



Mel Gibson som på én gang omsorgsfuld far til fem børn og respektindgydende militær leder i *We Were Soldiers* (2002, instr. Randall Wallace).

Farmand i trøjen

Helten i den ny verdensordens amerikanske krigsfilm:
'the daddy soldier'

Af Rikke Schubart

LØJTNANT: Hr. oberst, må jeg spørge Dem om noget?

OBERSTLØJTNANT HAL MOORE: Selvfølgelig.

LØJTNANT: Hvad er Deres holdning til det at være både soldat og far?

OBERSTLØJTNANT HAL MOORE: Jeg håber, at jeg ved at være god til det ene bliver bedre til det andet.

We Were Soldiers (2002)

Efter opløsningen af Sovjetunionen i 1991 forandrede verden sig fra bipolar til multipolar. Eller vi fik, som nogen hævder, en verden med USA som eneste supermagt.

I denne ny verdensorden er der brug for nye fortællinger om USA's rolle i verden – fortællinger, som ikke mindst kommer til udtryk i det, jeg her kalder 'den ny verdens-

ordens krigsfilm'.

Et væsentligt kendetegn ved disse nye amerikanske krigsfilm er transformationen af den amerikanske soldat fra søn til *daddy soldier*. Hidtil har krigsfilmenes hovedpersoner typisk været metaforiske soldatersønner, der er blevet opfostret af militæret og her har fået den rituelle ilddåb, der har gjort dem til mænd. Men i 1990'erne mobiliserer genren en nostalgisk, patriarkalsk faderfigur og lader ham trække i trøjen for at tjene nationen.

Allertydeligst ses dette i *We Were Soldiers* (2002, instr. Randall Wallace), hvor Mel Gibson spiller oberstløjtnant Hal Moore, en beundret militær leder, men også troende katolik, hengiven ægtemand og far til fem børn. På et tidspunkt ses Moore knæle i bøn ved sin fem-årige datter Ceciles seng¹. Visuelt fremstår scenen som et nærbillede af to par fødder: ved siden af farmands store, omhyggeligt pudsede sorte militærstøvler ses den lille piges bløde og nøgne hvide fødder. Symbolikken er ikke til at tage fejl af: som *soldat* repræsenterer Moore på én gang nationens 'krop' og forsvaret af samme nation; som *far* i en kernefamilie med hjemmegående husmor repræsenterer han den patriarkalske familiestruktur; og som bedende katolik repræsenterer han *tro* og *moral* og genetablerer således troen på en verden, hvor godt og ondt kan lokaliseres entydigt (religion er i det hele taget et tilbagevendende tema i forbindelse med 'the daddy soldier'). Cecile, derimod, er 'os'. Dvs. hun repræsenterer alle de uskylde og forsvarsløse civile, som soldaten beskytter med sit liv. Hun er kort sagt "det, som det hele handler om" – for at citere John Waynes ord til en lille vietnamesisk dreng i *The Green Berets* (1968, *De grønne djævl*e, instr. John Wayne og Ray Kellogg).

I denne artikel vil jeg se nærmere på denne 'daddy soldier', som han kommer til

udtryk først og fremmest i filmene *Savior* (1998, instr. Predrag Antonijevic), *Three Kings* (1999, instr. David O. Russell) og *We Were Soldiers*.

I bogen *Bringing Up Daddy: Fatherhood and Masculinity in Post War Hollywood* (2005) fremhæver Stella Bruzzi, hvordan faderrollen blev et omdrejningspunkt i 90'ernes film, og hun konkluderer, at "jo tættere vi kommer på i dag, jo mindre konsistent bliver Hollywoods fremstilling af fædre" (Bruzzi 2005: 158). Det vrir med faderfigurer i nyere amerikansk film, hvor faderrollen tematiseres på mangfoldige måder: fra en nostalgisk tilbagevendende til den patriarkalske fader (*Gladiator*, 2000, instr. Ridley Scott) over den ufølsomme patriark (*Magnolia*, 1999, instr. Paul Thomas Anderson) til den perverse far, der misbruger sine børn seksuelt (*Happiness*, 1998, instr. Todd Solondz). Når man først begynder at se efter, finder man også fædre overalt i den ny verdensordens krigsfilm, fra oberstløjtnant Serling (Denzel Washington) i *Courage Under Fire* (1996, *Det afgørende bevis*, instr. Edward Zwick), der bryder sammen som 'familie'-far, parallelt med at han mislykkes som 'militær' far, til piloten Durant (Ron Eldard), som i *Black Hawk Down* (2001, instr. Ridley Scott) desperat griber efter familieportrættet, umiddelbart før han bliver taget til fange af ophidsede somaliere og slået bevidstløs.

Stella Bruzzi kan have ret i, at der på tværs af genrerne optræder et væld af forskellige fadertyper i de senere års amerikanske film, men i den ny verdensordens krigsfilm er faderrollen bemærkelsesværdigt konsistent. Her er han en figur med stor følelsesmæssig appel og samtidig den faste moralske klippe i en verden, der er blevet reduceret til forræderisk kviksand. I *We Were Soldiers* understreges denne pointe ved den måde, hvorpå Moores militærstøv-

ler to gange mere fremhæves i nærbilleder: da han som den første sætter foden i den fatale Ia Drang-dal i 1965, og da han som den sidste forlader kampen. Vi kan sætte vores lid til 'the daddy soldier'.

Drenge bliver mænd. I krigsfilm litteraturen er der udbredt enighed om at se den typiske krigshistorie som en manddomsfortælling, hvor unge soldater gennemgår en modningsproces, der forvandler dem fra drenge til mænd. Lawrence Suid omtaler således kampfilm som "stedet, hvor drenge bliver mænd, og mænd bliver helte og rollemodeller for næste generation" (Suid 2002: xii), og Jeanine Basinger beskriver den typiske krigsfilmhelt som en mand, der "er blevet påtvunget lederskab under frygtelige omstændigheder", og som tager ansvar, når den øverstbefalende officer, en 'faderfigur', svigter eller bliver dræbt (Basinger 2005: 47, 35). Tidligere var det således som regel i fædrenes fravær, at soldaten påtog sig ansvar og avancerede fra søn til mand og potentiel fader. Og sønnen modnedes ved at bruge sin soldaterfar som rollemodel.

I amerikanske krigsfilm fra perioden før Vietnam-krigen er soldaterfaderen barsk, men i bund og grund fair og 'god'. Da sergent Stryker (John Wayne) er faldet for en fjendtlig kugle på Suribachi-højen i *Sands of Iwo Jima* (1949, instr. Allan Dwan), læser soldaterne hans brev til sønnen højt – hvorpå menig Conway (John Agar) råber: "Saddle up, let's get back in the war!" præcis som den afdøde sergent har gjort så mange gange tidligere. Igennem hele filmen har Conway været i konflikt med Stryker. Conway har gjort oprør mod sin egen far (som var general i Første Verdenskrig), men lærer at være mand ved at efterligne en militær surrogatfader, Stryker. Soldaterfaderen, militæret og systemet er tre alen ud af ét retfærdigt og godt stykke (og i løbet af



Den gode og den dårlige faderskikkelse: Tom Berenger (tv) og Willem Dafoe (th) i Oliver Stones *Platoon* (1986).

filmen bliver Conway selv både ægtemand og far).

I post-Vietnam krigsfilm, derimod, er fadersoldaten ambivalent og traumatiseret. Parallelt med at den amerikanske befolkning mistede troen på, at den amerikanske mission i Vietnam var berettiget, mistede krigsfilm troen på soldaterfaderen, der nu fremstilles som afstumpet, fraværende eller splittet i to.

Ved brylluppet i starten af *The Deer Hunter* (1978, instr. Michael Cimino) optræder således to krigsveteraner: Lindas

First Blood (1982, instr. Ted Kotcheff).



afstumpede far (en traumatiseret veteran fra Anden Verdenskrig) og en ældre Vietnam-veteran (en symbolsk fader), som siger "fuck it", da han skåler med de tre mænd, der er på vej i krig. Ingen af disse faderfigurer fremstår som positive rollemodeller.

I *Platoon* (1986, instr. Oliver Stone) vender menig Taylor (Charlie Sheen) hjem som "et barn af to fædre", hhv. den 'gode' sergent Elias (Willem Dafoe) og den 'dårlige' sergent Barnes (Tom Berenger). Her forbindes den gode faderfigur med ungdomskultur og protestbevægelser (Elias ryger pot med de afroamerikanske soldater), mens den dårlige faderfigur (Barnes) er en racistisk bondetamp, der drikker og begår mord.

En tilsvarende splittelse findes i Rambo-serien, omend med en anden tematisk betydning. I *First Blood* (1982, instr. Ted Kotcheff) påberåber den lokale sherif sig således lovformelig ret til at arrestere Vietnam-veteranen Rambo (Sylvester Stallone). Hæren sender en officer til undsætning. "Jeg er kommet for at hente min knægt," forklarer Rambos tidligere overordnede, oberst Trautman (Richard Crenna) sheriffen. "Jeg rekrutterede ham, trænede ham og var hans chef i Vietnam i tre år. Jeg skulle mene, at det gør ham til min." Her repræsenterer den gode far, oberst Trautman, det amerikanske militær, mens den dårlige far – figuren varierer i de tre film – repræsenterer hhv. den civile ordensmagt (*First Blood*), politisk bureaukrati (*Rambo: First Blood Part Two*, 1985, instr. George P. Cosmatos) og det sovjetiske militær (*Rambo III*, 1988, instr. Peter MacDonald).

Men uanset om filmene er fra perioden før eller efter Vietnam-krigen, så er hovedpersonen i amerikanske krigsfilm før 1991 som regel en naiv søn, der bliver voksen i kraft af sine farefulde krigsoplevelser. Militæret 'står fadder' til en soldatersøn, som bliver mand ved at efterligne en soldaterfar.

Heroverfor står de nyere films 'daddy soldier', som allerede er mand, ægtemand og far, da vi møder ham. Han 'modnes' ikke i psykologisk forstand, men hvis han i udgangspunktet er en dårlig far, bringer krigen ham på ret køl. For det meste er han dog et eksempel til efterfølgelse.

Fædre og fædre. Men hvad forstår vi egentlig ved dette forholdsvist abstrakte begreb 'far'. Hvad er en far? Bruzzi skelner mellem en biologisk far, en psykologisk far, en social far og en surrogatfar². Tilsvarende taler psykologen Ross D. Parke i bogen *Fatherhood* (1996) om tre slags forældre: biologiske forældre, opfostringende forældre og sociale forældre. Sidstnævnte kan f.eks. optræde som mentorer eller på anden måde påtage sig lederskab og bidrage til generationernes kontinuitet (Parke 1996: 254). I denne artikel om krigsfilm, hvor der ikke er tale om 'virkelige' fædre, men om fiktive repræsentationer af fædre og faderskab, vil jeg skelne mellem fire typer af fædre: den *biologiske* far, den *sociale* far, den *psykologiske* far og den *symbolske* far.

Den *biologiske* far er den genetiske opfarsmand til et barn og såvel juridisk som økonomisk ansvarlig for det (f.eks. ved at betale underholdsbidrag). Uanset om den biologiske far interesserer sig for eller i det hele taget ser sit barn, kan barnet arve såvel hans næse som hans formue.

Den *sociale* far er den, der tager sig af barnets opvækst. En biologisk far avler et barn, men den sociale far skaber en person med de sociale evner, som er nødvendige for at kunne begå sig i verden. Den sociale far opdrager, støtter og guider barnet – og er som sådan tæt på, hvad antropologen David Gilmore i *Manhood in the Making* (1990) kalder maskulinitetens "dybdestruktur". Ifølge Gilmore optræder der på tværs af kulturer en slags idealmand, som på én

gang skaber en familie, sørger for den og beskytter den (Gilmore 1990: 223). Og mens det er en udbredt opfattelse, at piger helt naturligt udvikler sig til kvinder og mødre, mener man i mange kulturer, at drenge skal lære at være mænd og fædre: "Rigtige mænd udklækkes ikke naturligt som sommerfugle af en slags drenge-kokoner; de må omhyggeligt fremelskes af deres ungdommelige skaller, formes og næres, vejledes og vækkes til manddom" (Ibid.: 106). Gilmore omtaler specifikt det at være mand som et "rollespil". At 'være' mand er ikke noget, man er, men noget, man gør. I *Generative Fathering* (1997) foretrækker sociologerne Dollahite, Hawkins og Brotherson ordet "faderarbejde" om den sociale rolle som far. Arbejde "refererer til en aktivitet, som involverer en person, der konstant må gøre sig umage" (Dollahite et al. 1997: 21). De opfatter ikke arbejde som en karriere, men som et 'livsværk', en 'mission' eller noget, man gør 'for sin fornøjelses skyld'. Den sociale far lærer således sin søn at blive en person, en mand og, i sidste ende, en far. Uden en social far er barnet – og i særlig grad sønnen – fortabt, uden ståsted i verden.

Den psykologiske far er ikke en faktisk person, men en psykologisk forestilling om en far³. Han er formet af barnets internalisering af den sociale far og af dets efterligning af erstatningsfædre eller fantasier om en far. Den psykologiske far er en kompleks figur. I den freudianske psykoanalyse spiller han en central rolle for barnets udvikling som den, der afbryder et dyadisk forhold mellem barnet og dets mor. Det vellykkede resultat af denne ødipale fase er en internalisering af faderen som overjeg og jeg-ideal.

Som overjeg repræsenterer han realitetsprincippet. I sin 'gode' udgave er denne overjeks-far både respekteret og beundret. I sin 'dårlige' udgave er han en frygtet, kastrende figur. Overført til en militær kontekst

er han den indre stemme, der fortæller soldaten, at han skal gribe sin riffel og kæmpe selv under hård beskydning. Men også den fædrene stemme, der forsikrer soldaten om, at han ikke vil dø.

Som jeg-ideal spiller den psykologiske far en anden rolle. I *Son and Father: Before and Beyond the Oedipus Complex* (1985) taler Peter Blos om en såkaldt dyadisk far, dvs. en far, der ligger før Ødipus-komplekset. Her er sønnens forhold til faderen ifølge Blos "en præ-konkurrencebetonet, idealiserende opfattelse af den 'gode far', den 'magtfulde far', den lille drengs første 'våbenbror'" (Blos 1985: 25). For drengen er han et følelsesmæssigt centrum af styrke, kærlighed og tryghed: "Denne tidlige oplevelse af at blive beskyttet af en stærk far og omsorgsfuldt elsket af ham internaliseres som en livslang følelse af tryghed i en Bosch'sk verden af gru og farer." (Ibid.: 10). Som voksen har sønnen internaliseret den dyadiske far som jeg-ideal: "Mens overjeg er en forbudsinstans, er jeg-idealet noget at leve op til (...). Jeg-idealet transcenderer potentielt kastrationsangsten og driver derfor manden frem mod utrolige præstationer i form af kreativitet, heltegerninger, opofrelse og uselvished." (Ibid.: 152, 161).

I den ny verdensordens krigsfilm er den psykologiske faderfigur dyadisk snarere end ødipal. Vi følger ham af kærlighed, ikke af frygt eller med blandede følelser. Hvor sergent Stryker i *Sands of Iwo Jima* er både frygtet og beundret af sine mænd, er oberstløjtnant Moore i *We Were Soldiers* kun beundret. Forskellen er subtil, men vigtig, eftersom soldaten repræsenterer nationen og 'systemet'.

Den symbolske far er ligesom den psykologiske en forestilling. Hvis den psykologiske far er et individs opfattelse af en faderfigur, er den symbolske far en kulturs kollektive forestilling om en faderfigur; en nation,



Savior (1998, instr. Predrag Antonijevic).

der repræsenteres af en præsident eller en konge, eller en religion, der repræsenteres af en præst. Det betyder i den sammenhæng ikke noget, om vi som individer tror på denne forestilling (f.eks. Gud); vi kan ikke komme uden om præstens og kirkens eksistens. Men vi kan bestride selve forestillingen: er der en Gud? Burde nationen opløses? Den symbolske far rejser således både politiske og eksistentielle spørgsmål – spørgsmål, der har med håb og tro at gøre.

Karrierefaderens straf. Den ny 'daddy soldier' dukker første gang op i den ny verdensordens krigsfilm i *Savior* (1998), en forholdsvis ukendt amerikansk film produceret af Oliver Stone og med Dennis Quaid i hovedrollen.

Da jeg læste brugerkommentarerne til *Savior* på imdb.com, lagde jeg mærke til ting. For det første berettede filmens fans om, hvordan de var blevet dybt bevæget. Der var talrige kommentarer som "denne film vil røre dig til tårer: mærk mine ord"⁴ og "Jeg vil gerne personligt takke alle, der har været involveret i denne film"⁵ – ja, der var endda nogle, der mente, at "det er en af de film, der burde distribueres gratis for menneskehedens skyld."⁶

Den anden ting, der slog mig, var en diskussion om, hvem titlens frelser egentlig er. Er det lejesoldaten, som hjælper en lille pige til verden og redder hendes liv i krigen i Bosnien? Eller er det spædbarnet, der forvandler en bitter soldat til en omsorgsfuld far? Filmens fans havde lagt mærke til noget, som anmelderne havde overset: nemlig, at titlen måske ikke refererer til soldaten, men til barnet. Eller snarere til forholdet mellem en fortabt far og et barn.

Saviors fortælling begynder i Paris, hvor den amerikanske officer Joshua Rose (Quaid) arbejder. Hans kone Maria (Nastassja Kinski) og syv-årige søn Christian (Catlin Foster) er til messe, før de møder Joshua på en café. Joshua må skuffe Christian: de kommer alligevel ikke i biografen. Da Joshua går, dræber en bombe hans kone og søn. Bomben var anbragt af muslimske ekstremister, og efter begravelsen tager Joshua hen til den nærmeste moské og dræber alle i den. Han går derefter ind i fremmedlegionen og bliver senere lejesoldat for serberne under krigen i Bosnien i 1993. Skønt Joshua er blevet næsten ude af stand til at føle, vækkes hans empati, da hans serbiske partner sparker en gravid serbisk kvinde, der er blevet voldtaget af muslimer, i maven. Joshua skyder partneren, hjælper barnet til verden og bringer kvinden hjem til hendes familie. Men de vil hverken kendes ved barnet eller dets mor Vera (Natasja Ninkovic), ligesom hun selv nægter at anerkende sit barn. Pludselig er Joshua på flugt og ansvarlig for en mor og et spædbarn. På deres vej gennem det borgerkrigshærgede land bliver Vera myrdet af kroatisk soldater i en massakre. Omsider lykkes det Joshua at nå i sikkerhed i en by, hvor han efterlader barnet uden for et Røde Kors-center, går ned til havnen, smider sin riffel i vandet og bryder sammen i gråd.

Joshua er den typiske karriere- og for-

sørgerfar, der altid kommer for sent, når han har aftaler med sin familie. "Vent og se, vi skal nok nå det, sådan som jeg har lovet," siger han på caféen. "Du lover så meget," svarer hans kone. Umiddelbart efter dukker hans kollega og ven Peter (Stellan Skarsgård) op og informerer Joshua om, at ambassaden har modtaget en bombetrussel. Den selv samme bombe, viser det sig, som kort efter skal udslette Joshuas familie.

MARIA: Du lovede ham det.

JOSHUA: Det er en nødsituation. Jeg bliver nødt til at tage derhen.

MARIA: Hvorfor?

JOSHUA: Jeg er nødt til det. Jeg er virkelig ked af det. Pas godt på jer selv. Vi ses senere.

Men der bliver ikke noget "senere". At være far er ikke noget, man kan plotte ind i et skema eller udskyde til "senere", men noget, man er her og nu. Hvis man lader noget gå forud for sin familie, kan konsekvenserne være katastrofale.

Der er en tilsvarende situation i *Syriana* (2005, instr. Stephen Gaghan), hvor en midaldrende CIA-far (George Clooney) forklarer sin teenage-søn, hvorfor familien bliver nødt til at flytte – igen. Sønnen forlader faderen på en café, vred over – igen – at blive nedprioriteret i forhold til faderens arbejde. Børn har behov for omsorg. Opmærksomhed. Tid. De har brug for, at deres fædre er der. En anden far i *Syriana*, den økonomiske konsulent Bryan Woodman (Matt Damon), bliver prompte straffet, fordi han har taget sin familie med på en forretnings-weekend hos sheiken: hans syv år gamle søn får elektrisk stød i svømmepølen. En ubærlig scene, da den lille splejsede Max (Steven Hinkle) tilskyndet af de andre børn overvinder sin frygt for vandet. Han drukner ikke. For på trods af sin frygt har Max lært at svømme. Men en defekt forbindelse i svømmebassinets elektriske system bliver hans død. Budskabet er klart: elektronisk

overvågning af børn og at tage dem med på luksus-weekender kan ikke erstatte faderlig omsorg. Karrierefædre slår bogstaveligt talt deres børn ihjel ved ikke at give dem den opmærksomhed, de har krav på. Og i disse films logik kan en omsorgsfuld mor ikke redde sin søn, for det er fædrene, ikke mødrene, der bærer slægten videre og sikrer generationernes videreførelse.

Joshuas tab i *Savior* fremstilles ligeledes som selvforskyldt. Han har ikke været den far, han burde have været. Da hans søn spørger, hvorfor han ikke var med til messe, svarer han desuden ubekymret, "Jeg går ikke ind for alt det dér med religion." Ligesom han ikke har tid til sin familie, har han ingen tro på Gud. Fra den indledende messe, hvor Maria tager sit guld kors af og giver det til Christian, som senere på caféen hænger det om halsen på sin far, går der en religiøs symbolik igennem *Savior*. Joshua mister først sin familie og derpå sin menneskelighed, da han begår masse mord i moskéen. Her er familiefaderen forbundet til den store symbolske far, Gud. Begge kræver fysisk nærvær og tro.

Senere siger *We Were Soldiers* det modsatte, nemlig at arbejde og det at være far ikke udelukker hinanden. Man kan på samme tid være en god far og en god soldat.

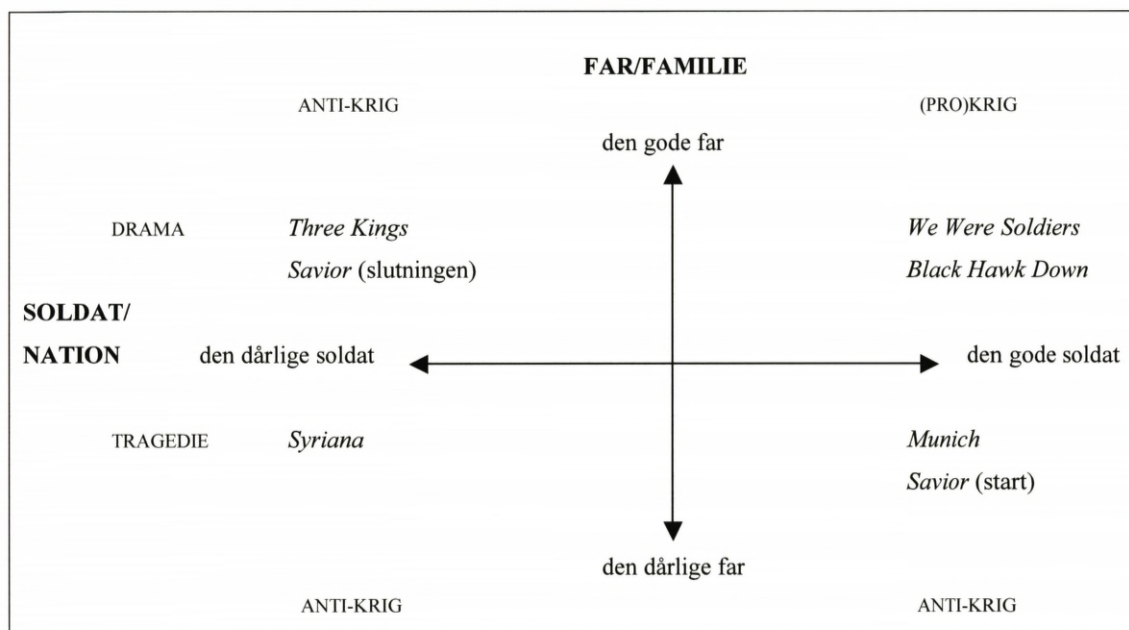
Faderarbejde. I 'daddy soldier'-figuren kobles begreberne 'far' og 'familie', 'soldat' og 'krig' til en idealisering af arbejde. Når Dollahite, Hawkins og Brotherson foreslår, at man erstatter udtrykket 'social rolle' med 'faderarbejde', så er det, fordi 'arbejde' associerer til maskuline egenskaber som "sved, dagligt slid, udholdenhed, problemløsning, opmærksomhed over for detaljer, det at træffe beslutninger, kreativitet, valg, oparbejdelse af evner, uddannelse, kompetencer, forbedring, udvikling, omstillingsparathed, engagement og loyalitet." (Dollahite et al.

1997: 23). Det forkastede ord 'rolle', derimod, fremkalder forestillinger om komedie-spil, leg, forstillelse, sjov og uægthed.

Ifølge denne tankegang er faderarbejde nødvendigt for at tage sig af den næste generation: "Faderarbejde betyder at ofre sig for at give barnet, hvad han eller hun har behov for for at leve og blive voksent. Det betyder, at fædre definerer deres vigtigste arbejde som det at være der for den næste generation og at lægge så mange kræfter og så meget energi i den som muligt." (Ibid.:

31). Den beskrivelse lyder næsten som en rekrutteringsfolders beskrivelse af en soldats arbejde. Vi kan bruge 'faderarbejde'-begrebet som en genvej til de metaforer, der omgiver 'the daddy soldier': godt/dårligt faderarbejde vil hhv. beskytte familien eller lade den i stikken, og godt/dårligt soldaterarbejde vil på tilsvarende vis hhv. beskytte nationen eller lade den i stikken.

Relationen mellem godt/dårligt faderarbejde og godt/dårligt soldaterarbejde kan illustreres ved et koordinatsystem:



Figuren viser, hvordan film med dårlige soldater er antikrigsfilm, mens film med gode soldater er (pro)krigsfilm. Af den vandrette akse fremgår det desuden, at film med gode fædre typisk er dramaer, mens film med dårlige fædre som regel er tragedier. *Savior* bevæger sig fra én position i systemet til en anden: med udslettelsen af Joshuas familie starter den som en tragedie, men den slutter

som et drama om en nyfundet faderrolle.

Det er et omdrejningspunkt i filmen, at Joshua skal lære betydningen af 'familie', 'fader' og 'tro'. Rejsen fra dårlig far til 'daddy soldier' begynder, da han tager guldkorset fra sin døde søn. Den bibelske Joshua/Josva var en af de store 'troskrigrere'; Josva ledte erobringen af Kanaan og fik Jerikos mure til at falde. I filmen søger den moderne Josva

først tilflugt i fremmedlegionen, der ser sig selv som en 'familie': "Hvis der er en af jer, der ikke fungerer, fungerer hele familien ikke." Men da Joshua (hvis legionærnavn er Guy) dræber en dreng, der overskrider en våbenhvile-linje i en udbombet landsby, bliver det klart, at legionen blot er en dræberenhed til salg for den højest bydende. Et nærbillede viser Joshua fingerere ved guld-korset, efter at han har skudt drengen – som om hans nedskydning af ham var en slags hævn for den søn, han har mistet.

Men du må ikke slå ihjel, og hævn er ikke din. At flere dør, kan ikke opveje tabet, lader filmen os forstå. Da Joshua gennem-søger landsbyen med sin serbiske partner, finder han et spædbarn skjult i et skab. Han efterlader det, men da huset bliver ramt af en bombe, løber han tilbage – og finder det dødt. Skyld begynder at gennemtrænge hans panser, og Joshua redder det næste spædbarn, som Goran skal til at slå ihjel. Klichéen om det nyfødte barn som symbol på liv, uskyld og en ny begyndelse får alt, hvad den kan trække. Karrierefaderen Joshua får en ny chance.

Eftersom han er genrens første 'daddy soldier', har Joshua ingen forbilleder; han må improvisere. Da Vera i sin depressive tilstand nægter at tale eller røre sin baby, må Joshua gøre alt. "Jeg skal nok selv give den lille skid mad," siger han som svar på spædbarnets uophørlige gråd, og da han ikke kan finde sutten i den kurv, Veras mor har pakket, eksploderer han: "Hvor er den forpulede sut?" Hvad skal man stille op med en sulten baby og ingen sut i nærheden? Joshua forvandler sit militærustyr til baby-remedier: han bruger et kondom som sut, skærer sit camouflagetæppe ud til bleer ("hvad synes du om den her nye stil? Tror du, de vil sætte pris på den i Milano?") og sover med spædbarnet i sine arme for at holde det varmt om natten. Som betaling

for den bustur, der skal bringe babyen og ham selv ud af krigszonen, bruger han det krucifiks, som han tidligere kyssede som en besegling af sin hævn.

Genopstanden som en ny far, der er parat til at ofre sig for næste generation, bliver Joshua tilgivet af Gud. På kajen er der en kvinde fra bussen, der kommer hen til ham. Hun holder baby-Vera i favnen og spørger: "Er det din baby?" "Ja, det er min." "Du behøver ikke at give hende fra dig," siger hun og rækker ham spædbarnet.

Balkan à la Hollywood. Man kan argumentere for, at *Savior* er et menneskeligt drama, i højere grad end den er en krigsfilm. Men det, at filmen er mere interesseret i at fortælle om en soldat, der genvinder sin tro på menneskeheden, end i spektakulære og voldsomme actionscener, er et vidnesbyrd om genrens nye fokus: at skabe en hovedperson, som respekterer menneskeliv uanset etnicitet og nationalitet. *Savior* fremstiller alle krigens parter som 'onde': de muslimske ekstremister, der slår uskyldige ihjel; Joshua, der begår masse-mord; den serbiske soldat Goran, som mishandler kvinder; de kroatiske soldater, der gennemfører massakren. Filmen nægter at vælge side i en krig, hvor ingen har retten på deres side.

Som far afspejler 'the daddy soldier' et skred i den vestlige verdens sociale og kulturelle mønstre. Som Bruzzi påpeger i *Bringing Up Daddy*, er den ny faderskikkelse et svar på de forandringer (udearbejdende mødre, et voksende antal skilsmisser, flere enlige forældre), der dannede baggrund for 90'ernes 'maskulinitet-i-krise'-debat (se f.eks. Gjelsvik 2006). En side af debatten begræd den 'gamle' patriarkalske faders detronisering, som den kommer til udtryk i sociologisk litteratur med titler som *Absent Fathers*, *Lost Sons: The Search for Masculine Identity* (1991), *Fatherless America: Confron-*

ting Our Most Urgent Social Problem (1996) og *Manhood: An Action Plan for Saving Men's Lives* (1998)⁷. En anden side – repræsenteret ved mandestudier, kønsstudier og feministiske studier – benyttede sig af krisen til at udvide maskulinitetsbegrebet. "I kraft af disse 'krise'-bøger opstod den vel-artikulerede, omsorgsfulde fader som den mest værdsatte mandlige arketype," hævder Bruzzi (Bruzzi 2005: 157). Men hun fremhæver også tørt det "pres, der er forbundet med at blive en god far" – og som indebærer, at "hovedpersonerne i *Regarding Henry* og *What Women Want* næsten må slå ihjel for at kunne forvandle sig til ordentlige, omsorgsfulde fædre" (Ibid: 171).

Som soldat afspejler 'the daddy soldier' samtidig et nyt geopolitisk perspektiv. Han ankommer til Hollywood i en film til ti millioner dollars om en krig i Europa, som ingen forstår. En film, der får premiere i to amerikanske biografer og bliver et flop. Stone havde købt manuskriptet af Robert Orr, der havde arbejdet som assistent for en fotograf under krigen i Bosnien og havde baseret sit manuskript på en autentisk historie om en amerikansk lejesoldat i Bosnien. Stone tilbød manuskriptet til den serbiske instruktør Predag Antonijevic. Og at dømme efter budgettet må Hollywood-stjernen Dennis Quaid have givet afkald på sin sædvanlige hyre. *Savior* er med andre båret af gode viljer til at vise verden de nye krige, der udfolder sig midt iblandt os.

Men kan Hollywood fortælle historien om en krig, som europæerne selv aldrig har forstået? I årene fra 1991 til 2001 dannede det tidligere Jugoslavien ramme om en række etniske konflikter og krige mellem etniske og religiøse grupper i forbundsstatens seks republikker. I dag er alle seks selvstændige lande: Slovenien (1991), Kroatien (1991), Makedonien (1991), Bosnien-Hercegovina (1992), Serbien (2006) og

Montenegro (2006). Det lykkedes ikke FN at stoppe eller blot kontrollere Balkan-krigen (som krigen i det tidligere Jugoslavien blev kaldt), og i 1994 gik NATO ind i konflikten. "Ved tiårets begyndelse afslørede Balkan-konflikten Europas militære uformåen og manglende politiske handlekraft," skriver Robert Kagan i *Of Paradise and Power: America and Europe in the New World Order* (2003), "Europas rolle begrænsede sig til at levere fredsbevarende styrker, efter at USA, i det store og hele på egen hånd, havde gennemført de afgørende faser af en militær indsats og stabiliseret situationen." (Kagan 2003: 22-23).

Nej, Hollywood kan ikke fortælle en historie om en krig, der spredte sig som kræft i det Europa, hvor demokratiets vugge stod, uden at bruge helte og fjender. Men Hollywood kan fortælle historien om en mislykket far, der mister sin familie og finder nyt håb i krigens ruiner. Dét er en historie. Usædvanlig for en krigsfilm måske, men præcis det plot, som den ny verdensordens krigsfilm har brug for. I en verden, hvor de geopolitiske grænser forandrer sig, genetableres orden ved en slags moralsk geografi.

Hvad er Michael Jacksons problem? Med sin hyperkinetiske og ironiske tone, sit action-adventure indhold, sin politiske kritik og visuelle MTV-stil er David O. Russell's *Three Kings* (1999) endnu en antikrigsfilm med 'daddy soldiers'. Denne gang er scenen Golf-krigen i 1991, og der er tre fædre: den amerikanske sergent Troy, den irakiske oprørsleder Amir og kaptajn Said, den irakiske torturbøddel.

To scener er af helt afgørende betydning. Den første optræder 37 minutter inde i den to timer lange film, da en irakisk soldat skyder en kvinde, der råber "gå ikke, gå ikke" til de fire amerikanske soldater, som er på vej væk med det kuwaitiske guld. De har netop



Three Kings (1999, instr. David O. Russell).

læsset guldbarrer til en værdi af 200 millioner dollars på en lastbil og gør klar til at tage af sted, da det fatale skud bliver affyret mod hendes hoved. Henrettelsen er gengivet i slow-motion og stærke Ektachrome-farver. Den pumpende, etnisk-arabiske musik stopper brat og efterlader en stilhed, der slår så hårdt, at man tydeligt kan høre det bløde bump, da hendes krop rammer jorden. Major Archie (George Clooney) lader hovedet falde ned på rattet i tavs desperation. Alt gik så glat. Og så dette. En grænse er blevet overskredet, og han beordrer sine mænd til at dække ham, da han vælger side i konflikten mellem soldaterne (som de netop har stjålet guld fra) og civilbefolkningen, der gør oprør mod Saddam Hussein. "Hvad med den nødvendighed, du talte om?" råber Troy (Mark Wahlberg) vredt.

ARCHIE: Den blev lige nu til noget andet.
TROY: Ikke for mig! Lad os komme af sted.
CHIEF: (peger på den døde kvinde): Hvad hvis det dér var dig?
TROY (peger på skudhullet i sin jakke): Hvad hvis det her var dig uden kevlar?

Troy er en forstyrret far, som endnu ikke har opdaget, hvad der er vigtigt her i livet, eller accepteret dét, som er nødvendigt. Han ser den døde kvindes ægtemand, den kneblede og bagbundne oprørsleder, og deres otte år gamle datter, der har begge arme i gips: både far og datter har tydeligvis været udsat for tortur. En smadret familie. Ikke desto mindre vælger han at ignorere dem. Guld er guld.

Nå, Troy kommer til at acceptere nødvendigheden efter den anden scene, som ligger halvvejs inde i filmen. De fire ameri-

kanere er flygtet med guldet og oprørerne, men efter at deres lastbil er blevet bombet, bliver Troy taget til fange og bragt tilbage til det selv samme rum, hvor oprørslederen kort forinden blev tortureret. Ved filmens begyndelse blev hver af de fire soldater (trods titlen er der fire 'konger', ikke tre) introduceret med en kort karakteristik: "Troy Barlow, nybagt far." Om Conrad (Steve Jonze) hedder det, "Conrad Vig, vil gerne være Troy Barlow," og Archie præsenteres som "Archie Gates, trækker sig tilbage om to uger", mens Chiefs (Ice Cube) skudsmål er "Chief Elgin, på fire måneders betalt ferie fra Detroit". Kort sagt er der ingen af mændene, der nyder at være soldater i en virkelig krig, og da Troy finder et kort i røven på en af de fjendtlige soldater, de har taget til fange, er de alle med på at lege en opdateret version af *Kelly's Heroes* (1970, *Kellys helte*, instr. Brian G. Hutton). "Hensigten med disse karakteristikker var at fremhæve den mest banale essens af disse personer," siger Russell på dvd'ens kommentarspor, "man kan vel sige, at ordet 'far' på en måde opsummerer Troys prioriteringer. Han er en opportunist, men han er også en forholdsvis trofast familiefar." Nu sidder Troy imidlertid bundet til en stol med elektriske ledninger fæstnet til kroppen, og forhørslederen Said (Säid Taghmaoui) spørger: "Hvad er Michael Jacksons problem?"

Three Kings lægger ikke fingrene imellem i sin kritik af USA's engagement i Golf-krigen. "Dit land fik ham til at skære sit ansigt sønder og sammen," siger Said om Michael Jackson. "Vrøvl, det klarede han selv," svarer Troy. Nej, argumenterer Said, "dit forpulede syge land fik den sorte mand til at hade sig selv, ligesom I hader araberne og de børn, I bomber her!" Tidligere har Archie forklaret Troy, Chief og Conrad, at USA havde opfordret civile til at gøre oprør mod diktatoren, men så snart olieinteresserne var sikret,

forlod USA både landet og oprørerne. Civilbefolkningen – børn, kvinder og mænd – som bliver tortureret og dræbt på det fort, hvor de fire mænd stjæler guldet, er således ofre for de amerikanske frihedsløfter. Ingen vil komme og redde Troy, ligesom ingen vil komme oprørerne til undsætning. Da Said fortæller, at han har en familie, spiller Troy desperat sit eget 'fader-kort':

TROY: Jeg har en datter.

FORHØRSLEDER: Det var da skønt for dig, min ven. Uden bomber, beton og alt det her lort ...

Hvor gammel er hun?

TROY: En måned.

FORHØRSLEDER: Hvad hedder hun?

TROY: Krystal.

FORHØRSLEDER: Hvad fik dig til at fortælle mig om Krystal, kammerat?

TROY: Fordi vi begge er fædre.

Troy er en biologisk far, og det er åbenbart, at han ville være en god 'forældre-far', hvis han fik chancen. At han har netop en datter – og ikke en søn – er symptomatisk for de ny krigsfilms 'daddy soldiers'. I *Savior* er Joshuas plejebarn en lille pige, og i *Three Kings* har også den irakiske oprørsleder Amir en datter. Ud af Moores fem børn i *We Were Soldiers* ser vi ham kun tale med datteren Cecile. Og Avner, den israelske soldat, der leder hævnaktionen i *Munich* (2005, *München*, instr. Steven Spielberg), har også en lille pige. Barnets køn er af afgørende betydning: døtre repræsenterer familiens arne, og i den vestlige kultur vil de ikke vokse op og blive soldater som deres fædre.

Man kan godt nok stadig se søn/far-forhold i de nyere amerikanske krigsfilm – f.eks. i *Hart's War* (2002, instr. Gregory Hoblit), hvor Hart (Colin Farrell), udvikler sig fra forkælet senatorsøn til mand, da han møder general McNamara (Bruce Willis), der er tredje generations West Point. Men *Hart's War* smager af antikveret mandligt initieringsdrama. I den ny verdensordens krigsfilm er det en datter, der skal puste liv i

'the daddy soldier'. Hendes unge alder symboliserer uskyld og uvidenhed, og hendes køn udtrykker tilgivelse, nåde og empati. Hun repræsenterer os, alle os civile, som kunne blive ofre i en krig.

Før torturen lykkes det imidlertid Troy at ringe hjem fra bunkerens og fortælle sin kone, at han er i færd med at gøre noget for familien "og sig til Krystal, at jeg er en rig mand, og hvis det her lykkes, skal hun aldrig lide nogen nød, OK?" Han stjæler for sin familie. Men amerikanske bomber har slået Saida's ét-årige søn ihjel og knust hans kones ben. Familie er ikke trumf. Hævn er.

I mellemtiden har oprørerne reddet de amerikanske soldater, og lederen, Amir, afslører, at han kan tale engelsk, fordi han har studeret i Ohio. Han vendte tilbage til Irak for at hjælpe sit land – som USA opfordrede irakerne til at gøre. Amir, Saida og Troy er alle tre gode biologiske og sociale fædre. Hvad de gør, gør de for deres familie. Det gælder også Saida ("Jeg gik ind i Saddam Husseins hær, udelukkende fordi jeg ville sørge for min familie. Et godt hus. Og nu kan jeg ikke komme ud igen," hvortil Troy svarer, "Pengene var også grunden til, at jeg meldte mig. Jeg opdagede, at jeg skulle have et barn."). Men kun Amir påtager sig ansvar for sit fællesskab, sit samfund, og kun han har en sag at kæmpe for. Han vendte hjem for at hjælpe Irak, mens Saida og Troy ville tjene penge på krigen.

For at gøre en lang historie kort, så slutter de tre soldater sig til oprørerne, redder Troy, får de civile oprørere ud af Irak og bliver tvunget til at overdrage guldet til hæren.

Hvor *Savior* ikke kommenterede USA's rolle i Balkan-krigen – og den anden amerikanske krigsfilm, der udspiller sig på Balkan, *Behind Enemy Lines* (2001, instr. John Moore), fremstiller amerikanerne som helte og hjælpere, og serberne som fjenden – der har *Three Kings* en klar politisk dagsorden.

At stjæle guld er en metafor for det at stjæle olie, og da Archie har sex med en kvindelig journalist i presserummet, er det et billede på medierne, der ligger i med hæren. Torturdialogen er tung af moralsk indignation – "Jeg følte det lidt, som om jeg var tilbage i skolen, og Russell slog mig i hovedet med et bræt for at tvinge mig til at tænke på en bestemt måde," skriver en fan på IMDb⁸ – og 'nødvendigheden' bliver rammet ind såvel politisk som kulturelt. "Dette er jeres skide stabilitet," siger Saida og tvinger den sorte olie ned i halsen på Troy.

Da Archie finder Troy og udstyrer ham med en pistol, skyder Troy ikke Saida. Af to grunde. For det første har Saida alle de 'rigtige' politiske grunde til at hade amerikanere: de myrdede hans søn, bombede hans land, stjal olien, og de er både grådige og racistiske (denne pointe understreges af, at de irakiske soldater i bunkerens ser politiets mishandling af Rodney King på tv). Amerikanerne har ovenikøbet både udstyret Saida med våben og trænet ham i forhørsmetoder, der skulle anvendes mod USA's fjender i Mellemøsten. For det andet er Saida far ligesom Troy. En 'daddy soldier'. Og ligesom Troy er han blevet ført bag lyset. Men det er ikke hans skyld.

I *Hard Bodies* (1994) argumenterer Susan Jeffords for, at 80'ernes *hard body*-helt i begyndelsen af 90'erne bliver genbrugt som faderskikkelse og hans krigskrop nyttiggjort i hjemmet. "I disse film er familien både årsagen til og konsekvensen af et skift i mandlige helteroller" (Jeffords 1994: 143). Helten er ikke voldelig, fordi han ønsker at være det, men fordi nogen mener, at det er nødvendigt: "I hvert enkelt tilfælde var det deres jobs, deres fædrelande eller deres venner, der gjorde det nødvendigt for dem at gå ind i voldelige konfrontationer. Det var ikke, konkluderer filmene, noget, disse mænd selv ønskede." (Ibid.: 146).



Three Kings (1999, instr. David O. Russell).

Tilsvarende med 'the daddy soldiers'. Joshua, den hårdtarbejdende officer, der prompte melder sig på ambassaden ved meldingen om en bombetrussel, vil ikke negligere sin familie; det er jobbet og fædrelandet, der kræver af ham, at han gør det, så det er deres fejl. Den genfødte Joshua finder indre integritet og skiller sig af med sin rifel og sine personlige papirer. Han bliver en far. En 'daddy soldier'. Said og Troy gik ind i militæret, fordi de blev fædre, og fordi deres nationer bad dem om det. Said fører det for hør ud i livet, som amerikanske og irakiske soldater har trænet ham til. Han er en god far, der er blevet hævngherrig efter at have mistet sin søn – ligesom Joshua i *Savior*.

I slutningen af *Three Kings* påhæftes de overlevende – Troy, Archie og Chief – igen korte karakteristika: "Troy Barlow har sit eget tæppefirma i Torrance, CA," beretter filmen og viser Troy og hans kone i deres

forretning. De smiler lykkeligt og viser deres to døtre frem (igen er der ingen sønner). Filmen viser ikke, hvordan det er gået Said, men vi ved, at også han fik en chance mere. Fordi han var far.

Soldat, far og leder. Hidtil har vores 'daddy soldiers' kun været soldater og fædre, ikke ledere. Den symbolske far var Gud – til stede i krucifikset i *Savior* og i den såkaldte 'Jesus-ild', som Chief sværger til i *Three Kings* – og hverken delingen eller hæren, der kom til kort som symbolske institutioner. Med *We Were Soldiers* bliver 'the daddy soldier' imidlertid en fuldbåren leder. En mand, der er parat til at optræde som psykologisk far for sine mænd og samtidig påtage sig rollen som symbolsk far, der er ét med hæren og Gud.

Lige fra starten bliver oberstløjtnant Hal Moore præsenteret som en mand med

usædvanlige evner. Da Pentagon overvejer at anlægge en ny taktik i Vietnam, er der en, der fremfører, at "det ville kræve en fandens kamplæder." Moore er netop den leder. Da familien ankommer til Fort Benning i Georgia, ser vi hans fem børn synge i bilen, hans kone, der kærligt lægger sig ind til ham, og hans stak af historiebøger – "nu er han vel ikke en af disse akademiske tøsedrenge?" spørger en nabo bekymret. Nej, Moore har nok en kandidatgrad fra Harvard i internationale forhold, men han har også kampfaring fra Korea. Og hvad der er endnu vigtigere end kampfaringen, familien og universitetsgraden: han har den helt rigtige opfattelse af, hvad det vil sige at være leder. "For at inspirere mændene må man være sammen med dem. Hvor metallet møder kødet."

Som biologisk far er Moore fejlfri. Ingen skilsmisse med efterfølgende forpligtelser (fraskilte militærfædre er sjældne i den ny verdensordens krigsfilm; *når* de optræder, er det kvinderne, der har forladt deres militære ægtemænd, som i tv-serien *Band of Brothers* (2001) og i Sam Mendes' *Jarhead* fra 2005). Alene det, at han har fem børn, siger alt. Moore er en fertil mand, der repræsenterer fremtiden. Han bærer sine børn på skuldrene, beder med dem, læser godnathistorier for dem og putter sig ind til dem i deres senge, før han tager ud på en mission – Moore befinder sig lige dér, hvor børnenes tarv møder faderens heltegerninger. Han "lever op til den nye omsorgsfulde og engagerede faderrolle" (Parke 1996: 240) og er den perfekte rollemodel for sine unge officerer, som også har familier på militærbasen.

Ifølge Parke er fædres måde at være forældre på forskellig fra mødrenes: "Fædre bruger som regel mere af den tid, de har til rådighed, på at lege med deres børn, end mødre gør, og de leger på en anden måde.

Deres fysiske og håndfaste omgangsform med børnene komplementerer og står i kontrast til mødrenes mere verbale, rolige stil." (Ibid.: 256). Det er værd at bemærke, at vi aldrig ser Julie Moore (Madeleine Stowe) lege med børnene; det er kun Hal Moore, der gør det. Vi ser hende heller ikke tale *med* børnene; hun taler kun *til* dem. Det samme gælder de andre mødre i *We Were Soldiers*: de taler om deres familier og holder spædbørn i armene, men vi ser dem ikke udfolde sig aktivt eller fysisk sammen med de børn, der er så store, at de kan gå og tale. Det er fædrene, som i kraft af den måde, hvorpå de snakker og leger med børnene, er følelsesmæssigt ansvarlige for deres udvikling. Som Susan Jeffords bemærker i sin analyse af *Terminator 2: Judgment Day* (1991, instr. James Cameron), er terminatoren ikke bare en faderfigur, men også en bedre mor end Sarah Connors (Jeffords 1994: 162-3). På samme måde er 'the daddy soldier' både far og en bedre mor i *We Were Soldiers*. Mens Hal beder med børnene, reder Julie sit lange hår. Hun bliver konsekvent fremstillet som selvoptaget og mere interesseret i sig selv som lidende hustru og hjælpende engel (hun bringer personligt brevene om deres ægtefællers død ud til soldaternes hustruer) end i at være mor.

Det er den samme emotionelle økonomi som tidligere: datteren Cecile er et sindbillede på 'the daddy soldier's' ansvar over for samfundet og fremtiden. Da Cecile spørger sin far, hvad en krig er, er svaret ikke møntet på hende, men på tilskueren: "Det er noget, som ikke burde finde sted, men som gør det alligevel. Det er når mennesker i et eller andet land prøver at slå andre mennesker ihjel. Og så er der soldater som din far ... du ved, det er mit job at tage ud og stoppe dem." *We Were Soldiers* fremstiller med andre ord den amerikanske soldats funktion i verden som noget helt andet end det, som fremgår af de

politiske samtaler i *Three Kings*.

Moore tager forælderrollen på sig i hjemmet og er samtidig en social rollemodel for sine soldater. "Hvad mener du om at være både soldat og far?" er der en af hans unge officerer, Jack Geoghegan (Chris Klein), der spørger Moore i en kirke, som de er gået ind i for at bede. Jack, der netop er blevet far til en lille datter, Camille, får det svar, som indleder denne artikel: "Jeg håber, at jeg ved at være god til det ene bliver bedre til det andet". Jack har tidligere været missionær i Afrika og håber at kunne vende tilbage for at hjælpe børnene. "Vi hjalp med at bygge en skole for forældreløse børn. De var forældreløse, fordi krigsherren på den anden side af grænsen ikke kunne lide deres stamme. Jeg ved, at Gud har en plan for mig. Jeg håber bare, at planen er, at jeg skal hjælpe med at beskytte forældreløse børn. Ikke, at jeg selv skal gøre børn forældreløse."

Jack dør i kamp, ligesom en anden ung far, Jimmy Nakayama (Brian Tee). Det sidste, vi ser til Jack, er et billede af hans arm med et lyserødt armbånd med ordet 'Camille', og Jimmys sidste ord er: "Sig til min kone, at jeg elsker hende – og mit barn. Sig det til hende!"

Crazy Horse i Vietnam. I *How Fathers Care for the Next Generation* efterlyser sociologen John Snarey fædre med "en utvetydig evne til at etablere, lede og tage sig af den næste generation ved at vedkende sig ansvar for yngre voksnes eller hele samfundets vækst, velvære og lederskab (...) hinsides kernefamilien" (cit. Parks 1996: 255).

For sociologer indebærer det at være far også at være rollemodel og leder. Og det er netop i den sammenhæng, Moore udmærker sig med sine familieværdier og sin soldatermoral. De to er uløseligt forbundne, som f.eks. under træningen, da Moore taler om indianeren Crazy Horse, general Custers

modstander i det berømte slag ved Little Big Horn i 1876. "Da Crazy Horse var barn, ammede alle stammens kvinder ham ... pointen er, at de kæmpede som en familie," siger Moore til sine mænd. Vi skal med andre ord forstå, at Crazy Horse slog Custer, fordi han "kæmpede som en familie". Tilsvarende instruerer Moore mændene i at passe på deres kammerater. Og i sin tale til delingen inden missionen lover han at være en eksemplarisk leder: "Jeg vil være den første, der sætter foden på slagmarken, og jeg vil være den sidste, der forlader den, og jeg efterlader ingen derude. Døde eller levende vil vi alle komme hjem igen, med Guds hjælp."

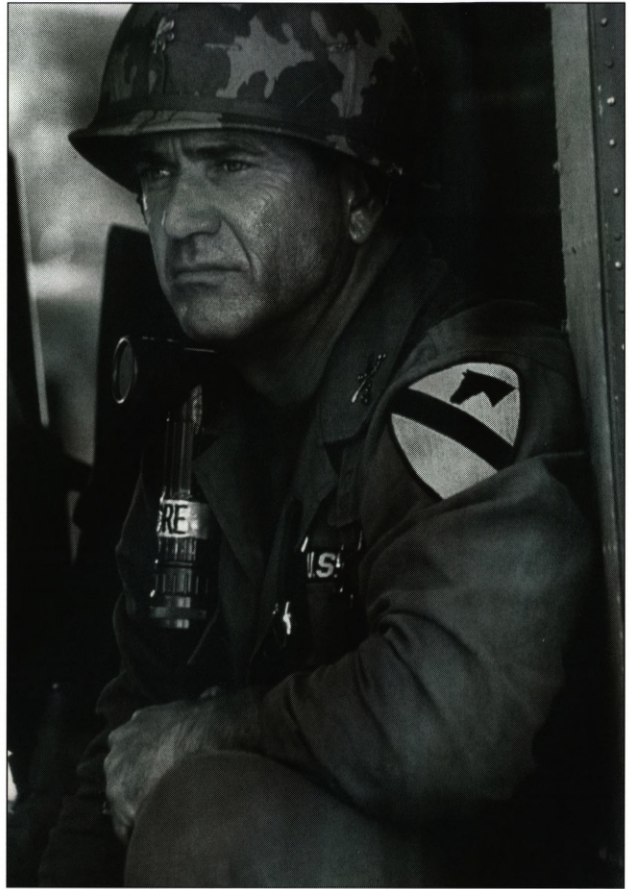
Efter mange år med uinspireret, uoverbevisende eller ligefrem dårligt lederskab er Hal Moore manden, som forener lederskab med positionen som psykologisk far. En officer, som siger 'søn' til sine mænd og mener det. "Keep it up, son," siger han til Jack i kampens hede, og da han ringer til basen, siger han: "Jeg må have en bekræftet oversigt over de døde og sårede. Jeg er nødt til at vide, hvor mine drenge er." Bortset fra major Plumley, der ligesom Moore har været i Korea, behandler Moore alle lavere rangerende soldater som sine børn. Og han føler sig personligt ansvarlig for hver og en af dem. Den anden nat under kamphandlingerne går han ud og leder efter ligene af to forsvundne soldater og finder dem begge. I en krig, som skulle blive berygtet for bl.a. et stort antal krigsfanger og forsvundne soldater, er der ingen, der ikke kan gøres rede for under Moores kommando.

Ud over at være en social og psykologisk far er Moore også en symbolsk far. Med den flere gange tilbagevendende reference til Custer inddrages amerikansk historie længe før Vietnam. I 1876 slog Crazy Horse og hans indianere general Custer og dræbte 268 soldater. Under kampen ser Moore ud over Ia Drang-dalen, hvor hans 395 mænd

er oppe imod 4000: "Hvad mon Custer tænkte, da det gik op for ham, at han havde ført sine mænd ind i endnu en massakre?" "Med forlov, Custer var en tøsedreng. Det er De ikke," svarer Plumley (Sam Elliott). Her er ingen ironi. Ligesom Custer er Moore i mindretal i forhold til fjenden, men fordi han kæmper som Crazy Horse, undgår han massakren. Moore lærer såvel af Custer som af Crazy Horse og fremstilles dermed som både *i* og *over* historien. Som symbolsk far er Moore på linje med den amerikanske historie og Gud. Og ifald vi ikke skulle have bemærket den fjendtlige ild, beder major Plumley under kampen Moore dukke sig og passe på, for "Hvis du ryger, ryger vi alle," som han siger. Men når Moore inspicerer kampens gang og sine mænd, dukker han sig aldrig, og på mirakuløs vis rammer de fjendtlige soldater ham ikke, når de igen og igen rykker frem med rifler og bajonetter i direkte nærkamp eller sniger sig ind på ham bagfra. Han er usårlig, ser det ud til, og eftersom filmen er baseret på bogen *We Were Soldiers Once ... and Young* af den virkelige Hal Moore og journalisten Joe Galloway, frygter publikum aldrig, at den symbolske far skal dø.

Før orgiet. Den brug, *We Were Soldiers* gør af historien, er både nostalgisk og ideologisk. Filmen åbner med franskmændenes nederlag i Vietnam. "Den franske hær," siger en politiker i Pentagon, "hvad er det?" Pentagon har øjensynligt intet lært af historien – Vietnam er en 'politiker-krig'. Samtidig undskylder filmen imidlertid politikerne, for med militære ledere som Moore og en effektiv ny helikoptertaktik så det faktisk ud til at være muligt at udrette, hvad der ikke var lykkedes for franskmændene, nemlig at slå fjenden på dennes eget territorium.

Filmen udspiller sig fra den 14. til den 18. november 1965, under den første kamp



We Were Soldiers (2002, instr. Randall Wallace).

mellem amerikanske og vietnamesiske tropper, og dermed før det skelsættende år 1968. Baudrillard har omtalt perioden efter 1968 som "efter orgiet", idet orgiet refererer til 60'ernes protestbevægelser (Baudrillard 1993: 3). Martin Luther King og Robert Kennedy blev skudt i 1968 og My Lai-massakren den 16. marts 1968 blev offentligt kendt i 1969. I november 1965 befinder vi os *før* orgiet, og filmen nævner hverken Kennedys død i 1963 eller Malcolm X' i 1965.

Eftersom *We Were Soldiers* således omhyggeligt beskæftiger sig med den tidligste fase af Vietnam-krigen og undgår enhver re-

ference til amerikansk indenrigspolitik, kan den påberåbe sig en uskyldsfuld uvidenhed om de begivenheder, som fulgte. Vi befinder os før orgiet, før faldet, og før den senere desillusion.

We Were Soldiers er den eneste Hollywood-film produceret efter 1991, der foregår i Vietnam.⁹ Enhver Hollywood-film, der udspiller sig i fortiden, er selvfølgelig ikke alene en kommentar til fortiden, men også til nutiden. Her lykkes det instruktøren Randall Wallace at forlene Vietnam med den heroiske tone, som ellers kendetegner film om Anden Verdenskrig, hvorved filmen uddriver de traumatiske erindringer og re-definerer Vietnam-krigen som simpel amerikansk heroisme (såvel anmelderne som brugerne på IMDb sammenligner gentagne gange filmen med *The Green Berets*, og Mel Gibsons rolle med John Waynes). I denne sammenhæng er 'daddy soldier'-figuren helt central; et moralsk omdrejningspunkt, som er sentimentalt og gammeldags i sin forankring i forsørgerfædre og hjemmegående husmødre i tiden før 1965, men samtidig moderne i kraft af sit aktive følelsesmæssige engagement i såvel børn som soldater.

Den globale 'daddy soldier'. Jeg nævnte tidligere Peter Blos' teori om den dyadiske far som både kærlig, magtfuld og stærk. Det er en far, der elsker at lege og være sammen med sin søn. En far, som aldrig kritiserer, aldrig straffer og aldrig forlader sønnen. Fædrene i *Savior*, *Three Kings*, *Syriana* og *Munich* er ikke dyadiske fædre til at begynde med – de bliver det først undervejs. I 1990'erne har nationen ikke længere brug for en disciplinerende faderfigur, der kan beordre en soldatersøn til at ofre sig for fædrelandet. Den har behov for en kærlig far, der er villig til at optræde som selvopofrende rollemodel for soldaterne – og for os tilskuere. Hal Moore er sådan en far. Det

samme er hovedpersonerne i *Children of Men* (2006, instr. Alfonso Cuarón) og *Letters from Iwo Jima* (2006, instr. Clint Eastwood). Vi kan kalde denne type relation til ens fædreland for en slags national romance (jf. Freuds familie-romance). Og eftersom denne romantiske relation mellem en soldat og hans fædreland er for utopisk til, at man kan tage den bogstaveligt, bliver den fortalt hen over en lille piges krop.

Vi har med andre ord at gøre med en fabel om en ny helt: en amerikansk 'daddy soldier' med globale moralske forpligtelser. Ikke altid i overensstemmelse med USA's politik, men med god samvittighed over for Gud og menneskeheden.

Oversat af redaktionen

Artiklen er del af et større forskningsprojekt om den amerikanske krigsfilm efter 1991.

Noter

1. Hvis filmene ikke selv oplyser børnenes præcise alder, anslår jeg, hvor gamle de er. Mit skøn baserer sig på børneskuespillernes alder på optagelsestidspunktet, i det omfang den kendes.
2. Den sociale far er nærværende gennem hele barnets opvækst, i modsætning til surrogatfaderen, som kun er til stede i kortere tid, men præger barnets udvikling på afgørende måde – som f.eks. terminatoren (Arnold Schwarzenegger) i *Terminator 2: Judgment Day* (1991).
3. Hvem som helst kan påtage sig rollen som psykologisk far i forhold til andre ved at anlægge en paternalistisk tone, f.eks. ved – som Moore – at tiltale sine soldater som 'søn'. Tilsvarende kan hvem som helst tildele en anden rollen som psykologisk far ved at bruge ham som erstatning for en far. Hvis den sociale far er fraværende, vil den psykologiske far ifølge psykologerne og sociologerne genereres af en blanding af begær og frygt, mangel og længsel.
4. Anonym kommentar til *Savior* (1998), "Shock to the system", 21. maj 2004, hentet på <http://www.imdb.com/title/tt0120070/>

usercomments den 16. juli, 2006. Senere citater vedr. *Savior* er fra samme hjemmeside og hentet samme dag.

5. Anonym kommentar, "A fantastic film is *Savior*", 21. maj, 2003.
6. Anonym kommentar, "Words can't fully describe what feeling I have", 10. juni, 2006.
7. Litteraturen om maskulinitet og fædre nærmest eksploderer i 1990'erne. Se f.eks. Robert Bly, *Iron John: A Book About Men* (New York: Vintage Books, 1992); Guy Corneau, *Absent Fathers, Lost Sons: The Search for Masculine Identity* (Boston, MA og London: Shambhala, 1991), Frederick W. Bozett og Shirley M.H. Hanson (red.), *Fatherhood and Families in Cultural Context* (New York: Springer, 1991), Henry Biller og Robert J. Trotter, *The Father Factor* (New York: Pocket Books, 1994); *Becoming a Father* (New York: Springer Publishing Company, 1995); David Blankenhorn, *Fatherless America: Confronting Our Most Urgent Problem* (New York og London: Harper Collins, 1996); Alan J. Hawkins og David C. Dollahite (red.), *Generative Fathering: Beyond Deficit Perspectives* (Thousand Oaks: Sage, 1997); Ross D. Parke, *Fatherhood* (Cambridge: Harvard University Press, 1996); Steve Biddulph, *Manhood: An Action Plan for Saving Men's Lives* (Stroud, Glos.: Hawthorn Press, 1998); Anthony Clare, *On Men: Masculinity in Crisis* (London: Chatto and Windus, 2000); *The Father: Historical, Psychological and Cultural Perspectives* (Guildford: Brunner-Routledge, 2001); og *Making Men into Fathers: Men, Masculinities and the Social Politics of Fatherhood* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).
8. Anonym kommentar til *Three Kings* (1999), "Weird, but worth it", 3. oktober 1999, hentet på <http://www.imdb.com/title/tt0120188/user-comments> den 17. juli 2006. De efterfølgende citater fra kommentarer vedrørende *Three Kings* er fra samme hjemmeside og hentet samme dag.
9. Der er ganske vist tv-filmen *A Soldier's Sweetheart* (1998, instr. Thomas M. Donnell) og

muligvis andre tv-produktioner. Men *We Were Soldiers* er den eneste krigsfilm produceret efter 1991 og udsendt i biograferne, der faktisk udspiller sig i Vietnam.

Litteratur

- Basinger, Jeanine (2005). "The World War II Combat Film: Definition". In: Eberwein, Robert (red.): *The War Film*. New Brunswick, Rutgers University Press.
- Baudrillard, Jean (1993). *The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena*. London, Verso.
- Blos, Peter (1985). *Son and Father: Before and Beyond the Oedipus Complex*. New York, The Free Press.
- Bruzzi, Stella (2005). *Bringing Up Daddy: Fatherhood and Masculinity in Post War Hollywood*. London, BFI.
- Dollahite, David C., Hawkins, Alan J. og Brotherson, Sean E. (red.) (1997). *Generative Fathering: Beyond Deficit Perspectives*. Thousand Oaks, Sage.
- Gilmore, David (1990). *Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity*. New Haven, Yale University Press.
- Gjelsvik, Anne (2006). "Nobody Asked You to Play Dad!" - David Fincher and the Father That Never Was". Paper fremlagt på Crossroads in Cultural Studies konferencen i Istanbul, juli 2006.
- Jeffords, Susan (1994). *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick, Rutgers University Press.
- Kagan, Robert (2003). *Of Paradise and Power: America and Europe in the New World Order*. New York, Alfred A. Knopf.
- Parke, Ross. D. (1996). *Fatherhood*. Cambridge, Harvard University Press.
- Suid, Lawrence H. (2002). *Guts and Glory: The Making of the American Military Image in Film*. Kentucky, The University Press of Kentucky.