningsfirmaet Warriors Inc., der siden 1984 har specialiseret sig i at træne skuespillere til roller som soldater. Som statister rekrutteredes 750 soldater fra hæren i Irland, hvor størstedelen af produktionen foregik.

Det ser således ikke ud til, at producenterne har søgt – endsige haft behov for – direkte assistance fra Pentagon. Men Spielbergs historiske fortælling faldt alligevel i så god jord, at han i august 1999 fik tildelt forsvarsministeriets *Medal for Distinguished Public Service* af daværende forsvarsminister



Windtalkers (2002, instr. John Woo).

William S. Cohen. Der er således en tæt forbindelse mellem DOD og én af Hollywoods mest succesfulde instruktører, som har brugt Anden Verdenskrig som baggrund for adskillige af sine film.

Samarbejdet og historien. Filmhistorien giver adskillige eksempler på, hvordan Pentagon har sat økonomiske tommelskruer på diverse filmproducenter, som ville lave film, der ikke passede ind i Pentagons verdensbillede. Der er tale om film af vidt forskellig karakter, men fælles for en påfaldende stor del af dem er, at filmproducenterne har accepteret at ændre på manuskripterne personkarakteristikker, fremstillingen af soldater i krig, mængderne af blod, synet på USA's militære strategier og meget mere – alt sammen, så filmene kom til at passe til det amerikanske militærs specifikke ønsker.

John Woos *Windtalkers* fra 2002 er et eksempel på, hvordan Pentagon har pyntet på den officielle udlægning af historien, og er samtidig udtryk for, at der ikke altid – skønt det som oftest er tilfældet – er samstemmende holdninger mellem militæret og USA's civile myndigheder (Christensen 1987: 147ff). *Windtalkers*, der har Nicolas Cage og Christian Slater i hovedrollerne, er en fiktiv fortælling, men er, som den selv

udbasunerer, inspireret af virkelige begivenheder under Anden Verdenskrig. Filmen handler om de nordamerikanske indianere, der tjente som radiomænd i marinekorpset og brugte deres Navajo-sprog som basis for en kode, det aldrig lykkedes japanerne at knække. Disse *code talkers* var uhyre vigtige for amerikanernes indsats i Stillehavet, og ifølge filmen fik de hver tilknyttet en (hvid) marineinfanterist som bodyguard. Nicolas Cage spiller den illusionsløse, traumatiserede sergent Joe Enders, som modvilligt beordres til at beskytte radiomanden Ben Yahzee (spillet af Adam Beach).

Da militæret fik det første manuskriptudkast til filmen, blinkede adskillige røde advarselslamper tilsyneladende. Der var flere problematiske punkter, som måtte ændres eller helt fjernes, før Pentagon kunne støtte filmen, og med den konstatering indledte de to parter forhandlinger. Man slettede en scene, hvor en amerikansk soldat hiver en guld tand ud af munden på en død japaner – en grusom handling, som militæret anså som "un-Marine" (Robb 2004: 59). Også en scene, hvor sergent Enders retter en flammekaster mod en såret japaner, der forsøger at overgive sig, blev strøget. Men manuskriptforfatterne ville nødtigt ændre ved ét bærende tema, nemlig at indianernes bodyguards havde ordre til at skyde deres *code talker*-kammerat, hvis han var i fare for at blive fanget af japanerne. Denne ordre udgjorde en vigtig del af den forrædede Joe Enders' dilemma, og manuskriptforfatterne havde flere vidneudsagn, der bekræftede, at en sådan ordre havde eksisteret. Imidlertid pyntede udstillingen af en sådan kynisme ikke just på militærets image (ibid.: 62ff), så man enedes efter lange tovtækkerier om kun at antyde, at indianerne skulle dræbes, hvis de var ved at blive fanget, og man undlod at referere specifikt til den stående ordre (ibid.: 65).

I sagen om *Windtalkers* søgte Pentagon altså åbenlyst at ændre ved historiske fakta og modsagde ligefrem både den amerikanske kongres og præsidenten, som havde anerkendt, at marineinfanterister havde fået den direkte ordre. Ordren er ligefrem eksplicit nævnt i den lovtekst, som tillod præsident Bush at tildele de heltedemodige *code talkers* posthume æresmedaljer 2001. Tilblivelsen af *Windtalkers*, som imponerer med sit arsenal af militære effekter, vidner således om, hvordan samarbejdet mellem Pentagon og Hollywood kan få karakter af censur, som går på tværs af de folkevalgte officielle udlægning af historien (ibid.: 65ff).

Den historieforsvanskning, som overgik *Windtalkers*, er et forholdsvis harmløst eksempel, idet ændringerne kun drejede sig om, hvor eksplicit filmens tema måtte fremstå. På basis af den færdige film vil de fleste uden problemer forstå, hvad marinesoldaterne reelt blev bedt om at gøre.

Men det er ikke altid kun USA's egen historie, der bliver gået på kompromis med, når faktiske hændelser formatteres af Hollywood på en måde, der tilgodeser Pentagons interesser og – måske også af hensyn til det amerikanske publikum – pynter på den amerikanske krigshistorie. Ubådsfilmen *U-571* (2000) byder på et eksempel på en kraftig omskrivning af historiske fakta. Jonathan Mostows slagkraftige film har stjerner som Matthew McConaughey, Jon Bon Jovi, Bill Paxton og Harvey Keitel i rollerne som amerikanske sømænd, der kaprer en nazistisk ubåd og dermed får fingre i nøglen til tyskernes ellers ubrydelige kode-system. Filmen tager således udgangspunkt i virkelige begivenheder, idet den såkaldte Enigma-kode faktisk blev taget fra en tysk U-110 ubåd i maj 1941. Som et resultat heraf blev nazisternes dominans i Atlanterhavet stækket for en stund, og vilkårene for den allierede skibstrafik betydeligt forbedret. I

bestræbelsen på at fremstille amerikanske soldater som helte gik filmskaberne imidlertid ganske langt i deres omskrivning af historien – endda på trods af, at produktionen øjensynligt, i lighed med *Saving Private Ryan*, ikke har været underlagt direkte pres fra Pentagons side.

For det første blev den tyske ubåd historisk set ikke opbragt af amerikanere. Kapringen af Enigma-maskinen var i virkeligheden resultatet af britiske piloters og sømænds indsats. For det andet kunne det amerikanske militær umuligt have spillet en rolle i affæren, idet USA slet ikke var gået ind i krigen på dette tidspunkt. Amerikanerne holdt sig til en isolationistisk politik, indtil japanerne angreb Pearl Harbor i december 1941. Og selv efter at USA havde erklæret krig, spillede amerikanere ikke for alvor en rolle i Atlanterhavet førend i sommeren 1942. Ikke overraskende førte filmen til skarpe britiske reaktioner, men det er nok tvivlsomt, om biografgæsterne har fulgt den diskussion (Boggs 2007: 136ff).

Formelt set kan man vanskeligt laste hverken Pentagon eller Hollywood for *U-571*'s udlægning af historien, eftersom ingen af de to har svoret troskab over for de historiske hændelser, men man kan frygte, at der går filmfans rundt og tror, at det var amerikanerne, og ikke briterne, der stjal Enigma.

War is hell. Krigsfilm med en tolkning af fortidens begivenheder, der ikke tjener DOD's interesser, og heller ikke serverer et glørværdigt billede af krig, militærets rolle eller soldaters opførsel, er dog også blevet udklækket i Hollywood. Nogle film udspringer af filmskabernes direkte antimilitaristiske dagsorden, mens andre 'blot' har søgt at gengive en historisk begivenhed så tæt på den etablerede udlægning som muligt. Disse film bliver ofte publikumssuc-



Stanley Kubricks militærkritiske klassiker *Full Metal Jacket* (1987).

ceser, måske fordi de er i overensstemmelse med den offentlige opinion. Men det betyder ikke, at der er støtte at hente fra et Pentagon, hvis syn på militarisme synes noget mindre omskifteligt end folkets. Fælles for de mange eksempler er derfor, at producenterne har brugt den store tegnebog og tænkt kreativt for at kunne leve op til forventningerne til spektakulære krigsfilm. De er ligeledes alle positive eksempler i den forstand, at filmene så dagens lys trods modstand.

Hvor Anden Verdenskrig som nævnt er den vestlige verdens version af en 'god krig', fremstod Vietnam-krigen, allerede mens den blev udkæmpet, som en ondskabsfuld, imperialistisk og forfejlet konflikt. Krigens realiteter, som blev serveret for den amerikanske befolkning via tv, førte til, at begreber som heltemod, 'manifest destiny' (dvs. idéen om, at USA indtager en helt

særlig selvskrevet og berettiget position som verdensimperium, jf. Boggs 2007: 6) og den noble kamp for frihed og demokrati trådte i baggrunden til fordel for en diskurs om nederlag, ydmygelse og fejlslagen imperialisme (ibid.: 89). Således har de fleste af de, ofte prisvindende, krigsfilm, der tager udgangspunkt i den langtrukne Vietnamkrig – eksempelvis *Full Metal Jacket* (1987, instr. Stanley Kubrick), *The Deer Hunter* (1978, instr. Michael Cimino), *The Boys in Company C* (1978, instr. Sidney J. Furie) og *Hamburger Hill* (1987, instr. John Irvin) – lagt afstand til *good war*-temaet. Ifølge Boggs var krigen i Indokina

... ledsaget af så udbredt kritik og social turbulens ... at filmiske skildringer af en heroisk krig ansporet af ædle motiver ville have forekommet latterlig for de fleste filmskabere, især i New Hollywood-generationen (...) (Ibid.: 89)

Her synes temaet altså snarere at være, at 'war is hell'. At Vietnam-syndromet er blevet en del af den amerikanske bevidsthed (måske snart afløst af et 'Irak-syndrom') betyder selvsagt ikke, at Pentagon ønsker film med et negativt syn på militærets optræden i krig. De negative skildringer af USA's krige har da også medført kontroverser.

Oliver Stone, der bl.a. står bag de tre Vietnam-film *Platoon* (1986, *Platoon – kamppatruljen*), *Born on the Fourth of July* (1989, *Født den 4. juli*) og *Heaven and Earth* (1993, *Himmel og jord*), har haft stor succes med at 'filmatisere USA's historie'. Stone har ganske vist, som bl.a. historikeren Robert A. Rosenstone påpeger, taget sig (kunstneriske) friheder i gengivelsen af de historiske begivenheder, og det er én af grundene til, at hans film har været genstand for megen diskussion (Rosenstone 2006: 112). Stones portrætter af Vietnam-krigen har mødt kritik fra højre såvel som venstre side af USA's politiske spektrum. Venstrefløjen så hans grafiske voldsdyrkelse og manglende fokus på selve konflikten som udtryk for konservatisme, mens 'war is hell'-motivet fik højrefløjen til at se rødt (Mackey-Kallis 1996: 64). Der er imidlertid bred enighed om, at instruktøren, der selv er Vietnam-veteran, har formået at skildre krigsoplevelsen med en særlig grad af autenticitet. Eksempelvis oplevede mange veteraner, at *Platoon* gav et meget realistisk billede af krigen:

Forvirringen, rædslen, skænderierne, de tvivlsomme motiver, den svage kampgejst, de dødbringende ildkampe, grusomhederne og den udbredte brug af marijuana, som Stone viste på lærredet, var præcis det, de havde oplevet i Nam. (Rosenstone 2006: 120)

Måske netop derfor har Stone ikke mødt megen sympati hos Pentagon, der især havde problemer med *Platoons* galleri af ustabile unge soldater, som drikker, ryger pot og endda skyder deres officerer (Silet

2001: 60). Stones Vietnam-film er således produceret uden støtte fra det amerikanske militær, og det var desuden så besværligt at få et amerikansk filmselskab til at bakke op om *Platoon*, at Stone til sidst henvendte sig til det engelske selskab Hemdale (Mackey-Kallis 1996: 65).

Et årti før *Platoon* ramte det hvide lærred, påbegyndte Francis Ford Coppola sit monumentale Vietnam-epos *Apocalypse Now* (*Dommedag nu*). Filmen havde premiere i 1979, og budgettet var i løbet af de fire år, det havde taget at producere filmen, vokset fra 12 til 31 millioner dollars. Dette skyldtes hovedsageligt, at produktionen var forfulgt af uheld og led under Coppolas personlige problemer. Men det blev hverken lettere eller billigere af, at der ikke var hjælp at hente hos Pentagon, som ifølge James Clarke anså manuskriptet for at være "upatriotisk". Filmholdet betalte Filippineres præsident Marcos for at få adgang til militært isenkram (Clarke 2003: 97), men optagelserne på de krigs- og naturkatastrofehærgede filippinske øer var langtfra problemfri. I sine dagbogsoptegnelser og i dokumentarfilmen *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* (1991) giver Coppolas hustru, Eleanor, et billede af trakasserierne med både produktionsforholdene og DOD. Hun beskriver blandt andet, hvordan de filippinske helikoptere jævnligt blev kaldt væk for at deltage i virkelige krigshandlinger i borgerkrigen i landets sydlige regioner (Coppola 1979: 29ff). Det filippinske flyvevåben kunne heller ikke stille en Chinook-helikopter til rådighed til at løfte den patruljebåd, som danner rammen om hovedpersonens odysse, op af floden. Efter forgæves forhandlinger med Pentagon måtte Coppolas filmhold til sidst benytte en svagere Huey-helikopter med det resultat, at man tabte og ødelagde båden (ibid.: 61).

Coppolas frustrationer over Pentagons



John Wayne og Irene Tsu i *The Green Berets* (1968, *De grønne djævla*, instr. John Wayne).

manglende støtte til *Apocalypse Now* blev utvivlsomt ikke mindre af, at han ikke kunne få en forklaring fra daværende forsvarsminister Donald Rumsfeld på, hvorfor en film som *The Green Berets* (1968, *De grønne djævla*) omvendt havde fået assistance (ibid.: 35).

For patriotisk for Pentagon. Netop støtten til *The Green Berets* viser Pentagons forskelsbehandling af henholdsvis militærvenlige og militærkritiske filmprojekter. Denne John Wayne-produktion var den eneste Vietnam-film, som blev lavet, mens krigen stod på, og den er udtryk for, hvordan militæret bruger fiktionsfilm til at fremstå i et godt lys, hvilket selvsagt var særlig presserende i en tid, hvor folkestemningen bestemt ikke var entydigt for USA's engagement i Vietnam.

Pentagon stillede hele batteriet til rådighed for Wayne og Co., da de i 1967 gik i

gang med indspilningerne. Kongresmedlem Benjamin Rosenthal afslørede senere, at produktionen havde lagt beslag på 85 timers flyvetid for adskillige helikoptere og 3.800 arbejdsdage for medvirkende soldater foruden en stor mængde udstyr. Da produktionselskabet blot havde betalt knap 19.000 dollars for dette, måtte Pentagon have brugt over én million "skatte-dollars" på filmen (Robb 2004: 280) – og dét endda mens den virkelige krig stadig tærede på forsvarsbudgettet.

Filmen er skåret over den kendte *good war*-læst og er med sine forklaringer på krigens årsag, omvendelsen af en liberal og skeptisk krigsreporter og en heroisk indsats fra de veltrænede specialstyrker under ledelse af Wayne himself en regulær pr-film for det amerikanske militær – "en lang klichéfyldt lektion til forsvar for krigen," er den blevet kaldt (Christensen 1987: 147ff). Faktisk var filmen så militærvenlig, at Pentagon frabad sig kreditering i filmens rulletekster. For skønt man satte pris på filmen, så frygtede man, at budskabet ville være mindre slagkraftigt, hvis filmen fremstod som åbenlys propaganda. Derfor er *The Green Berets* angiveligt den eneste film, som har fået fuld støtte fra det amerikanske forsvarsministerium, uden at det fremgår af filmens credits (Robb 2004: 277ff).

Dette gør det ikke lettere at afsløre filmens (med)afsender, og mange har sandsynligvis blot ladet sig underholde og slugt budskabet. Den årvågne del af publikum lugtede dog nok lunt – og det propagandistiske islæt affødte da også protestdemonstrationer adskillige steder, bl.a. foran den amerikanske ambassade i København.

Når Pentagon trodses. Nyere film med historisk fokus andetsteds end Vietnam-krigen har også krydset klinger med DOD. Et eksempel, som samtidig indvarsler mulig-



Det Hvide Hus' strategier i Roger Donaldsons drama *Thirteen Days* (2000, *Tretten dage*).

heden af Hollywoods permanente løsrivelse fra Pentagon, er Roger Donaldsons *Thirteen Days* (2000, *Tretten dage*).

I 1998 søgte producenterne af filmen, som stiller skarpt på den amerikanske beslutningsproces under Cuba-krisen i 1962, assistance fra Pentagon. Filmen, der har Kevin Costner i en hovedrolle, indeholder blandt andet scener med amerikanske spionflys overflyvninger af Cuba. Og det var til disse, producenterne gerne ville låne historiske U2-fly af flyvevåbnet. Pentagon ville dog ikke uden videre støtte projektet på grund af manuskriptets fremstilling af militærets øverstkommanderende, de såkaldte *Joint Chiefs of Staff*, som krigeriske i deres rådgivning af præsidenten. Især general Curtis LeMay fremstår meget krigerisk, og med tanke på den yderst anspændte situation i de tretten oktoberdage er det indlysende, at

en aggressiv fremfærd fra amerikansk side kunne have fremkaldt en tredje verdenskrig – udkæmpet med atomvåben. At amerikanske officerer således talte for en total ødelæggelse af det meste af Jorden, er selvsagt ikke befordrende for militærets image, og Pentagon ønskede derfor personkarakteristikken og dialogen ændret. Men producenterne havde belæg for deres fremstilling, idet præsident Kennedy optog de samtaler med rådgiverne, hvor LeMay bl.a. opfordrede til direkte militær intervention i Cuba. Pentagon afviste også filmens påstand om, at en amerikansk pilot blev skudt ned over Cuba – på trods af, at forsvarsministeriets egne arkiver faktisk viser, at denne pilot, major Rudolf Anderson, posthumt fik tildelt et *Air Force Cross* for sin fatale flyvetur. Den scene, lød kravet, skulle slettes, før militæret ville give sin støtte.



Parodi på militærfilmens machodyrkelse i Jim Abrahams' *Hot Shots!* (1991).

Med klare historiske beviser i hånden nægtede producenterne at ændre i manuskriptet, og trods appeller til både militære og politiske beslutningstagere var de henvist til at skaffe flyene på anden vis. På Filipinerne lejede de gamle krigsfly fra 60'erne, som blev nødtørftigt istandsat. Og ved hjælp af digital manipulation lykkedes det at simulere et U2-fly i luften. Den teknologiske udvikling kom således producenterne til undsætning og forhindrede militæret i at pynte på sit eget image. Historien blev fortalt, som den beviseligt havde udspillet sig (Robb 2004: 53).

Thirteen Days og de kritiske Vietnam-film var dog undtagelser i forhold til hovedtendensen i Hollywood i 1980'erne og frem. Et lysende eksempel på den generelt positive fremstilling af militæret i denne periode er Tony Scotts *Top Gun* (1986), som er så

tyk i sin forherligelse af gæve amerikanske piloter, at parodier som *Hot Shots!* (1991, instr. Jim Abrahams) lå lige til højrebænet. Det samme gælder film om amerikansk heltmod over for den kolde krigs kommunistiske trussel, eksempelvis *The Hunt for Red October* (1990, *Jagten på Røde Oktober*, instr. John McTiernan), hvor gode amerikanske sømænd redder den ellers usårlige russiske ubåd og dens afhoppende besætning fra deres egne onde landsmænd.

Med Murens fald og østblokkens sammenbrud var USA pludselig verdens eneste supermagt, og DOD fik brug for kulturelle værdier og myter, der kunne legitimere verdensdominansen og samtidens gigantiske militærbudgetter.

Det var i denne periode, at Hollywood – med film som *Saving Private Ryan* og *U-571* – støvede det velkendte *good war*-motiv af

og igen producerede film om den glørværdige Anden Verdenskrig, med eller uden Pentagons direkte støtte. Film som *Memphis Belle* (1990, instr. Michael Caton-Jones), *Hart's War* (2002, instr. Gregory Hoblit), *The Tuskegee Airmen* (1995, instr. Robert Markowitz), *Pearl Harbor* (2001, instr. Michael Bay), *Windtalkers* og tv-serien *Band of Brothers* (et Tom Hanks- og Steven Spielberg-produceret *Saving Private Ryan*-spin-off fra 2001) har således det til fælles, at de portrætterer unge, demokratitro amerikanere, som kæmper en heroisk kamp mod en ubetinget ondskabsfuld fjende i Europa og Asien. De giver et billede af retfærdighed og sejr, som kan smitte af på det moderne amerikanske militær, på trods af at langt fra alle disse film om Anden Verdenskrig modtog støtte fra Pentagon. *Memphis Belle*, en slags fikcionalisering af William Wylers militært støttede dokumentarfilm *The Memphis Belle: A Story of a Flying Fortress* fra 1944, blev faktisk nægtet støtte, idet Pentagon ikke mente, den gav et korrekt billede af de virkelige soldaters heroiske gerninger (Robb 2004: 119).

Den digitale frigørelse. Vi har set eksempler på, at især Vietnam-krigen genererede militærkritiske film, og i de senere år er der også kommet en række Hollywood-film, som kritiserer militæret i lyset af krigen i Irak og Afghanistan. Eksempler er Sam Mendes' *Jarhead* (2005) og David O. Russells *Three Kings* (1999), som begge tager udgangspunkt i Golf-krigen i 1990.

Samtidig varsler film som *Thirteen Days*, at partnerskabet mellem Hollywood og Pentagon kan ændre karakter i takt med den teknologiske udvikling. Efterhånden som det bliver muligt at lave stadig mere realistiske special effects ved hjælp af digital teknologi, vil filmindustriens afhængighed af militært isenkram og personel blive mindre.

Den fagre nye verdens kunstigt skabte virkelighed giver, paradoksalt nok, Hollywood mulighed for selv at skabe et virkelighedsnært krigsskue uden brug af virkelighedens krigs-isenkram, og dermed frigøre sig af det til tider problematiske samarbejde med Pentagon.² I og med at samarbejdet skifter karakter fra nødvendighed til mulighed, vil det vise sig dels, i hvor høj grad alliancen har været dikteret af nød fra Hollywoods side, dels hvor langt Pentagon vil strække sig over for kritiske filmfolk for stadig at have en vis indflydelse og adgang til filmpublikummet. Boggs og Pollard mener, at filmindustrien på grund af ideologiske overbevisninger og opbakning til militæret stadig vil fungere som budbringer af Pentagons budskab (Boggs 2007: 223 ff). Men af de mange faktorer, der – ud over filmskabernes (kunstneriske) ambitioner – spiller ind, når historien fortælles på film, bør vi ikke overse de to vigtigste: pengene og publikum.

Hollywoods basale rationale er og bliver, at der skal tjenes penge. Det synes derfor udelukket at filmatisere en udlægning af historien, som ikke er salgbar. Studiemogulen Samuel Goldwyn opfattede budskaber i film som *box office poison* – ”messages are for Western Union”, som han sagde. Mr. Goldwyn havde givetvis ret i den forstand, at den lettest fordøjelige, mest populære udlægning af historien skaber de længste køer ved billetlugen. Og heri findes baggrunden for de skift, vi har set i Hollywoods skildringer af krigen og militæret. Der var få betænkeligheder ved at bakke op om ’populære’ konflikter som Anden Verdenskrig og den kolde krig, mens Vietnam-krigen generelt blev opfattet som for kontroversiel at støtte. Meningerne i samfundet var imidlertid så delte, at direkte kritik først blev fremsat længe efter krigens afslutning. Opbakningen i 1980'erne til præsident Reagans patriotisme ledte til hovedsageligt pro-militære

film, mens den faldende opbakning til George W. Bushs krig mod terror i de senere år igen har afstedkommet kritiske film. Man aner et mønster, hvor Hollywood fortrinsvis har produceret propagandistiske krigsfilm – med mere eller mindre aktiv støtte fra Pentagon – i perioder, hvor publikum har været modtageligt herfor. Skifter folkestemningen, gør filmenes fokus det øjensynligt også.

Noter

1. På Pentagons hjemmeside henvises filmfolk til, i første omgang, at tage direkte kontakt til det værn, som er relevant for den film, man ønsker at producere. Alle fire værn, dvs. hæren, søværnet, luftvåbnet og marinekorpset, har kontor på Wiltshire Avenue i Los Angeles med henblik på sådanne henvendelser (<http://www.defenselink.mil/faq/pis/PC12FILM.html>).
2. Eksempelvis har den aldeles computergenerede landgangsarmada i *Letters from Iwo Jima* (2006) aldrig befundet sig foran Clint Eastwoods kamera. Men den refererer alligevel på en overbevisende måde til den historiske begivenhed, som virkelig udspillede sig.

Litteratur

Boggs, Carl og Tom Pollard (2007). *The Hollywood War Machine. U.S. Militarism and Popular Culture*. Boulder, Colorado, Paradigm Publishers.

- Bordwell, David og Kristin Thompson (2003). *Film History. An Introduction*. Boston, McGraw-Hill.
- Chambers II, John Whiteclay og David Culbert (red.) (1996). *World War II, Film, and History*. Oxford, Oxford University Press.
- Christensen, Terry (1987). *Reel Politics. American Political Movies from Birth of a Nation to Platoon*. New York, Basil Blackwell.
- Clarke, James (2003). *Coppola*. London, Virgin Books.
- Coppola, Eleanor (1995)[1979]. *Notes. On the Making of Apocalypse Now*. London, Faber and Faber.
- Mackey-Kallis, Susan (1996). *Oliver Stone's America*. Boulder, Colorado, Westwing Press.
- Robb, David L. (2004). *Operation Hollywood. How the Pentagon Shapes and Censors the Movies*. Amherst, New York, Prometheus Books.
- Rosenstone, Robert A. (2006). *History on Film/ Film on History*. Harlow UK, Pearson Education Ltd.
- Silet, Charles L.P. (red.) (2001). *Oliver Stone. Interviews*. Jackson, University Press of Mississippi.

Hjemmesider (pr. februar 2008)

michaelgreenwell.wordpress.com/2007/10/23/operation-hollywood-and-hollywood-and-the-pentagon-2/
www.defenselink.mil
www.history.army.mil/reference/csalist/list1.htm
www.imdb.com
www.rzm.com/pvt.ryan/production/scenes/scenes.html