Nr. 241 - sommer 2008

DFI/Museum & Cinematek

KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur

Krig og soldater

Kosmorama er et uafhængigt filmtidsskrift, der udkommer to gange årligt, udgivet af Det Danske Filminstitut/Museum & Cinematek, Gothersgade 55, 1123 København K, tlf. 33 74 35 75, i samarbejde med Institut for Medier, Erkendelse og Formidling, Afdeling for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet.
Abonnement kan tegnes direkte på Museum & Cinematek hos Jette Palsbo (jettep@dfi.dk), samt pr. check udstedt til Kosmorama eller ved indbetaling via Jyske Bank – reg.nr.: 8109, konto: 0001002329 att. Kosmorama. Abonnement 2008, 54. årg., koster kr. 250. For medlemmer af Cinemateket er prisen kr. 200, idet man ved tegning af abonnement opgiver medlemsnummer. Løssalg kr. 175 pr. nummer. Redaktion: Eva Jørholt (ansvarshavende), Jesper Andersen, Rasmus Brendstrup, Dan Nissen, Peter Schepelern, Lars-Martin Sørensen. Layout: Thomas Ring - 2x2mas. Grafisk tilrettelæggelse: Boris Pedersen, KUA. Tryk: Eks-Skolens Trykkeri. ISSN nr. 0023 4222.

www.dfi.dk/cinemateket/kosmorama

Kosmorama har forgæves forsøgt at finde og kontakte eventuelle ukrediterede rettighedshavere til billeder benyttet i dette nummer. Skulle der mod forventning være rettighedshavere, som redaktionen er ubekendt med, vil DFI mod behørig legitimation udbetale royalty for de anvendte illustrationer, som om aftale var indgået.

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

Krig og soldater

Forord

Hverken verdenshistorien eller fantasien har været karrig med at levere materiale til film om krig og soldater. Når *Kosmorama* sætter fokus på emnet netop nu, skyldes det naturligvis den aktuelle såkaldte 'krig mod terror'. En krig, som i skrivende stund har kostet fjorten danske soldater livet alene i Afghanistan og herhjemme har sat mere fokus på soldater og militærpolitiske spørgsmål end nogensinde før.

Et væsentligt indspark i denne debat var Christoffer Guldbrandsens *Den hemmelige krig*, som dokumenterer, at Danmark og andre krigsførende nationer tilsidesætter elementære menneskerettigheder i demokratiets navn. Ib Bondebjerg vurderer filmen og giver et historisk overblik over dansk film- og tv-dokumentarismes behandling af militære emner.

Mette Mortensen har besøgt webstederne YouTube og LiveLeak, hvor man kan finde en række videoer om og af danske soldater i Irak og Afghanistan. Hun stiller skarpt på én af dem og reflekterer over disse nye krigsrepræsentationer i internettets offentlige rum.

Er soldatervideoerne god eller dårlig reklame for forsvaret? Det afhænger nok af øjenene, der ser. Det samme kan man sige om *Soldaterkammerater*-filmene, men her var forsvaret selv ikke i tvivl. De kække folkekomedie-jenser blev betragtet som fremragende PR, og forsvaret støttede derfor generøst filmene med alskens militært isenkram og konsulentbistand. Ganske anderledes så man på Klaus Rifbjergs og Palle Kjærulff-Schmidts lille poetiske kortfilm *Sommerkrig*, som i 1965 udviklede sig til en brandvarm politisk kartoffel. Jonas Grunnet Brethvad har stået på hovedet i Rigsarkivet og kan fortælle historien om, hvordan selveste statsminister Krag til sidst bankede forsvaret på plads og sikrede filmen militær støtte.

Militær støtte til film er i høj grad noget, man debatterer i USA, hvor Pentagon er kendt for kun at yde assistance til film, der tjener forsvarsministeriets interesser. Trine Hansen ser nærmere på Pentagons præmisser og på den digitale teknologi, som tegner til at kunne gøre filmbranchen fri af dem.

En film efter Pentagons hjerte er *We Were Soldiers*, hvor Mel Gibsons oberst er lige dadelfri som militær leder og som far for sine fem børn. Denne 'daddy soldier' er ifølge Rikke Schubart et fænomen, som i særlig grad kendetegner den ny verdensordens amerikanske krigsfilm – i sidste instans et udtryk for supermagten USA's globale 'faderrolle'.

Da de to fly bragede ind i World Trade Center den 11. september 2001, så det umiddelbart ud som en scene fra *Armageddon* og lignende katastrofefilm, hvor militær og stålsatte forskere op igennem 1990'erne havde frelst verden. Hin septemberdag var der imidlertid ingen hjælp at hente, og Christopher Juhl Seidelin beretter om, hvordan militæret siden også synes at være forsvundet ud af katastrofefilmen igen.

Clint Eastwoods dobbeltværk *Flags of Our Fathers* og *Letters from Iwo Jima* hører til de senere års mest ædruelige krigsfilm. Kenneth T. De Lorenzi fremhæver, hvordan begge film sætter autenticitet over effektjageri, og holder dem op imod Steven Spielbergs værker, heriblandt *Saving Private Ryan*.

Mats Jönsson argumenterer i sin artikel for, at netop *Saving Private Ryan*, der er blevet

hyldet som den mest realistiske skildring af D-Dag, indledte en ny form for audiovisuel historieskrivning, hvor alle digitale sejl sættes til for at give tilskueren en følelse af selv at være til stede i begivenhedernes centrum.

Sammenlignet med de aktuelle krige rundt om i verden, hvor det kan være svært at skelne ven fra fjende, står Anden Verdenskrig som 'en god krig', hvor ingen var i tvivl om, hvem fjenden var. Dertil bidrog i høj grad tidens propagandafilm, ikke mindst Frank Capras *Why We Fight*-serie. Carl Nørrested fortæller historien om Capra og krigen – både Anden Verdenskrig, hvor instruktøren høstede en fortjenstmedalje for sin filmiske indsats, og den efterfølgende kolde krig, hvor han måtte stå til regnskab for sin positive fremstilling af den tidligere allierede Sovjetunionen.

Stalin var derimod begejstret for Capras *The Battle of Russia*, og der var også flere af ukraineren Aleksandr Dovzjenkos film, der fandt nåde for diktatorens kritiske blik. Men Dovzjenkos historie – som her fortælles af Karsten Fledelius – vidner om, hvor vanskeligt det var at lave film i 'den røde tsar's skygge.

Mens USA og Sovjetunionen var på den vindende side i Anden Verdenskrig, led det militaristiske Japan nederlag. Lars-Martin Sørensen beskriver, hvordan militarismen igen spøger i japansk kultur, og han analyserer tre nutidige og internationalt succesrige film, der alle priser 'ånden fra Yamato'.

Næste nummer af *Kosmorama* kommer til december og handler om film og filmskabere, der bevæger sig i grænselandet mellem dokumentarisme og fiktion.

Indhold

Ib Bondebjerg
Dokumentarister på krigsstien
Militæret i dansk film- og tv-dokumentarisme 7

Mette Mortensen
Den digitale slagmark
Danske soldaters krigsvideoer fra Afghanistan 25

Jonas Grunnet Brethvad
Til lands, til vands, i luften ... og på lærredet
Forsvarets medvirken i danske spillefilm fra *Soldaterkammerater* til *Sommerkrig* 36

Trine Hansen
Pentagons præmisser
Pentagon, Hollywood og den amerikanske krigsfilm 54

Rikke Schubart
Farmand i trøjen
Helten i den ny verdensordens amerikanske krigsfilm: 'the daddy soldier' 67

Christopher Juhl Seidelin
Til kamp for verdens frelse
USA's militær i den nyere katastrofefilm 86

Kenneth T. De Lorenzi
Er virkeligheden i Dolby Surround?
Effektjageri og autenticitet i Spielbergs og Eastwoods krigsfilm 94

Mats Jönsson
Som at være der selv
Med Steven Spielberg på Omaha Beach den 6. juni 1944 104

Carl Nørrested
Capra og krigen
Historien om de syv berømte og berygtede *Why We Fight*-film 115

Karsten Fledelius
I skyggen af Stalin
Alekzandr Dovzjenko – ukrainsk frihedskæmper
og sovjetisk krigsagitator 129

Lars-Martin Sørensen
Ånden fra Yamato
Det militaristiske spøgelses genkomst i japansk film 143

Udleverer danske soldater i Afghanistan fanger til tortur hos amerikanerne? Forsvaret og regeringen siger nej. Christoffer Guldbrandsens *Den hemmelige krig* (2006) siger ja og dokumenterer det med billeder som dette. © Cosmo Doc Film.

Dokumentarister på krigsstien

Militæret i dansk film- og tv-dokumentarisme

Af Ib Bondebjerg

Militæret som institution fylder ikke nær så meget i den offentlige debat i Danmark, som det gør i f.eks. England og USA, hvor det har spillet en meget mere markant rolle såvel nationalt som internationalt i forbindelse med krige og terror. Militæret er derfor en langt mere kontroversiel og betydningsfuld del af den nationale identitet i disse lande.

Dét forhold afspejler sig i produktionen af dokumentariske film og tv-programmer om militæret. I både England og USA har man således en lang tradition for film og tv-udsendelser om militære emner. Kigger man derimod efter titler om krig og militær i den danske film- og tv-dokumentarismes historie, så er der hverken ret mange i den autoritative, oplysende, kritisk undersøgende eller i den mere observerende tradition (Bondebjerg 2008), der skildrer livet blandt de danske soldater eller militæret som social institution. Men noget tyder på, at situationen er ved at ændre sig nu, hvor danske

tropper efterhånden er konstant engageret i større internationale konflikter, og hvor også danske soldater er begyndt at falde i fjerne lande.

Fra jubilæumsfilm til kritisk reportage. Siden 1950'erne har det danske forsvar dannet ramme om en række sociale komedier og farcer, der udnytter det faktum, at folk fra forskellige samfundslag her bringes i tæt kontakt med hinanden. Militærets autoritære kommandoveje og fysiske stroppeture har med andre ord paradoksalt nok kunnet bruges som symbol på velfærdssamfundets udvikling af solidaritet på tværs af sociale og kulturelle skel – ikke mindst i den meget populære serie af *Soldaterkammerater*-film i perioden 1958-1968 (Bondebjerg 2005: 151ff).

Militæret som tema har ikke nydt samme popularitet og heller ikke haft tilsvarende gennemslagskraft inden for dokumentarfilmen, selv om der ifølge registranten *Statens kortfilm* (Fabjancic & Nørrested 1984) i hvert fald frem til 1980 er blevet produceret mindst 120 danske dokumentarfilm, der har militæret, Hjemmeværnet eller Civilforsvaret som tema. At dømme efter oplysningerne i registranten er hovedparten af disse film rene instruktionsfilm beregnet til brug for militærets egne uddannelser og oplysningsformål. Eller også er det film, som er lavet for at fejre militære værns jubilæer, eller oplysende og propaganderende film, der har skullet hverve rekrutter. Men der findes også en lille håndfuld mere ambitiøse dokumentarfilm af lidt mere kendte instruktører – film, hvor journalistisk reportage og oplysning mødes.

Den tidligste statsstøttede film om militæret synes at være *Næstvedsdragoner* (1920), typisk nok netop en jubilæumsfilm, der skulle fejre dette berømte regiments 250 år. Andre tidlige titler er *Moderne Fodfolkstaktik* (1923), præsenteret som en foredragsfilm af og med kaptajn K.V. Høyer, mens *Landsstormens Øvelser* fra samme år angiveligt er en reportage fra en militær øvelseslejr i Værløse.

Perioden efter Anden Verdenskrig synes at indvarsle en ny type film, der skal illustrere, at militæret står vagt om Danmark. Dette skal ses i lyset af den svage stilling, militæret havde i befolkningens bevidsthed efter besættelsesfiaskoen, hvor det jo snarere var modstandsbevægelsen, der havde stået vagt om landet. Oprettelsen af organet Folk og Værn, der skulle oplyse befolkningen om militærets betydning og rolle, var et led i arbejdet med at forbedre militærets image. Det ses næsten allerede i filmtitler som *Folk og Værn* (1946) eller *Paa Vagt ved Grænsen* (1947) samt, ikke mindst, *Konge, Folk og Værn* (1943).

Trods forsvarets lidt svage stilling umiddelbart efter 1945 var besættelsestidens oplevelser med til at skabe en større folkelig opmærksomhed omkring militæret som institution og dets rolle i samfundet. Med til historien hører formentlig også efterkrigstidens koldkrigsfrygt, der kan anes i nogle af 50'ernes film, som kredser om spioner, krigsfanger og militær psykologi, f.eks. *Afhøring af krigsfanger* og *Krigsfanger som efterretningskilde* (begge 1953). Det psykologiske spiller også en markant rolle i Henning Ørnbaks *Frit at tænke* (1961), der beskrives som en film om "det psykologiske forsvars problemer – i dagligdagen og propagandakrigen".

Mere interessant, såvel filmisk som indholdsmæssigt, er den type dokumentarfilm, som giver sig i lag med at skildre militærlivet indefra uden den mere ideologiske, institutionelle vinkel eller det blot oplysende, undervisende sigte. Helge Robbert, som lavede flere dokumentarfilm om militæret i 50'erne, instruerede f.eks. i 1950 *Han blev*

flyver, der følger en ung mands uddannelse til pilot. Det er Henning Bendtsen, der har fotograferet, og Emil Reesen, der har lagt musik til, så der er ikke sparet på noget i den kun elleve minutter lange film. Det er ganske vist Forsvarets Oplysnings- og Velfærdstjeneste, der står bag filmen, som naturligvis har til formål at hverve folk, men den kan alligevel betragtes som første skridt mod en uafhængig reportagefilm. Også Ørnbaks *Menig 67* (1963), der beretter om kravene til en dansk soldat under kamp og kampøvelser, er bestilt af Forsvarets Oplysnings- og Velfærdstjeneste, men igen er fokus rettet mod at vise en udfoldet virkelighed.

Det måske mest tydelige signal om et opbrud fra den bestilte oplysningsfilm og om udviklingen af en kritisk observerende reportagefilm leveres af Jørgen Vestergaards *Dengang jeg drog afsted* (1971), der særdeles tæt følger de værnepligtige gennem tolv måneder i et forsøg på at "skildre den tilværelse, som de værnepligtige er tvunget til at leve". Vi er her ganske langt fra de indledende festlige hyldestfilm om de enkelte værn og deres virke. Med *Dengang jeg drog afsted* introduceres 70'ernes kritiske blik på militæret som institution.

Militæret på tv. Der er ikke mange udsendelser om militæret eller soldaterlivet i den danske tv-dokumentarismes tidligste fase. Faktisk skal vi helt frem til 1966, før der er en udsendelse, som har militæret som selvstændigt tema: Bent Pihls *Militærnægtere*. Første gang, dansk tv bevæger sig ind på dette område, er det med andre ord

Jørgen Vestergaards *Dengang jeg drog afsted* (1971).

fornægtelsen af militæret, krigen og al dens væsen, der står i centrum. Den kritiske vinkel dominerer også i en anden udsendelse fra 1960'erne, *Søndagssoldater – eller en del af vort forsvar* (1969), som giver indblik i en verden og nogle personer, som ideologisk er hhv. stærkt for og stærkt imod Hjemmeværnet som institution.

Da dansk tv-dokumentarisme omkring 1970 går ind i en ny fase, hvor det blik, som kastes på de samfundsmæssige institutioner, generelt udbygges og udvikles i en stadig mere kritisk retning (Bondebjerg 2008: 317ff), slår angsten for og modstanden mod atomkrig og biologisk krigsførelse igennem i flere dokumentarprogrammer. *Den snigende krig* (1970) er en klassisk journalistisk reportage, hvor militære eksperter er i centrum, og hvor biologisk krigsførelse udfoldes som realistisk scenario. Til gengæld er Jørgen Melgaard og Erik Rasmussens *Eskadrille 722* (1970) et eksempel på den observerende stil, hvor vi følger hverdagen på flyvestation Værløse og er igennem både autentiske og rekonstruerede situationer. Men måske ikke overraskende er det Poul Martinsen, der som den første i dansk tv-dokumentarisme på markant vis underkaster militæret kritisk behandling.

Poul Martinsen ser i udgangspunktet militæret som en gammeldags og autoritær institution med sære menneskelige omgangsformer, et kynisk menneskesyn, problematiske socialpsykologiske funktionsmåder og endda direkte naragtige sider. Det sidste kommer ikke mindst frem i hans første og meget satiriske udsendelse om militæret, *Hvis krigen kommer* (1973), der tager en elleve år gammel informationspjece af samme navn under respektløs behandling (Harms Larsen 2007, bd. 1: 211f). I forlængelse af den kulturradikale, politiske revytradition fra 1960'erne viser Martinsen skånselsløst, hvordan pjecens verdensbillede og dens praktiske råd til folk i tilfælde af krig er helt forældede og uden praktisk værdi.

Ubarmhjertig i sin kritik er også *F16* (1978), som ganske vist ikke har militæret selv i centrum, men afdækker det, som udsendelsen opfatter som en sammensværgelse mellem våbenindustrien og det politiske og militære system. Udsendelsen efterlader et billede af det militærindustrielle kompleks og det politiske system, som ikke var egnet til at øge danskernes tillid til forsvaret og den måde, som våbenindkøb – i dette tilfælde det amerikanske F16-jagerfly – foregår på. Men selv om *F16* var en kritisk og kontroversiel udsendelse, et af de tidligste undersøgende dokumentarprogrammer i dansk tv, så skabte den ikke nær så meget røre i offentligheden som et andet af Martinsens programmer, *Helvedesugen* (1973), havde gjort fem år tidligere.

Frømænd i mediestorm. *Helvedesugen*, der skildrer forsvarets metoder i uddannelsen af soldater til Frømandskorpset, skabte ikke mindst debat, fordi de to ledende officerer i programmet i den grad udleverede sig selv og de temmelig grove metoder, de brugte. Som det fremgår af Peter Harms Larsens analyse af programmet og interview med Martinsen selv (Harms Larsen 2007, bd. 1: 215f), kom inspirationen til udsendelsen fra noget, Martinsen havde læst om uddannelsen, der blev fremstillet som en lukket og selvlegitimerende verden med sine helt egne etiske love og regler og mærkelige ritualer. Han giver selv udtryk for, at det var temmelig let at gå ind og spørge naivt og bare vise, hvad der foregik, for selve offentliggørelsen og fremvisningen af denne lukkede verden var nok til at vække ramaskrig i offentligheden. I interviewet med Harms Larsen siger Martinsen om sin egen position i forhold til programmet:

Det var i virkeligheden de samme teknikker, som bliver brugt ved tortur med fuldstændig meningsløse ting som folk bliver tvunget til at gøre. De forklarede også selv at det drejede sig om at bryde folk ned, så skulle de nok bygge dem op igen. Det er en klassisk torturmåde og præcis det samme man taler om ved hjernevask hvor det gælder om at splitte folks egen psyke ad, så skal man nok selv fylde det på dem som man gerne vil have. Det var jo oprørende. Man ønsker at få sådan nogle dræbermaskiner, som vil gøre hvad som helst når det bliver sagt til dem. (Ibid.: 216)

Poul Martinsen under optagelserne til sin kontroversielle *Helvedesugen* (1973).

Udforskningen af den slags psykologiske og sociologiske mekanismer har Martinsen interesseret sig for også i andre programmer, som mere har karakter af sociale eksperimenter, f.eks. *Lydighedens dilemma* (1978), der handler om, hvor langt man kan drive almindelige mennesker ud i torturering af andre (Bondebjerg 2008: 346f; Harms Larsen 2007, bd. 2: 90f), og den reality-tv inspirerede serie *Krigerne 1-4* (DR1, 2006), hvor man forsøger at sætte to grupper op imod hinanden og få dem til at opføre sig som fjender og bruge ondskabsfulde metoder mod hinanden, således som det ofte sker i krig. *Helvedesugen* er derimod dybest set en observerende, social reportage, som blot skildrer et stykke virkelighed, der udfolder sig dramatisk og sensationelt nok, uden at der behøver foregå så meget iscenesættelse fra Martinsens side.

Udsendelsen følger den sidste fase af Frømandskorpsets voldsomme udskillelsesproces. Af 38 aspiranter, der har meldt sig frivilligt, har kun otte klaret sig igennem til den sidste, afgørende uge. Udsendelsen har næsten ingen autoritative *voice over*-kommentarer, den stedvise kvindelige *voice over* er nøgternt beskrivende og konstaterende. Forløbet består dels af sekvenser, der kronologisk følger de otte aspiranter og alle de prøvelser, de udsættes for i løbet af ugen, dels af interview-sekvenser med nogle af aspiranterne og, især, med den officer, der blev udsendelsens bærende figur, løjtnant Nygaard. Programmet kom – efter den forargede offentlige debat, der fulgte – til at koste begge udsendelsens ledende officerer deres fortsatte karriere, og det kan man godt forstå, når man ser den barske metode og særdeles autoritært nedladende sprogbrug, der præger både reportage- og interview-sekvenser.

Selv om udsendelsen er observerende i sin form, er man på intet tidspunkt i tvivl om dens indirekte ironiske og kritiske holdning. Børnesangen "Tingelingelater" bruges flere gange og modsiger allerede fra starten den megen tale om at uddanne "mænd af det rette stof". Den antyder, at der snarere er tale om en barnlig drengeleg, som dog er alt andet end uskyldig. I sekvens efter sekvens ser vi officerer, som tilsyneladende nyder at ydmyge aspiranterne både verbalt og fysisk. De indlagte interview-sekvenser med Nygaard er i samme ironisk-barske tone. Der er ingen refleksioner eller dybere tanker, blot en fortsættelse af den rå militære sprogbrug og tone, som også dominerer reportagesekvenserne.

Til den overordnede atmosfære af psykisk og fysisk tortur hinsides enhver acceptabel grænse kommer mere individuel

forfølgelse, som især kommer til udtryk i historien om en aspirant, Miki, som Nygaard i særlig grad er efter. Den individuelle case tydeliggør således den generelle kritik af det autoritære systems mekanismer. Hen imod slutningen af programmet trækkes pointerne endnu klarere frem. Musikken slår om i mere pompøse, nationale toner ("Kong Christian"), mens vi ser de udvalgte frømænd øve sig i effektive drabsmetoder og panorerer hen over væggen med medaljer og minder fra ind- og udland og den meget højtidelige erklæring og målsætning for Frømandskorpsets virke. Montagen af musik, ord og billeder rummer her en klar symbolsk underminering af Frømandskorpsets mission og virkelighedsopfattelse.

Peter Harms Larsen har karakteriseret og beskrevet hovedtræk i den meget omfattende og ophidsede offentlige debat, som programmet udløste. Flere aviser tog på lederplads stærk afstand fra militærets autoritære og menneskefornedrende metoder, og bunker af læserbreve viser, at en stor del af Danmarks befolkning delte forargelsen. Også en lang række psykologer var på banen med kritiske kommentarer, og forsvarets repræsentanter, som med denne udsendelse for første gang i Danmarkshistorien var udsat for moderne tv-journalistik, fik sig en lektion i kommunikation med offentligheden. En lektion, som ganske klart fik dem i defensiven og efterfølgende tvang dem til at revurdere deres metoder. Som så ofte før og siden opnåede Martinsen stor sociologisk effekt med sin enkle, men effektive dokumentariske strategi.

I den selvrefleksive *Fluen på væggen* (2003) vendte han tilbage til en række af sine tidligere programmer for at tale med nogle af de mennesker, som havde medvirket, og for at diskutere etiske problemstillinger og virkninger på mennesker, der deltager i den slags dokumentarprogrammer. *Helvedesugen* var en af de udsendelser, der blev taget op, og både de to aspiranter Miki og Bent, som begge røg ud og ikke gennemførte en karriere i søværnet, og den omstridte løjtnant Nygaard fik lejlighed til at kommentere den. Det er ganske overraskende måske, at såvel de to menige som lederen i eftertankens lys hverken var vrede over programmet eller over den måde, de var blevet fremstillet på. De menige havde ikke ænset kameraets tilstedeværelse, og Nygaard erklærede, at han havde lært meget af at se programmet. Sammen med et andet program om uddannelsen af tyrkiske torturbødler, hvor metoderne var de samme som i Frømandskorpset, havde *Helvedesugen* givet ham en erkendelse for livet.

Tæt på de hårde drenge. Tyve år efter Martinsens *Helvedesugen* lavede Sten Baadsgaard i DR-Dokumentargruppens regi *Eliten* (1993) med præcis det samme emne, nemlig udvælgelsen til og uddannelsen af et militært elitekorps – denne gang Jægerkorpset. Men historien i *Eliten* er en helt anden, og militæret synes også at være blevet en mere moderne og professionel organisation. Baadsgaards udsendelse er i høj grad et 'helteepos', en hyldest til de hårde drenge, som bl.a. skal beskytte os mod terror. DR-Dokumentargruppen lavede mange programmer med høje seertal, men et af de mest sete nogensinde var denne udsendelse, som havde ikke færre end 1.5 millioner seere. Programmet er imidlertid også epokegørende ved ikke på forhånd at anlægge en bestemt, kritisk synsvinkel. Det er en observerende, etnografisk beskrivende udsendelse, som dokumenterer det, der sker, og går tæt på menneskelige omkostninger og nederlag såvel som succeser.

I modsætning til *Helvedesugen* sætter *Eliten* ikke fokus på autoritære eller direkte umenneskelige og sadistiske mili-

tære instruktører og officerer. Portrættet af Jægerkorpsets hårde halse er et program, der viser nogle mennesker, som satser, og hvis arbejde og indsats kan gøre en forskel i en krisesituation. På den måde afspejler udsendelsen uden tvivl en ny og mere åben og positiv holdning til militæret, som også kommer frem i instruktørens egne udsagn til pressen:

> Jeg kan meget godt li' folkene i Jægerkorpset. Det er utroligt reelle mennesker, hvor et nej er et nej og et ja et ja – og jeg har stor respekt for dem. Sad jeg i en gidselsituation, ville jeg være helt tryg ved, at Jægerkorpset kom og befriede mig. (cit. Erlendsson 1993: 22)

Eliten lægger ud som en ekstremt dramatisk og hårdt klippet actionfilm, hvor vi ser Jægerkorpset i aktion ledsaget af et markant lydspor med musik, eksplosioner og voldsomme kamphandlinger. Der klippes direkte til et hvervemøde på Høvelte kaserne, hvor en officer med maskulin og markant humor fortæller om Jægerkorpsets arbejde. Herefter ser vi de nye rekrutter ankomme, og der kommer individuelle ansigter på dem via små interview-sekvenser, hvor de fortæller, hvad der får dem til at søge ind. Udsendelsen følger i øvrigt uddannelsesforløbets, det ubønhørlige udskillelsesløbs, naturlige dramatiske struktur. Der er en periodisk, relativt neutral mandlig *voice over*, men langt det meste af udsendelsen er holdt i rent observerende stil, hvor der klippes mellem øvelsessekvenser med fokus på gruppen, enkeltindivider eller ledere og deres interaktion.

Sammenholdt med *Helvedesugen* fremstår de militære ledere i *Eliten* som langt mere professionelle fagfolk med et også menneskeligt ansigt og en langt mere afdæmpet tone og fremgangsmåde. Der er tydeligvis sket en modernisering af den militære psykologi og kommunikation, og det virker også, som om militæret er blevet klar over, hvordan man agerer, når medierne er til stede. Selv om der er enkelte absurde situationer, virker de tests, som aspiranterne udsættes for, heller ikke nær så barnlige eller sadistiske.

De mest intense dele af programmet beskriver en række realistiske øvelser, som involverer konfrontation med en professionel engelsk hærenhed. Her bliver forholdet mellem individ og team synligt, altså igen en mere moderne, management-orienteret måde at tænke og uddanne på. Øvelserne indebærer hårde fysiske og psykiske prøver, men de er begrundet i, at øvelserne skal være så realistiske som muligt i forhold til soldaternes kommende indsats. Det bidrager til indtrykket af "hårdhed med et menneskeligt ansigt", at der er sekvenser med samtaler mellem lederne og de af de menige, som har størst problemer. Faktisk taler lederne på en positiv, teambuildende måde, helt ulig det, som skildres i *Helvedesugen*. Udsendelsen veksler mellem dramatiske forløb og næsten lyriske og eftertænksomme sekvenser, hvor Lars Schou har kælet for portrætterne af de enkelte i de naturlige omgivelser. *Eliten* tematiserer altså langt mere eksplicit forholdet mellem individ, gruppe og kontekst, og de enkelte i gruppen træder tydeligere frem som personer. Det skyldes ikke, at Baadsgaards stil og teknik er forskellig fra Martinsens, men ganske enkelt, at militæret har forandret sig.

En nationalistisk kultur-armé. Den stærkt kritiske holdning til militæret kommer dog også tydeligt til udtryk i Ulrik Holmstrups program om Hjemmeværnet, *Med våben i hånd* (1992), der afdækker, hvordan racisme og etniske fordomme er en del af det nye fjendebillede efter afslutningen af den kolde krig. Udsendelsen er bygget op med en klar journalistisk og dramaturgisk struktur.

Den starter i det beskrivende og antydende, men lader gradvis det nationalistiske tema og frygten for islamiske gruppers invasion af Danmark rykke stærkere og stærkere i fokus. Udsendelsen er en observerende social reportage, der imidlertid afdækker holdninger, som kan tolkes som ekstremt nationalistiske. Dét kommer frem allerede i filmens start, hvor billeder af hjemmeværnsøvelser i et tåget landskab kobles sammen med markante udtalelser fra både menige hjemmeværnsfolk og en oberst. Vi skal passe godt på det, vi har, det, der er godt for os danskere, vi skal passe på ikke at forære vores land væk til de fremmede, siger han, mens vi ser det danske flag blafre mod en blå himmel. Obersten kritiserer danskernes blødsødenhed og mangel på autoritet og de fremmedes manglende vilje til at indordne sig i det danske samfund, og han ser altså Hjemmeværnet som netop et værn mod denne danske blødsødenhed og dette udsalg til de fremmede.

Blandt de gennemgående figurer i udsendelsen er den kristne hjemmeværnsmand Thomas, som mener, at Danmark er givet til danskerne af Gud, men at vi er dårlige til at passe på det. Der er løjtnanterne Louis og Fritz, som understreger, at Hjemmeværnet er en erstatning for den mistede samfundsmæssige autoritet og tabet af faderfigurer. Det bekræftes også af de menige Kim og Bjarke, som savner autoritet i familien og skolen. Mellem disse interview-sekvenser viser filmen små episoder fra uddannelsen og livet i Hjemmeværnet. Men vi får også den historiske baggrund for oprettelsen af Hjemmeværnet efter Anden Verdenskrig og dets udspring i modstandsbevægelsen. Meget oplysende er tillige de dele af udsendelsen, hvor Hjemmeværnets motto, "Vi er klar til at være klar", udfoldes i praksis. Det drejer sig bl.a. om den såkaldte 'meldepligt', der indebærer, at Hjemmeværnet i fredstid skal rapportere alt mistænkeligt i lokalsamfundet og være på vagt for Danmark og det danske.

Dette at stå vagt om det nationale understreges også meget klart i en længere passage, hvor Holmstrup klipper et bønnemøde, som den kristne Thomas deltager i, og forsvaret for de kristne værdier sammen med skydeøvelser. Det underbygges desuden i en række udsagn fra løjtnant Louis, der taler om mellemøstlige og islamiske kliker og celler, som han ikke mener hører hjemme i Danmark – igen koblet sammen med våbenøvelser. På et eller andet tidspunkt må vi sige stop og rykke ud for flaget, siger løjtnant Fritz. Udsendelsen kulminerer med den meget klart indvandrerfjendske Elisabeth, der mener, at besættelsestidens blødsødne politikere nu er erstattet af nogle, der er lige så blødsødne, når det gælder den muhammedanske trussel og invasion.

Med våben i hånd dokumenterer ganske nøgternt, at Hjemmeværnet er blevet en kristen, nationalistisk bastion vendt direkte imod bestemte indvandrergrupper, som man mener udgør en trussel for det danske samfund. Det er ikke længere en ydre, men en indre fjende, der dominerer, og Hjemmeværnet synes at være blevet en slags militant, nationalistisk kultur-armé. Udsendelsens udtoning på den menige, der optræder med våben i hånd hjemme hos sig selv, kan godt give lidt kuldegysninger.

Forsvarets modernisering. Dola Bonfils' *K-Notatet* (2004) fortsætter for så vidt udviklingen i retning af et mere positivt eller i hvert fald neutralt deskriptivt perspektiv på militæret, og ligesom med *Eliten* er der tale om en observerende dokumentar. *K-Notatet*, der er en del af serien *Magtens billeder*, følger en hektisk og kritisk periode i det danske forsvars ledelse, Forsvarskommandoen. Filmen blev optaget netop som

Det kommunikationsbevidste danske militær anno 2004: Forsvarschef Jesper Helsø og viceadmiral T. Sloth Jørgensen lægger planer for rullende kamera i *K-Notatet* (instr. Dola Bonfils). Foto: Henrik Ipsen.

meddelelsen om en dramatisk episode i det danske engagement i Irak indløb, en episode, som kostede to irakiske fiskere og en dansk soldat livet. Titlen hentyder til et større strategisk papir, som den militære ledelse lancerede under filmoptagelserne som led i en nøje planlagt kommunikationsstrategi, der skulle aflede opmærksomheden fra den uheldige Irak-episode. Militæret demonstrerer altså, at det er blevet en institution, som ikke bare gør det i militære strategier, men også udfører strategisk kommunikation over for offentligheden og politikerne.

Efter filmens færdiggørelse holdt Dola Bonfils en tale ved en kommunikationskonference, som forsvaret afholdt i marts 2005. I talen karakteriserer hun filmen som en film om "grænser for åbenhed" og om "magtens praksis", og hun udtrykker overraskelse over den åbenhed, hun var blevet mødt med under filmens tilblivelse. I udgangspunktet handler det tydeligt om modstillingen mellem en opfattelse af militæret som en autoritær ledelseskultur sat over for en måske ny ledelses- og kommunikationskultur, og Bonfils omtaler direkte sin egen proces med at lave filmen som en "re-brandings"-proces, hvor hun har revurderet sit billede af militæret som en disciplinerende kommandostruktur.

Bonfils definerer sin egen position som instruktør inden for rammerne af den åbne, observerende dokumentarisme, som hun opfatter som værende i modsætning til den undersøgende og politiske journalistik. Hun taler om en "etisk offentlighed", hvor det bliver muligt at etablere en dialogisk proces om magten og dens kommunikationsfor-

mer. Man kan måske være lidt skeptisk over for en sådan position, når der er tale om en så magtfuld institution som militæret, men Bonfils er selv klar over, at kameraets tilstedeværelse er blevet brugt strategisk af ledelsen, og at lanceringen af K-notatet ikke bare var for den brede offentlighed, men i høj grad tillige led i en branding af militæret, som også hendes film medvirker til:

> Så på en vis – måske ubevidst – måde gav HC [presse- og informationschefen] sig til at bruge os og filmen, og med ham kunne jeg jo efterhånden se, at der var flere i Forsvarsstaben, der havde sans for selve det, at jeg filmede dem, min intervention … rummede et tilbud om en mulighed for en frugtbar forandring.

Ser man nærmere på filmens stil og dramaturgiske opbygning, fylder de observerende sekvenser klart mest, idet vi følger diskussionerne i Forsvarsstabens øverste ledelse meget tæt og uden kommentarer eller interviews. Men filmen har også en markant *voice over* (Lasse Jensen), som hele vejen igennem styrer tilskueren med kontekstuel viden, men ikke med fortolkninger og analyser. Det er altså den karakteristiske funktionalistiske *voice over*, som vi kender fra den observerende genre. Der er imidlertid også mange andre elementer, mest markant mediemontager, dvs. sammenkoblinger af journalistiske indslag fra tv, der behandler nogle af de begivenheder, som udsendelsen handler om. Skildringen af processen indefra spejles altså i det moderne mediesamfunds billeder og journalistiske udsagn, således at vi så at sige direkte oplever militæret som en del af en mere kompleks medievirkelighed, der hele tiden stiller krav til strategisk kommunikation og stillingtagen i forhold til offentligheden.

Filmens optakt er karakteristisk for hele filmens opbygning. Vi følger forsvarschefen, Helsø, på vej i bil til Forsvarskommandoen. Underlægningsmusikken er pompøs, Carl Nielsens 3. Symfoni, men den er også begrundet i, at vi samtidig får en montage af billeder af et fly, der lander med den døde soldat fra Irak, og billeder af pressedækningen med en presset forsvarsminister i krydsild. Det er altså selve forsvarets stilling i offentligheden, den nye, aktive nationale politik, der er på spil. Det underbygges af Lasse Jensens *voice over* og billederne fra Forsvarskommandoens hektiske pressearbejde og forberedelse til mødet med offentligheden. Også her kommer mediebillederne ind, og pressechefen, HC, spiller en central rolle – "det handler om åbenhed", lyder et citat fra et medieklip i tv, men samtalen handler om strategien og rammerne for denne åbenhed.

Det er under disse indledende samtaler, at K-notatet og de nye visioner om militærets rolle i forhold til national og international terror står i centrum. K-notatet er historisk, siger filmens *voice over*: det er første gang, militæret kommer det politiske system i forkøbet og lancerer sit eget udspil om forsvaret. Ved hjælp af krydsklipning mellem flere møder følger vi forsvarets interne proces med debat og fremlæggelse af dette notat, og det understreges, at det er første gang militæret laver sådan en åben og omfattende intern debat, en ny demokratisk form. Men vi ser også nedslag af K-notatets offentliggørelse i medierne.

Dramaturgisk udnytter filmen tillige udefrakommende begivenheder, der påvirker militæret, som f.eks. muligheden for en Sudan-mission, igen en helt ny udfordring i globaliseringens æra. Vi oplever også Helsø i medierne, hvor han forklarer denne nye situation og risikoen for de danske soldater. Efterfølgende ser vi ham i direkte kontakt med de værnepligtige, som han orienterer om K-notatets hovedpunkter. Og vi oplever forsvaret i en mindre mediestorm, i krydsfeltet mellem politikerne og journalisterne.

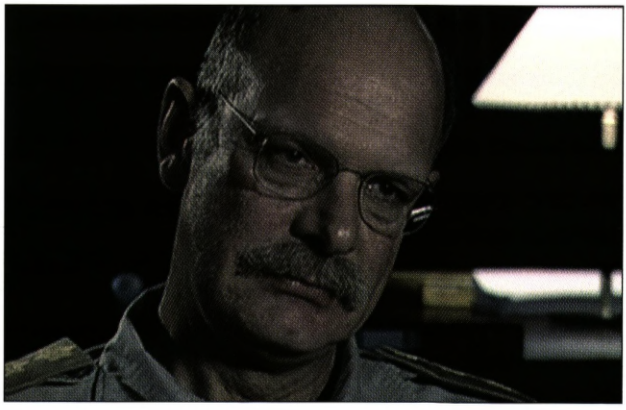
Et dramaturgisk spring i filmen indtræder cirka 45 minutter inde, hvor Helsø overværer træning i tilfangetagelse og behandling af krigsfanger. Der er relativt få faktiske krigsbilleder i filmen, men der er dog enkelte mellemsekvenser med f.eks. fly og flybombning. I disse fangeøvelser kommer vi imidlertid tæt på dilemmaer og etiske overvejelser i international krigsførelse, som lægges frem for åben skærm, og som også tages op i et efterfølgende bilinterview med forsvarschefen.

Den kritiske traditions genkomst. Allerede i nogle af sine film fra 70'erne demonstrerede Poul Martinsen et skarpt og kritisk syn på militæret og det militær-industrielle kompleks' samspil med det politiske system. Disse programmer repræsenterer det modsatte af den dominerende, observerende tradition på området: Her sættes en autoritativ, journalistisk dagsorden, og her bedrives afslørende journalistik i en anden og mere direkte forstand end i selv de observerende udsendelser, som afdækker meget betændte sider ved den militære institutions kultur. Men i den danske dokumentarisme skal man langt om på den anden side af år 2000, før det forhold, at Danmark er blevet en aktiv, krigsførende og fredsbevarende nation i global sammenhæng, sætter direkte igennem såvel i de temaer, der bearbejdes, som i den journalistiske stil, der arbejdes i.

Da det sker, afstedkommer det til gengæld et mindre jordskælv i den offentlige debat og en af de mest iscenesatte mediekampagner fra regeringskontorerne og deres spindoktorer samt dele af den mere regeringsvenlige presse. Tilblivelsen af Christoffer Guldbrandsens *Den hemmelige krig* (2006) illustrerer den undersøgende dokumentarismes krise og vores to public service-stationers manglende mod til at tage kontroversielle, tunge og politiske sager op og sende resultatet i *prime time*. Der er sket en klar tabloidisering og drejning af den danske dokumentarisme efter 2000, og det er den undersøgende, klassiske og samfundskritiske dokumentar, der har tabt til blødere *human interest* eller mere 'saftige' og konkrete kritiske emner (Bondebjerg 2008: 487ff). Samtidig er filmens tilblivelse historien om en instruktørs og et produktionsselskabs (Cosmo Doc) seje kamp for at få finansieret et projekt, som ingen af de to hovedkanaler fandt attraktivt eller vigtigt. Først da DR2 og DFI gik sammen, kom budgettet på plads.

Veltalende forsvarschef i Dola Bonfils' *K-Notatet* (2004). Foto: Henrik Ipsen.

Fåmælt forsvarschef i Christoffer Guldbrandsens *Den hemmelige krig* (2006). © Cosmo Doc Film.



Sammenholdt med den lange række af kritisk undersøgende dokumentarprogrammer, som DR har produceret siden 1975 og TV2 siden 1988, fremstår *Den hemmelige krig* som et sobert og klassisk stykke dokumentarisk og journalistisk arbejde. De beskyldninger i pressen og fra regeringspartierne, som føg gennem luften efter premieren – beskyldninger om manipulation med billeder, lyd og dramaturgi for at skjule dårligt dokumenteret journalistisk arbejde – har ganske enkelt ikke noget for sig. I sin dokumentariske form er programmet særdeles diskret og usensationelt. Men det griber fat i et stærkt kontroversielt emne, som lige siden filmens fremkomst, og for så vidt også før, har stået på den offentlige dagsorden, men som det er særdeles besværligt at bevise og dokumentere.

Filmens spørgsmål er, om Danmark og andre krigsførende nationer i fredens og demokratiets navn selv er med til bevidst at tilsidesætte elementære menneskerettigheder og krigskonventioner, som vi formelt sværger til, og om denne tilsidesættelse er ledsaget af en lige så bevidst fortielses- og røgslørs-procedure, som bl.a. indebærer, at vi efter aftale lader amerikanerne gøre det beskidte arbejde og kun indirekte selv deltager. Vi er med filmen tilbage i en formodet uhellig alliance mellem det militære og det politiske kompleks, hvor selve hemmeligheden ved den mission, vi er med til, synes at gøre fortielser og tavshed til en legitim del af det at beskytte rigets interesser.

Det er altså bestemt ikke noget åbent og demokratisk militær, vi møder i denne film, selv om de personer, der optræder, er de samme som i Dola Bonfils' film fra to år forinden. Det er et militær, der tilsyneladende har destrueret vigtigt bevismateriale; som udleverer papirer med så mange sorte streger, at det ligner censur i krigstid; som giver menige og officerer mundkurv på; hvor pressechefen truer journalister, og hvor forsvarschefen får 'totalt hukommelsestab' for åben skærm. Det er samtidig et politisk system, hvor den øverst ansvarlige, statsministeren, konsekvent benægter, at der er noget at komme efter, og i Folketinget kun giver intetsigende og principielle automatsvar. Og netop fordi systemet lukker sig om sig selv og sletter alle spor i forhold til offentligheden, må filmen nøjes med at opstille hypoteser og indicier for den faktiske sammenhæng – hypoteser, som den sandsynliggør ved hjælp af en lang række danske og udenlandske ekspertkilder. Men det er værd at notere sig, at den selvbestaltede undersøgelseskomité, som journalistuddannelsen på Syddansk Universitet og fagbladet *Journalisten* nedsatte efter filmens premiere, på alle afgørende punkter afviser kritikken af filmen og 'godkender' dens journalistiske dokumentation og argumentation (DHK-rapport: 3).

Den hemmelige krig handler ikke bare om militæret som institution, men om den politiske og globale kontekst, som et moderne militær fungerer i – og i høj grad om et dansk militær, som måske endnu er uerfarent med at befinde sig i denne kontekst og i det mediebillede, som følger med. Billedet af militæret knyttes således i udsendelsen tydeligt sammen med regeringens holdning til og samarbejde med den garvede supermagt USA, og fra første færd flettes historien om det danske militærs konkrete indsats i Afghanistan sammen med situationen efter 9/11 og den bredere kamp mod den globale terror.

Filmen bruger en velbegrundet og karakteristisk æstetisk og journalistisk fortællemåde og stil, hvor Guldbrandsen selv speaker filmens *voice over*. Allerede fra de første billeder illustrerer kornede nyhedsbilleder og montager af nyhedsklip det globaliserede mediesamfunds billedstrøm og dermed be-

tingelserne for politisk og militær magtudøvelse i dag. Vi ser Anders Fogh Rasmussen i Statsministeriets kontorer og får at vide, at han tiltrådte to måneder efter 9/11 og kort derefter havde en vigtig samtale med den amerikanske præsident, George W. Bush. Derpå følger et klip fra Bushs berømte tale – enten er man med os, eller også er man med terroristerne – hvorefter der klippes direkte til det pressemøde, hvor Fogh annoncerer, at danske styrker skal i aktion i Afghanistan, og fremhæver, at "amerikanerne over for os har understreget den humanitære karakter af de danske styrkers indsats". Filmens præmis og udgangspunkt er hermed slået klart fast, og samtidig citeres fra Folketingsvedtagelsen regeringens garanti for, at "amerikanerne og de danske styrker både skal og vil overholde alle Genève-konventionens regler".

Under filmens indledende credits citeres Foghs nytårstale, hvor han meget stærkt tematiserer Afghanistan-indsatsen og USA som det demokratiske værn mod den globale terror. Men filmen antyder allerede her en underminering af denne påstand, idet den viser tegninger og tekster, der illustrerer det amerikanske militærs torturmetoder. Herefter optrappes den journalistiske kritik: Der findes hemmelige instrukser om, hvordan danske soldater skal behandle krigsfanger, og hvordan de skal forholde sig til amerikanerne. Vi følger derpå *take off* for de danske soldater og får det første korte interview med chefen for Jægerkorpsets indsatsenhed, Frank Lissner. Filmen udfolder sig nu som en meget detaljeret undersøgelse af det dansk-amerikanske spor, hvad angår behandlingen af krigsfanger i Afghanistan.

Der føres en lang række vidner og beviser for, at det danske militær ikke alene er vidende om, at amerikanerne torturerer fanger og altså krænker Genève-konventionen, men også udleverer fanger til denne tortur. Der findes indberetninger om det til ledelsen – indberetninger, som imidlertid forties eller benægtes. Samtidig fremhæves Bush-administrationens åbenlyse offentlige argumentation for, at Genève-konventionen ikke kan gælde for terrorister som al-Qaeda. Og udsendelsen påviser, hvordan den danske regering ikke desto mindre fremturer med at sige, at man går ud fra, at konventionen overholdes. Der henvises til en udtalelse fra Udenrigsministeriet, hvor det slås fast, at Danmark kun kan deltage i krigen, hvis både danske og amerikanske soldater overholder konventionen. Men trods dette er indberetningen om tortur fra en dansk soldat påviseligt ikke blevet forelagt det danske Folketing, ligesom den er blevet lagt død af militærets egen undersøgelse.

Cirka tretten minutter inde i filmen skifter den derfor karakter og retter blikket mod den amerikanske kritik og undersøgelse af amerikansk tortur, og denne kritik, som åbenlyst påviser udbredt censur, kobles sammen med en meget dybtgående undersøgelse af det danske militærs behandling af samme spørgsmål. Den danske tolks indberetning, som angiveligt er behandlet og også senere indberettet af forsvarschefen, kan forsvarschef Helsø pludselig intet huske om. Guldbrandsen viser til gengæld lettere ironisk, hvordan Jægerkorpset gerne vil lave presse-sessioner, hvor de fortæller om militærets arbejde: *men in action*. Men Lissner benægter al viden om tortur af krigsfanger, og tolkens hjemsendelse er pludselig begrundet i sygdom. Samtidig lukker militæret for al kontakt med tolken. Den centrale påvisning af den hemmelige instruks styrkes altså i filmens billede af et militært system, hvis repræsentanter enten har fået mundkurv på eller er blevet meget glemsomme.

Den kritiske amerikanske research og de citerede vidner og kilder beviser imidlertid ganske klart, at der foregår systematisk tor-

Christoffer Guldbrandsens interview med chefen for Jægerkorpset, Frank Lissner (tv), afbrydes brat af forsvarets pressechef, H.C. Mathiesen (th), da Lissner er kommet til at tale over sig. *Den hemmelige krig* (2006).
© Cosmo Doc Film.

tur, som ikke overholder Genève-konventionen. I kampen mod terror er standardmetoderne for forhør simpelthen eskaleret voldsomt. I et stærkt følelsesmæssigt og dramaturgisk højdepunkt fremdrager filmen en sag med en taxachauffør, som døde under forhør, men siden viste sig at være ganske uskyldig – bl.a. får vi 'bødlens' egen bevægede beretning.

Åbenheden hos de amerikanske vidner og eksperter gør blot den danske benægtelse endnu mere påfaldende, og filmen kan klart påvise, at det er lodret forkert, når Forsvarskommandoen påstår, at danske styrker ikke selv fysisk har pågrebet fanger og overdraget dem til amerikanerne. Både amerikanske kilder og billeddokumentation underbygger dette, og det lykkes endda Guldbrandsen at opspore flere af de fanger, som er blevet pågrebet af danske soldater, og få deres beretning. Der er her tale om overordentligt dygtigt journalistisk arbejde under meget vanskelige omstændigheder. Sagen mod det danske militær underbygges yderligere af anonyme udsagn fra de danske soldater, som deltog i denne operation, men som filmholdet nægtes tilladelse til at tale med, og et enkelt anonymiseret interview bekræfter dette.

Amerikanske kilder fremhæver, at blandt koalitionsstyrkerne er de danske styrker endog meget aktive i samarbejdet med amerikanerne, og det mere end antydes, at danskerne formodentlig har leveret mange fanger, som senere er endt på Guantánamo. Som sagt kan udsendelsen ikke dokumentere dette endegyldigt, fordi militæret og formodentlig også det politiske system har lukket det danske spor totalt af for offentligheden. Når der endelig gives tilladelse til

kontrollerede interviews – som f.eks. med Jægerkorps-chefen Lissner, der bl.a. siger, at alle de fanger, danskerne har taget, er registreret – får vi absurde modsigelser for åben skærm. Da han konfronteres med, at hans udtalelser er i modstrid med Forsvarsministeriets svar til Folketinget i denne sag, klapper han pludselig i. Interviewet afbrydes, og den begærede aktindsigt i fangeregisteret løber ud i sandet, da registeret er destrueret. Samtidig sender forsvarets pressechef en klar besked til filmholdet: Militæret har ikke tillid til, at de vil kunne sætte oplysningerne i den rette kontekst.

Udsendelsens sidste perspektiv er at fokusere på det politiske system og dets ansvar. Centralt står her et interview med forsvarsminister Søren Gade, der virker temmelig uvidende. At vi ser Gade blive dekoreret af Rumsfeld på grund af Danmarks værdifulde indsats i krigen mod terror, lægger et ganske klart regeringskritisk perspektiv ned over Afghanistan-indsatsen. Dette underbygges af de efterfølgende sekvenser fra Bushs besøg i Danmark, hvor den amerikanske præsident er fuld af lovord over Gade. Og det understreges naturligvis også af de ganske stærke udsagn, som to jurister fremsætter i slutningen af udsendelsen – de taler direkte om vildledelse og fortielse over for Folketinget. Det er altså ikke bare det militære system, men også det politiske, som opfører sig lukket og mistænkeligt i denne sag. Og Statsministeren har naturligvis ikke ønsket at stille op til interview i udsendelsen.

Afsporingens kunst. *Den hemmelige krig* er en sjældent modig film lavet i en mediekultur, hvor den tilbundsgående samfundskritik og den politiske dokumentarfilm ellers har trange kår. På trods af de vanskelige betingelser, den er blevet til under, er filmen et journalistisk velunderbygget, kritisk portræt af militæret i den moderne, globale virkelighed og et politisk klima, hvor kampen mod terror og for demokrati er under kraftig anklage for selv at bryde med fundamentale demokratiske principper og menneskerettigheder. I filmen fremstår militæret som en lukket og konspiratorisk magtinstans, hvis sammenfiltring med det politiske system er ganske svær at gennemskue. Guldbrandsen peger samtidig på globaliseringen af politik, magt og militærudøvelse som den afgørende baggrund, og på den helt særligt tætte forbindelse, der er mellem Fogh Rasmussen og hans regering og Bush-administrationen, når det gælder kampen mod terror.

Regeringspartierne og store dele af den regeringsvenlige presse med *Nyhedsavisen*, *Berlingske Tidende* og *Jyllands-Posten* i spidsen var både i dagene op til og ugerne efter filmens premiere ude i noget, som næsten lignede en koordineret smædekampagne. Bundlinjen var at anfægte filmens journalistiske lødighed og bl.a. angribe dens form for at undgå at tale om indholdet og den fremførte kritik. Fagbladet *Journalisten* beskæftigede sig i flere artikler med filmen og dens modtagelse, og Guldbrandsen er her citeret for følgende oplevelse ved filmens premiere i Grand den 4. december 2006:

> Da jeg kommer ud fra biografen, står jeg ved siden af Naser Khader, og hans telefon siger plingpling. Han tager telefonen og viser mig en sms skrevet af Michael Ulveman (Foghs spindoktor, min anmærkning), hvor der står noget i retning af: "Flot musik, gode billeder. Synd, der ikke er noget, der klæber til statsministeren. PS: Danske specialstyrker har aldrig flag på." (Albrecht 2007)

Det er tankevækkende, at statsministerens spindoktor reagerer så hurtigt på filmen og straks spreder en information, som siden viser sig at være forkert, men fungerer som afledning. Det er siden dokumenteret, at filmens billeder af danske soldater i Afghanistan med danske flag på ærmet er helt

korrekte. Det hører med til historien om moderne politik, at Michael Ulveman oprindelig var en slags sparringspartner for Guldbrandsen i forbindelse med det primære research-arbejde i filmens tidligste fase. Men undervejs skiftede han altså rolle og blev en af strategerne bag angrebene på filmen. En af strategierne gik ud på at forsøge at drukne DR i klager over filmens faktuelle dokumentation og filmiske metode.

Det kan undre, at en så grundig og seriøs kritik af det politiske og det militære system og deres roller i en stadig mere kompliceret global virkelighed primært førte til angreb på instruktøren, filmen og DR – og ikke til en diskussion om sagens indhold. Forløbet er et eksempel på den undersøgende dokumentars krise, og det er ganske sigende, som Guldbrandsen også selv påpeger, at samme type angreb slet ikke rammer de meget sensationelle og tabloide programmer, som under navnet undersøgende dokumentarisme har været sendt i f.eks. TV 2's serie *Operation X*:

> Når man kritiserer magthaverne, bliver man virkelig udsat på en helt anden måde, end når man angriber en chatkonsulent eller en grønthandler (...) regeringen spiller spillet historisk hårdt. Der er ingen form for proportionalitet mellem journalistikkens karakter og magthavernes modreaktion. (Albrecht 2007)

Det tjener DR til ære, at de stod vagt om og fast på programmets lødighed gennem hele mediestormen, og at de i 2008 tog emnet op igen i *CIA's danske forbindelse*. Det er igen en klassisk undersøgende dokumentar om et emne, som vanskeligt lader sig dokumentere, nemlig spørgsmålet om, hvorvidt CIA bruger europæiske allieredes luftrum til fangetransporter, og om dette i så fald sker med eller uden de pågældende landes vidende og godkendelse. Ved hjælp af et raffineret elektronisk søgearbejde på flynumre lykkes det imidlertid programmet at udrydde enhver tvivl om, at sådanne flyvninger har fundet sted i betydeligt omfang. *CIA's danske forbindelse* demonstrerer altså nye sider af det globale militære systems operationsformer og antyder også ganske klart, at det politiske system synes at have et stort problem i forhold til dette.

Programmet skabte ganske stor debat, men denne gang måtte regeringen bøje sig og iværksætte en undersøgelse af forholdene. At resultatet blev, at regeringen måtte indrømme, at der var et potentielt problem, er for så vidt et bevis på, at det faktisk nytter at bide sig fast.

Konklusioner. Militæret har ikke haft nogen omfattende placering i dansk dokumentarisme, og hvis man sorterer alle de mere instruktionsprægede og meget interne oplysningsfilm fra, så kan der slet ikke være tvivl om, at militæret som fænomen og institution er kraftigt underbelyst i dansk dokumentarisk tradition, såvel på tv som på film. Historisk kan man frem til slutningen af 60'erne iagttage en vis dominans af film, der enten er neutralt beskrivende eller direkte hyldestprægede, bl.a. de mange tidlige jubilæumsfilm om de enkelte værn. Omkring og efter besættelsen ser man en stærk national drejning og interesse, som styrkes af den kolde krigs klima.

I slutningen af 60'erne og begyndelsen af 70'erne sker der imidlertid et tydeligt omslag i den dokumentariske skildring af militæret. Et observerende og mere antropologisk blik slår igennem, hvilket giver sig udslag i film og programmer om militæret som arbejdsplads, med vægt på dagligdagen for soldaterne og de værnepligtige. Men samtidig dukker også en mere eller mindre tydelig kritisk holdning op. Man ser det i Jørgen Vestergaards *Dengang jeg drog af sted*, hvor solidariteten er med de værnepligtige, som skal gå så meget gru-

eligt igennem. Og man ser det ikke mindst i Poul Martinsens programmer – såvel når han tager fat på det militær-industrielle kompleks og det politiske system, som når han i *Helvedesugen* går i kødet på autoritære ledelsesstrukturer i hærens eliteuddannelser. Og skønt Ulrik Holmstrups *Med våben i hånd* er observerende i sin stil, er det kritiske udgangspunkt også her markant. Den militante nationalisme, som udsendelsen afdækker, bliver diskret, men effektivt udstillet som fanatisk.

Parallelt hermed løber der et andet og mere neutralt observerende spor i den nyere dokumentarfilm. Militæret fremstilles her så at sige bare som en institution blandt andre – men en institution, hvis indre liv bærer præg af en tydelig modernisering. Denne udvikling hænger også sammen med, at det danske militær fra næsten ingen international rolle at have spillet pludselig er blevet en aktiv del af moderne konfliktbekæmpelse rundt om i verden. Det giver øget fokus på militæret som institution, men indebærer også, at det bliver mere sårbart over for mediernes løbende dækning af forsvarsmæssige emner. Hvor de militære ledere endnu i 70'ernes portrætter fremtræder som markant autoritære og måske ikke særlig bevidste om moderne mediekommunikation, er forsvaret nu blevet en del af en ny management- og mediekultur.

I dag er forsvarets ledere således tydeligvis meget bevidste om, at en film eller optræden i medierne generelt kan bruges til at brande militæret. I Baadsgaards *Eliten* møder vi en dybt professionel militær enhed, som nok er barsk i sine metoder, men hvor der trods alt hersker en professionel kommunikation og omgangsform. I Bonfils' *K-Notatet* er åbenheden over for medierne markant og næsten revolutionerende. Vi oplever en af de første demokratiske beslutningsprocesser i militærets historie for åbent, observerende kamera, vi indvies i modsætninger og taktiske og strategiske overvejelser, og vi bevidner fodfejl og kommunikationsfejl og resultaterne af dem. *K-Notatet* fanger uden tvivl et dansk militær under reel forandring og åbning mod offentligheden og medierne, men den nyeste danske tv-dokumentar har i høj grad genoptaget det kritiske perspektiv på militæret, og her er det ikke det åbne og demokratiske, der skinner i øjnene.

Christoffer Guldbrandsens meget omdiskuterede *Den hemmelige krig* tegner et billede af et dansk forsvar, der i samarbejdet med amerikanerne bevæger sig i en gråzone i forhold til Genève-konventionen. Filmen efterlader et klart indtryk af et militær, som forsøger at slette alle spor efter sig og forhindre aktindsigt og interviews med nøglepersoner. Det er ikke et militær med sans for moderne kommunikation og omgang med medierne, der ses her. Det samme billede antydes i DR1's *CIA's danske forbindelse*, som ganske vist mest handler om det amerikanske militær, men også kaster lys tilbage på det danske engagement i krigen mod terror.

Militærets rolle i det nye 'trusselsbillede' og de nye krige og fredsbevarende missioner efter 9/11 har igen lukket op for den kritiske synsvinkel i dansk dokumentarisme.

Noter

1. Se *http://www.screenonline.org.uk/film/id/1228838/index.html*

Litteratur

Albrecht, Jakob (2007). "Mødt af tavshed og spin". In: *Journalisten*, nr. 3, 2007.

Bondebjerg, Ib (2005). *Filmen og det moderne. Filmgenrer og filmkultur i Danmark 1940-1972*. København, Gyldendal.

Bondebjerg, Ib (2008). *Virkelighedens fortællinger. Den danske tv-dokumentarismes historie*. Frederiksberg, Samfundslitteratur.

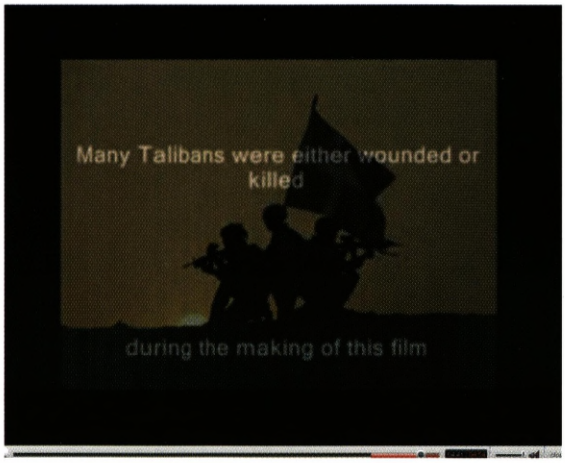
DFI (1996 og 1999). Katalog over SFC's film i distribution.

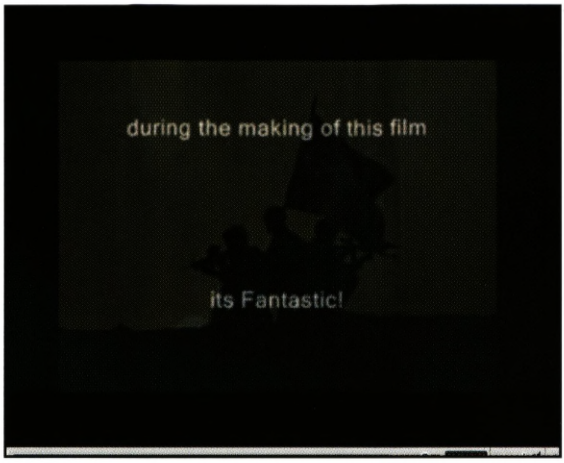
DHK-rapporten (2007). Udarbejdet af gruppe for SDU, Journalistuddannelsen, og fagbladet *Journalisten*.

Erlendsson, Kirsten (1993). "Hårde hunde hittede". In: *B.T.* d. 24. februar 1993.

Fabjancic, Micha & Carl Nørrested (1984). *Statens kortfilm. Register over danske statslige kortfilm indtil 1980.* København, C. A. Reitzels forlag.

Larsen, Peter Harms (2007). *Poul Martinsen. Besat af virkelighed.* Bd. 1-2. København, DR forlag.





Den digitale slagmark

Danske soldaters krigsvideoer fra Afghanistan

Af Mette Mortensen

"Du er min mest forhadte fjende!" Sådan lyder den første strofe af sangen "Conflict" med det amerikanske heavy metal-band Disturbed, der højt og aggressivt akkompagnerer en video optaget, redigeret og distribueret af danske soldater i Afghanistan til et verdensomspændende publikum. Flere end 38.000 har i skrivende stund set videoen på internet-sites som LiveLeak og YouTube.[1]

Med åbenlys inspiration fra computerspil og actionfilm fokuserer videoen på våben, eksplosioner og kampscener. Snarere end at referere til en virkelighed bag billederne synes videoen at henvise til populærkulturens velkendte repertoire af krigsrepræsentationer. Soldaten bag kameraet deler en tendens med andre amatørfotografer til at rette søgeren mod gammelkendte motiver og kompositioner. Det er videoens dramaturgiske højdepunkt nok et eksempel på. Efter næsten fem actionfyldte, hæsblæsende minutter slutter den effektfuldt med et stillfotografi, hvor danske soldater poserer under et vajende Dannebrog i en opstilling, der giver mindelser om Joe Rosenthals legendariske fotografi fra 1945 af amerikanske marinesoldaters flagrejsning på den japanske vulkanø Iwo Jima. Baggrunden er en gylden solnedgang i den afghanske ørken. Over dette stillfoto kører de engelske rulletekster: "Mange talebanere blev enten såret eller dræbt under fremstillingen af denne film. Det er fantastisk!"

Spørgsmålet er nu, hvordan vi som betragtere skal begribe videoen. Skal den opfattes som psykologisk krigsførelse? Propaganda? Dokumentarisme? Iscenesat virkelighed? Er den ren underholdning eller måske snarere et politisk dokument? Er der tale om triviel krigsforherligelse? Eller om et sjældent, autentisk indblik i livet som dansk soldat i krig langt hjemmefra?

Den kvindelige amerikanske lastarbejder, der tog dette billede, som blev bragt i *Seattle Times* i 2004, blev fyret, fordi billedet dokumenterede tab på amerikansk side i 'krigen mod terror'.

Videoen må placeres i et større politisk og kulturelt landskab, for at man kan forstå dens betydning. For den er, som de fleste vil vide, langtfra enestående. Den globale, digitale visuelle kultur har gjort produktion og distribution af billeder så billig og let tilgængelig, at enhver i krigstjeneste nu kan indtage rollen som krigsfotograf med et globalt publikum. Som ophavsmænd til de billeder, der genererer "Breaking News" i de internationale medier, finder man således ofte soldater eller andre aktivt involverede i krigen. At krigens udøvende og dokumenterende part tit er én og samme person, har ført til, at krigsbilleder gennemgår en skelsættende udvikling i disse år. Det gælder både for fotografier og videosekvenser.

I denne artikel vil jeg se på, hvordan vi som betragtere kan gå til de nye krigsrepræsentationer. Hvilken position sætter de beskueren i? Og hvilke erkendelser og informationer tilbyder de os om krigen? Videoen fra Afghanistan vil som et eksempel på de nye krigsrepræsentationer blive sat i forbindelse med, hvordan vestlige nationer stort set kun fører krig på lang distance. Det betyder, at befolkningen i den vestlige verden udelukkende har krige inde på livet gennem mediernes fremstilling. Nok bringer billederne os tæt på krigen, men spørgsmålet er, om de også formår at engagere og få os til at tage stilling. Denne gamle diskussion om krigsbilleders effekt på beskueren tager i disse år en ny drejning, fordi internettet er blevet en central platform for krigsformidling. Krigsmedieringen er dermed ikke blot blevet mere decentreret, mangfoldig og brugergenereret, men også mærkbart vanskeligere at orientere sig i.

Kontroversielle billeder. Det er ikke som sådan nyt, at soldater tager deres kamera med i krig. Et prægnant fortilfælde kom f.eks. frem i 1995 under den stærkt omdiskuterede, turnerende udstilling *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944* i Tyskland, hvor værnepligtige soldaters billeder fra Østfronten under Anden Verdenskrig blev anvendt som dokumentation for deres krigsforbrydelser (Heer & Naumann 1995). Det nye er, at soldater straks efter at have trykket på udløserknappen kan cirkulere deres billeder til en global modtagerkreds, der ved de mest omstridte og omtalte mediesager kan tælles i mange millioner.

Det mest berømte eksempel på, at soldater optræder som gør-det-selv-krigsfotografer, er uden tvivl amerikanske soldaters optagelser af deres egne overgreb mod indsatte i Abu Ghraib-fængslet nær Bagdad. Optagelser, der fik stor international bevågenhed med optrapning af kampene i Irak og debat om krigens legitimitet til følge. Allerede før Abu Ghraib-skandalen brød løs i april 2004, var den amerikanske regering dog opmærksom på den sikkerhedstrussel, der er forbundet med billeder af denne slags. Tidligere samme måned viste

The Seattle Times fotografier af kister svøbt i Stars and Stripes ombord på en flyvemaskine med kurs mod USA. De var taget af en lastarbejder hyret af den amerikanske hær, som ville dokumentere for de efterladte, at de faldne soldater blev fragtet hjem med respekt og værdighed. Et argument, der dog ikke formildede det amerikanske forsvar. Pentagon havde i februar 1991 under den første Golfkrig udstedt et forbud mod, at medierne tog og offentliggjorde billeder af tab på amerikansk side (Gast: 7-11). Det blev endnu en gang håndhævet, og kvinden modtog en fyreseddel (Bernton 2004). Andre eksempler på, hvordan implicerede i krigen rydder forsiderne over hele verden med deres billeder, inkluderer de mange videoer og stillfotografier produceret af gidseltagere og de to sikkerhedsvagter ansat af det irakiske justitsministerium, der i skjul filmede Saddam Husseins hængning med deres mobiltelefoner (Mortensen 2007).

Endelig kom det i august 2007 frem i danske medier, hvad besøgende på sites som YouTube og LiveLeak i flere måneder havde kunnet opleve: At også danske soldater havde lagt deres videoer fra Afghanistan og tilsvarende materiale fra Irak på nettet. Den omtalte video fra Afghanistan blev nu orkanens øje i en ophedet debat. Militærsociolog Claus Kold pegede på risikoen for, at videoen kunne bruges til propaganda af Taleban og al-Qaeda for at opildne lokalbefolkningen til modstand mod de danske tropper (Farver 2007). Andre advarende ord kom fra SF's forsvarsordfører, Holger K. Nielsen, der var bekymret for, hvordan den kunne komme til at påvirke rekrutteringen af soldater. Videoen gengiver således ikke den danske tilstedeværelse i Afghanistan som del af NATO's indsats for at skabe stabilitet og fred i det krigshærgede land. Snarere lægger filmen ifølge Holger K. Nielsen op til, at danske soldater er i krig mod Taleban med det succeskriterium at dræbe så mange som muligt på fjendens side: "Vi skal ikke have folk derned, som synes, det kunne være fedt at komme til Afghanistan, fordi de har set en krigsfilm på YouTube" (*Urban* 24/8 2007).

I modsætning til den officielle amerikanske strategi, hvor man gang på gang har forsøgt at dæmme op for optagelsen og udbredelsen af soldaters egne billeder, bl.a. ved at blokere al adgang til YouTube, MySpace og elleve lignende sites på samtlige forsvarets computere (Zavis 2007), er den danske hærs og regerings holdning mere liberal. Hærens Operative Kommando slog i en pressemeddelelse fast, at hæren af respekt for ytringsfriheden hverken kan eller vil "censurere private optagelser, som lægges på internettet". Dog vil hæren gøre en undtagelse, hvis videoer bliver offentliggjort med klip, som er ulovlige eller udgør en trussel mod personers eller operationers sikkerhed (Hærens Operative Kommando 2007). Forsvarsminister Søren Gade udtalte, at videoen "ligner en form for krigsforherligelse", men bakkede alligevel hærens politik op (Rasmussen 2007).

At soldaters krigsoptagelser deler vandene, er ikke så underligt. For offentliggørelsen af materialet rummer en række dilemmaer.

På den ene side kan billederne potentielt højne befolkningens informationsniveau om krigen til gavn for den demokratiske debat, da vi ser krigen skildret gennem kameralinsen af dets tætteste øjenvidne, soldaten. Desuden må man, i hvert fald til en vis grænse, tage hensyn til soldaternes ytringsfrihed og ret til at fremstille deres oplevelser under krigstjenesten. Det skal i den sammenhæng understreges, at langtfra alle videoer skabt af danske soldater er af samme kaliber som den krigsdyrkende fra Afghanistan, der stjal overskrifterne i medi-

erne. Af de op mod hundrede videoer, man finder på LiveLeak og YouTube, er en god del publiceret for at mindes de døde danske soldater. Andre opfordrer den danske offentlighed til at udvise udstationerede soldater større respekt og taknemmelighed. Som det hedder i en video med titlen 'Heltene': "Danmark og hele verden står i gæld til jer for det valg i [sic!] har taget".[2] Soldaternes optagelser har altså forskellige agendaer og giver forskellige indblik i krigen og livet som soldat.

På den anden side kan billederne udgøre en sikkerhedstrussel, fordi de kan afsløre ellers hemmeligholdte oplysninger af strategisk eller operationel art. En endnu større risiko er, at de kan skabe konflikter eller få igangværende konflikter til at eskalere. Når først optagelserne er sluppet løs i det verdensomfattende kredsløb af billeder, kan de vække svært forudsigelige lokale reaktioner. Det har allerede været tilfældet med billederne fra Abu Ghraib og videoen af Saddam Husseins hængning for nu bare at nævne de mest indflydelsesrige sager. I det hele taget har vi i de senere år set talrige eksempler på, hvordan de globale mediers cirkulation af billeder fra krigszoner ikke alene kan føre til lokal uro og ustabilitet, men også kan påvirke den folkelige opinion og de politiske beslutningsprocesser. Der er, kort sagt, tale om højst kontroversielle billeder.

Fra den omtalte video fra Afghanistan.

Krig på lang distance. For at få overblik over, hvordan de nye repræsentationer kan påvirke vores syn på krigen, er det nyttigt først at se på de drastiske forandringer, krige – og dermed også befolkningens oplevelse af dem – har undergået siden de to verdenskrige. I en vestlig optik bliver krige ikke længere kæmpet af nødvendighed for at forsvare territoriale grænser. Snarere går vestlige nationer i krig som et valg motiveret af humanitære hensyn eller som led i den amerikansk anførte 'krig mod terror'. Krige kræver derfor en anden retfærdiggørelse og er ofte genstand for intens diskussion af, hvor langt man er villig til at gå i det militære engagement, når nationale interesser ikke direkte er truet, og konflikten udspiller sig fjernt fra hjemlandet. Det er Danmarks deltagelse i krigene i Irak og Afghanistan gode eksempler på. Ligesom Danmark og andre nationer aktivt vælger at involvere sig i krige, vælger soldater også at gå i krig som et aktivt valg. At være udstationeret soldat er ikke kun en pligt for fædrelandet, men også en professionel karrierevej. Derfor skal den enkelte soldat i større omfang definere sin rolle og funktion i krigen og legitimere for sig selv og omverdenen, hvad han eller hun kæmper for. Man kan i den sammenhæng se de nye krigsrepræsentationer som et redskab for soldaterne til at afsøge eller endda iscenesætte deres identitet.

Hvor krigen tidligere greb ind i hele befolkningens liv, fordi den blev udkæmpet på landets eget territorium, er vi som almindelige borgere nu næsten udelukkende tilskuere til mediernes fremstilling af de krige,

vi på lang distance er engageret i. Den ny betragterrolle har fået professor i international politik Colin McInnes til at betegne den nutidige krig som "Spectator-Sport War", dvs. "krig som tilskuersport". Ifølge McInnes er konsekvensen, at vi nok sympatiserer med krigens ofre, men vi lider ikke selv tab eller afsavn. Vi har empati, men ingen direkte erfaring af krigen (McInnes 2002: 2). I bogen *Virtual War. Kosovo and Beyond* (2000) skriver den canadiske historiker, forfatter og debattør Michael Ignatieff ligeledes om kontrasten mellem, at mennesker i krigens nærområde lever med dens forfærdelige omkostninger, mens krigen for langt de fleste i Vesten kun i medieret form indgår i vores hverdagsliv, selv om vores lande sender tropper og militært udstyr. Også han tyr til tilskueren af sport på tv som metafor for betragterens oplevelse af krig:

> Konflikten i Kosovo så ud og lød som en krig: Jetjagere lettede, bygninger blev ødelagt, og mennesker døde. For civile og soldater dræbt i luftangreb og kosovo-albanerne dræbt af det serbiske politi og paramilitære var krigen virkelig – og så fyldt med rædsel – som krig kan være.
>
> På den anden side var krigen virtuel for borgerne i NATO-landene. De blev mobiliseret, ikke som kombattanter, men som tilskuere. Krigen var et spektakulært skue: Den vakte følelser på samme intense, men overfladiske måde som sport. (Ignatieff 2000: 3)

At vi er blevet tilskuere til krigen, er et politisk vilkår, der ikke i sig selv angiver noget om vores grad af engagement. Det er derfor ikke helt med rette, når den nu afdøde amerikanske forfatter og tænker Susan Sontag i bogen *Regarding the Suffering of Others* (2003) indigneret ser det som et udtryk for "himmelråbende provinsialisme" at tale om "krigen som spektakulært skue". Ifølge Sontag tager den metafor afsæt i en forestilling om, at der ikke er nogen "virkelig lidelse i verden", ligesom 'verden' gøres synonymt med de områder i de rige lande, hvor folk nyder det privilegium at være tilskuere til andre menneskers smerte (Sontag 2003: 98-99).

Men uanset om man bryder sig om det eller ej, er det nu en gang gennem billeder, vi i den vestlige verden erfarer krigen. Snarere end at forsøge at spole tiden tilbage må diskussionen tage sit udgangspunkt i, hvad det vil sige at være tilskuer på lang distance til krigen.

Du kan ikke sige, du ikke vidste. Én af de største moralske udfordringer, medierne stiller os overfor, er, at de gør os til øjenvidner til krigens gru og rædsel uden umiddelbart at udstyre os med redskaber til at handle i forhold til, hvad vi ser (Chouliaraki 2006: 19). Flere teoretikere har da også talt for, at en særlig forpligtelse påhviler tilskuere til mediebårne begivenheder. Imidlertid forbliver deres refleksioner som regel på et principielt niveau, hvilket selvfølgelig siger noget om manglen på konkrete handlingsmuligheder. Eksempelvis bemærker John Ellis i bogen *Seeing Things. Television in the Age of Uncertainty* (2000) om tv-seeren: Begivenhederne på skærmen retter en stum

Fra den omtalte video fra Afghanistan.

Fra den omtalte video fra Afghanistan.

appel: "Du kan ikke sige, at du ikke vidste". Den dobbelte negation rummer essensen af vidnets erfaring. På én gang distanceret og involverende angiver den eksistensen af et nødvendigt forhold til det sete. Her er tale om en delagtiggørelse, for hvis du kender til en begivenhed, implicerer denne viden en grad af samtykke til den. Med denne delagtighed følger en ulmende fornemmelse af, at noget må gøres. Dette genererer en ny politik, hvis dimensioner først er begyndt at vise sig: En politik, der, som ved konflikten i Kosovo, går ud fra, at verden med Tony Blairs ord ikke bare kan "se passivt til". (Ellis 2000: 11)

Hvor tillokkende end Ellis' tanke er om, at der går en lige linje fra det globale sofapublikums følelse af at måtte 'gøre noget' til en aktivistisk udenrigspolitik, besvarer den ikke spørgsmålet om, hvilket ansvar betragteren nærmere bestemt skal tage på sig. Generelt er muligheden for at indhente informationer ikke en ensrettet vej, der direkte fører til muligheden for at handle (Boltanski 1999: 16-17). Dét rejser et af globaliseringens svære moralske dilemmaer: At man som fjern tilskuer kommer i besiddelse af en viden, man ikke uden videre kan omsætte til intervention.

Denne problemstilling bliver som regel bragt på banen i forbindelse med repræsentationer af smerte og armod, f.eks. krigens ofre eller hungersnød, hvor der hersker moralsk konsensus om det betimelige i medlidenhed og medfølelse. Rejst i forbindelse med et materiale som den danske video fra Afghanistan udgør den en endnu større udfordring. Hvad skal vi egentlig stille op med videoen, som vi mangler helt basale oplysninger om, og som vi ikke nødvendigvis kan identificere os med?

Vi kender end ikke ophavsmandens nøjagtige identitet eller intentioner. Videoen er lagt på LiveLeak af aliaset 'Gulogulo' og på YouTube af aliaset 'Hornet1985'. Hvorvidt én af de to er videoens oprindelige skaber, ved vi lige så lidt om, som hvem der gemmer sig bag pseudonymerne. Tilsvarende får vi ingen informationer om, hvornår, hvorfor og hvordan den er fremstillet. Vi er heller ikke i stand til at rekonstruere videoens ruter rundt i de internationale kommunikationskanaler og kan kun gisne om den intenderede målgruppe.[3] Desuden kan det være svært at sympatisere med krigsbegejstringen, der kulminerer i den ublu triumferen over dræbte talebanere. Hvordan kan vi som betragtere forholde os til videoen på de præmisser? Eller, med Ellis' fyndige formulering, hvad er det, 'vi ikke kan sige, vi ikke vidste', når vi har set filmen til ende? Et spørgsmål, der ikke mindst er relevant at stille, fordi videoen fra Afghanistan langtfra er den eneste af sin art.

Tæt på og fjernt fra krigen. Videoen fra Afghanistan hensætter os til et våbenbegejstret, semimytisk og patriotisk univers. Det ville være en underdrivelse at kalde den monoton. På mindre end fem minutter ser vi mere end tyve scener, hvor forskellige våben bliver affyret. Eksplosioner er et andet genkommende motiv, og det danske flag optræder i tre scener. Som betragter lægger man desuden mærke til detaljer som en

geværkolbe med hak og spørger sig selv, om der er snittet ét for hver person, dens ejermand har affyret de dræbende skud mod. Man ser også det håndskrevne ord 'Joy' på et andet gevær og inskriptionen 'Dulce et decorum est pro patria mori' på en soldats hjelm, dvs. de latinske ord for: "Det er skønt og ærefuldt at dø for sit fædreland". Denne krigsdyrkelse serveres effektfuldt med hurtige klip og korte, slagkraftige sekvenser.

Bemærkelsesværdigt er det også, at videoen rummer flere billeder, der direkte er indgået i krigsførelse, f.eks. fra overvågningskameraer eller natkameraer. De er med til at tydeliggøre, hvordan afstanden er svundet ind mellem repræsentationer af krigen og krigen selv (Der Derian 2001: xviii). Kameraet er blevet indlejret i krigen, et vigtigt våben i sig selv. Tilsvarende er videoen fra Afghanistan snarere integreret i krigsførelsen, end den i konventionel forstand dokumenterer krigens gang. I overensstemmelse med andre nye krigsrepræsentationer bringer den os tæt på krigen, men holder os på samme tid på afstand af dens følger. Dette modsætningsforhold skriver de australske forskere Lucas Welsh og Julien Barbara om i artiklen "Speed, International Security, and "New War" Coverage in Cyberspace" (2006: 4):

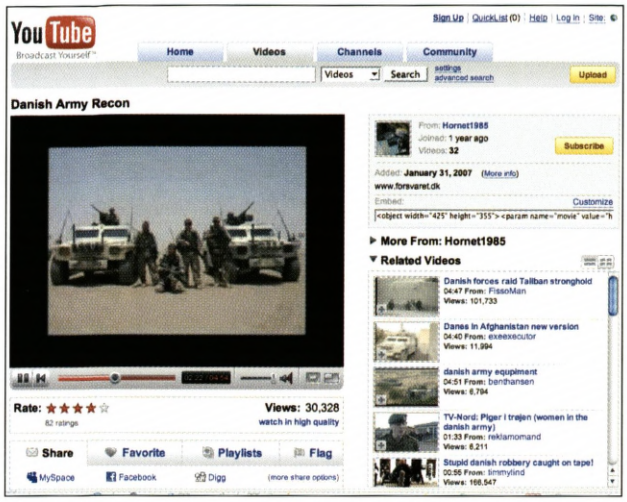
> Her er et åbenlyst paradoks, hvad angår nærhed, da betragterne føler sig engageret i krigen, men er på afstand af dens konsekvenser eller deres egen meddelagtighed i den (uanset hvor stiltiende).

Welshs og Barbaras definition af forholdet mellem nært og fjernt kan overføres på den danske krigsvideo fra Afghanistan, da den er et mønstereksempel på den nye betragterrolle, der er blevet befolkningen i den vestlige verden til del.

På den ene side bringer videoen os tæt på krigshandlingerne. Vi ser fingeren på aftrykkerknappen, vi ser svulmende overarme i close-up, og vi ser mennesker og bygninger blive sprængt i luften. Videoens æstetik giver yderligere næring til følelsen af at være tæt på. Størstedelen af scenerne er filmet med håndholdt kamera og mange af dem endda, mens soldaterne har befundet sig på et køretøj i bevægelse eller en helikopter i luften. Af den grund fremstår videoen kaotisk, hektisk og rystet, hvilket trækker betragteren ind i optagelserne, fordi han eller hun selv skal orientere sig i dem og skabe sammenhænge. De skødesløst komponerede billeder fremhæver, hvordan de er taget af et førstehånds øjenvidne og formidler altså en autentisk oplevelse af nærhed til krigen. Denne oplevelse bliver bestyrket af en generel tendens til, at man opfatter amatørfotografers teknisk set primitive krigsbilleder som mere autentiske end de professionelle fotografers æstetisk formfuldendte krigsbilleder, hvis sandhedsværdi omvendt ofte bliver draget i tvivl. Så paradoksalt nok forekommer billederne fra Afghanistan autentiske, tæt på krigen, selv om de i realiteten er vanskelige at autentificere med hensyn til ophavsmand, ægthed, kontekst osv.

På den anden side virker optagelserne underligt tid- og stedløse, fjernt fra den reelle krig. Vi kan hverken hægte klippene op på bestemte begivenheder, tidspunkter eller steder. Hvis ikke rulleteksterne nævnte Taleban, ville vi have haft svært ved at stedfæste Afghanistan som deres oprindelsesland. Og den store opmærksomhed på våben til trods synes vi også langt fra krigens eksplicitte vold; der er ingen lidelse eller blodsudgydelse. Videoen synes at låne mere fra krigsfilm og -computerspil end fra soldaternes faktiske hverdagsliv i krigen.

At vi oplever videoen fra Afghanistan som en dobbelthed mellem nær og fjern, er karakteristisk for krigsrepræsentationers effekt på betragteren. Den bringer betragte-



Videoen i kontekst på YouTube.

når de reproducerer gammelkendte billeder, prøver at definere deres egen rolle, beretigelse, ja, identitet i krigen. Dermed kan videoen tjene som udgangspunkt for at diskutere legitimiteten af den danske krigsindsats. Hvorfor er soldaterne i Afghanistan? Hvad kæmper de for? Hvordan ser de sig selv, og hvordan bringes vi til at se på dem med deres dyrkelse af våben og hoveren over fjendens død?

Krigens informationsstrømme er med internettet blevet mere brugergenererede. Det indebærer bl.a., at videoen kommer uden en brugsvejledning. Ingen auteur udstikker en fortolkningsramme. Intet medie leverer en kontekst til at forstå den.

ren tæt på krigen, men samtidig på afstand af dens konsekvenser. Og, hvad der nok så vigtigt, også på afstand af betragterens egen rolle og eventuelle medansvar som tilskuer og som borger i det land, der har sendt de soldater af sted, hvis opfattelse af deres egen funktion og indsats i Afghanistan på denne måde bliver kommunikeret til et globalt publikum. Videoen kan nemt havne på hylden for krigsrepræsentationer, der sætter oplevelse over information og underholdning over erkendelse.

Den aktive betragter. Hvordan videoen bliver fortolket, afhænger dog i sidste instans af den enkelte betragter. Den kan øge afstanden til krigen, der bliver fiktionaliseret og forvandlet til spektakulære billeder. Da klippene får Danmarks krigsdeltagelse til at ligne alle mulige andre krige, gør videoen ikke opmærksom på de specifikke omstændigheder omkring, at den danske styrke er del af NATO's bestræbelse på at sikre stabilitet, fred og demokrati i Afghanistan.

Omvendt kan filmen også mindske afstanden til krigen, hvis beskueren ser den som et vidnesbyrd om, at danske soldater,

Internettet som krigsskueplads. Hvor Vietnam-krigen er blevet kaldt den første 'dagligstuekrig', fordi befolkningen i den vestlige verden så frontlinjens rædsler i den bedste sendetid, og Golf-krigen i 1990-91 var den første live tv-transmitterede krig, vil krigene i Afghanistan og Irak skrive sig ind i historiebøgerne som de første internetkrige. Ganske vist ligner videoen fra Afghanistan billeder af krigen, vi allerede er fortrolige med. Men receptionen af visuelle repræsentationer afhænger i høj grad af det medie, der lægger portal, sendetid eller spalteplads til dem. Sagt med andre ord sætter hvert medie sine egne, specifikke betingelser for at se på billeder. Internettet er ingen undtagelse.

På nuværende tidspunkt rejser de nye repræsentationer flere spørgsmål, end de giver svar om internettets udbud af kildemateriale om krige. Er det samme nyfigne sensationslyst, der leder internetsurferen til at downloade Pamela Andersons sexvideo og soldaters krigsfilm? Pirrer krigsfilmene populærkulturens besættelse af sex og vold, der på YouTube, LiveLeak og tilsvarende sites går hånd i hånd med kommercielle inter-

esser? Eller kan den overvældende interesse for filmene forklares med, at de afslører krigens mindre glorværdige momenter, der normalt udspiller sig, når kameralinserne er vendt den anden vej? På samme måde som det kan virke appellerende, at de ofte er i stand til at sno sig igennem den finmaskede overvågning og censur, som krigsrepræsentationer med et kontroversielt indhold almindeligvis bliver opfanget af, hvis de bliver forsøgt publiceret ad de vanlige kanaler. Kan man ligefrem knytte et demokratisk håb til formidlingen af krig på internettet?

Klikker man sig en tilfældig dag ind på videoen på LiveLeak, sætter en kommerciel kombination af sex, vold, krig, sensationer og celebriteter rammen om videoen. Sitets sponsorer reklamerer med "Meet Sexy Ladies", "See Funny Videos" og "Paris Hilton Videos". Nederst promoverer LiveLeak de for tiden mest populære videoer med titler, der nok kan aktivere nysgerrigheden, såsom "Mand forvandler sig til træ på grund af kæmpevorter", "Spøgelse fanget på benzintanks overvågningsvideo" og "Amerikanske soldater møder Taleban i Afghanistans bjerge". Når videoer lægges ind på dette site, vil de angle efter mediebrugerens opmærksomhed som dramatisk og opsigtsvækkende stof. Imidlertid har vi endnu en undersøgelse til gode af, om der findes eller kan dannes alternative offentligheder, der ser stort på den forståelse af videoerne, som sitet selv lægger op til og i stedet søger informationer om krig på internettet som et mere frit, decentralt og mangfoldigt forum end de traditionelle medier.

Da internettet i stort omfang er et brugergenereret medie, ligger ansvaret for fortolkningen og kontekstualiseringen af indholdet i vid udstrækning også hos brugeren selv. Internettet giver mulighed for, at man kan interagere med en global offentlighed hjemme i sin egen dagligstue. Af den grund står betragteren ikke alene til ansvar for, hvad han ser. Men også for, hvordan han ser videoen og forvalter sin medbestemmelse over dens videre færd på internettet: Åbner han videoen? Trykker han på stopknappen undervejs, eller ser han den færdig? Sender han linket videre til andre brugere? Skriver han en kommentar til den, og indgår han i diskussion med andre betragtere? Eller indberetter han den til udbyderne af sitet, fordi han finder indholdet anstødeligt?

Hvordan interaktionen konkret finder sted, kan man se på YouTube, hvor videoen fra Afghanistan har sat en livlig debat i gang. Såvel nationale som internationale mediebrugere giver deres besyv med. Hele 174 indlæg, der kommer særdeles vidt omkring, tæller debatten i skrivende stund. Oplæggene går fra små bekendtgørelser som "Min onkel er med i filmen" til store, ophidsede diskussioner om, hvorvidt filmen går over stregen f.eks. med sin entusiasme over antallet af dræbte fjender. Desuden giver den anledning til mere almene polemikker om bl.a. religion – der hævdes at være "roden til alt ondt" – og om legitimiteten og nytten af krigene i Irak og Afghanistan. Med fare for at generalisere kan man let få det indtryk, at debattørerne snarere ønsker at positionere sig i et politisk og kulturelt felt end at lade sig berige af andre bidragyderes indsigter og meningstilkendegivelser.

Et spinkelt håb. Nicholas Mirzoeff anslår, at der er produceret flere billeder under krigen i Irak end i nogen tidligere periode i historien (Mirzoeff 2005: 67). Det har de nye krigsrepræsentationer utvivlsomt bidraget til, da digitale medier er kendetegnet ved kvantitet frem for kvalitet. Der er delte meninger om, hvordan internettets overdådighed af billeder skal udlægges. Skeptiske røster har anført, at den 'visuelle drejning', som professor W.J.T. Mitchell proklamerede

i 1994, har sejret sig ihjel med den enorme mængde af billeder i global cirkulation. Argumentet lyder, at hoben af billeder har sløvet vores kritiske apparat og reduceret os til bevidstløse visuelle konsumenter, for hvem ét sølle billede næppe kan gøre en forskel længere (bl.a. Mirzoeff 2005: 67). Dog forekommer det paradoksalt at holde gravtale over den visuelle kultur på et tidspunkt, hvor den vinder større og større indflydelse. Rettere handler det om, at vi endnu mangler at udvikle værktøjer til at forstå visuel kommunikation i digitaliseringens og globaliseringens æra.

De nye medier har medført, at de grænser, man hidtil har opretholdt og værnet om for krigsrepræsentationer, brydes ned. Det gælder grænsen mellem fotograf og soldat. Det gælder grænsen mellem private og offentlige optagelser. Det gælder grænsen mellem dokumentarisme og iscenesættelse. Endelig gælder det også grænsen mellem repræsentationer af krigen og krigen selv, da billeder i stigende grad bliver indlejret i krigsførelsen. Faren er naturligvis, at mediebrugeren mister orienteringen. Og at krigsrepræsentationer bliver mere voldelige, mere indforståede og mere diffuse til fare for soldaternes og de krigsførende nationers sikkerhed. Man kan dog også nære et håb om, at de mange visuelle informationer kan resultere i en mere nuanceret forståelse af krigen, hvilket kan virke befordrende på de politiske beslutningsprocesser og den demokratiske debat. Det er måske nok et spinkelt håb. Men det er der.

Enkelte dele af denne artikel vil blive optrykt i et længere engelsksproget antologibidrag (se litteraturlisten).

Noter

1. Videoen kan ses på YouTube *http://www.youtube.com/watch?v=8FtSEq27cfU* og LiveLeak *http://www.liveleak.com/view?i=77e_1174526783* (Links aktive d. 25/3 2008).
2. Se *http://www.youtube.com/watch?v=HBcUhz2Ecq8*. (Link aktivt 25/3 2008).
3. Inden for krigsfotografiet som genre har netop fotografens identitet, billedets tilblivelseshistorie og dets offentliggørelse i forskellige sammenhænge spillet en afgørende rolle, fordi de oplysninger tilsammen bidrog til en vurdering af dets troværdighed. Desuden har det været en nøgle til at udlægge billedets udsagn, at man kendte fotografens intention og billedets intenderede målgruppe.

Litteratur

Barbara, Julien & Lucas Walsh (2006). "Speed, International Security, and "New War" Coverage in Cyberspace". In: *Journal of Computer-Mediated Communication* 12. *http://jcmc.indiana.edu/vol12/issue1/walsh.html.*

Bernton, Hal (2004): "Woman Loses her Job over Coffins Photo". In: *The Seattle Times* 22/4 2004.

Boltanski, Luc (1999): *Distant Suffering. Morality, Media and Politics.* Cambridge, Cambridge University Press.

Chouliaraki, Lilie (2006): *The Spectatorship of Suffering.* London, SAGE Publications Ltd.

Der Derian, James: *Virtuous War: Mapping the Military-Industrial-Media-Entertainment Network.* Colorado: Westview Press.

Ellis, John (2000): *Seeing Things. Television in the Age of Uncertainty.* London, I. B. Tauris.

Farver, Laust (2007). "Flere krigsfilm med danske soldater" In: *Jyllands-Posten* 29/8 2007.

Gast, Kelly (udateret): "The Political Manipulation of War Images". Paper lagt på The National Security Archives hjemmeside uden yderligere informationer. *http://www.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB152/gast_kelly.pdf* (link aktivt 16/4 2008).

Heer, Hannes og Klaus Naumann (red.)(1995). *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944.* Hamburg, Hamburger Edition HIS Verlagsges.

Hærens Operative Kommando (2007). Pressemeddelelse udsendt d. 23/8 2007. *http://forsvaret.dk/HOK/Nyt+og+Presse/Øvrige+nyheder/YouTube+videoer+HOK+holdning.htm* (Link aktivt 25/3 2008)

Ignatieff, Michael (2000). *Virtual War. Kosovo and Beyond.* London, Chatto & Windus.

McInnes, Colin (2002). *Spectator Sport. The West and Contemporary Conflict.* Boulder, Co. og London, Lynne Rienner Publishers.

Mirzoeff, Nicholas (2005). *Watching Babylon: The War in Iraq and Global Visual Culture*. London, Routledge.

Mortensen, Mette (2007). "Krigen på billeder. Visuel krigsførelse i digitaliseringens og globaliseringens tidsalder". In: *Kritik* nr. 186, december 2007, s. 7-17.

Mortensen, Mette (2008). "The Camera at War: When Soldiers Become War Photographers". In: Schubart, Rikke, Fabian Virchow, Tanja Thomas og Debra White-Stanley (red.): *War Isn't Hell, It's Entertainment: War in Modern Culture and Visual Media*. Jefferson, McFarland Publishers (in print).

Rasmussen, Lars Igum (2007). "Nettet bugner med videoer af danske soldater i krig". In: *avisen.dk* 23/8 2007.

Sontag, Susan (2003). *Regarding the Pain of Others*. London, Penguin Books.

Urban (artikel uden signatur)(2007). "Forsvaret vil ikke censurere voldsvideoer fra Afghanistan". In: *Urban* 24/8 2007

Zavis, Alexandra (2007). "Military takes battle for Iraq to the Internet". In: *Los Angeles Times* 2/5 2007.

Sven Methlings komediesucces *Soldaterkammerater* (1958).

Til lands, til vands, i luften ... og på lærredet

Forsvarets medvirken i danske spillefilm fra *Soldaterkammerater* til *Sommerkrig*

Af Jonas Grunnet Brethvad

Det er velkendt, at Pentagon undertiden støtter amerikanske film med alt tænkeligt militært isenkram. Bl.a. fik Tony Scotts *Top Gun* (1986), der viser, hvordan livet som jagerpilot byder på masser af damer, spænding og laber luftakrobatik, udstrakt støtte fra det amerikanske forsvarsministerium.[1] Lige så velkendt er det, at ikke alle film nyder samme gunst. I forbindelse med f.eks. Oliver Stones *Platoon* (1986) og Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now* (1979, *Dommedag nu*) blev de militære tommelfingre således vendt nedad på grund af filmenes kritiske fremstilling af det amerikanske engagement i Vietnam-krigen.

I USA har diskussionen bølget frem og tilbage mellem én fløj, der mener, at Pentagons selektive støtte til spillefilm indirekte krænker ytringsfriheden, og en anden, der omvendt mener, at militæret selvfølgelig

kun skal deltage i film, der indirekte tjener eller i hvert fald ikke skader militærets interesser.[2]

Men hvordan forholder det sig egentlig i Danmark? Også for danske film om militære emner er det praktisk, ja nærmest nødvendigt at kunne få materiel assistance fra forsvaret. En kampvogn eller for den sags skyld et jagerfly finder man jo ikke ret mange andre steder end hos netop forsvaret, så en autentisk skildring af militære elementer forudsætter ofte en udstrakt velvilje fra landets militære øvrighed. Har det danske forsvar i alle tilfælde beredvilligt stillet isenkram til rådighed for dansk film? Eller tegner der sig et billede, der minder om det amerikanske?

Folk og militær svejses sammen. I Danmark skal man tilbage til 1950'erne og 60'erne for at finde den militære spillefilms storhedstid. I perioden 1958-68 blev der således produceret ikke færre end elleve spillefilm, som i en munter og forholdsvis ukritisk stil skildrede livet inden for alle tre værn: hær, flåde og luftvåben. Militærkritiske eller pacifistiske spillefilm var der ingen af – med en enkelt signifikant undtagelse, som jeg skal behandle mere udførligt senere – og det danske militær fik derfor solid PR gennem spillefilmmediet.[3]

For at forstå, hvorfor militær og filmindustri i så udstrakt grad fandt sammen i perioden 1958-68, skal man kigge tilbage til perioden under og umiddelbart efter den tyske besættelse af Danmark 1940-45. Efter den ydmygende kapitulation den 9. april 1940 var det danske militær ikke i specielt høj kurs, da man jo ikke havde kæmpet således, som man i nogle kredse havde forventet det. Fra militær side frygtede man denne splittelse mellem folk og forsvar. Og da man samtidig i Socialdemokratiet var i gang med at revidere 1930'ernes neutralitetsprægede syn på det forsvarspolitiske spørgsmål, var det oplagt, at militæret hos de socialdemokratiske topfolk kunne finde en vis opbakning til at forbedre forsvarets image hos den danske befolkning.

Under et møde i 1941 mellem topfolk fra hhv. forsvaret og fagbevægelsen enedes man således om, at man ville arbejde for en sammenføjning af folk og militær, og man lovede blandt andet fra fagbevægelsens side, at arbejderpressen ville se med velvilje på de forsvarspositive tiltag, som mødet havde banet vej for.[4]

Som spydspids i arbejdet for at sammenføje militær og befolkning oprettedes i 1941 organet Folk og Værn, der blandt andet varetog produktion af kortfilm om det danske militærs civile opgaver og arrangerede møder, hvor man oplyste om værnenes funktion og nødvendighed. Frem til 1943 blev det angiveligt til i alt 1600 foredrag for cirka 230.000 tilhørere.[5]

Efter besættelsen intensiveredes den militære brug af kortfilmmediet, idet man begyndte at producere en egentlig ugerevy, *Glimt fra hær og flåde*, der skulle promovere det danske forsvars aktiviteter. Initiativet vakte ikke udelt begejstring. Således fik militærets filmaktiviteter i regi af Folk og Værn følgende skudsmål af filmmanden Karl Roos i et radioforedrag i 1949:

> Folk og Værn er en demokratisk Institution, og man undrer sig over, at den præsterer den mest udvendige og tarvelige Militarisme. I Helhed og Detallier en tro Kopi af tyske Ugerevyer.[6]

"En ganske almindelig dansk ung Mand." Men det var ikke kun i forbindelse med militærets egen kortfilmproduktion, at man så mulighed for gennem filmmediet at svejse militær og befolkning tættere sammen. Da Johan Jacobsen skulle lave *Soldaten og Jenny* (1947), forsøgte Saga Film at låne en uniform til Poul Reichhardt, der i filmen

Poul Reichhardt og Bodil Kjer i dramaet *Soldaten og Jenny* (1947, instr. Johan Jacobsen).

optræder som titlens menige soldat. Filmfolkene kontaktede derfor Krigsministeriet, og i ministeriets sagsbehandling blev der lagt vægt på, at udlånet af en uniform til denne film ville ligge "paa Linie med det Arbejde, "Folk og Værn" gør for at bibringe Folk Forståelsen af, at en Menig netop er en ganske almindelig dansk ung Mand."[7]

Allerede i 1947 havde Krigsministeriet med andre ord en udtalt fornemmelse for, at spillefilmmediet indirekte kunne bruges til at promovere militæret. Men selv om man vurderede Johan Jacobsens filmprojekt som værende god PR for forsvaret og derfor gerne udlånte en uniform, betingede man sig at se den færdige film, "forinden den forevises offentligt, saaledes at man virkelig har Kontrol med, hvortil Uniformen anvendes."[8]

Fra forsvarets side havde man altså ikke noget imod at optræde på biografiærredet i skikkelse af Poul Reichhardt, men for en sikkerheds skyld sørgede man alligevel for at have hånd i hanke med filmprojektet.

Fem år senere søgte Saga forsvarets hjælp til at producere, hvad der skulle blive den første egentlige danske militærkomedie efter krigen, nemlig *Rekrut 67 Petersen* (1952). I forbindelse med godkendelsen af den militære assistance til denne film gennemlæste og korrigerede Forsvarets Pressetjeneste manuskriptet, ligesom man i stil med praksis fra *Soldaten og Jenny* betingede sig, at man fra militært hold fik "lejlighed til at tage stilling til" og kunne "godkende de former, hvorunder anvendelsen af de pågældende uniformer m.v. finder sted i filmen."[9]

Igen var man fra forsvarets side ikke uinteresseret i at komme ud til befolkningen gennem en spillefilm, men man var samtidig uhyre påpasselig med, hvordan militæret i sidste ende tog sig ud på lærredet.

I 1956 blev rammerne for militærets udlån af materiel fastlagt i en såkaldt kundgørelse for forsvaret. Her præciseredes det, at udlån af materiel og mundering ikke måtte ske til film eller teateropsætninger, der behandlede "forsvarsspørgsmål på en for forsvaret anstødelig eller fornærmende måde – skader forsvarets interesser eller – profanerer uniformen".[10]

Sammen med praksis fra *Soldaten og Jenny* og *Rekrut 67 Petersen* var det dette regulativ, man fra militært hold havde at falde tilbage på to år senere, da den danske militærfilms glansperiode blev skudt i gang med Sven Methlings film *Soldaterkammerater* (1958).

Gæve Lily Broberg bliver motor-ordonnans i den første militærkomedie efter krigen, Poul Bangs *Rekrut 67 Petersen* (1952).

Ej blot til lyst. Filmserien om den lille deling af danske jenser under ledelse af den brøsige sergent Vældegaard blev en stor publikumssucces, og i det militære system havde man et godt blik for, at en parring af folkekomediegenren med det militære miljø måske var den bedste reklame, man kunne ønske sig, da man så at sige ramte befolkningen, når den havde paraderne nede. Således gav Chefen for Hærstaben, generalmajor P.M. Digmann, *Soldaterkammerater* følgende anbefaling med på vejen, da Dansk/Svensk Film ansøgte Skatteministeriet om skattereduktion for oplysende indhold:

> Med så vel de dramatiserede overdrivelser som de forenklinger af de værnepligtiges problemer, som den populære lystspil-genre naturligt nok må kræve, giver filmen et ganske virkelighedstro, lidt naivt romantiseret, men sympatisk opfattet billede af en rekrutdelings liv. (...) Fremkomsten af denne film må derfor siges at have tjent hærens interesser. Den vil på visse måder være bedre propaganda for hæren end en regulær oplysningsfilm, hvis "løftede pegefinger" over for et dansk publikum let kan komme til at virke mod hensigten.[11]

Soldaterkammerater opnåede dog ikke skattelettelse, da man i Filmrådet – hvis vurdering var afgørende for, at man kunne få skattefritagelse på baggrund af oplysende indhold – på trods af militærets ellers meget varme anbefaling fandt filmen for let.[12]

I forbindelse med den første *Soldaterkammerater*-film udvikledes grundtrækkene i den model for samarbejde mellem militær og filmselskaber, som i de følgende år skulle danne ramme om en række filmproduktioner. Således blev det kutyme, at filmselskaberne indsendte et manuskript eller en skitse over filmens handling til de militære myndigheder, som derpå vurderede, om det

var en film, man kunne have interesse i at medvirke i. Fandt man ting i filmen, som man fra militært hold ikke brød sig om, blev disse som oftest omskrevet eller slettet, hvilket dog sjældent skabte problemer, da filmselskaberne i reglen var interesserede i at skildre livet i forsvaret på en særdeles positiv måde. Således skriver pensioneret major Birger Grøsfjeld, som i perioden 1956-63 var ansat i Forsvarets Oplysnings- og Velfærdstjeneste og havde kontakt til medierne, i en mail til undertegnede, at man fra forsvarsside var "trygge ved Dirch Passer og de øvrige skuespillere, de virkede alle positive for forsvarssagen, så jeg var aldrig nervøs for udfaldet. Jeg stolede på Henrik Sandberg og hans intentioner."[13]

Som nævnt var Henrik Sandberg imidlertid ikke den eneste filmproducent, der ønskede at fremstille forsvaret i et positivt lys. Da filmselskabet ASA's direktør, Lau Lauritzen jr., søgte om militær assistance fra Søværnet til *Sømand i knibe* (1960), forklarede han hensigten med filmen på følgende vis:

> Det er mit oprigtige Haab, at en saadan Film, foruden at more, vil give et saadant Indblik i Flaadens Virksomhed og Livet til Søs, at den vil kunne give mange unge Mennesker Lyst til at vælge deres Livsgerning i Søværnet.[14]

Alle sømænd er glade for piger, lyder hovedbudskabet i *Sømand i knibe* (1960, instr. Lau Lauritzen jr.).

Lau Lauritzen jr.'s filmplaner må være gået rent ind hos Søværnets ledelse, for ASA fik tilladelse til med hjælp fra flådens skibe at producere *Sømand i knibe*, der med Ebbe Langberg i rollen som flot men genert flådeofficer i en humoristisk stil skildrer livet ombord på en motor-torpedobåd, hvor alle sømændene er glade for piger.

Med *Sømand i knibe* gjorde altså også flåden sin entré på det store lærred, og nu manglede man faktisk kun at se Ebbe Langberg som rask officer i luftvåbnet. I perioden 1958-60 havde det rødhårede ungdomsidol allerede været i trøjen i forbindelse med de tre første *Soldaterkammerater*-film, og nu stod den Langberg'ske *star quality* altså til søs. Luftvåbnet lod imidlertid ikke vente på sig, for i sommeren 1960 kunne Langberg trække i en blå flyverløjtnantsuniform og give den som den lidt uregerlige Ras i Palladiums *Jetpiloter*. Sjovt nok hed Langberg også Ras i *Soldaterkammerater*-serien, men der var selvfølgelig heller ikke grund til at forvirre publikum unødigt.

Så til vejrs. I forbindelse med *Jetpiloter* blev der udformet en decideret kontrakt mellem Palladium og Flyverkommandoen vedrørende filmens formål, og her blev det præciseret, at filmen skulle være god reklame for Flyvevåbnet. I kontrakten hed det blandt andet:

> FLK [Flyvevåbnets] medvirken sker under forudsætning af, at filmen får en sådan form og et sådant indslag i indholdet, at den efter FLK [Flyverkommandoens] opfattelse skønnes egnet til positivt at stimulere publikums interesse for FLV [Flyvevåbnets] virksomhed, og at den ikke tilsidesætter militære hensyn.[15]

Da filmen var færdig, blev den ligesom andre militærfilm forevist cheferne for det re-

levante værn, og vurderingen var, at filmen opfyldte kravet om "positivt" at stimulere interessen for luftvåbnets virksomhed.[16]

Allerede inden filmen blev godkendt af Flyvevåbnets top, havde Palladium ansøgt Filmrådet om skattelettelse på baggrund af filmens oplysende indhold. Henrik Sandberg havde som nævnt tidligere uden held forsøgt at opnå skattelettelse for *Soldaterkammerater*, og man kunne derfor forvente, at samme skæbne ville overgå *Jetpiloter*.[17] Men Filmrådet valgte at anbefale *Jetpiloter* til skattelettelse under forudsætning af, at Flyvevåbnet fandt, at kontrakten var opfyldt, og altså anså filmen for "egnet til at stimulere interessen for flyvevåbnets virksomhed".[18]

Den danske *Top Gun* anno 1961: *Jetpiloter* (instr. Anker Sørensen).

Den endelige afgørelse lå imidlertid i Finansministeriet, og to højtplacerede embedsmænd blev sendt en tur i biografen for at se den film, som det hele drejede sig om. De ministerielle filmanmeldere var ikke udelt begejstrede. Indledningsvis slår de fast, at "Det drejer som en ren handlingsfilm."[19] Og om karakterudviklingen hos filmens hovedpersoner hedder det, at den sker "meget banalt og virker uinteressant". Også en scene indeholdende indvielsesritualerne for nye jetflyvere faldt Finansministeriets folk for brystet og gav anledning til følgende bemærkning: "Samtidig forskånes man ikke for en indvielsesceremoni for de nybagte løjtnanter, bestående i brusebad og indtagelse af ejendommelige blandingsdrikke, hvilket bringer lignende forteelser hos de tyske studenter i ubehagelig erindring."

Umiddelbart så det altså sort ud for *Jetpiloters* chancer for at opnå skattelettelse for oplysende indhold, og følgende passus i de to embedsmænds karakteristik af filmen gjorde det ikke bedre: "Filmen indeholder intet oplysende om flyvernes udvælgelse og uddannelse, hvilket formentlig naturligt hører hjemme i enhver propaganda-film for flyvevåbnet. Filmen foregår i et officersmiljø og beskæftiger sig slet ikke med det menige personels kår og uddannelse." Et enkelt lyspunkt i den ellers barske kritik blev det dog til. Om luftoptagelserne af de sølvfarvede maskiner hedder det således, at "måske kan denne ikke uvæsentlige del af filmen siges positivt at stimulere publikums interesse for flyvningen".

Fem minutters flotte luftoptagelser i en spillefilm af godt halvanden times varighed kan synes at være et noget tyndt grundlag at give en filmproduktion skattebegunstigelse på med henvisning til dens oplysende indhold. Men i sidste ende var det op til finansminister Hans R. Knudsen, hvorvidt *Jetpiloter* skulle have skattelettelse eller ej. Og hans påtegning efterlader ingen tvivl om, hvad der har gjort udslaget. Således skriver ministeren: "På grundlag af filmrådets udtalelse (-og kun derfor) kan jeg tiltræde indstillingen."[20]

Formelt var det altså Filmrådets udtalelse, der gjorde udslaget, men eftersom skattelettelsen fra Filmrådets side var betinget af Flyvevåbnets vurdering af filmen, var man i den pikante situation, at det i realiteten var Flyvevåbnet, der afgjorde, hvorvidt *Jetpiloter*

skulle have skattelettelse eller ej. Et forhold, der da også vakte nogen kritik i pressen.

"Übermenschen" i lækre klude. Kritikken såvel af skattelettelsen som af filmen selv kom bl.a. til udtryk i dagbladet *Information*, hvor man under overskriften "Übermenschen" karakteriserede *Jetpiloter* som følger:

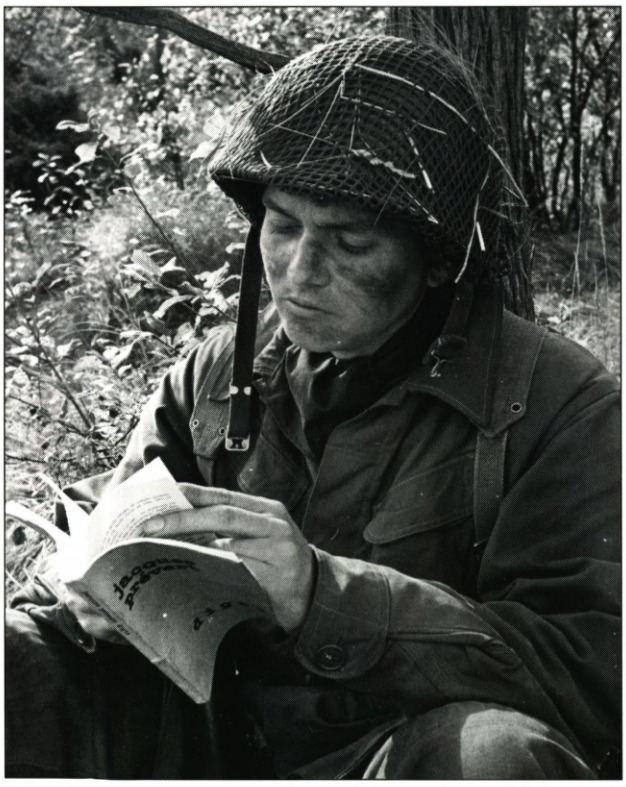
> I *Jetpiloter* sættes der ingen spørgsmaalstegn ved jetjagernes herlighed. I flotte og imponerende billeder stryger de hen over himlen – hvad er Vorherres fugle mod disse superhurtige magtmidler, hvis effektivitet man irrationelt kan berus se sig i? Endnu er det vel tilladt at hviske, at man ikke finder, disse maskiner er vidundere, men vi synes at bevæge os hen imod en atmosfære, i hvilken det ikke vil være ufarligt at sige det. Fra den almindelige konformisme til en anden –isme er der ikke saa langt som nogle tror.[21]

I *Politiken* var det Klaus Rifbjerg, der stod for anmeldelsen, og han mente, at kun "meget martialske tilskuere vil kunne løftes over filmens spejdervitale kaskethilseri"[22], mens man i *Berlingske Tidende* anså filmen for at repræsentere det "sørgeligste, man kan opleve: den danske folkekomedie i ny opstadsning, i lækrere klude end nogen sinde før – men præcis så klichébehængt og stereotyp som vi altid har kendt uhyret."[23]

Da det senere slap ud, at *Jetpiloter* havde opnået skattelettelse, mens langt lødigere film ikke nød samme privilegier, skrev *B.T.*:

> Denne gestus fra statens side vil – som sædvanlig – rejse diskussion for eller imod. Tilhængerne af denne økonomiske hjælp til producenten vil hævde, at filmen fortjener det, fordi den tager folk med bag flyvevåbnets kulisser, og fordi den er god propaganda for forsvaret. Modstandere vil pege på misforholdet mellem denne skattelettelse og mangelen på skattelettelse til film som f.eks. *Harry og kammertjeneren* og *En blandt mange*.[24]

Palle Kjærulff-Schmidts *Sommerkrig* (1965). Préverts digte vækker glæde i filmen, men gav hovedbrud i forsvarsministeriet.



Og i *Information* karakteriseredes skattelettelsen i utvetydige vendinger som en "belønning til Palladium for at gøre propaganda for forsvaret."[25]

I 1961 var der med andre ord langtfra enighed om rimeligheden af, at staten således både direkte og indirekte støttede film, der talte militærets sag. Generelt skabte de militærpositive danske spillefilm, som stort set hvert år i perioden 1958-68 fandt vej til biograferne, en del debat. Men så længe publikum strømmede til, så filmselskaberne ikke nogen grund til at ændre praksis, og så længe filmene var god reklame, var der for forsvaret ingen grund til ikke at stille velvilligt op. De militære spillefilm tjente begge parters interesser.

Men ingen regel uden undtagelse. I 1964 besluttede nemlig det lille kortfilmselskab Laterna Film at lave en lidt anderledes film om livet i trøjen, og dét faldt ikke i god jord hos forsvaret.

Avantgardisterne kommer. Laterna Films projekt havde manuskript af Klaus Rifbjerg, og Palle Kjærulff-Schmidt skulle stå for instruktionen. Filmen skulle indgå i en kvadrille af nordiske film, hvor hvert enkelt land skulle lave en kortfilm med udgangspunkt i en bestemt årstid. Det danske bidrag skulle tematisere sommeren, hvorfor filmens arbejdstitel var "Sommer". Senere ændredes den dog til *Sommerkrig* (eller helt præcist *Sommerkrig. Nordisk kvadrille nr. 1*), hvilket i mere end én forstand skulle vise sig at være endog meget rammende.

Sommerkrig er dog ikke nær så krigerisk, som titlen synes at antyde. Den handler om en ung soldat, Claus, som under en sommerlig øvelse pludselig befinder sig i fjendeland og fordriver tiden i sit skjul med at læse Jacques Préverts digt 'Magisk nattegn'. Han overraskes dog af en af 'fjenderne', majes ned i en maskingeværsalve og erklæres 'død'. Den 'døde' nyder en cigaret og lytter til fuglesangen i den omgivende skov. Et par sommergæster cykler forbi på vej til stranden. Selv søger soldaten ind i en sommerpavillon, hvor han bestiller en øl, putter penge i juke-boxen, læser et digt mere, bliver tiltrukket af en ung pige, der arbejder på stedet og danser med hende. Indtil en jeep med militærpolitifolk ruller ind på gårdspladsen for at hente desertøren.

Eftersom filmen altså skulle handle om soldater, skrev Laterna Films direktør, Mogens Skot-Hansen, til Forsvarsministeriet for at forhøre sig om mulighederne for at få militær bistand til filmoptagelserne. Medsendt var en synopsis over filmens handling, men i ministeriet var man ikke umiddelbart begejstret for projektet. Da Mogens Skot-Hansen ringede ind for at høre, hvordan det gik med sagsbehandlingen, måtte Forsvarsministeriets daværende departementschef, C. Langseth, meddele, at filmen for ham "ved en rent umiddelbar betragtning havde set lidt dubiøs ud."[26]

Men i Forsvarsministeriet lod man sig ikke nøje med umiddelbare betragtninger. Allerede 19. maj 1964 var Ministeriets 1. kontor gået i gang med en minutiøs gennemgang af Rifbjergs synopsis for at finde ud af, hvad han *egentlig* ville fortælle med denne lille film. Hele det litterære fortolkningsartilleri blev kørt i stilling, for, som det hedder indledningsvis i kontorets vurdering: "For folk, som ikke er særligt godt kendt med avantgardisternes livsfilosofi og deres litterære grundsyn, præstationer og hensigter, er det svært at se, hvad der er ideen med den situation, som skal vises."[27] Men ministeriet lagde alle kræfter i opgaven og både oversatte og kastede sig ud i en litterær analyse af det digt af Prévert, som soldaten læser i skoven. I Forsvarsministeriets oversættelse lyder digtet 'Magisk nattegn' som følger:

Jeg lagde uniformskasketten i buret
Og gik ud med fuglen på hovedet
Hov der
Hilser man ikke
Spurgte kommandanten
Nej
Man hilser ikke
Svarede fuglen
Nå godt
Undskyld jeg troede man hilste
Svarede kommandanten
I er alle undskyldt enhver kan tage fejl
Sagde fuglen.[28]

Det bemærkes i 1. kontors notat, at ud fra en "lægmandsbetragtning fremstilles den omtalte "kommandant" i en temmelig latterlig situation."[29] Men i 1. kontor var man ikke lægfolk. Her forstod man nok "avantgardisternes surrealisme" og begreb, at der var tale om noget anderledes alvorligt end blot en "latterlig situation."[30]

Efter at have studeret Hans Mølbjergs litteraturhistoriske værk *Verdenslitteratur* fra 1963 stod det klart for ministeriet, at "buret

Sommerkrig (Palle Kjærulff-Schmidt, 1965).

står for den ydre tvang og fuglen for den psykiske frihed."[31] I sit notat om sagen følger Forsvarsministeriets 1. kontor Mølbjergs udlægning af Préverts digt og konstaterer, at "filmen (situationen) som helhed skal symbolisere tvangen (det militære system), friheden (opholdet i skoven og i sommerpavillonen m.v.), som derefter igen afløses af tvang i det øjeblik, hvor Claus anholdes af de balletdansende MP'er."[32] Af Rifbjergs synopsis fremgår det, at anholdelsen af den deserterede soldat "foregår militært korrekt, strengt koreograferet. MP'erne med hvide hjelme er corps-de-ballet, en sergent førstedanseren."[33] Men hvor Rifbjerg nok har brugt balletterminologien i mere overført betydning, tyder meget på, at man i Forsvarsministeriet har taget scenen for pålydende, og altså tror, at MP'erne rent faktisk skulle danse ballet![34]

Ministeriet konkluderede altså, at filmens tema var frihed kontra tvang, hvor militæret stod som repræsentant for tvangen. For Forsvarsministeriet, der hidtil primært havde beskæftiget sig med film i *Soldaterkammerater*-genren, var dét hård kost, for, som 1. kontor ræsonnerede:

Alle vil vist kunne forstå, at man ikke kan forvente SAS' medvirken med materiel og personel ved en fremstilling af en film, der viser faren ved at flyve, ligesom man ikke uden videre går ud fra, at en cigaretfabrikant yder materiel støtte til en film, der illustrerer faren ved at ryge. Ej heller forventer man fængsels- eller hospitalsvæsenets medvirken til at vise de mindre "behagelige" og populære sider af disse samfundsinstitutioners virksomhed. På samme måde kan man vel ikke med rimelighed forvente, at forsvaret – selv i fuld erkendelse af de mindre populære sider af det militære system og dettes formål – skal medvirke med personel og materiel i en film, hvor det militære apparat bruges til at symbolisere tvangen og militære underordnethedsforhold og stiller dette op over for friheden.[35]

Forsvarsministeriets holdning var ikke til at tage fejl af: Ville man vise nogle af bagsiderne af det militære system, var det ikke ministeriets opgave at yde materiel støtte, ikke engang i "fuld erkendelse" af, at livet i militæret ikke altid var lutter lagkage og festlige løjer, sådan som det tog sig ud i bl.a. *Soldaterkammerater*-serien. Forsvarsministeriets embedsmænd anbefalede derfor, at man gav Laterna Film en kurv, hvilket daværende forsvarsminister Victor Gram tilsluttede sig efter at have læst embedsmændenes udlægning af sagen. Og dermed burde den sag vel have været ude af verden.

Forsvaret som 'avantgardeinstitution'?

Laterna Film gav imidlertid ikke så let op. Den 5. august 1964 indsendte filmselskabet en officiel ansøgning til Forsvarsministeriet om assistance, idet man henviste til, at man allerede havde fået en produktionsgaranti på 200.000 kr. fra Ministeriet for Kulturelle Anliggender. Der syntes med andre ord at være en vis uenighed mellem de to ministerier. Forsvarsministeriet tog derfor sagen op igen og indhentede bl.a. råd fra Hærkommandoen. Men Hærkommandoens holdning var også klar: Laternas filmprojekt ville "tjene til at nedsætte forsvarets omdømme i offentlighedens øjne."[36]

I kommunikationen internt i Forsvarsministeriet og mellem ministeriet og de militære chefer blev der ikke lagt skjul på, at problemet var, at *Sommerkrig* ikke var en decideret militærpositiv film, og man mente derfor, at Laterna skulle have afslag på sin ansøgning om materiel støtte. Ministeriet lod nu endnu et notat udfærdige, og endnu engang var det 1. kontor, der førte pennen: Man fandt "det ikke tilrådeligt direkte at motivere det [afslaget] med filmens negative tendens."[37] I stedet syntes det bedre at "henvise til værkets stærkt fortolkelige og eksperimenterende karakter, idet forsvaret ikke bør være "avantgardeinstitution"".[38]

Også Rifbjergs person som sådan vakte 1. kontors skepsis, da man internt i ministeriet havde forhørt sig om den unge forfatters indstilling til Forsvaret. Fra en af ministeriets ansatte, der havde personligt kendskab til Rifbjerg, havde man således erfaret, at Rifbjerg var "udpræget negativt indstillet til forsvaret."[39] Vejen til militær støtte til *Sommerkrig* syntes dermed meget lang, og det blev da også til endnu et afslag.

Ordlyden i det brev, der den 25. august 1964 blev sendt til Laterna Film, indeholdt ikke et ord om filmens "negative tendens" i forhold til Forsvaret. I stedet begrunder ministeriet sit afslag med "den nuværende stramme bevillingssituation" og "filmens abstrakt eksperimenterende og stærkt fortolkelige karakter".[40] Brevet var underskrevet af forsvarsminister Victor Gram selv, så ingen skulle være i tvivl om, at der var politisk opbakning til ministeriets håndtering af sagen. I slutningen af august måned 1964 så *Sommerkrig* altså ud til at være en endegyldigt død sild.

Men Laterna Film og Mogens Skot-Hansen var langtfra slået endnu. Næste træk i spillet om *Sommerkrig* var mildt sagt utraditionelt, men ikke desto mindre uhyre effektivt, for Laterna Film involverede nu direkte statsminister Jens Otto Krag i sagen.

"Kære statsminister Krag". Krag befandt sig midt i en valgkamp, da et brev fra Laterna Film landede på hans bord. Mogens Skot-Hansen og Palle Kjærulff-Schmidt indleder som følger:

> Kære statsminister Krag, Vi vil gerne have lov til midt i Deres travle valgtid at forelægge Dem en sag, som efter vor mening er kørt ind i et galt spor, og som kan skabe nogle efter vor mening ret betydelige ubehageligheder.[41]

Midt i en valgkamp er ubehageligheder nok det sidste, en statsminister ønsker sig, hvilket de to filmfolk tydeligvis havde kalkuleret med. Og i en senere passage i brevet sætter de trumf på:

> Det siger sig selv, at vi ikke på nogen måde vil inddrage pressen i denne sag, men vi har allerede fornemmet, at man fra presseside kan forvente en voldsom interesse i dette sammenstød mellem de to ministeriers synspunkt i sagen, og den kendsgerning, at den danske episode indgår i en fællesnordisk produktion, hvis episoder hver for sig optages med støtte fra deres regering, vil jo nok kunne skabe ubehagelige reaktioner i de øvrige nordiske lande.[42]

Statsminister Krag reagerede prompte, og allerede den 1. september sad forsvarsminister Victor Gram og minister for kulturelle anliggender, Julius Bomholt, til møde hos deres chef for at redegøre for, hvordan det forholdt sig med *Sommerkrig*. I et notat fra Forsvarsministeriet om mødet mellem de tre ministre fremgår det, at Bomholt gik stærkt i brechen for *Sommerkrig*, dels på grund af den produktionsgaranti, hans ministerium allerede havde bevilget[43], dels fordi man i Ministeriet for Kulturelle Anliggender samme morgen havde modtaget meddelelse fra Palle Kjærulff-Schmidt om, at der var foretaget visse ændringer i manuskriptet "netop ud fra det synspunkt, at

ethvert anstrøg af noget forsvarsfjendtligt eller noget latterliggørende, ville ødelægge filmen."[44] F.eks. ville filmfolkene, ifølge notatet, angiveligt stryge en scene, hvor sommerpavillonens tjener optræder som angiver og kontakter militærpolitiet.

Grundtanker om *Sommerkrig*. Udgangen på mødet mellem statsministeren, forsvarsministeren og ministeren for kulturelle anliggender blev, at Krag kontaktede Laterna Film, hvorefter Forsvarsministeriet skulle afvente sagens udvikling. Nogle dage senere blev Forsvarsministeriet kontaktet af Laterna Film, og der aftaltes et møde mellem forsvarsministeren, Mogens Skot-Hansen og Palle Kjærulff-Schmidt. Mødet resulterede bl.a. i, at de to filmfolk blev pålagt at nedfælde deres grundtanker vedr. filmens sigte, hvilket skete pr. brev nogle dage senere. Skot-Hansen og Kjærulff-Schmidt anstrengte sig virkelig for at gøre formålet med filmen så appetitligt som muligt, hvilket f.eks. følgende passager fra brevet til forsvarsministeren vidner om:

> Filmen handler om en ung soldat, der, almindeligt forsvarspositivt, er indpasset i det normale fællesskab, ganske som kammeraterne omkring ham. (...) Denne film handler absolut ikke om frihed kontra tvang, og betingelsen for, at den kan fortælles, er, at de militære islæt fremstilles sagligt. (...) Det er vigtigt for os, at filmen ikke kan tages til indtægt for en forsvarsfjendtlig holdning – det er tværtimod vort håb, at det modsatte bliver tilfældet.[45]

For at kunne involvere sig i projektet skulle Forsvarsministeriet altså have deciderede garantierklæringer for, at filmen ikke var forsvarsfjendtlig. I 1960'ernes Danmark forsvarede ministeriet med næb og kløer det billede, man gennem *Soldaterkammerater* og andre militærpositive film havde fået tegnet af sig selv. Kun fordi Laterna Film involverede statsminister J.O. Krag og indirekte udsatte ham for pression midt i en valgkamp, kom én enkelt lille kortfilm til verden, som tegnede et anderledes billede af livet i militæret.

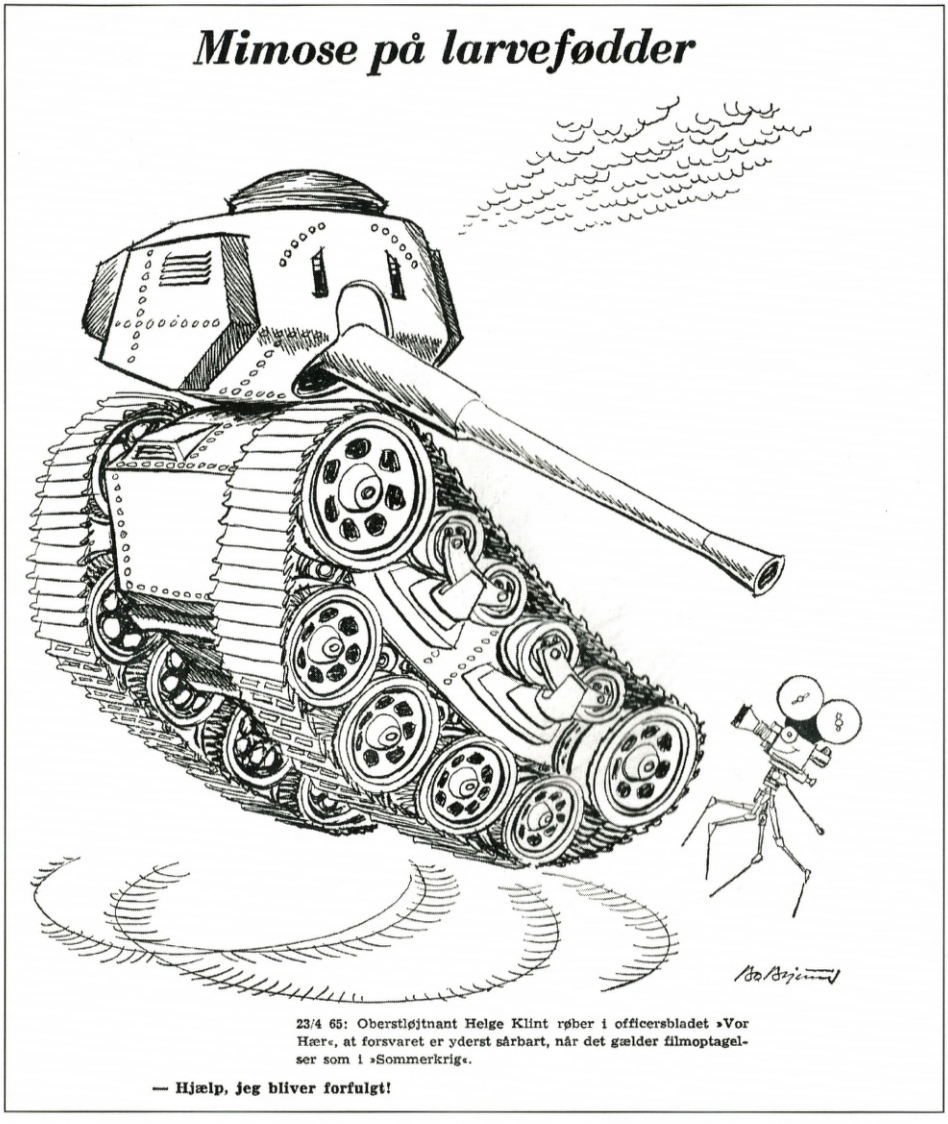
Selv om *Sommerkrig* i det samlede billede af 1960'ernes militærfilm blot udgør en lille kritisk parentes, gik bølgerne højt, da filmen langt om længe fandt vej til biografernes lærreder. Og ganske upraktisk blev Forsvarsministeriet nu udsat for beskydning fra egne rækker, fordi det havde medvirket i en film, som man anså for at være "en gang "Aldrig mere Krig"-propaganda."[46]

Skal alt være rosenrødt? I pressen måtte den ene af filmens militære rådgivere, oberstløjtnant Boisen, nu forsvare forsvarets deltagelse i filmen, men det billede, oberstløjtnanten i foråret 1965 tegnede af forsvarets holdning til filmmediet, var ingenlunde i overensstemmelse med virkeligheden. Således udtalte Boisen til *B.T.*:

> Det drejer sig om et filmisk kunstværk og ikke propaganda for forsvaret, hvilket jeg i øvrigt mener, filmen udmærket kan stå for. Den er positiv over for forsvaret, negativ over for krigen, men det er ikke Forsvarsministeriets eller vor opgave at tage stilling til disse spørgsmål, selv om vi nok ville have protesteret, hvis filmen var kommet ud i det parodiske. (...) – Kan man kræve, at det hele skal være 'rosenrødt', når militæret stiller sit store apparat til rådighed? – Naturligvis kan man ikke det.[47]

Pikant nok var oberstløjtnant Boisen selv en af de embedsmænd, der i første omgang havde været *imod*, at forsvaret skulle hjælpe Laterna Film med *Sommerkrig*. I det notat, der anbefalede forsvarsministeren at give Laterna Film afslag for anden gang, refereres Boisens stilling således:

> Boisen er enig i, at forsvaret i filmen skal anvendes til at fremstille tvangen, og han vil i modsætning til de film, vi gennem årene har medvirket i, ikke betegne denne som harmløs. Oberstløjtnant Boisen er ganske enig i, at forsvaret ikke bør medvirke, men finder det ikke tilrådeligt direkte at motivere det med filmens negative tendens.[48]



I dagbladet *Politiken* havde tegneren Bo Bojesen d. 23/4 1965 denne kommentar til *Sommerkrig*-affæren. © Bo Bojesen.

Oberstløjtnanten forsøgte altså åbenlyst at tegne et skønmaleri af forsvarets praksis med hensyn til at assistere filmselskaber, og her bruges *Sommerkrig* pludselig som eksemplet på, at også mindre "rosenrøde" film kunne få hjælp fra militær side.

At det ikke var et udslag af demokratisk sindelag og militær largesse, der muliggjorde *Sommerkrigs* tilblivelse, var der dog også enkelte røster, der prøvede at gøre opmærksom på i foråret 1965, men med begrænset held.

En stemme fra fortiden. Den unge filmstuderende John Ernst skrev således et indlæg om sagen i dagbladet *Information*, som han efter eget udsagn kun med vanskelighed fik avisen til at bringe. I indlægget stiller Ernst

følgende retoriske spørgsmål:

> Maaske er vi allerede naaet til det punkt, hvor selv film, der ikke har andet ærinde end at skildre værnepligtige som levende , 'almindelige' mennesker, betragtes som landsforræderiske?[49]

Men Ernst lod det tilsyneladende ikke blive ved artiklen i *Information*, for også i tidsskriftet *Tværpolitisk Orientering* kunne man i foråret 1965 læse om balladen om *Sommerkrig*, denne gang i en artikel signeret "Ole Olsen, filmentusiast"; altså en intern joke, med reference til Nordisk Films grundlægger.[50] Og for at være helt sikker på, at historien om *Sommerkrig* en dag ville blive fortalt, indleverede han i februar 1965 et brev til Filminstituttets arkiv, hvor han i eget navn redegjorde for hele forløbet omkring *Sommerkrig*s tilblivelse. Om baggrunden for, at han blev ved med at beskæftige sig med sagen, skriver han:

> Nu mener jeg ikke, der bør gentages nogle af oplysningerne om "Sommer" – det ville være synd for Kjærulff-Schmidt. Blot må ingen få indtrykket af, at den hellige grav er velforvaret, fordi der i Danmark kan laves en film som "Sommer"-, for det kan der heller ikke mere![51]

Det var tydeligvis magtpåliggende for John Ernst at sikre, at *Sommerkrig* ikke skulle blive brugt som et eksempel på militærets storsind og demokratiske sindelag, men at offentligheden tværtimod skulle forstå, at den var resultatet af en benhård kamp, hvor Laterna måtte bruge alle midler for at få filmen igennem.

Ernst må have haft gode kilder, for i brevet beskrives bl.a. statsminister J.O. Krags rolle, og generelt er han bekendt med forbløffende mange detaljer i forløbet. Når den samtidige presse forholdt sig helt tavs om *Sommerkrig*, skyldtes det ifølge Ernst, at Laterna Film og holdet bag filmen til gengæld for at få militærets assistance havde måttet love, at forsvarets 'benspænderier' ikke ville komme til offentlighedens kendskab.[52] Den totale stilhed vedrørende det virkelige forløb omkring optagelsen af denne lille film sammenholdt med rigtigheden af andre faktuelle elementer i Ernsts skriverier giver grund til at tro, at han også på dette punkt har fat i noget af det rigtige. Noget dramatisk afslutter den unge filmstuderende sit brev med følgende ord: "For så vidt det her skrevne skulle få værdi for en fremtidig – meget fremtidig filmhistoriker – må jeg hellere datere det: 7 – februar 1965."[53] Senere fandt historien vej til det venstreorienterede tidsskrift *Aspekt*, og alt tyder på, at det igen var Ernst, der var på spil, nu under pseudonymet "cand. Philm. Ole Olsen".[54]

Affæren om *Sommerkrig* viser tydeligt, at chancerne for at modtage militær assistance til filmoptagelser i perioden 1952-68 afhang af, hvilken type film der var tale om. I overensstemmelse med en bevidst strategi, der gik ud på at få befolkning og værn til at finde sammen i biografsalens mørke, blev der fra militært hold som regel givet grønt lys til militærpositive folkekomedier. Og i tilfældet *Jetpiloter* kontrollerede Flyvevåbnet ovenikøbet meget specifikt, at filmen havde fået det ønskede indhold. Ville en film imidlertid fortælle en anden historie end den entydigt militærpositive, var situationen pludselig en helt anden. Men da skaden var sket, og forsvaret var blevet tvunget til at medvirke i *Sommerkrig*, forstod man at vende filmens tilblivelseshistorie til egen fordel i pressen og gøre *Sommerkrig* til et frisk eksempel på, at forsvaret også stillede op, når alt ikke var "rosenrødt".

Næsten som i *Matador*. I sommeren 2007 kontaktede jeg Palle Kjærulff-Schmidt med henblik på et interview om *Sommerkrig* og hele forløbet omkring filmens tilblivelse. Kjærulff-Schmidt stillede velvilligt op, og al-

lerede under vores første samtale i telefonen gjorde han mig opmærksom på, at han følte, at der manglede en scene i filmen; altså, at der var klippet i den, og vel at mærke uden hans vidende!

Kjærulff-Schmidt var i 2004 blevet bedt om at udvælge de fem af sine film, som han holdt mest af, til visning i Cinematekets biograf. Blandt de film, han valgte, var netop *Sommerkrig*, som han ved den lejlighed genså for første gang i næsten 40 år. Han blev imidlertid noget forbløffet over at konstatere, at en helt central scene tilsyneladende manglede. Den tidligere omtalte scene, hvor en jaloux tjener (spillet af Niels Barfoed) ringer og angiver den absenterede soldat, var klippet ud!

Umiddelbart var jeg lidt uforstående over for denne påstand, da det jo i det tidligere omtalte notat fra Ministeriet for Kulturelle anliggender fremgik, at Kjærulff-Schmidt den 1. september 1964 selv havde meddelt ministeriet, "at der er foretaget enkelte ændringer i manuskriptet netop ud fra det synspunkt, at ethvert anstrøg af noget forsvarsfjendtligt eller noget latterliggørende, ville ødelægge filmen. Efter disse ændringer stryges f.eks. den tjener, der i det oprindelige manuskript ringer til militærpolitiet og optræder som en slags usympatisk angiver."[55]

Kunne det virkelig være rigtigt, at der var klippet i filmen uden instruktørens vidende? Med hele *Sommerkrig*s tilblivelseshistorie in mente var tanken måske ikke helt hen i vejret, så vi har ad forskellige veje søgt at efterprøve den.

Hen over sommeren 2007 gennemså Kjærulff-Schmidt og filmarkivar Mikael Braae de eksisterende danske kopier af *Sommerkrig* uden at finde den manglende scene. Braae og Kjærulff-Schmidt søgte videre på Nordisk Film, der opbevarer filmens negativ, men heller ikke her fandtes nogen scene med Niels Barfoed, der telefonerer. Jeg selv drog til Stockholm for at se den kopi af *Sommerkrig*, som opbevares på Svenska Filminstitutet, men den var identisk med den danske og indeholdt altså heller ikke den famøse telefonscene.[56]

Indtil videre er sporet endt blindt. Som historiker vil man være tilbøjelig til at vurdere det samtidige, interne notat som værende langt mere troværdigt end erindringer om forhold, der ligger næsten 40 år tilbage. På den anden side var forløbet omkring *Sommerkrig* så tilpas speget, at det for mig at se ikke er muligt at komme med en sikker dom over, hvad der er sket med den famøse telefonscene.

Jeg vil derfor give det sidste ord til Palle Kjærulff-Schmidt selv. I efteråret 2007 sendte han mig den opsummering af sagen, som jeg her gengiver i fuld længde, så læseren selv kan bedømme, hvad der kan være sket i Laternas klipperum dengang midt i 1960'erne, hvor den kolde krig stadig var meget kold og rammerne for at skildre det danske forsvar på film uhyre smalle.

En slutsammenfatning af et desværre stadig uløst problem.

Nu da jeg ikke kan vente at finde flere spor eller oplysninger, er det tid til at sammenfatte, hvad jeg nu ved i dette mørke mysterium.

Først forløbet: For et par år siden genså jeg for første gang siden premieren halvtimesfilmen "SOMMERKRIG", som var mit og Klaus Rifbjergs bidrag til den nordiske samproduktion, "Nordisk Kvadrille".

Det var et fint gensyn, selvom kopien var i en ret så medtaget stand. Men jeg blev lidt chokeret, da jeg opdagede, at et kort billede hen mod slutningen manglede. En jaloux tjener, der tager en telefon i et bagværelse og ringer et eller andet sted hen, hvad han siger

hører vi aldrig. Uden det billede kunne publikum jo slet ikke forstå dramatikken i hele scenen.

Nå, folk var tilsyneladende glade alligevel, og jeg tænkte, at kopien måske var knækket engang netop der, og at det så havde set pænere ud i reparatørens øjne helt at fjerne klippet.

Men så modtog jeg her i foråret 2007 en opsigtsvækkende kopi af Jonas Brethvads universitetsopgave om forholdet mellem dansk film og militæret i halv- og tresserne. Et af afsnittene handlede netop om "Sommerkrig", hvor han mirakuløst havde fået adgang til ministerielle og andre ellers utilgængelige kilder, der fortalte om den voldsomme modstand manuskriptet vakte i forsvaret og dets ministerium. Jeg vidste godt, at producenten Skot Hansen måtte kæmpe hårdt, og det var faretruende for mig, da optagelsernes start derved blev skudt længere og længere ud, og filmen jo krævede helt nødvendige sommerkornmarker. Hele afhandlingen giver et helt utroligt indblik i den tids koldkrigstænkning, og militærets deraf følgende had til den radikale forfatter. Men det store chok var at læse, at kontorchef Weincke fra Kulturministeriet få dage før optagelsernes start meddelte forsvarsministeriet, at jeg en tidlig morgen havde ringet og sagt, at jeg naturligvis havde strøget den telefonscene fra manuskriptet, som var hæren så meget imod.

Jeg ved, at jeg aldrig i mit liv har ringet til Weincke, (som jeg kun kendte af navn) og hvis Skot Hansen havde gjort det på mine vegne, og derefter fortalt mig om det, ville jeg have kæmpet voldsomt imod, nu da vi jo havde fået statsministerens tilladelse til, at militæret skulle hjælpe os med projektet. For filmens telefonscene var jo vital for at forstå, hvordan militærpolitiet pludselig kunne afhente soldaten på et for dem helt ukendt sted. Skulle jeg være gået med til at stryge den scene, måtte jeg da i hvert fald sammen med Klaus have kæmpet mig frem til en anden og forståelig forklaring på slutningen.

Og tanken om en jaloux tjener, der ringer til en militærforlægning for at slippe af med konkurrenten, kunne jo umuligt få folk til at tro, at militæret var en institution, der havde ansat et sommerpensionats tjener som stikker. Tanken var dybt absurd. Tilmed kunne jeg tydeligt huske på researchturen at have fundet en egnet placering til apparatet, samt senere at have optaget scenen.

Det fik mig til at lave et møde med Claus Kjær, Jonas Brethvad og Mikael Braae, da jeg følte mig overbevist om, at det måtte være Skot, der på mine vegne havde lovet at stryge den scene uden at fortælle mig om det, og så efter premieren – efter at en vred forsvarsminister havde ringet til ham og sagt: "I lovede" – besluttet sig til at fjerne det klip, da han jo i mange andre sammenhænge kunne få brug for ministeriel hjælp til senere opgaver. Men så ville scenen nok kun være blevet fjernet i en enkelt kopi.

Efter at have hørt denne min forklaring nærlæste Jonas som ansvarlig historiker anmeldelserne, og de refererer stort set alle sammen til denne telefonsamtale![57] For at tjekke min egen erindring ringede jeg også til Niels Barfoed, der spillede tjeneren, og han huskede også optagelsen. Da han hørte, at klippet var forsvundet, sagde han: "Jamen så er scenen jo uforståelig." Det styrkede stærkt min tro på, at jeg, hvis jeg ikke havde haft den med til premieren, måtte være blevet afkrævet alvorlige forklaringer af både ham og Klaus. Og hvad i alverden skulle den forklaring så have gået ud på, og hvorfor huskede Klaus med sin elefanthukommelse eller Niels med sin ditto så ikke noget om alt dette?

Så med spænding og gode håb gennemså jeg sammen med Mikael museets andre kopier for at finde det forsvundne billede; hvorefter Jonas i Stockholm gennemså den kopi, de opbevarer der. Og jeg skaffede Mikael en

tilladelse af udlejeren til at gennemse negativet.

Men alle kopier var helt ens, og end ikke negativet så ud til at være beklippet!! Det sidste er det, der ligesom afslutter eftersøgningen. For hvad skal jeg så mene, eller hvor skulle jeg nu kunne søge videre?

II

Tilbage er der kun gætterier, som jeg selv har svært ved at tro på.

Hvis Skot to dage før starten kom og sagde, at jeg kun fik lov til at lave filmen, hvis den scene blev strøget, kan jeg så virkelig have tænkt, at det måtte kunne klares uden, og uden nogen ny tildigtning af anden art? Jeg glædede mig jo så voldsomt til at komme i gang med den herlige opgave, at jeg næppe ville have opgivet den. Men er det virkelig tænkeligt, at den situation er sket uden nogen som helst indre kampe, eller samtaler med Klaus?

Og denne teori kræver ligeledes, at den grundige Niels Barfoed under optagelserne ikke blev vred eller i al fald undrede sig så stærkt over, at den for ham vigtige scene var strøget, at han stadigvæk i dag kunne huske det.

Men hvis han bare ikke i optagelsernes hede huskede på den manglende scene, betyder det så blot, at han som mig i dag husker manuskriptet bedre end selve optagelsen? Den husker han ellers ret detaljeret.

Og er det fordi jeg under forberedelsen inden optagelsernes start visualiserede billedet så tydeligt, at jeg tror, at jeg optog den? Men det går lidt imod min normale arbejdsmetode.

Skot kunne muligvis først under klipningen have røbet sit løfte. Men så ville jeg da have husket skænderier og efterfølgende kampe, og have indkaldt Klaus som medkæmper. For mig havde den scene jo intet som helst med militæret at gøre, kun om jalousi. Og vores soldat er jo velfornøjet, da han afhentes og køres bort af de pragmatiske MP'er. Han har haft en lykkelig fridag.

III

Og så er der alle anmelderne. Er det med dem som med den berømte scene i Matador, som alle mener at have set, hvor min far står i natskjorte på altanen og råber, indtil han dør af kulde? Men der har de jo fået fortalt forløbet af en yderst suggestivt spillende Karin Nellemose. Medens anmelderne i "Sommerkrig" derimod skulle have gættet sig til en telefon bare ved at se tjeneren forlade lokalet, ydmyget og vred, hurtigt og målbevidst.

Min eneste trøst i denne uforståelige situation er følgende tanke: Hvis de aldrig har set den telefonsamtale, men alligevel alle sammen har oplevet den, så er der jo egentlig ikke noget ægte filmisk problem.

Men er det virkelig tænkeligt, at jeg selv stolede så stærkt på den løsning, (der chokerede mig ved gensynet) at jeg udelod (eller slet ikke optog) billedet? Uden f.eks at bede Klaus og andre venner bedømme virkningen i klippebordet inden den endelige klargørelse?

IV

Her stopper min fantasi desværre. Og jeg ser ingen mulige veje at komme nærmere gådens løsning. Det er ikke særlig morsomt. For nogen rigtig troværdig forklaring er der vist ingen, der nu kan komme med i den sag.

Men, kære Claus, Jonas og Mikael, i hvert fald en rigtig dybfølt tak for jeres iver med at hjælpe mig.

Med kærlige hilsner fra Palle.

Noter

1. Vedr. den amerikanske flådes assistance til *Top Gun*, se: Robb, David L.: *Operation Hol-*

lywood: How the Pentagon Shapes and Censors the Movies. Prometheus Books, 2004, s. 94-5, 154, 182.

2. Et billede af den amerikanske debat vedr. Pentagons indflydelse på spillefilm får man f.eks. i det fransk producerede dokumentarprogram *Operation Hollywood* (2004). Jf. også Trine Hansens artikel i dette nummer af *Kosmorama*.
3. Det følgende bygger primært på mit kandidatspeciale fra 2006, "Da militæret gik til filmen. En undersøgelse af samarbejdet mellem private filmselskaber og militære myndigheder i perioden 1952-68". Specialet bygger hovedsageligt på originalt kildemateriale fra diverse myndigheder, hvorfor jeg i denne artikel vil henvise direkte til dette. Medmindre andet er angivet, befinder det originale kildemateriale sig på Rigsarkivet. Materiale fra militære myndigheder er som regel sorteret inden for forholdsvis bredtfavnende emnenumre, hvorfor jeg i visse tilfælde henviser helt frem til den enkelte arkivkasse, frem for blot til emnenummeret. Pakkenummeret vil fremgå som sidste del af henvisningen og har typisk følgende format: Stort A efterfulgt af selve pakkens nr., f.eks. A-22.
4. *Folk og forsvar gennem 25 år*. Red. Birger Grøsfjeld. Forsvarets Oplysnings- og Velfærdstjeneste. 1966, s. 34-35.
5. Ibid., s. 35.
6. Radioforedrag af Karl Roos 29/7-1949. Her citeret efter: *Kortfilmen og staten*, red. Christian Alsted og Carl Nørrested. Forlaget Eventus. Lyngby 1987, s. 233.
7. Internt arbejdspapir af 31/3-1947 fra Krigsministeriet 3. kontor. Arkivalierne ligger sammen med arkivalier fra Forsvarsministeriets 5. kontor. Sagsakter 1950-57. Sag nr. 45.17.2-3. Nr. A-66.
8. Ibid.
9. Skrivelse af 18/9-1951 fra Forsvarsministeriet 5. kontor til Forsvarets Pressetjeneste. Forsvarsministeriet 5. kontor. Sagsakter 1950-57. Sag nr. 45.17.2-3. Nr. A-66. Afdelingschefen for Krigsministeriets 2. afdeling, oberstløjtnant K.H. Lindhardt, havde godkendt ordlyden af denne skrivelse.
10. Kundgørelse for forsvaret B. 21-1956. Stk. 7.
11. Kopi af skrivelse fra Chefen for Hærstaben, generalmajor P.M. Digmann til Henrik Sandberg. Finansministeriets Skattedepartement IV. Journalsag nr. 962/1958.
12. Justitsministeriets 2. ekspeditionskontor. Journalsag nr. 1958-88-243.
13. Mail fra pensioneret major Birger Grøsfjeld til artiklens forfatter 29/12-05.
14. Kopi af skrivelse af 12/4-1960 fra A/S Filmstudiet ASA til Søværnskommandoen. Forsvarets Oplysnings- og Velfærdstjeneste. Sagsakter 1957-1960. Nr. A-79-A-80.
15. Akskrift af "Aftale" af 28/3-1961 mellem Flyverkommandoen og A/S Palladium. Finansministeriets Skattedepartement IV. Journalsag nr. 3238/62.
16. Skriftlig udtalelse fra Flyverkommandoen vedrørende Jetpiloter af 29/8-1961. Finansministeriets Skattedepartement IV. J. Nr. 3238/62.
17. Niels Jørgen Dinnesen og Edvin Kau skriver i *Filmen i Danmark* (Akademisk Forlag 1983), s. 384, at *Jetpiloter* i lighed med *Soldaterkammerater* ikke opnåede skattelettelse, til trods for, at det netop var, hvad den gjorde.
18. Kopi af Filmrådets udtalelse vedrørende *Jetpiloter* 25/8-1961. Finansministeriets Skattedepartement IV. Journalsag nr. 3238/62.
19. Dette og de følgende citater stammer fra et internt notat til finansminister Hans R. Knudsen udfærdiget mellem d. 12/9 og 15/9 1961. Finansministeriets Skattedepartement IV. Journalsag nr. 3238/62.
20. Finansminister Hans R. Knudsens påtegning 15/9-1961 på notat vedr. Jetpiloter. Finansministeriets Skattedepartement IV. Journalsag nr. 3238/62.
21. Dagbladet *Information* 5/9-1961.
22. Dagbladet *Politiken* 5/9-1961.
23. *Berlingske Tidende* 5/9-1961.
24. *B.T.* 25/9-1961.
25. Dagbladet *Information* 25/9-1961.
26. Internt notat af 2/6-1964 udfærdiget af Forsvarsministeriets departementschef, C. Langseth. Forsvarsministeriet 1. kontor. Sagsakter 1963-1968. Nr. 625.32-6. Nr. A-439.
27. Internt notat af 19/5-1964 fra Forsvarsministeriets 1. kontor over Rifbjergs filmsynopsis. Forsvarsministeriet 1. kontor. Sagsakter 1963-1968. Nr. 625.32-6. Nr. A-439.
28. Ibid.
29. Ibid.
30. Ibid.
31. Ibid. Se i øvrigt Hans Mølbjerg. *Verdenslitteratur*, bind 3. Schultz. København, 1963, s. 228-29.
32. Ibid.
33. Klaus Rifbjergs synopsis over handlingen til *Sommerkrig*, scene 38. Her citeret efter den udgave, som Laterna Film d. 12/5 1964 vedlagde deres skriftlige anmodning om assistance til optagelser. Forsvarsministeriet 1. kontor. Sagsakter 1963-1968. Nr. 625.32-6. Nr. A-439.

34. At Forsvarsministeriet troede, at MP'erne rent faktisk skulle danse, fremgår også af et interview med Palle Kjærulff-Schmidt i *Aalborg Stiftstidende* 9/4-1967.
35. Internt notat af 19/5-1964 fra Forsvarsministeriet 1. kontor over Rifbjergs filmsynopsis. Sagsakter 1963-1968. Nr. 625.32-6. Nr. A-439.
36. Skrivelse af 21/8-1964 fra Chefen for Hæren, generalløjtnant V. Jacobsen til Forsvarsministeriet. Forsvarsministeriet 1. kontor. Sagsakter 1963-1968. Nr. 625.32-6. Nr. A-439.
37. Internt notat af 24/8-1964 fra Forsvarsministeriets 1. kontor. Forsvarsministeriet 1. kontor. Sagsakter 1963-1968. Nr. 625.32-6. Nr. A-439.
38. Ibid.
39. Ibid.
40. Skrivelse af 25/8-1964 fra Forsvarsministeriets 1. kontor til Laterna Film. Forsvarsministeriet 1. kontor. Sagsakter 1963-1968. Nr. 625.32-6. Nr. A-439.
41. Skrivelse af 27/8-1964 fra Laterna Films direktør, Mogens Skot-Hansen, og filminstruktør Palle Kjærulff-Schmidt til statsminister Jens Otto Krag. Medsendt Skot-Hansens og Kjærulff-Schmidts skrivelse var en synopsis over filmens handlingsforløb, en kopi af Forsvarsministeriets afslag af 25/8, samt en liste over, hvilket militært materiel selskabet forventede af få brug for. Statsministeriets Sekretariat. N. sag 1251/1964.
42. Ibid.
43. Departementschef C. Langseths interne notat af 1/9-1964 over mødet mellem Jens Otto Krag, Julius Bomholt og Victor Gram. Forsvarsministeriet 1. kontor. Sagsakter 1963-1968. Nr. 625.32-6. Nr. A-439.
44. Internt notat af 1/9-1964 fra Ministeriet for Kulturelle Anliggender vedr. filmen "Sommer". Udfærdiget af chefen for Ministeriets for Kulturelle Anliggenders 2. ekspeditionskontor, W.A. Weincke. Forsvarsministeriet 1. kontor. Sagsakter 1963-1968. Nr. 625.32-6. Nr. A-439.
45. Skrivelse af 3/9-1964 fra Laterna Films direktør, Mogens Skot-Hansen, og filminstruktør Palle Kjærulff-Smidt til forsvarsminister Victor Gram. Forsvarsministeriet 1. kontor. Sagsakter 1963-1968. Nr. 625.32-6. Nr. A-439.
46. *VOR HÆR* nr. 4. 1964, s. 7-8.
47. *B.T.* 21/4-1965.
48. Internt notat af 24/8-1964 fra Forsvarsministeriets 1. kontor. Forsvarsministeriet 1. kontor. Sagsakter 1963-1968. Nr. 625.32-6. Nr. A-439.
49. Dagbladet *Information* 9/10-1964.
50. "Sommerkrig" bag kulisserne", i *Tværpolitisk Orientering*. Nr. 13, maj 1965, s. 12-14.
51. John Ernsts skrivelse af 7/2-1965. Brevet ligger på mikrofiches sammen med øvrigt materiale vedrørende *Sommerkrig* på Det Danske Filminstituts Bibliotek.
52. Ibid.
53. Ibid.
54. "Sommerkrig bag kulisserne", i *Aspekt: tidsskrift for politik og kultur*. Nr. 1. 4. Årgang, september 1966, s. 14-15.
55. Internt notat af 1/9-1964 fra Ministeriet for Kulturelle Anliggender vedr. filmen "Sommer". Udfærdiget af chefen for Ministeriet for Kulturelle Anliggenders 2. ekspeditionskontor, W.A. Weincke. Forsvarsministeriet 1. kontor. Sagsakter 1963-1968. Nr. 625.32-6. Nr. A-439.
56. Der findes også kopier af *Sommerkrig* i både Finland og Norge, men sandsynligheden for, at disse kopier er anderledes end den svenske, er nok meget lille.
57. I to aviser refereres der direkte til, at Niels Barfoed som jaloux tjener "ringer" til militæret; *Kristeligt Dagblad* 2. marts 1965, *Aktuelt* 2. marts 1965. I *B.T.* 2. marts 1965 "varsler" Niels Barfoed MP, mens *Ekstra Bladet* samme dag skriver, at "tjeneren har stukket" soldaten. Hos *Land og Folk* hedder det 2. marts 1965, at tjeneren "har sendt bud" efter militærpolitiet.

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 of 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 imidlertid 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 'præmaturt 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 imperialisme. Her oprettedes Bureau of Motion Pictures og Office of War Information – delvist på opfordring fra en engageret filmindustri (ibid.: 68) – officielle organer, som formidlede samarbejdet mellem militæret og filmskaberne.

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 Hollywood 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 Hollywood[1]. 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 faldskærmssoldater 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 halvbæltekøretøjer plus hundredvis af forskellige landgangsfartøjer. (Ibid.: 103)

The Longest Day tydeliggør, hvordan samarbejdet 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" (McCrisken 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 manuskripternes 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 guldtand 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 nødigt 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 forråede 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 tovtrækkerier 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 heltemodige *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 folkevalgtes officielle udlægning af historien (ibid.: 65ff).

Den historieforvanskning, 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 kodesystem. 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 glorværdigt 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 krigen. 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 Filippinernes 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 odyssé, 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 djævle*, 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 djævle*) 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 Vietnamfilm, 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 produktionsselskabet 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 lunten – 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' strateger 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 Filippinerne 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 Vietnamfilm 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 højrebenet. Det samme gælder film om amerikansk heltemod 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 glorværdige 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*-spinoff 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 fiktionalisering 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 krigene 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 computergenererede 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

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 bipolær til multipolær. 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 seng[1]. 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 uskyldige 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 djævle*, 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 vrimler med faderfigurer i nyere amerikansk film, hvor faderrollen tematiseres på mangfoldige måder: fra en nostalgisk tilbagevenden 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 krigsfilmlitteraturen 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 filmen bliver Conway selv både ægtemand og far).

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

I post-Vietnam krigsfilmen, derimod, er fadersoldaten ambivalent og traumatiseret. Parallelt med at den amerikanske befolkning mistede troen på, at den amerikanske mission i Vietnam var berettiget, mistede krigsfilmen 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 forholdsvis abstrakte begreb 'far'. Hvad er en far? Bruzzi skelner mellem en biologisk far, en psykologisk far, en social far og en surrogatfar[2]. Tilsvarende taler psykologen Ross D. Parke i bogen *Fatherhood* (1996) om tre slags forældre: biologiske forældre, opfostrende 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 ophavsmand 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 far[3]. 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 overjegs-far både respekteret og beundret. I sin 'dårlige' udgave er han en frygtet, kastrerende 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'et 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 uselviskhed." (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 to 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 (Natasa 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 kroatiske 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 guldkors 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 massemord i moskéen. Her er familiefaderen forbundet til den store symbolske far, Gud. Begge kræver fysisk nærvær og tro.

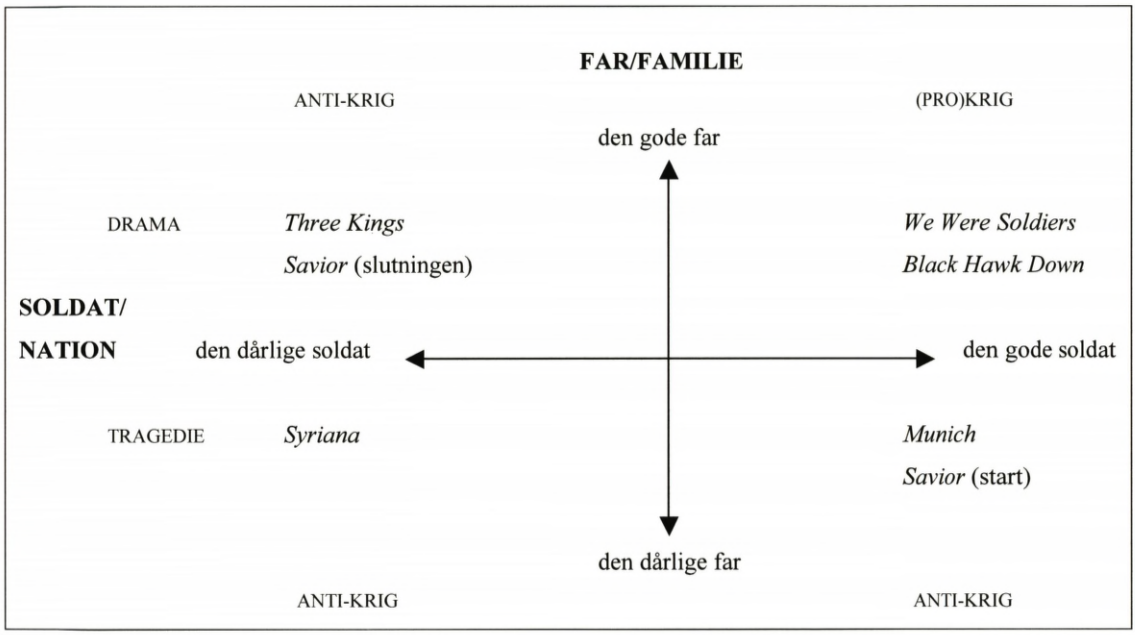
Senere siger *We Were Soldiers* det modsatte, nemlig at arbejde og det at være far ikke udelukker hinanden. Man kan på samme tid være en god far *og* en god soldat.

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 komediespil, 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 nyfunden 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 'troskrigere'; 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 guldkorset, 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 hævnen er ikke din. At flere dør, kan ikke opveje tabet, lader filmen os forstå. Da Joshua gennemsøger 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 militærudstyr til babyremedier: han bruger et kondom som sut, skærer sit camouflage-tæppe 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 massemord; 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). Én 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 velartikulerede, 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 slås 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 Balkankonflikten 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 guldet 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 bunkeren 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 Saids 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, Said og Troy er alle tre gode biologiske og sociale fædre. Hvad de gør, gør de for deres familie. Det gælder også Said ("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 Said 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 IMDb[8] – og 'nødvendigheden' bliver rammet ind såvel politisk som kulturelt. "Dette er jeres skide stabilitet," siger Said og tvinger den sorte olie ned i halsen på Troy.

Da Archie finder Troy og udstyrer ham med en pistol, skyder Troy ikke Said. Af to grunde. For det første har Said 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 bunkeren ser politiets mishandling af Rodney King på tv). Amerikanerne har ovenikøbet både udstyret Said med våben og trænet ham i forhørsmetoder, der skulle anvendes mod USA's fjender i Mellemøsten. For det andet er Said 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 riffel 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 forhør ud i livet, som amerikanske og irakiske soldater har trænet ham til. Han er en god far, der er blevet hævngerrig efter at have mistet sin søn – ligesom Joshua i *Savior*.

I slutningen af *Three Kings* påhæftes de overlevende – Troy, Archie og Chief – igen korte karakteristikker: "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 kampleder." 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 kamperfaring fra Korea. Og hvad der er endnu vigtigere end kamperfaringen, 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 forældrerollen 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!"

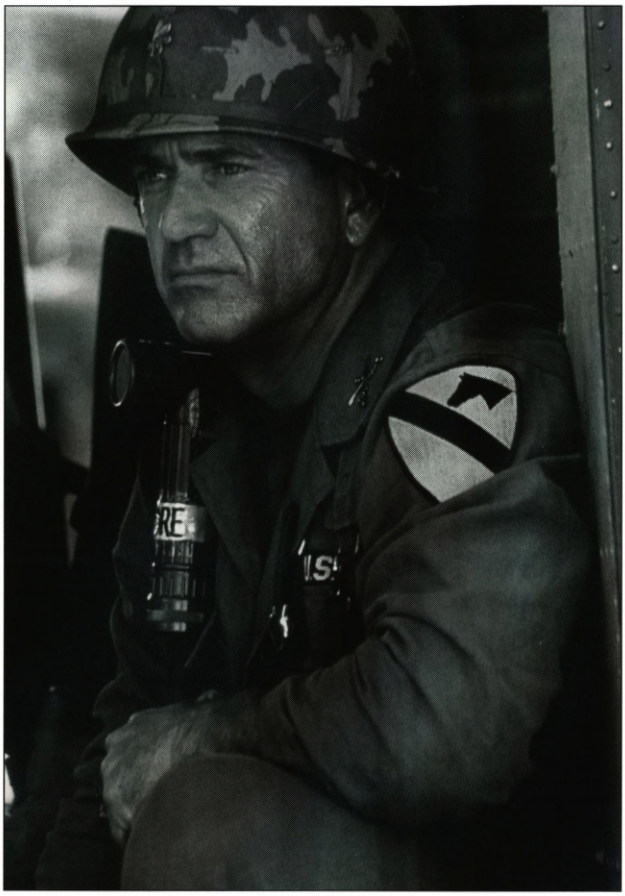
Crazy Horse i Vietnam. I *How Fathers Care for the Next Generation* efterlyser sociologen John Snarey fædre med "en utvetydig evne til at etablere, lede og tage sig af den næste generation ved at vedkende sig ansvar for yngre voksnes eller hele samfundets vækst, velvære og lederskab (...) hinsides kernefamilien"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



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

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 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 redefinerer 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.: Hawthron 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/usercomments* 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.

Independence Day (1996, instr. Roland Emmerich).

Til kamp for verdens frelse

USA's militær i den nyere katastrofefilm

Af Christopher Juhl Seidelin

"This is so much fun it's freaky!" Sådan siger borebissen Rockhound i Michael Bays *Armageddon* (1998). Rockhound er landet med en rumfærge på en asteroide med kurs mod Jorden. Han og vennerne i hans team skal bore et hul i asteroiden, droppe en atombombe ned i hullet og detonere den, så den farlige asteroide bliver sprængt i to stykker, der flyver hver deres vej uden om Jorden. Uheldigvis har Rockhound fået rumsyge, "space dementia", og bevæbnet med en meget stor, fjernstyret maskinkanon er han i gang med at skyde vildt omkring sig. "This is so much fun it's freaky!"

Men hvorfor har besætningen ombord på denne redningsmisson overhovedet maskinkanoner med? Hvorfor er en af dem oberst i militæret? Siden hvornår har en atombombe været nøglen til verdens frelse? *Armageddon* er på mange måder typisk for 1990'ernes katastrofefilm og deres omfavnelse af det amerikanske militær.

Militæret har ikke tidligere spillet den store rolle i katastrofefilmgenren. I 1970'ernes bølge af katastrofefilm er det typisk fagmænd, der med eller uden andres hjælp redder så mange som muligt fra det nedstyrtningstruede passagerfly, dræberhajen, den brændende bygning eller den kæntrede luksusliner. Fokus er på gruppen af livstru-

ede personer og deres kamp for overlevelse, som ligger i hænderne på skæbnetunge kræfter og fagmandens indsats. Som Maurice Yacowar opsummerer:

> Katastrofefilm gennemspiller til stadighed temaet 'hybris', og alle 'civilisationens' kendetegn – fra moralkodeks til teknologiske systemer – slår planmæssigt fejl over for katastrofen. Helt specifikt benytter katastrofefilm læggrupper og specialist-helte, udvikler romantiske subplots, og alle personernes skæbner drejer sig om temaet 'poetisk retfærdighed'. (Cit. Keane 2006: 14)

Dette gør sig i udpræget grad stadig gældende i 1990'ernes nybølge af katastrofefilm. Men alligevel er militæret pludselig med i en række af disse film. Ikke blot i *Armageddon*, men også i bl.a. Wolfgang Petersens *Outbreak* (1995), Roland Emmerichs *Independence Day* (1996) og *Godzilla* (1998) og Tim Burtons *Mars Attacks!* (1996) spiller militæret en decideret rolle i kampen mod katastrofen. Og i en række af tidens øvrige katastrofefilm dukker det op i mindre plotbærende funktioner såsom evakueringen af civile.

Årsagen til militærets pludseligt prægnante tilstedeværelse i en genre, hvor det hidtil ikke har været udpræget synligt, skal især søges i muligheden for at tilføje katastrofefilmen yderligere ramasjang. Fra genrens fødsel i starten af det 20. århundrede har katastrofefilmens eksistensgrundlag været at placere sin gruppe af personer i ekstremt truende situationer, hvor katastrofen på et tidspunkt indtræffer og på spektakulær vis ødelægger alt på sin vej. Sådan var det med W.S. Van Dykes *San Francisco* (1936), sådan var det med John Guillermins *The Towering Inferno* (1974, *Det tårnhøje helvede*), sådan var det med *Armageddon*. Men i 1990'ernes cyklus af katastrofefilm var det ofte hele den vestlige civilisation, som stod over for sin udslettelse, og med hjælp fra landvindingerne inden for computeranimation blev katastrofen fremstillet flottere, grundigere og i langt rigere mål end blot tyve år tidligere. Og som et element i denne bestræbelse på at tilbyde publikum mere spektakulære katastrofefilm indgår en øget brug af militæret, med alt hvad det indebærer af jagerfly, atombomber, stålsatte mænd i uniform samt fjernstyrede maskingeværer, der kan affyres på en asteroide. En sådan tilgang syntes utænkelig

Mars Attacks (1996, instr. Tim Burton).

i 1970'erne, hvor billederne fra Vietnamkrigen stadig spøgte hos det amerikanske folk og blev behandlet kritisk i film som Michael Ciminos *The Deer Hunter* (1978) og Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now* (1979, *Dommedag nu*).

Militæret nytter. I 1990'ernes katastrofefilm optræder militæret dog kun sjældent som primært omdrejningspunkt for handlingen. Som altid er det op til fagmanden (typisk en handlekraftig forsker) at redde verden, men Pentagon vil altid gerne hjælpe til, selv om det sjældent går alt for godt i første forsøg. Sådan er det eksempelvis i *Independence Day*. Truende rumskibe samler sig over alle verdens storbyer, og det amerikanske militær opgraderer til højeste alarmberedskab, mens man forsøger at kommunikere med de mystiske fremmede. Kun satellitspecialisten David har regnet ud, at rumvæsenerne forbereder et angreb, og han overtaler præsidenten til at flygte, samtidig med at angrebet totalt overrumpler militæret og smadrer alle Jordens storbyer. Flere militære operationer for at bekæmpe rumvæsenerne (inklusive atombombning af et rumskib) slår spektakulært fejl, før David finder på en plan: Han skal sammen med en jagerpilot flyve i et rumskib op til skurkenes moderskib og atombombe det. Imens skal en gruppe jagerfly med den amerikanske præsident (der er tidligere militærmand) i spidsen angribe det nærmeste rumskib nede på Jorden.

Med et sådant fokus på det amerikanske militærs frelsende rolle i en global faresituation mente producer og manuskriptforfatter Dean Devlin, at man kunne forvente et samarbejde med Pentagon om lån af udstyr, fly og soldater. I et memo til Pentagon skriver Devlin således, med henvisning til filmens præsident Whitmore og dennes baggrund som uddannet jagerpilot:

> Han må vende tilbage til det, som i udgangspunktet gjorde ham til leder – de ting, han udviklede i militæret. Derfor vælger han at lede sine mænd i kamp i filmens slutning (som en konge, der leder angrebet). (...) Vi vil få *Star Wars* og *Top Gun* til at se ud som papirflyvere! Bare vent, verden har aldrig før set luftoptagelser som disse. Hvis det ikke får enhver dreng i dette land til at drømme om at flyve jetjagere, vil jeg æde dette manuskript. (Cit. Suid 2002: 589)

På trods af Devlins løfte om en gunstig effekt på flyvevåbnets hverveprogram afslog Pentagon i sidste ende et samarbejde – bl.a. på grund af urimeligheden i, at præsidenten flyver med i et angreb mod fjenden, og det uheldige element, at jagerpiloten spillet af Will Smith er kæreste med en stripper (Suid 2002: 588).

Independence Day introducerer dog også et andet velkendt element i nyere katastrofefilm: den krigsliderlige militærmand. Her udgøres han af forsvarsministeren (der endog afsløres som værende tidligere CIA-mand og dermed uden klassisk militærtræning), der konstant søger at få præsidenten til at angribe de fremmede (det fejlslagne atomangreb er hans forslag), ligesom han personligt har undladt at informere præsidenten om tilstedeværelsen af en række rumvæsener i det hemmelige, statskontrollerede anlæg Area 51. Militæret optræder således både i en farlig version, der vil træffe katastrofale valg med store menneskelige konsekvenser, og i en venligt assisterende version, der hjælper fagmandshelten med at udføre den endelige plan for at frelse mennesker i fare.

Samme dobbelthed findes i *Armageddon*. Hele rummissionen er tilvejebragt i et samarbejde mellem NASA og Pentagon, vores helte trænes i jagerfly, og personernes militære baggrund omtales anerkendende. Sent i filmen tager militæret imidlertid på uhyggelig vis kontrollen fra NASA, da der er problemer med boringen oppe på

Militæret iværksætter 'secondary protocol' i *Armageddon* (1998, instr. Michael Bay).

asteroiden. Præsidenten giver ordre til at iværksætte plan B, den såkaldte *secondary protocol*: at fjerndetonere bomben fra Jorden i stedet for at vente på borebisserne. Alle i filmen ved, at dette vil være en forfærdelig idé, og der indsættes uniformerede mænd til at tage styringen i NASA's Houston-center for at sikre fjerndetoneringen. Men oppe på asteroiden lykkes det borebisserne at overtale oberst Sharp til at desarmere bomben, så de kan få boret færdig. I sidste ende benyttes atombomben på rette vis, og Jorden reddes. I smukt samarbejde lykkes det således fagmænd og militær at få det bedste ud af militærets isenkram.

Den venlige atombombe. I både *Independence Day* og *Armageddon* har atombomber den centrale funktion at redde verden. "Venlige og funktionelle filmiske atombomber", kalder Josh Schollmeyer fænomenet (2005: 48), som også optræder i Mimi Leders *Deep Impact* (1998) og Jon Amiels *The Core* (2003). Om noget repræsenterer "den venlige atombombe" katastrofefilmens omfavnelse af det amerikanske militær i et omfang, der var utænkeligt i 1970'erne.

Militærets rolle i disse film afspejler også publikums ønske om, at det amerikanske militær har hemmelige planer, *contingency plans*, hvis det helt, helt utænkelige skulle ske. Det er selvfølgelig en betryggende tanke, at militæret i en krisesituation har en plan for netop dette scenario. Sådan er det i *Armageddon*, hvor NASA og Pentagon heldigvis har udviklet prototyper på en ny rumfærge samt et meget stort bæltekøretøj til kørsel på fremmede kloder. Vældig handy, når en asteroide er på vej mod Jorden, og der skal bores et hul i den med et bæltekøretøj... Samme scenario ses i *Independence Day*, hvor militæret belejligt ligger inde med et af rumvæsenernes rumskibe i det tophemmelige Area 51. Ligesom i den beslægtede *Transformers* (2007) – der dog ikke fokuserer tilstrækkeligt på katastrofen til, at den kan kaldes en rigtig katastrofefilm – er statens hemmeligheder i *Independence Day* bevogtet af militæret. Først i den elvte time kommer hemmelighederne frem i lyset og kan anvendes i kampen mod katastrofen.

Det er naturligvis vigtigt for katastrofefilmen, at den kan balancere mellem på den ene side at vise omfattende destruktion og

Will Smith ryger cigaren efter at have besejret et rumvæsen på knock-out i *Independence Day* (1996, instr. Roland Emmerich).

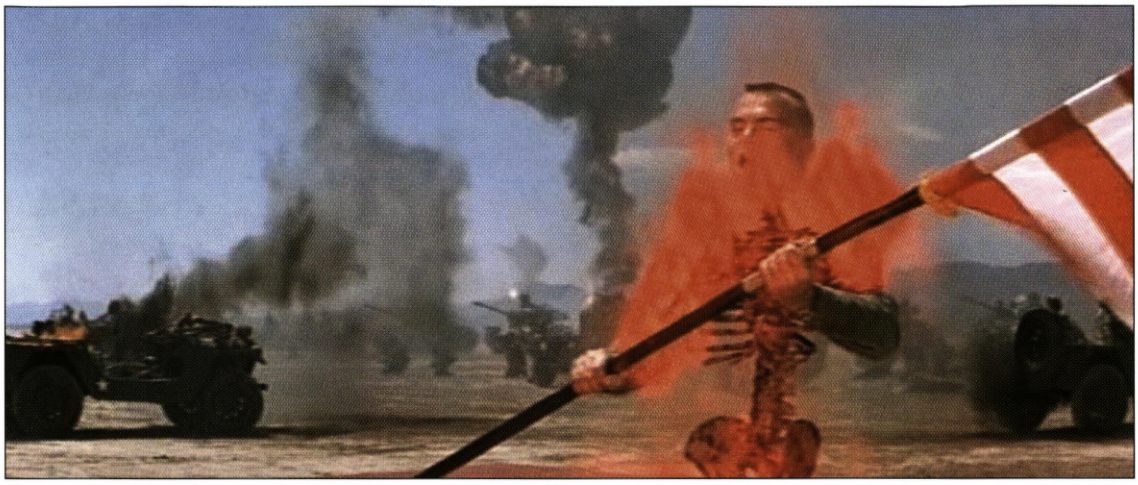
på den anden side holde den store, altødelæggende katastrofe tilbage, således at publikum kan efterlades med håb for, hvordan verden vil genopbygge sig selv. I de fleste tilfælde sejrer militæret da også i sidste ende mod katastrofen – selv om det faktisk er mere til skade end til gavn i *Godzilla*, hvor det i højere grad end selve titelmonsteret er de talstærke, indsatte styrker, der smadrer byen. De noget aggressive helikoptere er således direkte ansvarlige for Chrysler-bygningens endeligt.

Den virkelige katastrofe. Og så var det, at en virkelig katastrofe indtraf ud af det blå. Årsagen var hverken naturkræfter, rumvæsener eller asteroider ude af kurs. Det var de islamiske terrorister, som Hollywood havde benyttet som skurke op gennem 90'erne i alskens *Die Hard*-varianter.

Flere medier bemærkede efter terrorangrebene 11. september 2001, at optagelserne af World Trade Centers ødelæggelse mindede om en Jerry Bruckheimer-film – med henvisning til producenten bag bl.a. *Armageddon*. Men selv om *Armageddon* faktisk næsten profetisk viser de rygende ruiner af tvillingetårnene efter asteroideregnen over New York, undgås den overhængende, mere alvorlige totalkatastrofe alligevel takket være borebissernes og militærets handlekraft.

Sådan var det ikke den dag i september, som skildres i Oliver Stones *World Trade Center* (2006) og Paul Greengrass' *United 93* (2006). Førstnævnte behandler en virkelig gruppe af brandmænd, som blev spærret inde i murbrokker, da World Trade Center styrtede sammen over dem, mens *United 93* i dokudramatisk stil og *real time* gennemgår de islamistiske terroristers overtagelse af titelflyet og passagerernes modangreb, der resulterede i nedstyrtning på en mark i Pennsylvania.

I begge film glimrer militæret ved et næsten totalt fravær – ligesom de ikke var til stede i virkeligheden den dag, hvor flyene blev kapret og brugt som selvmordsbomber mod mål i New York og Washington. I *World Trade Center* antydes kommende gengældelsesangreb i kraft af en stålsat, pensioneret officer, mens der i *United 93*'s kontroltårn i Federal Aviation Administra-



Resterne af en soldat, der har hilst på de besøgende fra Mars i *Mars Attacks* (1996, instr. Tim Burton).

tion totalt mangler overblik og samarbejde med forsvaret – hvorfor en række jagerfly, som muligvis skal skyde United 93 ned, før det når sit terrormål i Washington, sendes uarmerede i den forkerte retning og aldrig når frem.

Og sådan blev det altså, da katastrofen på spektakulær vis faktisk indtraf og med knusende brutalitet gjorde netop det, som var blevet fremstillet så overbevisende i film efter film. Men militæret hjalp ikke. Det var ikke til at se nogen steder, før det hele var ovre, og verden i måben måtte vænne sig til en ny dagsorden. En dagsorden med krig mod terror, vejsidebomber i Irak, paranoia og sikkerhedsproblemer.

Efter 9/11. Det er symptomatisk, at militæret efter 11. september 2001 lige så stille igen forsvandt ud af katastrofefilmgenren og over i krigsfilmgenren.

Den militæroptimistiske, selvforherligende tone, som er til stede i Michael Bays katastrofekrigsfilm *Pearl Harbor* (der havde premiere i maj 2001), syntes efter 9/11 mere på plads i krigsfilm end i katastrofefilm. Ridley Scotts *Black Hawk Down* (premiere i december 2001), Randall Wallaces *We Were Soldiers* (2002) og John Woos *Windtalkers* (2002) er ganske gammeldags i deres fremstilling af stålsatte officerer og deres mænds heroiske indsats under hhv. borgerkrigen i Somalia, Vietnamkrigen og Anden Verdenskrig. Alle tre film fremstiller krig som kaotisk, ond og ubarmhjertig, men heldigvis er de amerikanske soldater heltemodige – og udfører den vanskelige mission så godt som tænkes kan.

Alle tre film modtog fuld støtte fra Pentagon (Suid 2002: Appendix A), og det er da heller ikke svært at se dem som led i en pr-kampagne i forbindelse med den amerikansk ledede invasion af Afghanistan, der blev iværksat i slutningen af 2001.

Katastrofefilmens mere fantastiske tilgang til verdens problemer tillod til gengæld ikke længere tilstedeværelsen af det militær, der i sidste ende gjorde det så godt i *Independence Day*, *Godzilla* og *Pearl Harbor*. Senere katastrofefilm som Roland Emmerichs *The Day after Tomorrow* (2004) og Wolfgang Petersens *Poseidon* (2006) markerer sig

Cloverfield (2008, instr. Matt Reeves).

netop ved *ikke* at have nogen videre form for militær tilstedeværelse. I begge film er heltene stålsatte civile, som redder så mange som muligt, mens *the establishment* (præsidenten i *The Day after Tomorrow*, skibets kaptajn i *Poseidon*) overhører faresignalerne alt for længe. Kun *The Core* fremviser i tiden efter 9/11 samme type samarbejde mellem fagmænd og militær som i *Armageddon* – symptomatisk fandt filmen slet ikke et publikum, som havde vendt sig mod de ultrarealistiske og meget blodige slagskildringer i *Black Hawk Down* og *We Were Soldiers.*

Dommedag nu. Parallelt med krigsfilmens og de stålsatte heltes renæssance har imidlertid også katastrofefilmens nære slægtning, dommedagsfilmen, fået en opblomstring efter 9/11. Hvor katastrofefilmen typisk klinger ud med håb for verden, tilbyder dommedagsfilmen kun håb i flygtige doser – hvis overhovedet. Her er militæret interessant nok ofte magtesløst.

Ganske vist ender det med at triumfere i Steven Spielbergs H.G. Wells-filmatisering *War of the Worlds* (2005). Men det er kun en tilfældighed, der frelser verden fra den totale undergang. Som udgangspunkt kan det amerikanske militær intet stille op over for rumvæsenernes invasionshær – først da det viser sig, at rumvæsenerne bliver syge af Jordens bakterier, kan de hærgende krigsmaskiner nedskydes.

Mest hyppig inden for dommedagsfilmen er imidlertid zombiefilmen, som bl.a. tæller Danny Boyles *28 Days Later...* (*28 dage senere*, 2002), Zack Snyders *Dawn of the Dead* (2004) og Francis Lawrences *I Am Legend* (2007). Især *28 Days Later...* er militærkritisk og viser det overlevende, britiske militær som en fascistisk enhed, der er lige så afstumpet som de hærgende kødædere. Samme tendens ses i Alfonso Cuaróns apokalyptiske *Children of Men* (2006), hvor Storbritannien holder stand mod verdens kaos gennem brutal internering af indvandrere og kontrol af alle indbyggere. For begge disse to film gælder det dog, at de kun i nogen grad kan siges at være Hollywoodproduktioner. I mere klassisk zombiefilmstil viser *Dawn of the Dead*, hvordan zombiernes hærgen er totalt ustoppelig – helt frem til slutteksternes deprimerende konklusion.

I *I Am Legend* kombineres fagmanden og militæret i én og samme person – verdens tilsyneladende sidste levende menneske. Han er virusforsker ved militæret, oberstløjtnant og kæmper en ensom kamp for at finde en kur mod den sygdom, der har forvandlet hele verdens befolkning til zombielignende monstre. Filmen benytter således hans evner som forsker til at drive plottet frem, mens hans militærtræning er handy, når action-scenerne skal have en dosis ramasjang. Således lykkes det her at have både fagmanden og militærmanden stærkt repræsenteret, selv om der i størstedelen af filmen kun optræder en enkelt person.

Mens zombiefilmen typisk viser en verden *efter* den altødelæggende begivenhed (zombievirussens udbrud), er der i monsterfilmen *Cloverfield* (2008, instr. Matt Reeves) fokus på katastrofen, idet den indtræffer.

Filmen er i sin handling en variation over *Godzillas* klassiske monster-går-amok-i-storby-formel, dog filmet 100 procent som håndholdt førstehåndsvidnesbyrd af filmens personer. På trods af sit konventionelle set-up ligger *Cloverfield* imidlertid tættere på dommedagsfilmen end på den almindelige katastrofefilm – simpelthen fordi filmen ikke tilbyder nogen mulighed for flugt, overlevelse eller håb. Monsteret lægger ud med at rive hovedet af Frihedsgudinden, og den forbavsende kvikt mobiliserede hær tager godt nok kampen op i Manhattans gader, men kommer fuldstændig til kort. Monsteret virker usårligt, og hverken kampvogne, helikoptere eller jagerfly kan forhindre det (og en skare af små, blodtørstige æglæggere) i brutalt at smadre New York. Som med den ligeledes håndholdte *The Blair Witch Project* (1999) er hovedpersonernes egne optagelser det eneste, der bliver tilbage af dem – og i *Cloverfields* tilfælde også det eneste, der er tilbage af millionbyen New Yorks befolkning.

Så galt gik det trods alt ikke i New York den 11. september 2001. Men terrorangrebene efterlod USA i en tilstand af chok og militært beredskab. Katastrofen var ikke længere blot et emne for fiktionsfilmen, men den ubegribelige virkelighed, som Bush-administrationen til stadighed dagligt bekæmper med vekslende held i eksotiske lande.

Eftermælet fra 9/11 og de efterfølgende invasioner af Afghanistan og Irak blev således i sidste ende, at militæret på den ene side rykkede ud af katastrofefilmen og over i den egentlige krigsfilmgenre, mens de katastrofer, som i 1990'erne stadig kunne håndteres ved videnskabens og militærets fælles indsats, i et vist omfang afløstes af regulære dommedagsvisioner, hvor militærets indsats er totalt nytteløs. Begge dele vidnesbyrd om, at krig ikke længere blot kunne udnyttes som ramasjang, endsige fremstilles som "so much fun it's freaky".

Litteratur

Keane, Stephen (2006). *Disaster Movies: The Cinema of Catastrophe*. London, Wallflower.

Schollmeyer, Josh (2005). "Lights, Camera, Armageddon". In: *Bulletin of the Atomic Scientists*. Vol. 61, no. 03.

Suid, Lawrence H. (2002). *Guts & Glory: The Making of the American Military in Film*. Lexington, The University Press of Kentucky.

Letters from Iwo Jima (2006, instr. Clint Eastwood).

Er virkeligheden i Dolby Surround?

Autenticitet og effektjageri i Eastwoods og Spielbergs krigsfilm

Af Kenneth T. de Lorenzi

Med de to krigsfilm *Flags of Our Fathers* og *Letters from Iwo Jima* (begge 2006) har Clint Eastwood givet sit overbevisende bud på en i hvert fald tilnærmelsesvist objektiv fremstilling af krigens helvede. Hans strategi har været at lave én film eksklusivt dedikeret til hver af de stridende parters synsvinkel – i stedet for traditionel krydsklipning, som det eksempelvis ses i Pearl Harbor-filmen *Tora! Tora! Tora!* (1970, instr. Richard Fleischer, Kinji Fukasaku & Toshio Masuda). Det har vel altid været til diskussion, om det overhovedet er muligt at give et helt realistisk billede af historiske begivenheder, blandt andet fordi vores idé om, hvad der virker autentisk, konstant forandrer sig. De fleste fremhævede Steven Spielbergs landgangsscener på D-dag i *Saving Private Ryan* (1998) som den mest realistiske krigssekvens hidtil. Og umiddelbart virker den måske også mere autentisk end sit modstykke i den sort/hvide klassiker *The Longest Day* (1962, *Den længste dag,* instr. Ken Annakin, Bernhard Wicki & Andrew Marton). Spørgsmålet er bare, om ikke Spielbergs blodige surround-inferno af svirrende projektiler og eksplo-

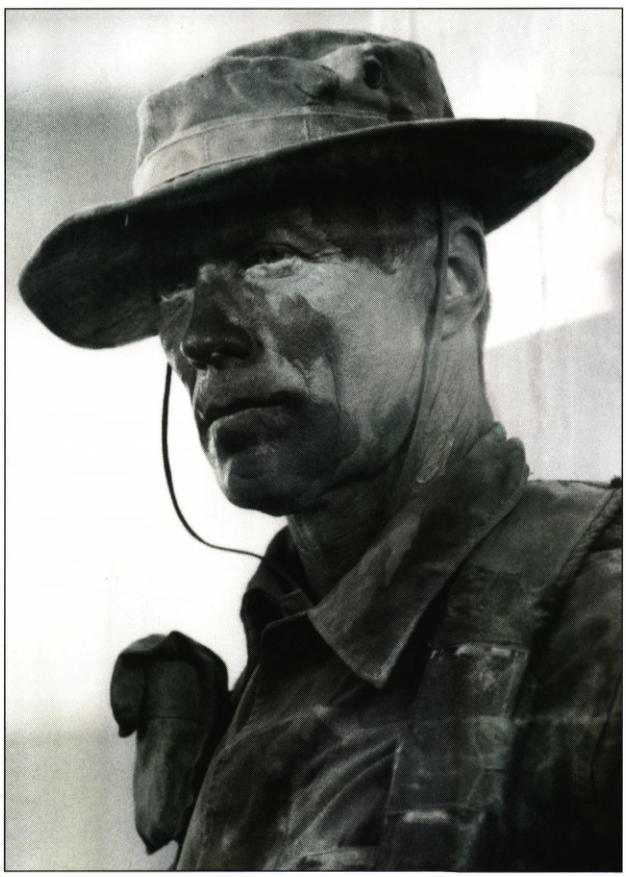
derende, blodfyldte 'squibs' en dag blot vil blive opfattet som en i bund og grund effektladet og tidstypisk teknologiforelsket krigsfilm? I det mindste garanterer *state of the art*-teknik vel næppe en højere grad af realisme.

Skønt *Saving Private Ryans* centrale fortælling om det, der i al sin enkelhed er et pr-stunt, tydeligvis er et ærligt forsøg på at reflektere over individets værd og krigens nådesløse meningsløshed, ligger Spielbergs klassiske fortællestil ikke særlig langt fra den, man fandt i *The Longest Day* eller i Allan Dwans bud på slaget om Iwo Jima i *Sands of Iwo Jima* (1949, *Heltene fra Iwo Jima*), hvor John Wayne (i begge film) var stjernen, der udfyldte det samme box office-argument som Tom Hanks i *Saving Private Ryan*. Begge skuespillere var desuden alt for gamle til deres roller, hvilket er typisk for krigsfilmgenren, der har det med at se stort på det faktum, at de fleste soldater i krig knap nok er fyldt tyve år – trods filmskabernes ofte udtalte intentioner om størst mulig autenticitet. Naturligvis virker de små fortællemæssige afstikkere – som for eksempel de nærmest obligatoriske, romantiske subplots i ældre Hollywood-krigsfilm – ofte håbløst gammeldags og effekterne tillige primitive set med nutidige øjne. Så den tekniske formåen skifter, men kernen i filmene har Spielberg og andre nulevende instruktører kun sjældent bibragt nogen bemærkelsesværdig fornyelse. Eastwoods bidrag til genren præges derimod af en sober higen efter akkuratesse og en befriende undertrykkelse af de værste melodramatiske og nationalistiske elementer.

Samme sag fra to sider. Clint Eastwood er, som Steven Spielberg – der har virket som producer på Eastwoods tvillingeprojekt – en filmskaber med fødderne solidt plantet i Hollywoods stolte traditioner. Som instruktør, skuespiller eller begge dele har Eastwood bl.a. tidligere været involveret i en række krigsfilm – alle action/adventure-film med en god portion humor til at drive løjerne frem. Der er tale om film som Brian G. Huttons *Where Eagles Dare* (1968, *Ørneborgen*) og *Kelly's Heroes* (1970, *Kellys helte*), samt Eastwoods egne *Firefox* (1982) og *Heartbreak Ridge* (1986, *Elitesoldaten*).

De to Iwo Jima-film er Eastwoods første seriøse fuldblodskrigsfilm, og jeg vil mene, at han opnår væsentligt større autenticitet i sit fiktionaliserede punktnedslag i verdenshistorien, end Spielberg selv har gjort som instruktør. Eastwoods simple genistreg er

Clint Eastwood i fuld krigsmaling i hans egen *Heartbreak Ridge* (1986, *Elitesoldaten*).



Steven Spielbergs *Schindler's List* (1993, *Schindlers liste*).

at vise slaget om Iwo Jima fra to sider i to separate film, der kun sporadisk mødes i enkelte scener. Kimen til idéen blev angiveligt lagt, da han som forberedelse til *Flags of Our Fathers* så en række gamle dokumentarfilm, der i sagens natur ikke gav fjendens perspektiv på krigen.

De to film er forskellige på flere planer. Hvor *Letters from Iwo Jima* kun forlader vulkanøen i få korte flashback-sekvenser, og derudover kun sjældent bevæger sig uden for det labyrintiske underjordiske tunnelsystem, japanerne havde gravet, foregår omtrent halvdelen af *Flags of Our Fathers* hjemme i USA, og dens plot spejler i det mindste delvist et pr-tema som det, der var omdrejningspunktet i *Saving Private Ryan*. Den japansk-amerikanske co-produktion *Letters of Iwo Jima*, føles derimod næsten som en fuldbåren japansk produktion med sit sparsomme og afmålte følelsesregister og den let bitre happy end, hvor en enkelt overlevende soldat fra den opgående sols land liggende på en båre ser ud over havet mod en nedgående rød sol.

Ud over at *Flags of Our Fathers*' fokus på pr-historien om nødvendigheden af at skabe helte har umiskendelige lighedspunkter med *Saving Private Ryan*, så minder de to film, Spielberg har produceret for Clint Eastwood, også om hans egne film ved den måde, hvorpå de rammer de historiske dramaer ind med små mere eller mindre dokumentariske sekvenser. Hvor *Letters from Iwo Jima* ligner et fuldblodsmesterværk, er *Flags of Our Fathers* i sig selv bare en god

krigsfilm, som er befriende renset for traditionel heltefejring. Dens største svaghed er dens rørstrømskhed. Først og fremmest i den overflødige rammehistorie, der har forsoningen mellem en far og hans søn som omdrejningspunkt og tydeligvis er inkluderet for at skabe en nutidig følelsesmæssig klangbund hos publikum. I både rammehistorien og den typiske, falsk-optimistiske Hollywoodslutning, hvor alle soldaterkammeraterne pjasker kåde rundt i havet, kort tid før de fleste af dem bliver dræbt, tangerer filmen det sentimentale, der ofte kendetegner Spielbergs film. *Letters from Iwo Jima*, derimod, har en meget kort nutidig ramme, hvor en gruppe arkæologer finder de døde japanske soldaters sidste breve nedgravet. Virkningen er rørende, men langtfra så emotionelt effektjagende som rammen i *Flags of Our Fathers*.

Det er naturligvis svært at vurdere, om Spielbergs rolle som producer har haft nogen betydning på de beslutninger, Eastwood har taget. Hvis instruktøren havde været mindre kendt, ville det nok have været svært at tro på, at Spielberg blot finansierede hele projektet uden at komme med noget kreativt input. På den anden side har Spielberg ikke patent på den melodramatiske rammefortælling, der kendetegner en stor del af Hollywoods produktion – ikke mindst filmene fra den guldalder, begge instruktører er inspireret af. Ét tegn på, at Spielberg vitterligt har haft en finger med i spillet, kunne være, at Eastwood, især i den senere, mindre ramasjang-prægede del af karrieren, stort set aldrig afslutter sine film optimistisk.

Trods kvalitetsforskellen komplementerer de to Iwo Jima-film hinanden fint og er hver især med til at løfte og illuminere den samlede filmoplevelse. Det handler aldrig om, hvem der er 'the good guys', men snarere om den måske nok banale iagttagelse, at alle er lige i krig. Filmene giver et velresearchet indblik i det berømte slag, samtidig med at der, ved dreven brug af én af fiktionsfilmens potentielt største forcer, skarpt og indfølende fokuseres på enkelt-individerne bag krigens ansigts- og meningsløse grusomhed.

Historieforvanskning og bad happy endings. Steven Spielbergs umiskendelige strejf af sentimentalitet synes at hænge tæt sammen med hans insisteren på kernefamilien som denne verdens omdrejningspunkt. Dette bløde punkt underminerer ofte hans films overordnede troværdighed – bare tag den næsten grinagtigt påklistrede, ultrakorte 'happy family ending' på hans ellers dystopiske Philip K. Dick-filmatisering, *Minority Report* (2002).

Det uden sammenligning værste eksempel på Spielbergs sentimentalitet findes i hans ellers på mange måder sobre og i hvert fald velmenende dokudrama om en utrolig lille solstrålehistorie fra nazisternes udryddelseslejre, *Schindler's List* (1993, *Schindlers liste*). Men nu forholdt det sig rent faktisk sådan, at den tyske officer, Oskar Schindler, reddede omkring 1100 jøder fra døden i gaskamrene i det besatte Polen – og den, som redder bare ét menneske, redder som bekendt en hel verden, for at parafrasere filmens *tagline*. Dér, hvor filmen knækker (så at sige, og i det mindste for undertegnede), er en scene i – hvad både tilskueren og de fiktive figurer foranlediges til at frygte er selve Helvedes forgård – et enormt gaskammer fyldt med nøgne, bange mennesker. Ikke bare formaster Spielberg sig her til at lade lyset gå ud, hvilket får flere af fangerne til at skrige højt af rædsel. Men da lyset kommer igen, begynder de mange brusehoveder i loftet at sprøjte ganske almindeligt, uskadeligt vand ud i stedet for den frygtede dræbergas Zyklon B – og lettelsen er stor hos alle.

Ud over at være et af de mest smagløse øjeblikke, der nogensinde er foreviget i en af Hollywoods A-film, tangerer denne tarvelige sekvens historieforfalskning, hvis ikke ligefrem momentan Holocaust-benægtelse – hvad man dog trods alt næppe kan beskylde instruktøren for. Tematisk passer sekvensen selvfølgelig fint ind i instruktørens overordnede ønske om at se på livets lyse sider, og den er måske endda bygget på sandfærdige øjenvidneberetninger. Men det ændrer ikke på det faktum, at millioner og atter millioner måtte lade livet under identiske omstændigheder. En gengivelse af eller blot en hentydning til disse rædsler fordrer derfor, at man træder uhyre varsomt, medmindre ens ærinde er at producere ren og skær exploitation, som det er tilfældet med f.eks Don Edmonds *Ilsa, She Wolf of the SS* (1974, *Ilse – hunulven fra SS*), hvor der dog trods alt ikke optrådte nogen gaskamre.

Enhver, der har været direkte berørt af nazisternes rædselsregime eller blot har set Alan Resnais' uafrystelige *Nuit et Brouillard* (1955, *Nat og tåge*), som dokumenterer de allieredes oprydning i kz-lejrene, hvor bjerge af udmarvede lig bulldozes i massegrave, må protestere, når Spielberg reducerer en så mareridtsagtig og forbryderisk tragedie til en billig dramaturgisk effekt. Naturligvis kunne han ikke have vist en regulær gasning, da det ville have bevirket, at han havde mistet sit publikum – og, alt andet lige, ville have været meget værre – men han kunne have droppet effektjageriet og måske bare fået en af skuespillerne til at fortælle historien. Spielbergs egne idiosynkrasier ender hér med at spænde ben for hans projekt – at fortælle en sand solstrålehistorie fra et ellers aldeles trøstesløst helvede. Der findes bare ingen anstændig måde, hvorpå man kan trivialisere noget så horribelt som nazisternes gaskamre, og enhver fiktionalisering vil i sidste ende uvægerligt fremstå som en trivialisering.

En, måske diskutabel, undtagelse er Roberto Benignis *La vita è bella* (1997, *Livet er smukt*), hvor en ukuelig mand får overbevist sin lille søn om, at kz-lejropholdet er en konkurrence, hvor vinderen får en pansertank. Alt står og falder naturligvis med, om man kan holde Benignis klovnerier ud, men filmens dyrkelse af naivitet og faderkærlighed er dybtfølt og fremstår aldrig plat eller historieforvanskende. Hvad angår *Schindler's List*, så er det værst tænkelige scenario, at fremtidens Holocaust-benægtere vil henvise til Spielbergs brusebadssekvens, når de vil argumentere mod de historiske fakta.

Mere propaganda end krig. *Flags of Our Fathers* fortæller historien bag Associated Press-fotografen Joe Rosenthals billede, der viser seks soldater – fem marinesoldater og en sygepasser – rejse det amerikanske flag på toppen af den udslukte vulkan Suribachi på den lille japanske ø Iwo Jima den 23. februar 1945. Et af de mest berømte og ikonografiske fotografier nogensinde, måske fordi man ikke ser ansigtet på en eneste af soldaterne, hvilket giver det en helt særlig symbolsk gennemslagskraft, som dengang gjorde det til en slags katalysator for de ellers så krigstrætte amerikaneres fædrelandsfølelse.

Slaget om Iwo Jima varede i 36 dage og var et af Anden Verdenskrigs blodigste: næsten en tredjedel, dvs. omkring 7000, af alle de amerikanske marinesoldater, der mistede livet under krigen, døde dér, og over dobbelt så mange blev såret. Kun omkring 200 af de 21.800 japanere, der var udstationeret på øen, overlevede.

De fleste amerikanere så aldrig en japaner i levende live, da disse havde forskanset sig i et sindrigt tunnel- og bunkersystem, der dækkede det meste af den lille ø med det bemærkelsesværdige sorte sand (East-

Flags of Our Fathers (2006, instr. Clint Eastwood).

woods film blev delvist optaget på Island, der er et af de få steder i verden med den samme forekomst af det karakteristiske vulkanske sand). Tunnelsystemet var så labyrintisk, at der angiveligt var japanere, der først overgav sig flere år efter, at slaget var tabt. Amerikanerne forlod først øen i 1968.

Flags of Our Fathers er baseret på bestselleren af samme navn af James Bradley, sønnen til John 'Doc' Bradley, sygepasseren blandt de seks flagrejsere fra fotografiet (og i filmen spillet klædeligt neddæmpet af Ryan Phillippe). Faderen havde aldrig talt med sin familie om sine krigsoplevelser, men efter hans død i 1994 begyndte sønnen at stykke historien om faderens bedrifter under krigen sammen.

Filmen bevæger sig mellem tre forskellige tidsplaner: slagets ubønhørlige helvede væves sammen med en skærende kontrastfuld propagandaturné hjemme i staterne, hvor de tre overlevende helte fra det hurtigt berømte og højt besungne fotografi udnyttes til at turnere rundt og optræde på stadioner, hvor de må forcere papmachébjerge og plante et flag for at sælge de krigsobligationer, der på det tidspunkt var altafgørende for USA's finansielle evne til at fortsætte og afslutte krigen. Desuden indrammes filmen af den aldrende 'Doc' Bradley, der har mareridt om sine døde kammerater, og hans søns research i faderens fortid.

Heltehunger. På intet tidspunkt sætter hverken Eastwood eller *Flags of Our Fathers* spørgsmålstegn ved krigens nødvendighed. Men ved eksponeringen af krigens tilfældige grusomhed kritiserer filmen hele det politiske propagandamaskineri og dets udnyttelse af folks tilsyneladende iboende trang til at hylde og dyrke sandt heltemod. For de tre overlevende soldater på det berømte fotografi var der ingen tvivl om, at de egentlige helte var dem, der havde måttet lade livet – selv om de i det hele taget tøvede med at bruge et sådant begreb. Der var trods alt først og fremmest tale om bange unge mænd, nærmest stadig børn, der for enhver pris prøvede at undgå at blive skudt. Men deres landsturné var en fænomenal succes, og på bare to måneder fik de indsamlet over 26 milliarder dollars.

Eastwoods fokus på den forpinte og skyldbetyngede indianer Ira Hayes (Adam

Beach) og den respektløse måde, han behandles på, fremhæver den afstumpede racisme, der var bagsiden af hele mediemedaljen. Den amerikanske hær har altid været hurtig til at 'fremme integrationen' ved flittigt at rekruttere kanonføde fra reservater og ghettoer. Men hjemme i staterne var alt ved det gamle for de hjemvendte 'helte'. Den tragiske historie om den stadigt mere fordrukne – men retskafne og følsomme – Iras personlige helvede kunne nemt være endt i rørstrømskhed. Men instruktøren holder igen med de melodramatiske effekter, og Beach selv yder en eksemplarisk og afbalanceret præstation – selv om også han, typisk nok, er for gammel til rollen.

Selve flagrejsningen skildrer Eastwood som en fundamentalt udramatisk og uheroisk parentes. Flagstangen var blot så tung, at det krævede seks mand at løfte den på plads. At det skelsættende foto oven i købet viser rejsningen af et erstatningsflag senere samme dag – det første blev rekvireret af en øverstbefalende som souvenir – er med til at understrege det absurde i hele forestillingen. Set i det lys bliver mediernes jagt på de sande navne bag mændene på fotografiet fuldstændig meningsløs, og anklagerne om, at billedet er en forfalskning, bidrager kun yderligere til dette. Og den forvirring og sorg, mediejagten afstedkommer hos forældrene til et par af de afdøde drenge, gør hele affæren nærmest utilgivelig.

Den gamle *Sands of Iwo Jima* brugte mere tid på træning, kærlighed og slaget om Stillehavsøen Tarawa, end den gjorde på slaget om titlens Iwo Jima. Desuden præsenteredes flagrejsningen som filmens kulmination, perfekt timet som patriotisk punktum på helten, John Strykers (John Wayne) død. Umiddelbart efter slutter filmen under stor fanfare, kun fem dage inde i det mere end månedlange slag. Virkelighedens tre overlevende flagrejsere spiller sig selv, men kun i denne afsluttende sekvens, hvor de fremstår næsten lige så anonymt som på det berømte fotografi.

Med fjendens øjne. For de fleste af de knap 22.000 japanske soldater på Iwo Jima (som i øvrigt netop officielt har fået sit oprindelige navn, Iwoto, tilbage) var der ingen tvivl om udfaldet af det forestående slag. De vidste, at amerikanerne havde brug for øen som base for enhver pris, og den japanske flåde var netop blevet totalt udraderet, hvilket efterlod øen isoleret fra fastlandet. De urokkelige kejserlige ordrer var at holde stand mod fjenden så længe som (over)menneskeligt muligt. Den eneste vej ud med æren i behold var døden – om nødvendigt for egen hånd – og dette blev strengt overvåget af officerstaben. Overgivelse var ikke et alternativ. I én rystende sekvens skildrer Eastwood en deling soldater, som bliver tilskyndet og intimideret til at begå selvmord med håndgranater. I *Flags of Our Fathers* opdages efterspillet til dette masseselvmord af nogle chokerede og uforstående amerikanske soldater i en af de sparsomme plotmæssige berøringsflader. Et andet eksempel er, da Doc advares om, at japanerne er instrueret i at skyde efter sygepassere for effektivitetens skyld, og man siden i *Letters from Iwo Jima* ser de japanske soldater blive instrueret om netop dét.

Ikke overraskende var mange japanske soldater ikke specielt begejstrede for den strenge æreskodeks, der fordrede død for egen hånd hellere end vanære, og som bundede i mange års nationalistisk og fremmedfjendsk propaganda. Allerede fra skolealderen blev næsten samtlige japanske børn fra slutningen af 1920'erne forsøgt hjernevasket til en aggressiv fædrelandskærlighed ud over den almindelige kæft, trit og retning-disciplin. Selv madkasserne skulle udtrykke patriotisme, fyldt som de typisk

var med kogte, hvide ris og en velplaceret syltet, rød blomme i midten, hvilket fik ungernes beskedne måltid til at minde om det stolte japanske flag med den opgående sol i centrum. Senere overtog hæren indoktrineringen af de unge drenge, mens pigerne og resten af civilbefolkningen blev holdt i ave af et system, der var inspireret af forne tiders feudalisme. Et system, hvor alle og enhver var ansvarlige for, at deres nærmeste naboer opførte sig korrekt og passende patriotisk. Et isnende eksempel på dette kan ses, da den ene af hovedpersonerne, den snarrådige og modstræbende soldat Saigo, fremragende spillet af boy band-idolet Kazunari Ninomiya, bliver indkaldt til hæren. Med armen om sin hulkende, højgravide kone må han over for sine nidkære, utålmodigt ventende og nærmest skadefro naboer takke for den ære, der er overgået ham – for ikke at blive indberettet eller det, der er værre.

At Eastwood har bestræbt sig på at få så mange detaljer med som overhovedet muligt, vidner en anden ganske kort sekvens også om. Kort før et slag er Saigo og en af hans kammerater ved at tage deres 'bælter-med-tusind-sting' – deres *senninbari* – på. Disse bælter var et af de mere poetiske aspekter ved den altomfattende japanske propaganda. Meningen var, at bælterne skulle skabe samhørighed mellem soldaterne og dem på hjemmefronten samt beskytte deres bærere, naturligvis. Bælterne blev fremstillet ved, at mødre eller andre (kvindelige) familiemedlemmer sad på gaden og tilskyndede tilfældige forbipasserende til at sy et sting i bæltet, indtil tusind mennesker havde fulgt anmodningen. Således forsøgte man at knytte befolkningen sammen til en homogen masse og indgyde alle stolthed over at have bidraget symbolsk til den hæderfulde kamp mod det dekadente Vesten.

Saigo knytter siden venskabelige bånd med den upopulære Shimizu (Ryo Kase), en regelret, tidligere MP'er, hvis baggrundshistorie også afslører en mand med egne ædle principper, som rækker ud over, hvad han er blevet indoktrineret til at mene. Begge mødes i passioneret enighed om, at den ærefulde død, som traditionen foreskriver, er det sidste, de ønsker. Den menneskelige menigmand Saigo er, på samme vis som Ira i *Flags*, det følelsesmæssige anker, der holder os fast og suger os ind. Det er også Saigo, der ligger på båren til sidst og skuer mod solnedgangen. På japansk kan ordet *saigo* betyde 'den sidste', og en af japanernes mere krigeriske nationalhelte hed Saigo Takamori.

For kejser og fædreland. At japanere holdt stand så længe, som de gjorde på Iwo Jima, kan alene tilskrives generalløjtnant Tadamichi Kuribayashis uortodokse krigsførelse. Kuribayashi, der spilles af en myndig Ken Watanabe, er filmens anden egentlige hovedperson. Han var det strategiske geni, som udtænkte det omfangsrige tunnel- og bunkersystem, der først holdt japanerne i live under amerikanernes indledende tæppebombardementer og siden fungerede som skjul under selve invasionen. Sine steder var der blevet gravet ud i op til fem etager, og der var omtrent 30 kilometer tunneler og 5000 huler i alt. Hver mand blev af Kuribayashi beordret til at dræbe mindst ti amerikanere. Han vidste, at Iwo Jima var den eneste flyvebase mellem det japanske fastland og Saipan, som amerikanerne havde indtaget i juli 1944. Øen var derfor af yderste strategiske vigtighed for en amerikansk invasion af solens smuldrende imperium. Kuribayashi vidste også, at kampen var tabt på forhånd. Men han var fast besluttet på at holde fjenden i skak så længe som muligt.

Der findes ingen beskrivelser af Kuribayashis død, og hans lig blev aldrig fundet, så det er et af de få steder i filmen, hvor Eastwood har været nødt til at digte frit. El-

Letters from Iwo Jima (2006, instr. Clint Eastwood).

lers har instruktøren på alle måder bestræbt sig på at lave så respektfuld og autentisk en film som muligt. Selv den ganske særlige Iwo Jima-dialekt, der nu er næsten glemt, brugte den ikke-japansktalende Eastwood tid og ressourcer på at genskabe. Hans fascination af og respekt for Kuribayashi har tydeligvis også været en vigtig katalysator for filmens tilblivelse. Faktisk udviser *Letters* væsentligt mere respekt for højtstående officerer end *Flags*, selv om der trods alt er en del fanatiske fascister blandt de japanske ledere. Eastwoods ønske om at vise generalløjtnanten respekt – og selve plotkonstruktionen – stikker måske lidt vel tydeligt frem i et par sekvenser, hvor Kuribayashi dukker strategisk op lige i rette øjeblik og sætter en stopper for først en korporlig afstraffelse og siden en henrettelse af et par ulydige menige.

Hvad Shimizu pludselig indser – at amerikanerne ikke er uhyrer, men helt almindelige mænd med bekymrede mødre ligesom hans egen – var Kuribayashi helt fortrolig med. Han havde studeret ved Harvard, havde adskillige amerikanske venner og lå måske blandt andet derfor ikke under for den voldsomme fædrelandspropaganda, der havde præget Japan op igennem 1930'erne. Han kæmpede for sit land, fordi det var hans pligt som soldat – ikke fordi han hadede amerikanere.

Letters from Iwo Jima er delvist baseret på Kuribayashis posthumt udgivne *Picture Letters from Commander in Chief* – breve, han skrev til sin familie og forsynede med små tegninger, som filmen er stærkt inspireret af og viser eksempler på. Disse breve giver filmen en helt særegen og diskret emotionel forankring i de historiske fakta.

En nobel mod-tradition. I 1982 fik Steven Spielberg Tobe Hooper til at filmatisere Spielbergs eget manuskript *Poltergeist* om en lille forstadsfamilies problemer med nogle drilagtige og temmelig ondskabsfulde ånder. Ånderne, som stammer fra den indianergrav, den kønne lille middelklasseforstad er bygget på, bortfører husets yngste datter, Carol Anne, ved at suge hende ind i tv-

apparatet umiddelbart efter, at det faste godnatbillede bliver afløst af den atmosfæriske støj, der fandtes i gamle dage, hvor tv-stationer nogle gange holdt fri. Godnatbilledet, der akkompagneres af *Star Spangled Banner*, forestiller flagrejsningen på Iwo Jima.

Ud over at være et pudsigt sammentræf viser dette lidt om, hvor indgroet en del af den kollektive bevidsthed Rosenthals fotografi er blevet. Og det antyder (i parentes bemærket, og med et glimt i øjet!) måske også, hvor langt tilbage den hvide mands skyld over sine imperialistiske synder har influeret Spielbergs filmproduktion. Han har i hvert fald formået at gøre bod for sine egne forsyndelser ved at hjælpe Clint Eastwood med at skabe et nuanceret dobbeltværk om krigens helvede. Et værk, der yder de implicerede respekt og retfærdighed – uden alt for meget melodramatisk føleri. Måske har Spielberg brug for at læne sig op ad andre instruktører for ikke at tippe over og blive for banal og sentimental.

Hidtil har den mest befriende modvægt til de lidt for melodramatiske krigsskildringer i manges øjne været kyniske satirer som Mike Nichols' *Catch-22* (1970, *Punkt 22*), George Roy Hills *Slaughterhouse Five* (1972, *Slagtehus 5*) og Stanley Kubricks *Dr. Strangelove* (1964), hvis mere eller mindre vanvittige tilgang synes at indfange krigens grundlæggende absurditet. Der har selvfølgelig også været adskillige 'ædle', realistiske undtagelser, begyndende med King Vidors tidlige blockbuster *The Big Parade* (1925, *Den store parade*), Lewis Milestones uafrystelige antikrigsfilm, Remarque-filmatiseringen *All Quiet on the Western Front* (1930, *Intet nyt fra Vestfronten*) og Jean Renoirs humanistiske *La grande illusion* (1937, *Den store illusion*). Senere markerer film som Mikhail Kalatozovs poetiske og visuelt ekspressive *Tranerne flyver forbi* (*Letyat zhuravli*, 1957) og Stanley Kubricks forbitrede, men ikke mindre mesterlige *Paths of Glory* (1957, *Ærens vej*) sig som nøgleværker inden for antikrigsfilmen. Desuden har film som Gillo Pontecorvos *La battaglia di Algeri* (1966, *Slaget om Algier*) og Jean-Pierre Melvilles *L'armée des ombres* (1969, *Skyggernes hær*) – der begge er minutiøst realistiske skildringer af modstandsbevægelserne i henholdsvis Algeriet og Frankrig – ikke tabt det mindste af deres oprindelige gennemslagskraft. (Faktisk bliver Pontecorvos film brugt til at lære det amerikanske militær om terrorceller!)

Mange vil sikkert inkludere Francis Ford Coppolas kulørte Joseph Conrad-parafrase *Apocalypse Now* (1979, *Dommedag nu*), Michael Ciminos allegoriske *The Deer Hunter* (1977) og i hvert fald D-dags-sekvensen fra *Saving Private Ryan* på deres top-ti over antikrigsfilm. Ingen af disse når dog tilnærmelsesvist den samme grad af autenticitet og klarhed som Elem Klimovs dybt rystende *Idi i smotri* (1985, *Gå og se*) og, ikke mindst, den mest enkle og dybtfølte tragedie blandt alle antikrigsfilm: Isao Takahatas animationsfilm *Grave of the Fireflies* (*Hotaru no haka*, 1988). Begge sidstnævnte film anskuer krigen fra barnehøjde med en næsten ubærlig emotionel intensitet til følge. Klimov formår endda at skildre nazisternes etniske udrensning i Hviderusland uden hverken at gå på kompromis eller skubbe publikum fra sig.

Det er denne fornemme tradition, Clint Eastwood nu skriver sig ind i. I det mindste med *Letters from Iwo Jima. Flags of Our Fathers* ligger et sted i ingenmandsland og jamrer sig hjerteskærende.

Saving Private Ryan (1998, instr. Steven Spielberg).

Som at være der selv

Med Steven Spielberg på Omaha Beach den 6. juni 1944

Af Mats Jönsson

Steven Spielbergs krigsfilm *Saving Private Ryan* (1998) indvarslede en ny form for audiovisuel historieskrivning, hvis fremmeste kendetegn er den frie bevægelse i fortidens tid og rum ved hjælp af sofistikeret digital teknik. Dette ses tydeligst i den indledende sekvens, hvor de allierede går i land i Normandiet den 6. juni 1944. Men inden jeg analyserer denne sekvens, vil jeg skitsere filmens overordnede produktionssammenhæng for at vise, at historiske film som *Saving Private Ryan* fortæller mere om deres egen samtid end om den fortid, de skildrer.

Evnen til at skabe en følelse af historisk realisme har med jævne mellemrum været udslagsgivende for den historiske Hollywood-films succes. Men det indebærer selvsagt ikke, at succesrige historiske film er mere sandfærdige end dem, der flopper økonomisk. Succesen afhænger snarere af filmenes relation til den samtid, de produceres i. Og her har de pragmatiske amerikanske selskaber altid været dygtige til at rette ind efter den til enhver tid rådende folke-

stemning og smag. Ved hjælp af interviews, prøvevisninger, målgruppeanalyser og andre typer markedsundersøgelser holder man rede på, hvad folk forventer sig af produktet. Når produktet er en historisk film, kortlægges eksempelvis, hvilke forståelser og forventninger der dominerer nutidens syn på de specifikke fortidige begivenheder, filmen skildrer. Og eftersom Hollywood-filmen gennem en stor del af sin historie har været international, søger filmskaberne gerne historier, som kan falde i vidt forskellige geografiske, sociale, religiøse, demografiske og ideologiske grupperingers smag.

*Saving Private Ryan*s internationale succes vidner om, at filmen er faldet i bred smag. Samtidig øver filmens nærgående skildring af landgangen på Omaha Beach fortsat indflydelse på den massemedierede krigsskildring her ti år efter premieren.

Digital nyromantik. I 1998, hvor *Saving Private Ryan* havde premiere, var samtlige de fem produktioner, som var nomineret til en Oscar i kategorien 'bedste film', historiske film: *Elizabeth* (instr. Shekhar Kapur), *Shakespeare in Love* (instr. John Madden), *La vita è bella* (*Livet er smukt*, instr. Roberto Benigni), *The Thin Red Line* (*Den tynde røde linie*, instr. Terrence Malick) og *Saving Private Ryan*. Det år var der i det hele taget skarp konkurrence mellem flere historiske prestigeproduktioner end sædvanligt.

Sen-90'erne syntes præget af en udtalt interesse for fortiden, og en nærliggende forklaring på dét findes i den geopolitiske nyordning, som prægede verden efter Østblokkens og Berlinmurens fald. Mange mennesker vidste pludselig ikke længere helt så sikkert, hvad de kunne forvente sig af fremtiden. At der var så stor interesse for fortiden i fiktiv form i netop disse år, kan måske derfor ikke overraske. Særligt ikke når man betænker, at der i perioder, hvor mennesker står uden ideologi og/eller ideologiske modsætninger, nærmest er tradition for at iklæde virkeligheden historisk dragt.

Tilstanden kan sammenlignes med den, som opstod i slutningen af 1800-tallet. Historikeren Stephen Bann har med henvisning til Michel Foucault argumenteret for, at romantikkens øgede interesse for det forgangne primært var en reaktion på, at mennesket ikke kunne finde noget ståsted i historien. Dette udmøntede sig efterhånden i en ny slags historicitet, som først og fremmest var knyttet til individet og jeg'ets egne erfaringer (Bann 1995). Romantikken placerede altså individet som historiens centrum. Og det er præcis, hvad den digitalt konstruerede historiske spillefilm har gjort i opgraderet og forstærket form siden 1990'erne.

Samtidig befandt Hollywood sig i en ny og mere kompleks mediesammenhæng end tidligere. Fjernsynets udsendelser af *live*-dokudramaer, computernes interaktive spil, den ændrede brug af virtuelle teknikker, mobiltelefonien og internettet bejlede dagligt til mediebrugernes gunst. I dag er situationen endnu mere kompleks, og vor tids multimediale og multinationale forretningsforetagender adskiller sig fra fortidens studiesystem ved, at de har økonomiske interesser inden for alle sektorer af underholdnings- og nyhedsindustrien. For Spielbergs vedkommende drejer det sig bl.a. om, at han arbejder sammen med og ejer selskaber i computerspilbranchen. Mest interessant i forhold til *Saving Private Ryan* er produktionen af computerspil om Anden Verdenskrig som f.eks. serien *Medal of Honor*, hvor et af spillene stort set er identisk med filmens landgangssekvens.

Ud over hvad Spielbergs eget multimedieselskab, DreamWorks, havde ansvar for, kom filmens lyddesign fra mediegiganter som Digital Theater System og Dolby

Digital. George Lucas' selskab Industrial Light and Magic (ILM) havde kontrakt på efterproduktionen af digitale *special effects*. Og cirka et år før *Saving Private Ryans* premiere blev det offentliggjort, at ILM havde indledt et nært samarbejde med Microsofts datterselskab Softimage 3D. Dette og andre tekniske samarbejder resulterede i, at visse frames i landgangssekvensen er opbygget af en mængde små digitale 'puslespil-brikker', som for det menneskelige øje opleves som en ensartet billedstrøm.

Fra et historiografisk perspektiv er det interessant at notere sig, at dette digitalt manipulerede univers af mange blev hyldet som den hidtil mest realistiske filmskildring af D-Dag nogensinde. Præcis sådan så der ud på Omaha Beach den 6. juni 1944, forlød det. Det var præcis sådan, både overlevende vidner og folk, som ikke havde været på strandene, huskede/forestillede sig invasionen.

Erindring og bevidsthed. Invasionssekvensens positive omdømme er ikke vanskeligt at forstå. Filmens hypermoderne teknik formidler et upoleret indtryk af kampene på stranden, som umiddelbart griber tilskueren. Spielberg har ganske præcist selv beskrevet sit værk som "virkelig hårdt og råt, og, synes jeg, sjusket på bedste måde. Jeg synes, det er ekstremt sjusket", hvorpå han tilføjede, "virkeligheden er sjusket" (Pizzello 1998). Paradoksalt nok var det altså en 'sjusket' historisk virkelighed, som medieverdenens mest sofistikerede filmteknik minutiøst rekonstruerede i *Saving Private Ryan*.

Et af Robert Capas elleve overlevende fotografier fra D-Dag.

Man anvendte håndholdte kameraer i 90 procent af optagelserne, bl.a. for at efterligne dokumentarfilm fra invasionen, som i 1990'erne var blevet vist på tv-kanaler som History Channel og Discovery Channel. En såkaldt Clairmont Camera's Image Shaker blev benyttet i mange af landgangssekvensens scener. Med dette apparat kan man ifølge filmens fotograf, Janusz Kaminski, "indstille den grad af vertikale og horisontale vibrationer, man ønsker, og holde kameraet i hånden eller montere det på en kran eller på hvad som helst" (cit. Probst 1998). Årsagen til, at man netop i 1990'erne stræbte efter fuld kontrol over graden af vibration i billederne ved hjælp af denne steadycam-teknikkens absolutte modpol, var naturligvis, at filmens 'sjuskede realisme' skulle tage sig mere virkelig og spektakulær ud end samtidens øvrige medieudbud.

Filmen blev desuden vist i bredformatet 1.85:1, som i forhold til endnu bredere formater ifølge Spielberg og Kaminski ligger tættere på, hvorledes det menneskelige øje faktisk ser. Ydermere anvendes kun 40 procent af den normale farvemætning i *Saving Private Ryan*. Den nedtonede farveskala skulle dels associere til de nævnte dokumentar-kanalers udsendelser, dels bringe mindelser om fotografen Robert Capas berømte fotos fra invasionen. Emulsionen på næsten alle Capas 106 D-Dagsbilleder blev ødelagt på grund af en nervøs mørkekammer-assistent i London og de kaotiske omstændigheder i øvrigt, og de elleve fotografier, som overlevede og blev publiceret verden over, er både kornede og uskarpe. Billedernes mislykkede opløsning, kontraster og konturer har imidlertid gennem årene lejret sig i vores imaginære erindring om invasionen via medierne. Capas og Spielbergs overbevisende skildringer af kampene på Omaha Beach er altså blevet en slags 'kunstig erindring' for alle os, der ikke var på stedet i kampens hede.

Ifølge Alison Landsberg skabes 'protese-erindringen', når en "oplevelse finder sted, gennem hvilken en person væver sig selv ind i en større historie" (2004: 2). Og når Capas kornede fotos og Spielbergs 'sjuskede' film bliver hyldet som troværdige og sandfærdige snarere end kritiseret for at være urealistiske, er det fordi folk til stadighed har broderet denne type invasionsbilleder ind i det væv, den imaginære erindring udgør (etymologisk kommer ordet historie i øvrigt af det græske *històs*, som netop betyder 'stof'/'væv'/'net'). Det virker altså, som om populærkulturelle repræsentationer af den historiske virkelighed i mange tilfælde styrer opfattelsen af datidens faktiske forløb mere end – eller i hvert fald lige så meget som – empiriske fakta. Menneskers tillid til det, de ser, er betinget af det, de tidligere har set.

Et sådant medieret forhold til fortiden har Vivian Sobchack (1997) rammende beskrevet som en 'palimpsestisk historisk bevidsthed'. Hendes ræsonnement går ud på, at det moderne menneske mest af alt baserer sit billede af fortiden på komplekse kombinationer af, hvad der ellers ofte opfattes som binære oppositioner – såsom fakta og legende, historie og myte. Eftersom Sobchack desuden mener, at disse kombinationer stort set gennemsyrer alle dele af vores nutidige liv, bliver en af medieforskningens vigtigste opgaver at forsøge at definere, hvilke fænomener der påvirker vores historiske bevidsthed, og hvordan de gør det. Det er ud fra dette ræsonnement, at jeg betragter Spielbergs fiktioner om fortiden som nogle af vor tids mest indflydelsesrige faktorer i formningen af den almene historiske bevidsthed. Spielbergs historiske værk er imidlertid ikke blot afgørende for vores måde at betragte og mindes fortiden på, men også styrende for vores forestilling om,

hvordan den *bør* skildres. Og det er i den henseende, at *Saving Private Ryan* i mine øjne har været den audiovisuelle historieskrivnings vigtigste værk i det seneste tiår.

Her bør det nok påpeges, at Spielbergs succes givetvis også har noget med hans valg af periode og hændelser at gøre. Anden Verdenskrigs tydelige ideologiske konflikter passede særlig godt til de historisk rådvilde 1990'ere og tiden omkring årtusindskiftet, hvilket gav sig udslag i en lang række store produktioner om krigen, f.eks. de allerede nævnte *La vita è bella* og *The Thin Red Line*, men også *Enemy at the Gates* (2001, instr. Jean-Jacques Annaud), *U-571* (2000, instr. Jonathan Mostow) og *Pearl Harbor* (2001, instr. Michael Bay).

Historier om Anden Verdenskrig, som i USA fortsat betragtes som en 'god krig', har dog altid indtaget en central plads i Spielbergs egen historiske bevidsthed. Det fremgår tydeligt af hans filmografi, som tæller adskillige film om Anden Verdenskrig: f.eks. *1941* (1979), *Raiders of the Lost Ark* (1981, *Jagten på den forsvundne skat*), *Indiana Jones and the Last Crusade* (1989, *Indiana Jones og det sidste korstog*), *Empire of the Sun* (1987, *Solens rige*) og *Schindler's List* (1993, *Schindlers liste*). Spielberg har desuden produceret tv-serien *Band of Brothers* (2001, *Kammerater i krig*) og været producent på Clint Eastwoods *Flags of Our Fathers* og *Letters from Iwo Jima* (2006).

For Spielberg fremstår Anden Verdenskrig som "de sidste hundrede års mest signifikante begivenhed; efterkrigstidens babyboom-generation, ja selv Generation X's skæbne var forbundet med krigens resultat" (Pizzello 1998). Instruktøren har oparbejdet et særligt forhold til og en særlig viden om Anden Verdenskrig, hvilket man bør holde sig for øje, når man studerer hans værker.

Nærvær og vidne. I den dokumentar, som findes på dvd-udgivelsen af *Saving Private Ryan*, påpeger Spielberg, at det, foruden hans fars personlige beretninger, oprindelig var John Waynes nærvær i film som Edward Ludwigs *The Fighting Seabees* (1944, *Stillehavets helte*) og Allan Dwans *Sands of Iwo Jima* (1949, *Heltene fra Iwo Jima*), som fik ham til at værdsætte Anden Verdenskrig. Spielbergs historiesyn blev altså tidligt påvirket af en blanding af faderens faktiske vidneudsagn og Waynes mytiske nærvær. Men ikke nok med at denne kombination af fakta og myte bekræfter forekomsten af en palimpsestisk historisk bevidsthed hos den unge Spielberg, begrebsparret vidne og nærvær udgør en mindst lige så vigtig ledetråd til, hvordan han gennem årene har forholdt sig til sin opgave som iscenesætter af historiske film om 'den gode krig'. Faktum er, at Spielberg har skildret denne krig i mere end fire årtier. Allerede i 1961, da han var bare fjorten år gammel, lavede han således *Escape to Nowhere* – en 40 minutter lang film, hvor han kombinerede sine egne billeder af nogle kammerater i cockpittet på et stillestående fly med dokumentariske smalfilmoptaglser af virkelige luftkampe fra Anden Verdenskrig, som han havde skaffet fra lokale fotohandlere. Myte og historie samt fakta og legende blandedes altså allerede i Spielbergs første produktion om krigen.

Når denne instruktør på toppen af sin karriere i 1998 atter kastede sig ud i at skildre sin favoritkrig, må vi derfor huske på, at han var på hjemmebane både historiografisk og historisk. Den største forskel var, at begreberne nærvær og vidne denne gang udgjorde mere dominerende størrelser end nogensinde tidligere. For, som det allerede er fremgået, så koncentrerede Spielberg sig ikke kun om at lette tilskuerens konstruktion af et imaginært og illusorisk nærvær i tid (Anden Verdenskrig), han bestræbte sig desuden på at formidle en ny og mere

konkret følelse af fysisk nærvær i rummet (Omaha Beach). Her spillede Surround Sound-systemets lydtekniske gennembrud en betydelig rolle. Det gør f.eks., at vi fysisk kan mærke vibrationerne, når tunge køretøjer ruller forbi. Vi oplever på egen krop effekten af, at bomber eksploderer lige ved siden af, og indimellem 'hører' vi også den midlertidige døvhed efter granateksplosioner i vores nærhed. Og når jeg skriver 'vi', så er det ikke noget tilfælde. For det er jo frem for alt følelsen af at indgå og medvirke i hændelserne på Omaha Beach, som lyddesignet forstærker hos tilskueren.

Filmens visuelle stilgreb er imidlertid mindst lige så omtumlende, og i den henseende tror jeg til og med, at man kan tale om et begyndende stilistisk paradigmeskifte. Som jeg ser det, bidrog Spielbergs film nemlig til at forvandle et af Hollywoods mest praktiserede og klassiske fortællegreb, den såkaldte 180 graders-regel, til noget, man i stedet kan kalde en 360 graders-regel. Dette fortællegreb, som jeg vil vende tilbage til senere, er i dag temmelig udbredt – mest fremtrædende i alle de 'sandalfilm', der fulgte i kølvandet på Ridley Scotts indflydelsesrige *Gladiator* (2000). Men jeg vil mene, at det var i *Saving Private Ryan*s invasionssekvens, at '360 graders-reglen' første gang blev udnyttet fremadrettet og fuldt ud. Reglen består i al korthed i, at de digitale kameraer bevæger sig cirkulært og uhindret i de historiske begivenheders centrum. Resultatet bliver, at tilskueren oplever en imaginær, men samtidig intim, omsluttende og kaotisk interaktion med fortiden, hvilket naturligvis får konsekvenser såvel for publikums histo-

Saving Private Ryan (1998, instr. Steven Spielberg).

riske bevidsthed og erindring som for dets mediemæssige forventninger og præferencer.

Præcis som alle andre film måtte den stilistisk banebrydende *Saving Private Ryan* imidlertid ikke skille sig alt for meget ud fra sin samtids fortællekonventioner. Som jeg allerede har antydet, må biografpublikummet hele tiden genkende de grundlæggende træk i den fortid, som repræsenteres. Det var eksempelvis derfor, at Capas kanoniserede fotos blev anvendt som stilistisk forlæg. Selv den historiske Hollywood-film må forholde sig til den til enhver tid rådende mediekonkurrence. Detaljer, kamerabevægelser, lyd og klippetempo er med andre ord ikke kun tilrettelagt for at sikre historisk realisme og troværdighed, men også for at vække tilskuerens interesse for den tekniske præstation. Selv om Spielberg sædvanligvis betjener sig af den klassiske Hollywood-fortællings struktur, så var det spektakulære en vigtig succesfaktor i 1990'erne – og har været det efter årtusindskiftet. Tænk blot på film som Ridley Scotts *Gladiator* (2000) og *Kingdom of Heaven* (2005), på *Troy* (2004, *Troja*, instr. Wolfgang Petersen), og endelig på Oliver Stones *Alexander* fra samme år – alle kredser om digitalt konstruerede, langvarige og spektakulære krigsscener. Attraktionen ligger ikke mindst i det omsluttende lyddesign og kameraernes 360 graders øjebliksbilleder, som for en kort stund placerer tilskueren som stedfortrædende vidne til en velkendt historisk begivenhed.

I begivenhedernes centrum. I løbet af sin karriere har Spielberg undertiden installe-

Saving Private Ryan (1998, instr. Steven Spielberg).

ret sig på fakta-siden af den diffuse grænse mellem historisk legende og fakta. I et interview med Larry King på den amerikanske nyhedskanal CNN har Spielberg indrømmet, at han havde en historielærer i maven. Officielt forsøger han med jævne mellemrum at nedtone sin palimpsestiske historiske bevidsthed, hvor fiktioner spiller en afgørende rolle, til fordel for mere positivistiske og didaktiske ambitioner. I brede og forskellige kredse har det gjort ham til en populær historiefortæller. Efter premieren på *Saving Private Ryan* blev han eksempelvis dekoreret af samtlige værn inden for det amerikanske forsvar. Filmens dramatiske øjenvidneskildringer, som gav den en historiografisk troværdig aura, er verden over blevet hyldet af publikum, akademiske eksperter, filmkritikere og overlevende vidner.

Netop vidnets rolle bør derfor fremhæves og sættes ind i en større sammenhæng, når Spielbergs måde at skildre det historiske er i fokus. Den nærgående 360 graders fortællestrategi i *Saving Private Ryans* landgangssekvens ligner for eksempel de førstehåndsindtryk, som antikkens historikere forsøgte at gengive i deres tidligste skrifter. Den græske pioner-historiker Thukydid var eksempelvis selv til stede i flere af de klassiske slag, han skrev om for rundt regnet 2.400 år siden. En nutidig historiker har meget rammende beskrevet det sådan, at Thukydid placerer os "midt i det atheniensiske angreb på Pylos 425 år før Kristi fødsel. Nøjagtigt som de bemærkelsesværdige første øjeblikke af Steven Spielbergs film *Saving Private Ryan* placerer os på Normandiets strande 1944 år efter Kristi fødsel" (Gaddis 2002: 13). Attraktionen i Thukydid og Spielbergs respektive historiske fremstillinger er altså delvis den samme og ligger i, at begge placerer publikum i begivenhedernes centrum. Vidnet er på plads, men forbliver usynligt, hvilket leder ind i en diskussion om endnu en oprindelse til ordet 'historie'.

Det græske verbum *istorie* betyder 'at se'. En *istor* var en, som kunne se, et vidne. Idéen, at en istor, en historiker, siden antikken har været ensbetydende med et vidne, er naturligvis en relevant observation for filmmediets måde at skildre fortiden på. For i mødet med den allierede invasion i *Saving Private Ryan* forventede sen-90'ernes biografgænger måske, at han eller hun, som en istor, skulle føle sig nær ved, eller som deltager i den historiske begivenhed. Og Spielbergs kameraer fungerer da også netop som deltagende vidner, der registrerer historiske begivenheder, mens de finder sted. Vi ser altså alting ud fra positioner, som diegetisk kan motiveres med, at nogen er på plads midt i, deltager i eller oplever begivenhederne. Således er det først og fremmest via en såkaldt 'intern fokalisering', Spielbergs film formidler invasionen til os. Dette begreb blev defineret af litteraturteoretikeren Gérard Genette, som opererer med tre slags intern fokalisering: fikseret, varieret og mangfoldig. Det er den sidstnævnte, den mangfoldige interne fokalisering, jeg mener anvendes mest i *Saving Private Ryan*. Ikke mindst i forlængelse af Genettes konstatering af, at denne fokalisering sædvanligvis fortæller således, at "den samme hændelse kan fremmanes flere gange afhængigt af point of view." (1995: 190)

En af de få gange, hvor invasionen præsenteres i et mere generaliserende og eksternt perspektiv, findes lige før kamphandlingerne begynder. Som så mange andre instruktører af historiske film vælger Spielberg at indlede sekvensen med tekstskilte, som viser, hvor og hvornår handlingen udspiller sig. I den første tekst står der: "June 6, 1944", i den anden "Dog Green Sector Omaha Beach". I baggrunden ser vi en strand, som ingen i hverken virkeligheden eller filmen kunne befinde sig på her umiddelbart før

invasionen. De følgende billeder viser fremrykkende landgangsfartøjer med soldater, som ses fra et fugleperspektiv, der heller ikke kan motiveres diegetisk. Når kameraerne kommer nærmere landgangsfartøjerne, er synsvinklen distanceret yderligere, men så snart bådenes porte åbnes, forandres alting. Herfra rykkes publikum ind i fortællingen ved hjælp af et utal af vidners subjektive synsvinkler – der excelleres i intern mangfoldig fokalisering.

Saving Private Ryans nærmest interaktive, 360 graders, lynklippede audiovisuelle 'vidnefokalisering' kan ses som et udtryk for, at nutidens tilskuere ikke blot vil betragte det fortidige på afstand, men forventer at deltage aktivt (om end imaginært) i det historiske forløb. Denne type mediepraksis har givet eksisteret i lang tid og haft mange forgængere – tænk blot på 1800-tallets panoramiske museer, eller på sofistikeret legetøj som datidens Zoëtroper, hvis tromler kunne fremvise levende billeder, når man drejede på dem. Men fortællemæssigt har det seneste tiårs historiske Hollywood-film haft mest til fælles med computerspil. Da Spielberg ved filmfestivalen i Venedig i 1998 blev bedt om at beskrive sin ambition med *Saving Private Ryan*, nævnte han således computerspillets interaktive dimension som et forbillede: "Jeg ville sætte tilskueren direkte fysisk ind i filmen. Jeg ønskede ikke, at han eller hun skulle blive en passiv betragter." På samme festival konstaterede han endog, at "der er bygget bro mellem spillefilmen og computerspillet. Spillene har enorme mængder af blod og vold. Sammenhængen mellem computerspil og film blev skabt, da filmvolden blev kommercialiseret. Ingen føler sig underholdt ved at 'redde menig Ryan'." (cit. Rehlin 1998).

Steven Spielberg instruerer Tom Hanks under optagelserne til *Saving Private Ryan* (1998).

Ved første blik kan dette forekomme at være en overraskende nedvurdering af underholdning, når man tænker på, hvem der udtaler sig. Men det kan forklares med, at Spielberg i denne sammenhæng optrådte ved en europæisk og kulturelt prestigefuld filmfestival. Det, vi ser her, er med andre ord et forsøg på at styrke hans kulturelle kapital i forhold til omgivelsernes forventninger. Når man ser på, hvorledes Spielberg efterfølgende har ageret, så viser der sig en diametralt modsat holdning til såvel underholdningsindustrien som computerspilbranchen. Det er således interessant at notere sig, at Spielbergs selskab DreamWorks – kort efter at *Saving Private Ryan* havde vundet fem Oscars for bedste instruktion, bedste foto, lyd, redigering og bedste *special effects* – var med til at udvikle et af de mest populære historiske computerspil, der nogensinde er lavet. Denne spilserie, *Medal of Honor*, har jeg allerede berørt. Den lanceredes i 1999 og er derefter udkommet i mange forskellige versioner. I januar 2002 kom spillet *Allied Assault*, som nærmest er kalkeret efter Spielbergs film. En af dem, som hyldede spillet, sammenlignede det med en 'grynet krigsfilm' (Paretti 2002), hvilket ikke ligger langt fra Spielbergs eget ønske om at gøre filmen 'sjusket'. En anden kommentator mente, at tilstrækkeligt god teknik er en forudsætning for at opleve den ønskede realisme og

følelsen af nærvær i spillet (signaturen Carl 2002). Sådanne kommentarer og spillenes kommercielle succes kan ses som udtryk for, at udviklerne her har været i fase med samtidens konventioner, forventninger og krav – akkurat som tilfældet var med Spielbergs D-Dags-film.

Ringen sluttes. Men hvad fortæller så en historisk krigsfilm som *Saving Private Ryan* om dagens samfund og medieudbud? Og kan man overhovedet betragte den amerikanske filmindustris produkter som historiske pejlemærker? Afslutningsvis vil jeg udrede fire gensidigt afhængige tendenser, som på forskellige måder kan kobles til det seneste tiårs medieudvikling, og som forhåbentlig besvarer de ovenstående to spørgsmål.

For det første er det tydeligt, at illusionen om nærhed til fortiden fortsat er efterspurgt. At hæve sig over de historiske landskaber for at forstå sammenhænge bedre glider således i baggrunden til fordel for stadig forbedrede teknikkers overbevisende simuleringer af at være på stedet og opleve den skinbarlige interaktion med fortiden i *real time*. Virtuel nærhed har helt enkelt trængt den virkelige distance bort, og midt i det hele befinder det enkelte individ sig som en slags epicentrum.

Det leder videre til en anden gammel, men, forekommer det, forstærket tendens i det 21. århundrede. I dag spiller det agerende historiske subjekt ikke sine vigtigste hovedroller som stedfortrædende vidne i Hollywoodfilm og computerspil. Nej, nu er det snarere mobiltelefoniens og internettets uoverskuelige udbud af privatoptagelser fra forskellige konfliktområder, der stjæler scenen. Og præcis som den historiske Hollywood-film finder disse faktiske vidnesbyrd deres fremmeste modpoler i de æterbårne mediers distancerede overvågning af igangværende krige og brug af militærets optagelser fra såkaldte *smart bombs*, som ikke viser, at rigtige mennesker dør og lemlæstes, når bomberne rammer deres mål. Hollywoodfiktioner om fortidens krige og amatørbilleder af samtidens stridigheder udgør med andre ord vigtige alternativer – og nødvendige påmindelser om – hvordan det kan se ud, når man befinder sig i begivenhedernes centrum.

Den tydeligste fællesnævner for hhv. film- og computerspilindustriens nærgående måde at skildre den historiske krig i dag og enkelt-individers formidling af aktuelle krige via mobiltelefon eller internet udgøres af sådanne begreber, som jeg har diskuteret i det ovenstående, dvs. nærvær, vidnestatus og mangfoldig intern fokalisering. Hvem der påvirker hvem mest i denne udvikling – den globale filmindustri eller den enkelte mediebruger – er vanskeligere at afgøre. Formodentlig drejer det sig, som så meget andet, om en aldrig standsende strøm af gensidige og komplementære krydsbestøvninger, som påvirker os på flere forskellige niveauer. Sobchacks ti år gamle prognoser ser således stadig ud til at holde vand; om noget, så synes den palimpsestiske historiske bevidsthed at dominere vores tilværelse i endnu større udstrækning i dag.

En tredje tendens er, at vi i en tid, hvor en global krig mod usynlig terror styrer den politiske dagsorden, ser ud til at have fået behov for at udfylde det rådende ideologiske og historiske vakuum med illusoriske oplevelser af at udkæmpe reelle kampe – og de bliver så belejligt henlagt til en tid, hvor modstanderne stadig var tydelige, konkrete og inden for rækkevidde. Når begivenhederne følger kausale årsags- og virkningskæder, som vi kender fra tidligere, og vi på forhånd ved, at tingene plejer at gå op i en højere enhed til slut, bliver vor samtids ideologiske, politiske, religiøse og sociale

problemer i det mindste kortvarigt bearbejdet på et symbolsk plan. Disse medierede møder med fortiden opfattes nok af mange som en slags spatiotemporale virkelighedsflugter med minimal terapeutisk virkning. Jeg mener dog, at spektakulære, virtuelle og fiktive interaktioner med det fortidige altovervejende har positive eftervirkninger. De har ikke mindst medvirket til en øget historisk interesse blandt mange unge mediebrugere. Og i det omfang, iscenesatte skildringer af fortiden lærer os noget om vores egen samtid, ser jeg primært fordele ved, at historien i stadig større omfang mest når os i fiktionsform.

Endelig er det derfor lige netop fiktionens, og i særlig grad Hollywood-filmens, rolle som en stadig vigtigere matrice, man kan lægge ned over virkeligheden, som jeg afslutningsvis vil fremhæve som den fjerde og sidste tendens i dagens samfund og medieudbud. Som Wolfgang Iser har konstateret, kan en fiktion nemlig aldrig afvises på spørgsmålet om, hvorvidt den er sand eller ej: "What counts is success, and not truth", som Iser udtrykker det (1993: 89). En fiktion fungerer således kun, så længe den harmonerer med de rådende værdier og forventninger. Dette udgør, som jeg ser det, det endegyldige bevis på fiktionens uvurderlige samtidsrelevans. En af vor tids mest indflydelsesrige fiktioner om fortiden – den historiske Hollywoodfilm – udgør med andre ord et særlig relevant historisk pejlemærke, som bør anvendes betydeligt mere i forskningen, end hvad hidtil har været tilfældet. Ikke mindst med tanke på denne repræsentationsforms stadige fornyelse. For så snart en fiktion af forskellige årsager ikke længere fungerer, erstattes den altid af en ny.

Oversat af redaktionen.

Denne artikel bygger videre på det ræsonnement, jeg præsenterede i min ph.d.-afhandling fra 2004, *Film och historia. Historisk hollywoodfilm 1960-2000*. Lund, KFS.

Litteratur

Bann, Stephen (1995). *Romanticism and the Rise of History*. New York, Twayne Publishers.

Gaddis, John Lewis (2002). *The Landscape of History, How Historians Map the Past*. Oxford, Oxford University Press.

Genette, Gérard (1995) [1980]. *Narrative Discourse, An Essay in Method*. Ithaca og New York, Cornell University Press.

Iser, Wolfgang (1993). *The Fictive and the Imaginary, Charting Literary Anthropology*. Baltimore og London, The Johns Hopkins University Press.

Landsberg, Alison (2004). *Prosthetic Memory – The Transformation of American Remembrance In The Age Of Mass Culture*. New York, Columbia University Press.

Paretti, Christopher (2002). "Medal of Honor: Allied Assault". *http://www.insidemacgames.com/reviews/view.php?ID=262*

Pizzello, Stephen (1998). "Five-Star General". In: *American Cinematographer*, august 1998.

Probst, Christopher (1998). "The Last Great War". In: *American Cinematographer*, august 1998.

Rehlin, Gunnar (1998). "Steven Spielberg, Sagofarbror och sanningssökare". In: *Tidningen Vi*, nr. 35/36.

Signaturen Carl (2002) *http://www.pcgamereview.com/reviews/action/Product_1921.asp*

Sobchack, Vivian (1997). "The Insistent Fringe: Moving Images and Historical Consciousness". In: *History and Theory*, vol. 36, nr. 4.

The Nazis Strike (1943).

Capra og krigen

Historien om de syv berømte og berygtede *Why We Fight*-film

Af Carl Nørrested

Da amerikanerne i 1941 gik militært ind i Anden Verdenskrig, fandt en del filminstruktører nye udfoldelsesområder i nationens navn. John Ford, William Wyler og John Huston lavede reportager fra fronten, og tidens store, folkelige *star*, James Stewart, ledede ligefrem adskillige bombetogter over Tyskland.

Den instruktør, der mere end nogen anden havde gjort Stewart kendt, havde ikke militær uddannelse bag sig. Frank Capra, der på dette tidspunkt var 44 år og et etableret navn i Hollywood, har senere udtrykt en vis skuffelse over ikke at blive indrulleret i aktiv krigstjeneste i samme grad som instruktørkollegerne. Eventuelle mindreværdskomplekser over kun at betragte krigen gennem optagelser, som andre havde stået for, har dog utvivlsomt fortaget sig, da selveste lederen af de væbnede styrker, ge-

neral George C. Marshall, rettede søgelyset mod Capra.

Marshall havde udarbejdet et omfattende skriftligt *Army Orientation Course* i femten sektioner, som han mente, Capra var den rette mand til at filmatisere. Det skulle blive til syv berømte – og senere berygtede – propagandafilm af hver ca. 50 minutters varighed: serien *Why We Fight.*

Capra var i forhandling med både 20th Century Fox og Warner Bros. om fremtidige ansættelseskontrakter, da det japanske angreb på Pearl Harbor fandt sted den 7. december 1941. Allerede to dage senere blev en oberstløjtnant sendt til Hollywood, og den 12. december oplyste en stolt Capra til pressen, at han lod sig indrullere i det såkaldte signalkorps, den afdeling af hæren, som typisk tog sig af militærets egne træningsfilm. På grund af igangværende filmprojekter gik der dog endnu nogle måneder, inden han trak i militærtøjet (McBride 1992: 448f).

I juni 1942 blev Capra udpeget til at lede den såkaldte 834 Signal Service Photographic Detachment, Special Services Division, Film Production Section. Afdelingen havde en bemanding på otte officerer, der i begyndelsen ledede 35 menige. I 1943 var antallet af menige i afdelingen vokset til 150.

Why We Fight-seriens syv film – betitlet *Prelude to War, The Nazis Strike, Divide and Conquer, The Battle of Britain, The Battle of Russia, The Battle of China* og *War Comes to America* – blev produceret i perioden fra juni 1942 til september 1945.

Filmene bestod næsten udelukkende af klip fra eksisterende dokumentar- og fiktionsfilm, suppleret af enkelte rekonstruktioner med skuespillere[1], og ca. 25 filmklippere under ledelse af William Hornbeck kom til at stå til Capras rådighed.

Et antal erobrede propagandafilm fra fjenden var hidtil forblevet under lås og slå som klassificeret materiale, men de blev nu et væsentligt element i *Why We Fight*. Capra påstår i sine erindringer, at han selv fik et chok, da han blev konfronteret med de tyske propagandafilms fuldstændig determinerede vilje til sejr (jf. titler som *Der Sieg des Glaubens, Triumph des Willens, Sieg im Westen* og *Feuertaufe*). Ved at anskueliggøre dette fjendebillede gennem lange direkte citater i *Why We Fight* kommunikerede Capra effektfuldt til de amerikanske soldater, at de enten måtte sejre eller overgive sig til tusindårsrigets slaveri.

Serien blev i første omgang udsendt som film skabt af propaganda-organet Office of War Information (OWI); forteksterne rummede ingen krediteringer. Capra fungerede reelt som en slags *executive producer* og havde adskillige såkaldte *project officers* knyttet til de enkelte film, bl.a. Sam Briskin, Theodor Geisel, Edgar Peterson, Joseph Sistrom og Leonard Spiegelgass. Anatole Litvak blev et stykke henne inddraget som Capras 'medinstruktør'.

På manuskriptsiden bidrog bl.a. Marc Connelly, Theodor Geisel, Frances Goodrich, Albert Hackett, John Huston, Eric Knight, Allen Rivkin, Leonard Spigelgass og Anthony Veiller. De foretrukne speakere i filmene var Walter Huston (især når det drejede sig om maskulin, frank determinisme), John Litel, Lloyd Nolan, Paul Stewart og Anthony Veiller.

Disse militærfilm blev så populære, at de også nåede ud til et civilt publikum. Og her sørgede de kommercielle distributionsselskaber hurtigt for at relatere hele serien til Capras kendte navn alene. Det øgede fokus på Capras ansvar for filmene skulle senere volde ham problemer, da de antikommunistiske heksejagter ramte Hollywood i begyndelsen af 50'erne – men det vender vi tilbage til.

De syv *Why We Fight*-film. Seriens første del, *Prelude to War* fungerer som en slags ouverture. Allerede under de indledende tekster får man på lydsiden præsenteret et potpourri over de allieredes nationalhymner (seriens komponister var Dimitri Tiomkin, Alfred Newman og Meredith Wilson).

Prelude to War behandler fascismens opståen i Italien, Japan og Tyskland fra slutningen af Første Verdenskrig til 1937, men undgår opkomsten af Francos Spanien. De totalitære tendenser sættes op mod de demokratiske idéer via citater fra vicepræsident Henry A. Wallaces såkaldte *The Price of Free World Victory*-tale fra maj 1942: "Dette er en kamp mellem en fri verden og en verden af trældom".

På lydsporet kommenterer Walter Huston:

> Hvilke verdener er det, mr. Wallace her taler om? (...) Lad os først se på den fri verden. *Vores* verden. Hvordan blev den fri? Kun gennem en lang, uophørlig stræben igangsat af visionære personligheder: Moses, Muhammed, Konfutse, Kristus. Alle troede de på, at alle mennesker for Guds åsyn var skabt lige.

Fascismens undertvingelseskrige starter med japanernes erobring af Manchuriet i 1931 og fortsætter med Italiens angreb på Ethiopien i 1935, som et isolationistisk USA og Folkeforbundet (filmen understøtter dette med melodien "Beautiful Dreamer") affinder sig med at være passive vidner til.

Seriens anden del, *The Nazis Strike*, fokuserer på germanske forudsætninger for fascismens genoplivning af idéen om det romerske imperium ved at fokusere på Karl Haushofers geopolitiske idéer og skildrer indlemmelsen af Østrig, Tjekkoslovakiet, den russiske ikke-angrebspagt, invasionen af Polen og krigserklæringen mod Frankrig.

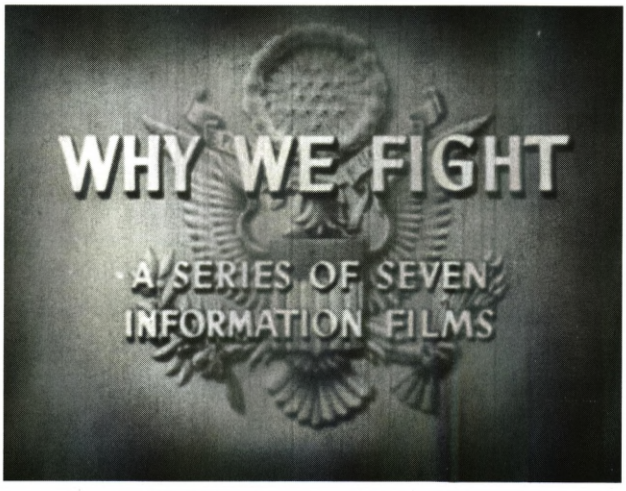
Tredje del, *Divide and Conquer*, koncentrerer sig om Tysklands løgnagtige pagter med – og efterfølgende angreb på – erklæret neutrale nabolande (Luxemburg, Holland, Belgien, Danmark, Norge). Den korte gennemgang af hvert land afsluttes med: "Befolkningen i ... vil aldrig glemme!"

Brutaliteten i filmene skildres alene i forhold til civilbefolkningen; man ser ingen døde soldater. En logisk konsekvens af det forhold, at filmenes primære målgruppe var soldater, som ikke måtte blive desillusionerede.

Seriens næste tre film er hver især tilegnet et af de allierede lande, der på dette tidspunkt sammen med USA skulle vinde sejren for "*our world*".

The Battle of Britain lever højt på de fremragende engelske dokumentariske beredskabsfilm. England skildres som det demokratiske europæiske ideal, hvor det ikke er regeringen, men derimod folket, der fører krigen: "Folket havde som deres leder valgt Winston Churchill til premierminister".

The Battle of Russia, den længste af seriens film, fortæller, hvordan vidt forskellige racer på et areal, der er ca. tre gange så stort som Amerikas, står sammen i en fælles kærlighed til jorden. Det faldt alle-



The Battle of Russia (1943).

rede i samtiden amerikanere for brystet, at russerne blev skildret som et frit og forenet folkefærd, hvor kun Sovjetunionens feudale randstater havde en uheldig tendens til at samarbejde med fascisterne. Senere, da antikommunisme kom til at stå højt på den amerikanske dagsorden, skulle reaktionerne vokse sig endnu mere voldsomme.

Stalin fandt ligefrem *The Battle of Russia* bedre end de russiske beredskabs-kompilationsfilm og lod filmen udsende i Sovjet med egen fortale, og den store instruktør V.I. Pudovkin fremhævede filmen som et skoleeksempel på konstruktiv montage.

The Battle of China virker en smule mindre vedkommende. Interessant er det dog, at filmen sætter landets 4.000-årige historie i perspektiv ved at sammenligne den med USA's 400 år. Sun Yat-sen indtager en rolle som en slags Kinas Lincoln, og Chang Kai-shek skildres som en stærk leder, der med få midler kæmper mod interne guerillastyrker. Mao Tse-tung omtales slet ikke. "Vi er Kinas allierede, mere end de er vores, eftersom de har bekæmpet japanerne de seneste syv år," lyder filmens speak.

Seriens første seks film er alle illustreret med fantasifulde, anskuelige landkort, der kommer til live som antropomorfe figurer. Disse blev leveret af Disney-studierne. Mange af filmens tekster havde næsten manifest-agtig karakter, idet de stod skrevet på lærredet.

Den sidste film, *War Comes to America*, anvender mange citater fra fiktionsfilm, mens USA's historie – fra de første euro-

pæiske pilgrimmes ankomst med skibet Mayflower og frem til 1942 – i grove træk gennemgås og præsenteres som en sammenhængende "kamp for frihed og fremskridt og for bevarelse af samme" ud fra Roosevelts devise "Vi hader krig!"

***Why We Fight*-filmene i Danmark.** Siden december 1942 havde det været helt forbudt at vise film fra de allierede lande i Danmark, så bl.a. *Why We Fight*-filmene blev modtaget med glæde efter krigen.

Filmene blev distribueret af Supreme Headquarters Allied Expeditionary Force (SHAEF), der fulgte Eisenhowers og Montgomerys invasion i Europa og opløste sig selv, da nogenlunde normale tilstande var genoprettet. SHAEF's filmkontor blev oprettet i det tyske filmselskab UFA's tidligere lokaler på Strøget i København – lokaler, der var blevet ramt af sabotage kort forinden. Allerede den 6. maj 1945 kunne SHAEF med en lille pulje af film, der var blevet tekstet i Sverige og fløjet ind derfra, holde premiere på efterkrigstidens første film fra de allierede lande. Disse film blev hurtigt fulgt op af en større skibsladning.

SHAEF kom også til at stå for den første visning af en tekstet *Why We Fight*-film herhjemme, nemlig *The Nazis Strike* (*Nazisterne gaar til Angreb*), der fik premiere i Park Teatret, Amager Bio og Nora Bio den 11. juni 1945[2]. Filmens danske plakat røber intet instruktør-ophav, men det gør til gengæld dagbladenes anmeldere, som priste Capra i høje toner. SHAEF har rimeligvis sørget for lidt skriftligt materiale til filmanmelderne.

SHAEF var allerede i gang med at opløse sig selv, da *The Battle of Russia* (under titlen *Slaget om Rusland*) fik premiere i Nørreport Bio den 22. juni 1945. Der var endnu ikke ressourcer til et trykt filmprogram til det almindelige biografpublikum, men filmselskabet MGM havde til premieren udsendt et lille såkaldt Metro-Service-hæfte til biografejerne. Reklamematerialet var nu forankret i Capras navn og var bl.a. udstyret med rosende tirader fra Thomas Døssing, der siden 1944 havde været Frihedsrådets repræsentant for "det kæmpende Danmark" i Sovjetunionen.

De følgende film i serien (bortset fra *The Battle of China* og *War Comes to America*) blev distribueret via United Artists og alle ledsaget af traditionelle filmprogrammer.

Fra dokumentarisme til propaganda. Hollywoods egen selvcensur, Motion Picture Production Code, havde effektivt skånet

Dansk plakat for filmen *The Nazis Strike* (1943, *Nazisterne gaar til Angreb*).

publikum for informationer om nazismen. En spillefilm som *Confessions of a Nazi Spy* (1939, instr. Anatole Litvak) var bestemt ikke velanset. Og regulære dokumentarfilm var på dette tidspunkt noget, som venstreorienterede organisationer – f.eks. den New York-baserede Workers Film and Photo League – havde nærmest patent på[3].

Den spæde begyndelse til en statsstøttet dokumentar-produktion kom i april 1935, da præsident Roosevelt oprettede den såkaldte Resettlement Administration – fra 1937 Farm Security Administration – der producerede enkelte dokumentarfilm, heriblandt Pare Lorentz' *The Plow that Broke the Plains* (1936) og *The River* (1937). Disse film skulle – hvis det stod til Hollywood – holdes langt væk fra biograferne.

Et center for udvikling af statslige oplysningsfilm, U.S. Film Service, blev i 1938 oprettet med samme Lorentz som leder under The National Emergency Council. U.S. Film Service blev hurtigt bremset i sin udvikling, da man havde alt for ambitiøse og forkert proportionerede planer omkring centrets produktioner, der udelukkende var fokuseret på landets interne problemer. Den langsomme Robert Flaherty blev hyret til *The Land,* mens den hollandske kommunist Joris Ivens stod for *The Power and the Land* (begge lavet i 1940, om end Flahertys film først blev sponsoreret færdig i 1942).

Da Roosevelt i 1940 opstillede til sin tredje præsidentperiode, alt imens Hitler invaderede Frankrig, vendtes fokus til USA's eksterne problemer. U.S. Film Service ophørte i juni 1940 og nåede kun sporadisk at få dokumentarfilm ud til amerikanske foreninger og organisationer.

Tyve dage efter Pearl Harbor, den 27. december 1941, gav præsidenten sin holdning til filmindustrien klart til kende i en udtalelse til branchebladet Motion Picture Herald:

> Den amerikanske film er et af de mest effektive medier, når det gælder information og underholdning for vores borgere. Filmen bør forblive fri, for så vidt at det ikke truer den nationale sikkerhed. Jeg ønsker ingen filmcensur.

Der var således ikke umiddelbart noget, der forhindrede filmindustriens fortsatte kapitalvinding, og Roosevelt fik da også Hollywoods fulde opbakning.

Præsidentens ældste søn, James Roosevelt, nærede stor interesse for militære træningsfilm – både qua en fremtrædende stilling i den amerikanske flåde og som uafhængig filmproducent. Han fik i maj 1940 sat skub i filmindustriens udarbejdelse af militære krigsfilm, idet han fik gennemført, at et allerede eksisterende råd under filmakademiet, The Academy's Research Council, kom til at stå for den definitive udarbejdelse af den amerikanske krigspropaganda på film. The Academy's Research Council havde oprindelig haft til opgave at etablere fælles tekniske standarder for filmindustrien, men havde siden begyndelsen af 1930'erne også haft en finger med i spillet omkring udarbejdelsen af træningsfilm til hæren og signalkorpset.

Frank Capra, der indtil december 1940 havde været formand for The Academy's Research Council, kom til at indtage en central rolle i det spil. Capra, der som nævnt lod sig indrullere til aktiv tjeneste i signalkorpset i 1941, fik udpeget 20th Century Fox' ledende producent, Darryl F. Zanuck, til formand for koordineringsudvalget, og Zanuck satte straks signalkorpsets egen filmproduktion skakmat. Capras efterfølger som akademiformand, producenten Walter Wanger, fortsatte Capras linje.

13. juni 1942 stiftedes et udpræget centralistisk propaganda-organ, det allerede omtalte Office of War Information (OWI), der fungerede som regeringens talerør. OWI's øverste leder var journalisten og ny-

hedskommentatoren Elmer Davis. OWI's opgave lød på:

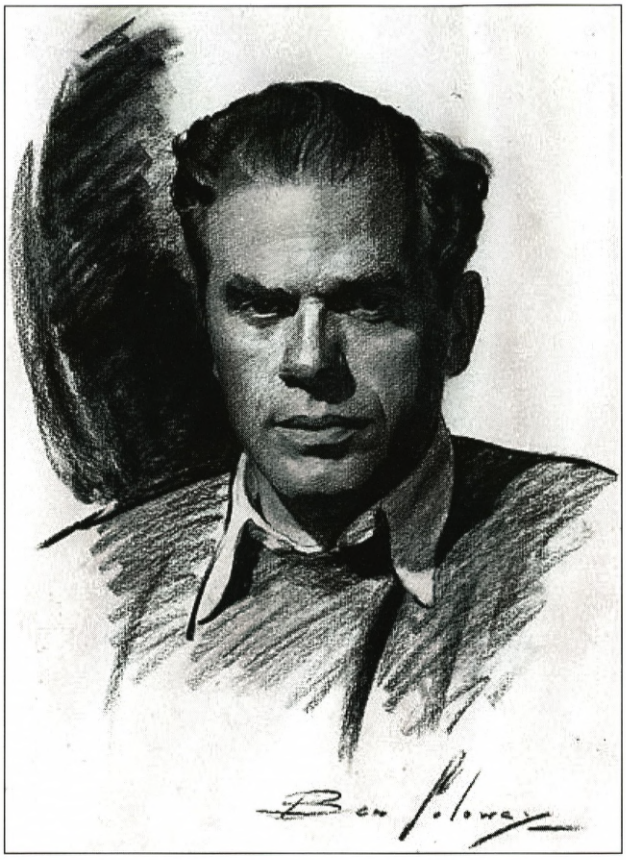
... via presse, radio, film og andre kanaler at formulere og gennemføre informationsprogrammer beregnet på styrkelse af en uformel og intelligent forståelse – hjemme såvel som i udlandet – af status og fremskridt vedrørende krigsindsatsen og regeringens krigspolitik, aktiviteter og målsætninger.[4]

Da Capra mødte Gud. "På det tidspunkt, hvor jeg blev sat til at lave dokumentarfilm, havde jeg aldrig set en dokumentar selv. Og jeg kendte ingen, der havde lavet en. I Hollywood havde vi ganske vist hørt om dokumentarer. Vi troede, det var langhårede galninge, der lavede den slags," udtalte Capra senere. "Men jeg havde hørt, at dokumentaristernes gud på det tidspunkt befandt sig i Washington. Hans navn var Grierson." (Udateret interview til en lokal tv-station i Milwaukee, cit. Bailey 1975: 128).

Skotten John Grierson, der stod fadder til selve begrebet 'dokumentarfilm' og hele den engelske dokumentarbevægelse, var en berejst herre. Han havde fra 1938 reorganiseret hele Canadas produktion af ikke-fiktionsfilm til det kolossale statslige produktions- og distributionsorgan National Film Board of Canada. Og da Grierson i 1939 lagde vejen forbi USA, fik han sammen med den engelske dokumentarfilminstruktør Paul Rotha udvirket stiftelsen af et par kortlivede amerikanske projekter[5].

Og man må sige, at ærkeamerikaneren Capra gik uimponeret til sin første dokumentarfilm. Han opsøgte ganske enkelt den største kapacitet på området og bad om et godt råd.

Jeg sagde: "Mr. Grierson, alle siger, at du ved alt, hvad der er at vide om dokumentarfilm. Jeg har fået en opgave her. Hvordan fanden laver man dokumentarfilm?" Grierson kiggede på mig, udbrød et "Ha, ha, ha" og skred." (Ibid.)



Frank Capra i kunstneren Ben Soloweys streg.

Capra sagde senere om mødet med Grierson: "Han var en stor kanon, og han foragtede folk fra Hollywood over en kam. Og ikke mindst det forhold, at de skulle til at lave noget så *helligt* som dokumentarfilm!" (Ibid.)

Griersons og Capras indsats under krigen var på mange måder parallel. Grierson stod bag National Film Board of Canadas store dokumentarserie *World in Action* (1941-45, redigeret af englænderen Stuart Legg), der ligesom *Why We Fight* byggede på allerede eksisterende dokumentarisk materiale og havde den amerikanske newsreel-serie *March of Time* som forbillede.

World in Action blev populær også i USA, men den kunne på ingen måde stå sig i kon-

kurrence med den sensationelt populære *Why We Fight*. Såret forfængelighed kan muligvis forklare, hvorfor Grierson hverken omtaler Capra eller *Why We Fight* i nogen af de artikler, der udgør dokumentarismens bibel, *Grierson on Documentary* (udgivet første gang i 1946).

At kende fjenden. Den flittige Capra-enhed udarbejdede efter maj 1943 hver anden uge offentlige newsreels betitlet *The War* (senere omdøbt til *Army-Navy Screen Magazine*). Det blev til 50 sådanne newreels, hvortil kom 46 ugentlige klassificerede *Staff Film Reports* (fra juni 1944 og frem), der kun cirkulerede blandt overkommandoen, herunder præsidenten.

Endelig stod enheden for yderligere ti deciderede propagandadokumentarer, som angik forskellige specifikke problemstillinger vedrørende krigens forløb, og som var instrueret af enten Capra eller en af hans *project officers*. De vigtigste film hørte til grupperingerne *Know Your Ally* eller *Know Your Enemy*, men der var også kuriøse islæt.

Den antropologisk interessante *The Negro Soldier* fra 1944 blev således udarbejdet af Carlton Moss og Marc Connelly – sidstnævnte havde i 1936 været ophavsmand til spillefilmen *The Green Pastures* (*Guds grønne enge*), der udelukkende havde sorte skuespillere på rollelisten. *The Negro Soldier* betød, på trods af sin stiltiende accept af raceadskillelse i hæren samt mange barnlige racistiske stereotyper, et lille skridt frem for de sortes borgerrettigheder. Bl.a. berettede filmen om den populære bokser Joe Louis' militære indsats for sit land.

Det hændte – især med de mere storpolitiske dokumentarer – at politiske vinde fordrede ændringer. Den skyld, som amerikanerne pådrog sig med bombningen af Hiroshima og Nagasaki, relativerede eksempelvis smædekampagnen mod japanerne og gjorde, at en film som *Know Your Enemy – Japan* blev trukket helt ud af OWI's distribution, fordi den fremstillede kejser Hirohito som ansvarlig, på samme måde som Hitler blev det i samtlige film, der angik Tyskland.

Know Your Enemy – Japan udpeger i en idelig, besværgende talestrøm Japan som den farligste irrationelle fjende for 'vores verden'. En fjende, der opererer fra et landområde på størrelse med Californien (jordarealer er en ofte anskueliggørende faktor i disse film), som bebos af et barbarisk blandingsfolk (!), der har tilpasset sig samuraiernes *code of warriors*, hvor baghold betragtes som en kunst. Den tradition, pointerer filmen, er blevet bibeholdt frem til Hirohitos dage og har effektivt modstået den strøm af potentielt frelsende missionærer, som startede med Magellans opdagelsesrejser.

Det dæmoniserende billede, der skabes af den japanske fjende, er en smule paradoksalt set i lyset af, at Capra tilsyneladende havde stor respekt for den japanske krigspropaganda. I 1944 bistod blandt andre Capra og instruktørkollegaen Alexander Korda den berømte og berygtede amerikanske antropolog Ruth Benedict i arbejdet med en efterretningsrapport om japanske krigspropagandafilm, som var bestilt af Office of Strategic Services – det senere CIA. Capra og kollegerne blev i den sammenhæng bedt om at bedømme den tekniske og kunstneriske kvalitet af japansk propaganda, og de fandt japanernes film "overlegne i forhold til de film, der blev produceret i Europa og Amerika" (Benedict 1943: 15). Det var særlig skuespillet, som imponerede Capra ved de japanske propagandafilm. Ifølge Benedict bemærkede han: "Vi kan simpelt hen ikke overgå det her. Vi laver sådanne film én gang hvert tiår. Vi har ikke skuespillerne til det." (Ibid.).

Know Your Enemy – Japan blev først færdiggjort af Theodor Geisel og Capra i

1945 – kort før A-bombeangrebene på Japan. Filmen harmonerede som nævnt ikke med den udbredte skyldfølelse i USA efter Hiroshima og Nagasaki og blev hurtigt taget af plakaten. En opfølgende film, *Our Job in Japan*, blev end ikke udsendt.

Your Job in Germany (1945, instr. Theodor Geisel) tog bedre kegler hos de udstationerede. "Sejr fører til fred – nogle gange," hedder det i de indledende tekster. Den forestående opgave i Tyskland indebærer imidlertid, at amerikanske soldater står over for "fremtidige nazister", hvilket man kan aflæse af historien, hvor Tyskland har fornægtet hvert et nederlag.

"Du er oppe imod den tyske historie. Stol ikke på dem," hedder det. "Gør ikke nar. Indgå ikke i diskussioner. Knyt ikke venskaber. Giv dem aldrig din tillid. (...) De siger kun undskyld, fordi de tabte krigen." Hitler fremhæves ikke længere som bæreren af kollektiv skyld. Den har det tyske folk overtaget, og folket skal først og fremmest pacificeres. Foreløbig er der ikke håb for demokratiet.

Capra havde iværksat sin første film om Tysklands-spørgsmålet med *Here Is Germany* i 1942, der skulle have været instrueret af eksil-tyskeren Ernst Lubitsch. Den var tænkt som en dramatisk spillefilm med den arketypiske germaner 'Karl Schmidt' som hovedperson, og den skulle vise, at den militaristiske arv blev overleveret fra generation til generation. Filmen blev senere bearbejdet efter den vante *March of Time*-opskrift af Lubitschs assistent Gottfried Reinhardt (der var søn af teatermanden Max Reinhardt) under titlen *Here is Your Germany.* En film, som Capra fik overflødiggjort ved den langt mere hårdtslående *Your Job in Germany.*

Capra kunne nu mere end nogensinde leve op til den amerikanske succesmyte. Han blev udnævnt til oberstløjtnant i juli 1942 og endte i toppen som *assistant chief* i The Army Pictorial Service i 1944.

Capra fra populisme til centralisme. Frank Capras løbebane fra 1930 til 1950 ser på overfladen glansfyldt og logisk sammenhængende ud. Han anskueliggjorde den menige mands fantastiske indsats i et USA, der evnede at rejse sig fra en økonomisk depression, trodse de fascistoide trusler fra Centraleuropa, lede 'den frie verden' til sejr under Anden Verdenskrig – skulder ved skulder med de Allierede – og som trods kommunistiske trusler fra Østeuropa formåede at genetablere mellemkrigstidens tryghed og bevare optimismen.

Men der er også paradokser i Capras udvikling. Behovet for en stærk statsmagt kom gennem 40'erne til at fylde meget i Capras oeuvre, men i karrierens begyndelse i 1930'erne talte han *populismens* sag i en lang række succesfilm.

Populismen bruges i denne sammenhæng om en ideologi, hvor individualismen – i fuld overensstemmelse med Skaberens hensigt – er menneskets højeste mål. Det omgivende samfund bør i bedste fald blot fungere som garant for den private ejendomsrets ukrænkelighed. Populismen, der har agrare rødder, står således i opposition til den kapitalistiske industrikultur, fagforeninger og den omsiggribende føderale statsmagt.

I et fyndigt forord til erindringsbogen *The Name Above the Title* fra 1971 skriver Capra i bedste *americana*-tradition om sin ungdom:

> Jeg afskyede fattigdom. Hadede at være en bondedreng. Hadede at være en småravsende journalist-knøs strandet i en snusket siciliansk ghetto i Los Angeles. Min familie kunne hverken læse eller skrive. Jeg ville væk. Hurtigst muligt. Jeg ledte efter noget, et håndtag eller et greb, der kunne katapultere mig over sporene fra mit lurvede taberland til vindernes overflodssamfund.

Social bevidsthed i *American Madness* (1932, *Amerikansk galskab*) med Walter Huston og Constance Cummings i fokus.

Det var samarbejdet med manuskriptforfatteren Robert Riskin og producenten Harry Cohn på Columbia-studierne, der formede Capra som ung filmkunstner. Et af deres tidligste værker, *American Madness* (1932, *Amerikansk galskab*), er rimeligvis den første spillefilm, der fremstillede Depressionen for et almindeligt biografpublikum. Filmen følger en idealistisk bankleder (Walter Huston), som gennemskuer krisens onde cirkel: Hvis penge ikke investeres, opstår der arbejdsløshed, og så har folk ingen penge at købe for, og virksomhederne ingen midler at producere for. Storkapitalen i filmen repræsenteres af bankvæsenet, der kun vil låne ud imod sikkerhed.

Den idealistiske bankdirektør finder, at USA's sikreste grundlag er *karakteren*, og han låner ud til små selvstændige i tillid til deres gode populistiske væsen. Depressionen vil kunne afværges, hvis storkapitalen opløser sig selv til fordel for de afgørende faktorer i erhvervslivet: de små selvstændige, der forvalter økonomien – når den ellers er til rådighed – ud fra menneskelig indsigt og ikke ud fra profithensyn.

Derefter fulgte en række af sociale komedier og dramaer, alle med manuskript af Robert Riskin: *Lady for a Day* (1933, *Lady for en dag*), *It Happened One Night* (1934, *Det hændte en nat*), *Broadway Bill* (1934), *Mr. Deeds Goes to Town* (1936, *En gentleman kommer til byen*), *Lost Horizon* (1937, *Tabte horisonter*) og *You Can't Take It With You* (1938, *Du kan ikke tage det med dig*). De behandler alle mere eller mindre eksplicit Depressionen, og de viser alle – gennem 'den lille mand's eksempel – en løsning på krisen, der indebærer, at de rige frivilligt opgiver deres privilegier, at staten undlader at blande sig, og at alle, der ikke i forvejen bor ude på landet, søger tilbage til naturen og dermed ryster det moderne industrisamfunds problemer af sig. Det var ikke ligefrem den idé, præsident Franklin D. Roosevelt (der kom til magten i 1932) havde med sin New Deal.

At Capra og Riskin i adskillige filmhistoriske værker alligevel direkte beskrives som besyngere af Roosevelt-æraen, kan således undre. Det var i realiteten den japanske bomberegn over Pearl Harbor 7. december 1941, der for en periode gjorde svorne populister til overbeviste tilhængere af New Deals statsindgreb.

Det vigende engagement. Man kan med god ret hævde, at dokumentarismen var en nødvendig saltvandsindsprøjning for Capra. Da opgaven med *Why We Fight* kom, kunne man allerede ane konturerne af den uengagerede type spillefilm, han producerede i efterkrigsårene. Et af disse jaskede værker var hans filmatisering af gyserhygge-boulevardkomedien *Arsenic and Old Lace* (*Arsenik og gamle kniplinger*), som Capra af hæren fik albuerum indtil januar 1942 til at optage og klippe færdig. Filmen nåede i øvrigt først et almindeligt biografpublikum så sent som september 1944, da stykket omsider var taget af plakaten på Broadway.

Efter krigen måtte Capra meget mod sin vilje starte eget selskab og blive uafhængig. Han fik dog William Wyler, George Stevens og Sam Briskin til at gå sammen med sig. Med sig tog han også frihedsklokken som logo, da de fire skabte produktionsselskabet Liberty Films, Inc. Nu ville Capra lave den essentielle Capra/Riskin-film – ganske vist uden Riskin[6].

Ikke færre end ni manuskriptforfattere var inde over *It's a Wonderful Life* (1946, *Det er herligt at leve*), og aldrig havde Capra selv været mere aktiv i skrivefasen. Fortæksterne krediterede foruden ham selv Frances Goodrich og Albert Hackett. I sin selvbiografi skriver Capra:

> Jeg syntes, det var min bedste film nogensinde. Ja, jeg syntes faktisk, det var den bedste film, *nogen* nogensinde havde lavet. Den var ikke lavet for at behage de blaserte anmeldere, ej heller de trætte intellektuelle. Det var *min* film, skabt for den slags mennesker, som *jeg* holder af; den film, jeg havde ønsket at lave, siden jeg for første gang kiggede gennem en kameralinse. (...) En film, der kunne fortælle den svage, den modløse, den desillusionerede; drukkenbolten, junkien, luderen; folk bag fængselsmure og folk bag jerntæpper, at *intet menneske er en taber*." (Capra 1971: 422)

Capra fik overtalt James Stewart til at påtage sig rollen som George Bailey, skønt Stewart efter krigsoplevelserne var fast besluttet på ikke at vende tilbage til filmen. Donna Reed fik det gennembrud, enhver skuespillerinde drømmer om. Projektet lykkedes. Filmen, der ved sin fremkomst virkede hyggeligt arkaisk, er i dag den vestlige halvkugles foretrukne tv-julefilm.

It's a Wonderful Life fik mange nomineringer, men til Capras store skuffelse ingen Oscars. Efterkrigstidens publikum var langt mere stemt for den stramt realistiske tone, som William Wyler anlagde i *The Best Years of Our Lives* (*De bedste år*), der blev produceret hos Samuel Goldwyn i 1946.

Usikker på fremtiden valgte Capra at sælge Liberty og sig selv til Paramount.

Den kolde krigs vinde. For atter at demonstrere sin amerikanske og antikommunistiske loyalitet meldte Capra sig nok en gang til krigstjeneste ved udbruddet af Koreakrigen i 1950. Han havde dog ikke lyst til at lave film om krigen, da han – som han udtrykte det – dybest set ikke anede, hvad den gik ud på.

På grund af mistanken om kommunistsympatier i forbindelse med *The Battle of Russia* ønskede signalkorpset ham på ingen måde genindkaldt. I stedet blev Capra som civilist en del af Defense Department's hemmelige tænketank VISTA, som bl.a. opere-

Det var på alle måder en hjemvenden til de trygge rammer, da Capra i 1946 lavede *It's a Wonderful Life* (*Det er herligt at leve*).

rede med moderne psykologisk og kemisk krigsførelse. Capra blev tilknyttet et lille råd, PSYCHON, der beskæftigede sig med psykologisk krigsførelse, og han indleverede forslag til en filmserie med arbejdstitlen *Why We Arm*. I denne periode blev han løbende informeret om, at hans akter blev grundigt gennemforsket af HUAC (House Un-American Activities Committee).

Det paranoide politiske klima i Hollywood fik i 1951 Capra til at ophæve den kontrakt, han havde med Paramount, fordi størstedelen af hans medarbejdere ifølge HUAC's efterforskning havde haft kommunistisk baggrund.

Capra var erklæret modstander af HUAC's høringer, der for alvor tog fart fra marts samme år. Han slap selv for indkaldelse til afhøringer, men mange af hans tidligere medarbejdere blev sortlistet – syv af dem efter at være blevet angivet af Capra. Det skete i hans 225 sider lange Security Board File, som han 29. december 1951 indleverede til Army-Navy Personnel Security Board for at få lov at forblive i VISTA-projektet.

En af dem, Capra angav, var den forhenværende kommunist Sidney Buchman, der bl.a. havde leveret det blændende manuskript til James Stewart-filmen *Mr. Smith Goes to Washington* (*Mr. Smith kommer til Washington*) fra 1939[7]. Buchman var selskabet Columbias mand. Efter at have slået sit navn fast som manuskriptforfatter overtog han supervisionen af produktioner fra 1942 og avancerede endda til vicepræsident i firmaet. Men karrieren blev brat afbrudt i 1951, da han blev dømt for foragt for retten ved ikke at ville optræde som angiver til HUAC.

I takt med antikommunismens fremvækst kom *Why We Fight*-filmen *The Battle of Russia* naturligvis i HUAC's søgelys. Mange amerikanere havde allerede ved premieren fundet det hyklerisk, at filmen omtalte Ruslands nyere historie som "det kristne kors' sejr over det fascistiske hagekors". Hvor filmen *Divide and Conquer* havde hudflettet Tysklands brud på samtlige pagter, skildrer *The Battle of Russia* ikke-angrebspagten mellem Rusland og Tyskland som et klogt taktisk greb, der tjente til at forstærke Sovjets forsvar.

Under HUAC-efterdønningerne trak Capra Anatole Litvak frem som eneinstruktør af denne film. Capra anførte, at han under produktionen af *The Battle of Russia* havde været intenst optaget af sit samarbejde med den britiske regering om filmen *Tunisian Victory* og derfor havde overladt eneansvaret til Litvak allerede i august 1943.

Trods Capras samarbejde med undersøgelseskomitéen mistede VISTA tålmodigheden omkring en afgørelse vedrørende Capras loyalitet og besluttede i september 1951 at fratage ham hans opgaver for nationens sikkerhed.

I 1952 sendte State Department instruktøren ud på en sidste patriotisk mission – til en international filmfestival i Indien, hvor han talte demokratiets sag imod de kinesiske og russiske delegater.

Minderne har man da lov at have. Først i 1959 kunne Capra – genrejst efter McCarthy-periodens paranoia og med Frank Sinatra som finansiel makker i produktionsselskabet Sincap – atter slå gækken løs. Det skete med en sentimental komedie, der faktisk virkede som en anakronistisk genindspilning af King Vidors folkelige drama *The Champ* (*Champ, mesterbokseren*) fra 1931 – blot i skingre farver og anstrengte Cinemascope-kompositioner. Filmen fik den betegnende titel *A Hole in the Head* og indledte Capras endelige deroute som instruktør. Han var havnet i afmægtig monotoni.

I 1961 lavede han en totalt parodisk genindspilning af en af sine mest gemytlige komedier, *Lady for a Day*, under titlen *A Pocketful of Miracles* (*Lady for en dag*). Samtidig genvaktes imidlertid interessen for de film, der havde gjort ham til 30'ernes bedste filminstruktør. Og Capra greb atter tilbage til rødderne med erindringsbogen *The Name Above the Title* fra 1971, den måske endnu i dag mest berømmede biografi fra Hollywood.

I *The Name Above the Title* giver Capra udtryk for, hvor vigtig anerkendelsen af hans indsats for fædrelandet var for ham. I en af bogens mange mindeværdige passager (s. 407f) fortæller han, hvordan han den 14. juni 1945 – dagen inden sin planlagte tilbagevenden til Hollywood – bliver kaldt ind på general George C. Marshalls kontor. Capra frygter det værste, og til en kollega udbryder han:

Jeg kommer aldrig ud af denne fandens hær. Først var det *Why We Fight*-filmene. Hurtigt, hurtigt, hurtigt! Så negerfilmen. Skal have den i morgen. (...) I sidste måned var det *On to Tokyo*! Moralen i Europa er sløj. Eisenhower og de andre generaler vil besvare soldaternes spørgsmål per film. *30* dage til at lave *den*! Jeg er udkørt, Lyman! Kaput! Hvis ham den forpulede Marshall har endnu en hasteopgave til mig GÅR JEG BERSÆRK.

Da Capra kommer ind på den øverstbefalendes kontor, får han sig dog en overraskelse.

Jeg brasede ind og stoppede så op, som om jeg var blevet skudt. Det var et tableau i bedste Graustark-stil. General Marshall smilede bag sit skrivebord. På rad og række og med front mod mig stod generaler med udmærkelser (...)

FORTJENSTMEDALJEN ... til mig! Den højeste udmærkelse, hæren kan tildele for ikke-kamphandlinger. General Pershing havde modtaget fortjenstmedaljen, og general Eisenhower, og general Marshall.

Og nu kommer general Marshall over for at vise *mig* den ære. Blitz-pærer glimter ... Jeg ligner en vagabond ... Jeg rødmer af skam. Generalen trykker min hånd. Andre generaler danner kreds om mig ... trykker min hånd ... de er stolte ... jeg er følelsesløs ... Munson omfavner mig ... forbliv nu oprejst ... ikke bryde samen ... Frank McCarthy redder mig ... fører mig til sit kontor og ud på gangen ... jeg går ned ad gangen ... som en zombie ... med udtalelser i den ene hånd og en medaljeæske i den anden ... går ud på det første det bedste toilet ... ind i aflukket ... låser døren ... sætter mig på sædet ... og græder som et spædbarn ...

Frihedsklokken fra *Why We Fight*.

Noter

1. Til den sidste af filmene anvendtes enkelte nye optagelser fra den amerikanske provins. De var ifølge Capra optaget i Louisiana-området af Robert Flaherty som en bestillingsopgave: "Han tullede bare rundt og havde et stort filmhold, som ikke havde bedre at tage sig til." (cit. Bailey 1975: 129).
2. Filmen blev i øvrigt vist sammen med et stykke engelsk brugsdokumentarisme, *Coastal Command* (1942, instr. J.B. Holmes).
3. Produktionen af oplysningsfilm – *orientation films* – havde ganske vist eksisteret næsten siden filmmediets opfindelse, men de havde lidt en hensygnende tilværelse under hhv. flåden og signalkorpset. Sent under Første Verdenskrig (1917) stiftedes Committee on Public Information, der forsøgte at få de forskellige militære *orientation films* lanceret i foreningssammenhænge. Det lykkedes dog

ikke dengang regeringen at få iværksat et egentligt samarbejde med den traditionelle filmbranche om at nå et almindeligt underholdningsorienteret biografpublikum – ej heller uden for USA.

4. Federal Register VII, 1942 – specifikt om OWI Domestic Branch. Denne afdeling (ledet af Gardner Cowles) blev fra august 1942 suppleret af et OWI Overseas Branch kontor i New York (ledet af Robert Sherwood med et tilknyttet Motion Picture Bureau styret af Philip Dunne og Robert Riskin). OWI's vartegn var i øvrigt frihedsklokken Liberty Bell, der siden uafhængighedserklæringen i 1776 har fungeret som det amerikanske frihedsikon par excellence.
5. Det drejede sig om Association of Documentary Film Producers (med Mary Losey som omdrejningspunkt) og American Film Center (med Pare Lorentz som ankermand). Sidstnævnte skulle som det britiske forbillede British Film Centre (fra 1937) formidle kontakt mellem dokumentarfilmproducenter og sponsorer. Endvidere fungerede Grierson som guru for den socialistiske filmgruppe Frontier Films, som opnåede en vis gennemslagskraft i perioden 1938-42. Gruppen havde rødder i Workers Film and Photo League, var hadet på regeringsplan og blev nærmest betragtet som en bande småkriminelle.
6. Robert Riskin følte, at hans indsats blev overset, og han aftalte med Cohn, at han efter juni 1936 selv skulle markere sig som instruktør af egne manuskripter. Det projekt indledtes med Cary Grant-filmen *When You're in Love*, der dog ikke førte til noget instruktørgennembrud for Riskin. Han rykkede derpå over til konkurrenten Samuel Goldwyn og fungerede som lidet bemærkelsesværdig *associate producer* på et par af dennes film. Capra, der havde følt sig stavnsbundet af Cohns stramme femårs-kontrakter og følte sig for stor til Columbia, valgte nu at gå sammen med Riskin i et fælles produktionsfirma, der symptomatisk nok kom til at hedde Frank Capra Productions, Inc. Selskabets *Meet John Doe* (1941) virkede som en lidt træt videre udpinning af *Mr. Deeds Goes to Town*-konceptet, og derefter opløste Capra/Riskin definitivt deres direkte samarbejde. Under krigen var Riskin tilknyttet som korrespondent for *Liberty Magazine* samt medarbejder på Ministry of Informations krigspropagandafilm i London.
7. En ukrediteret Marc Connelly stod i øvrigt for filmens dialog.

Litteratur

Bailey, G. (1975). "Why We (Should Not) Fight: Colonel Frank Capra Interviewed". In: Poague 2004: 124-31.

Benedict, Ruth (1944). "Japanese Films: A Phase of Psychological Warfare". Deklassificeret efterretningsrapport, 30.marts 1944. In: Iokibe, Makoto (red.)(1989). *The Occupation of Japan*. Bethesda, Maruzen Publishing Company, Mikrofiche nr. 3-A-38.

Capra, Frank (1971). *The Name Above the Title*. New York, The Macmillan Company.

Dyer MacCann, Richard (1973). *The People's Films*. New York, Hastings House.

Forsyth, Hardy (red.)(1946). *Grierson on Documentary*. London, Harcourt, Brace and Co.

Hirano, Kyoko (1992) *Mr. Smith goes to Washington: Japanese Cinema Under the American Occupation 1945-52*. Washington, Smithsonian Institute Press.

McBride, Joseph (1992). *Frank Capra. The Catastrophe of Success*. New York, Simon & Schuster.

Nørrested, Carl (1974): *Amerikanske samtidige spillefilms forholden sig til Depressionen (perioden 1929-39)*. Upubliceret universitetsspeciale, København.

Poague, Leland (red.)(2004). *Frank Capra Interviews*. Jackson, University Press of Mississippi.

Schatz, Thomas (1997). *Boom and Bust. The American Cinema in the 1940s*. Berkeley, University of California Press.

Kampgejst og offervilje er gennemgående motiver i Aleksandr Dovzjenkos værk. Billede fra *Arsenal* (1928).

I skyggen af Stalin

Aleksandr Dovzjenko – ukrainsk frihedskæmper og sovjetisk krigsagitator

Af Karsten Fledelius

Det er forbløffende, at der under det vanvittige pres og stadig skiftende politiske signaler i 1930'ernes Sovjetunionen kunne produceres stor filmkunst. 1920'erne havde til sammenligning været det rene slaraffenland og havde ført til mindeværdige film, som nok var præget af den herskende ideologi, men også rummede både store eksperimenter, samfundskritik og humor.

Denne artikel vil følge en af periodens store instruktører, Aleksandr Dovzjenko, gennem de vanskelige år 1930-44. En periode, hvor kunsten var præget af den socialistiske realismes didaktiske forpligtelser, og hvor den politiske dagsorden stod på femårsplaner, tvangskollektivisering samt indre og ydre krige. Film og politik var i denne periode uadskillelige, og historien

om Dovzjenko har derfor uvægerligt en anden hovedperson også: den enevældige Josef Stalin.

Fornuftsægteskabet. Josef Stalin (1879-1953) havde elimineret alle sine rivaler i anden halvdel af 20'erne og satte sig derefter som generalsekretær i kommunistpartiet tungt på magten. Ud over terror var propaganda det vigtigste kampmiddel for denne 'røde tsar', og for Stalin var det vigtigste propagandamiddel ubetinget *filmen*. Han havde allerede i 1924, ved den 13. partikongres, kaldt filmen "det største middel til masseagitation" og udtalt, at det var partiets opgave at kontrollere det[1]. Efter Stalins mening skulle sovjetfilmen – ud over at mindske udgifterne til import af udenlandske film – tjene til at legitimere revolutionens og borgerkrigens ofre. I virkeligheden betød det som oftest at styrke hans fremadrettede indenrigspolitiske strategier.

Aleksandr Dovzjenko (1894-1956) var en begavet bondesøn fra Ukraine, Sovjetunionens næststørste republik og historisk set det russiske riges kornkammer.

Jord (*Zemlya*, 1930) er med sine smukt komponerede billeder af ukrainsk landliv blevet en klassiker. Den var samtidig en politisk håndsrækning til Stalin.

Dovzjenko var som ung soldat i den hær, der kæmpede for et uafhængigt Ukraine, og at han på den baggrund skulle gøre karriere som Sovjet-Ukraines ubetinget største filmskaber – og som en af Sovjetunionens førende – kan synes en absurditet.

Hvad der reddede ham fra at blive udrenset som ukrainsk nationalist, var en kombination af tre ting: hans talent som filmskaber, hans loyalitet over for kommunistpartiet – og ikke mindst Stalins blik for hans brugbarhed i den overordnede strategi.

Dovzjenko var livet igennem præget af en stærk kærlighed til det ukrainske land, dets folk og sprog, sådan som det mere end skinner igennem i eksperimentelle og poetiske film som *Zvenigora* (1927) og *Jord* (*Zemlya*, 1930), der begge har ukrainsk folklore og historiebevidsthed som omdrejningspunkter. Men han bakkede også 100 procent op om bolsjevismen og idéen om den socialistiske revolution. Han blev tilmed, i en alder af elleve år, ateist – som enhver god bolsjevik var det. Hans store svaghed var nok hans tro på den 'gode tsar'. Om man vil, kan man anse Dovzjenko for en 'nyttig idiot', som lod sig bruge til at retfærdiggøre diktaturets voldshandlinger. Men som det vil fremgå senere, havde også Dovzjenko sine grænser.

Fornuftsægteskabet mellem Dovzjenko og Stalin blev indgået i 1934. For at være sikker på ikke at gå fejl af partilinjen i en omskiftelig tid – og vel også for at promovere sig selv – greb Dovzjenko til det naive og dristige middel at sende et brev til Stalin, hvori han anmodede om at få lov til at læse manuskriptet til sin planlagte spillefilm nummer fem, *Aerograd*, højt. Det imponerede diktatoren, som hurtigt reagerede ved at invitere ham til et møde i sit arbejdsværelse i Kreml.

Mødet mellem filmskaberen og Stalin

varede over en time. Og det blev det første i en række møder, også med andre af Sovjetunionens topledere, som Stalin præsenterede ham for. Blandt disse var den jævnaldrende russer Nikita Khrusjtjov (1894-1971), der senere skulle overtage Stalins rolle som landets øverste leder. Nok så væsentligt var Khrusjtjov selv bondeson og født få kilometer fra grænsen til Ukraine, som han følte sig nært knyttet til. Khrusjtjov forstod således Dovzjenkos dilemma: hvordan være tro på samme tid over for sovjetkommunismen og sin ukrainske identitet?

Med sin direkte adgang til Stalin og Khrusjtjov havde Dovzjenko væsentligt forbedret sine chancer for at ramme plet. Og den politisk korrekte *Aerograd* faldt i særdeles god jord.

Der er ikke meget at snakke om, da pelsjægeren Stjepan i paranoia-filmen *Aerograd* (1935) opdager, at en gammel ven har samarbejdet med japanerne.

Filmen er en slags nær-fremtidsfilm, der handler om den japanske infiltration af et sparsomt befolket sovjetisk Fjernøsten[2]. Filmen var som skræddersyet til et land, hvis befolkning skulle føle sig omgivet af fjender og derfor evigt være på vagt, også over for sine nærmeste. Helten, en handlekraftig pelsjæger i det invasions-sårbare område øst for Manchuriet, skyder således mod slutningen sin nære, mangeårige ven, da denne lader sig lokke af en japansk agent og viser sig at være landsforræder. En reaktion helt i tråd med regimets moralfilosofi.

Krigshelt til tiden. Dovzjenkos folkelige og politiske popularitet toppede med hans følgende værk, krigsfilmen *Sjtjors* fra 1939, et billedskønt heltekvad af den ret så patetiske skuffe. Filmen blev til i slipstrømmen på den største succesfilm i den socialistiske realismes ånd overhovedet: *Tjapajev* (1934). *Tjapajev* handlede om den russiske borgerkrigshelt af samme navn og var instrueret af Sergei og Georgij Vasilijev (som ofte blev omtalt som brødre, selv om de end ikke var i familie). Titelfiguren er en tapper, men uvidende og impulsiv revolutionær i Den Røde Hær i årene 1918-19. Filmens centrale pointe er, at han først gennem den ideologiske skoling, en udsendt partikommissær giver ham, bliver en effektiv militær leder i kampen mod de tsar-venlige, såkaldt 'hvide' tropper. Et karakteristisk træk ved filmen er, at da samme partikommissær, Furmanov, bliver forflyttet til en anden post, udsættes enheden for et overraskelsesangreb, hvorunder Tjapajev bliver såret. Var Tjapajev en helt, var partiets ideolog til gengæld decideret uundværlig!

Med 50 millioner solgte billetter og en glasklar pointering af, at det var bolsjevikkerne, der udstak kursen mod fremtiden, kan det ikke undre, at filmen dannede skole inden for den socialistiske realisme.

Stalin så et behov for en tilsvarende film med ukrainsk emne[3] og foreslog Dovzjenko at lave en film om Mykola Sjtjors, en kommunist som faldt mod nationalisterne under borgerkrigen i Ukraine i 1919. Et sådant vink fra *Vozjd,* den Store Leder, gjorde man klogt i ikke at overhøre. Og Dovzjenko lavede gerne en historisk film – han har

sandsynligvis opfattet det som mere sikkert end en samtidsfilm.

Sjtjors blev af gode grunde en meget anderledes film end *Tjapajev,* trods lighederne i udgangspunktet. Ikke så meget fordi Mykola Sjtjors historisk set var en langt mindre betydningsfuld skikkelse end Tjapajev– det havde Stalins propagandaapparat nemlig siden 1935 sørget for at kompensere for ved forskellige hyldestkampagner. Men snarere fordi Dovzjenko som instruktør havde en anden æstetisk sensibilitet. I en mindeværdig sekvens bæres en falden hærleder, den gamle bonde Vasyl, iført traditionel ukrainsk klædedragt over fotogene kornmarker i brand. Skønt allerede død ligger Vasyl på båren med åbne øjne og fabler om Pusjkin og andre store ånder, inden han gør dem følge på de evige jagtmarker.

Det er træk som dette, der gør *Sjtjors* til en rigtig Dovzjenko-film; det var samme semi-surrealistiske fandenivoldskhed, samme blanding af nationalromantisk poesi og historiske fakta, der gjorde hans *Zvenigora* berømt.

Overordnet set må det dog siges, at der er noget længere mellem sådanne øjeblikke i *Sjtjors*. En stor del af filmen har – i pagt med tidens socialistiske realisme – en mere jordnær, dialogbåren fortællestil (omend altid i knivskarp og meget smuk fotografering) og følger Mykola Sjtjors udvikling fra hvalp til lederskikkelse.

At dø eller ikke dø. Selve produktionen af filmen var en flere år lang balanceakt, der på flere måder truede med at koste instruktøren livet.

Et af problemerne var det penible spørgsmål om Ukraines selvstændighedskamp og historiske forhold til Rusland. Det tyske kejserrige havde i 1918 tvunget sovjetregeringen[4] til at trække sine tropper ud af området, men Tyskland kapitulerede til de allierede allerede i november samme år. I det tomrum, der opstod, kæmpede mange ukrainere for et uafhængigt og demokratisk Ukraine, og de fik støtte af dele af den gamle kejserlige hær, 'de hvide'. Moskva-kommunisternes Røde Hær foretog i de følgende år tre invasioner for at genvinde herredømmet og fik i 1920 gjort kål på de sidste rester af ukrainsk uafhængighed. Sårene efter denne krig blev sent lægt – nogle vil sige aldrig – og tingene lysnede ikke i de følgende år. Perioden 1932-34 var præget af dårligt planlagte tvangskollektiviseringer, bondeoprør og udbredt hungersnød.

Især set i dét lys er Dovzjenkos fokus påfaldende. Hvor hans tidlige film handlede meget om landbruget og den økonomiske udvikling, fokuserede *Sjtjors* næsten udelukkende på den militære. Og Dovzjenko valgte pragmatisk at lade helten være Moskvalydig ukrainsk anti-nationalist – der imidlertid havde en bonde som en af sine bedste allierede. På den måde blev der bygget bro over nogle af de dybeste kløfter i samfundet.

I filmen slås Mykola Sjtjors i 1918 mod tyskerne. Både med kampånd og krigslist vinder han sejre; bl.a. får han held til at svække modstanderen ved at fraternisere med tyske menige, som viser sig at være mest stemt for at desertere. Derefter modstår Sjtjors, støttet af bonden Vasyls regiment, både en polsk invasion og ukrainske separatister, som dog formår at såre vores helt. Modsat Tjapajev – og i modstrid med virkeligheden – overlever Sjtjors trods alt i filmen. Det er således Vasyl, som må lægge krop til den helteofring, der nærmest var obligatorisk for genren. Sjtjors holder gravtalen og er i et og alt partiets mand – talerøret for tidens behov for disciplin og offervilje (Kepley 1986: 123).

Et andet og større problem for Dovzjenko i forbindelse med *Sjtjors* var, at filmens realisering fandt sted midt under Stalins

store udrensninger af partimedlemmer og officerer, som blev anklaget og dødsdømt som forrædere, spioner, sabotører og udenlandske agenter. Udrensningerne i årene 1934-37 var udtryk for en politisk kursændring i retning af storrussisk centralisme. Det gik ud over både en række af de personer, Dovzjenko benyttede til sin research, og nogle af de planlagte skikkelser i filmen.

Det blev særlig farligt, da de store udrensninger inden for toppen af det sovjetiske officerskorps startede i 1937. Dovzjenkos militære rådgiver, Ivan Dubovy, som havde været den historiske Sjtjors' næstkommanderende, havde gjort karriere og var blevet udnævnt til vicekommandant i Ukraine. Nu blev også han arresteret, tidligt i 1938, oven i købet i tilstedeværelse af instruktøren selv i filmstudiet i Kijev. Måske som følge af tortur bekendte Dubovy, at han selv havde skudt Sjtjors for at overtage hans kommando! Det gjorde det helt umuligt for Dovzjenko at lade sin helt dø heroisk i Dubovys arme, som planlagt. Ifølge manuskriptet skulle Dubovy derefter have opfordret sine soldater til at reagere på Sjtjors' død med at erobre Kijev. I stedet blev der nu lagt op til, at Dovzjenko skulle lade sin Dubovy være en forræder, som skød Sjtjors.

Men det gik for vidt for Dovzjenko. Han kunne ikke præsentere en mand, som han anså for at være offer for et justitsmord (Dubovy blev faktisk henrettet), som en 'folkets fjende'. Dér gik hans grænse for følgagtighed. I stedet foretog han det radikale skridt helt at tage karakteren Dubovy ud af filmen og lade Sjtjors leve videre efter sin egentlige dødsdag! Filmens Sjtjors ses i slutningen af den endelige version ved en parade af officersaspiranter fra det militærakademi, han ifølge filmen siden kom til at lede – en fuldstændig uhistorisk slutning, som nødvendiggjorde, at meget måtte optages på ny, og som har den interessante pointe, at Sjtjors får forhindret, at tåbelige militære ledere bruger de unge kadetter som kanonføde.

I sin selvbiografi fra 1939 skriver Dovzjenko, at processen med at lave *Sjtjors* var den mest tilfredsstillende erfaring, han havde haft i sit liv. Men det kan kun være, fordi han vidste, at Stalin ville læse biografien! Dovzjenko var som oftest nedtrykt og migræneplaget, og han var så usikker på, om filmen ville blive godtaget, at han flere gange talte om at begå selvmord. I personlige breve skrev han, at processen havde berøvet ham fem års helbred (Liber 2002: 163 og 154).

Dommen. Både optagelser og klipning varede ganske længe – først i marts 1939 indbragte Dovzjenko den færdige version til godkendelse hos filmkomitéen i Moskva. Ved den første officielle forevisning lå instruktøren i et rum ved siden af og græd, og lederen af den sovjetiske filmadministration, Semen Dukelskij (hvis forgænger, Boris Sjumjatskij, var blevet henrettet i januar 1938), ville overhovedet ikke diskutere *Sjtjors* med ham, før den var blevet forelagt højere myndigheder. Først da de sagde god for filmen, turde Dukelskij indrømme, at han havde syntes godt om den (Dukelskij led i øvrigt nogle år senere samme skæbne som Sjumjatskij).

Stalins udrensninger ramte bl.a. folk, der havde været på den 'forkerte' side under borgerkrigen, selv om de siden var blevet accepteret som gode bolsjevikker. Dovzjenko var faktisk selv en af dem! Og han blev overvåget af nidkære embedsmænd i filmadministrationen, som selv var bange for at komme i klemme, og som hver havde deres forestilling om, hvad Stalin ønskede – til tider indbyrdes modstridende forestillinger.

Usikkerheden nagede også Dovzjenko. Flere gange måtte han selv opsøge Stalin for

Den historieforvanskende krigsfilm *Sjtjors* (1939) blev Aleksandr Dovzjenkos største publikumssucces.

at finde ud af, hvad han virkelig mente, hvilket i sig selv kunne gøre denne mistænksom[5]. Men den direkte kontakt til Stalin og Khrustjov gjorde det muligt for ham at realisere *Sjtjors*, oven i købet i et samarbejde mellem Mosfilm og Ukrainfilm, således at nogle af optagelserne rent faktisk fandt sted i Ukraine. Selv filmens indirekte kritik af hærlederne – som Sjtjors altså skilte sig ud blandt – slap Dovzjenko godt fra, måske fordi den fandt sted i kølvandet af Stalins drastiske kamp mod hele toppen af Sovjetunionens forsvar.

Den ukrainske filmskaber fik nu virkelig vind i sejlene: *Sjtjors* blev vist og hyldet på den 18. partikongres i Moskva og fik to uger senere officiel biografpremiere, hvor filmskabere som Eisenstein var med til at rose den til skyerne. Filmen blev set af ikke færre end 31 millioner mennesker, og Dovzjenko blev udnævnt til medlem af Den Sovjetiske Forfatterunion, indvalgt i Kijevs byråd, udnævnt til kunstnerisk leder af Kijev Filmstudiet og fik i marts 1941 Stalin-prisen af første grad for filmen.

Udefra betragtet kan det virke, som om hyldesten må have føltes som en slags salt i såret på Dovzjenkos ukrainsk-nationalistiske sensibilitet. Men det giver de eksisterende kilder ikke grund til at tro. Dovzjenko troede øjensynligt til stadighed, at den ukrainske egenart kunne trives under sovjetstyret. 1920'ernes styrkelse af ukrainsk sprog og kultur under Stalins ledelse har været en væsentlig årsag til, at instruktøren ikke betragtede Den Store Leder som en fjende. Han så heller ikke sig selv som værende i opposition til kommunistpartiet; faktisk drømte han hele livet om at blive medlem af partiet. Den drøm gik dog ikke i opfyldelse – ligesom den ikke gjorde det for andre af tidens prominente filmskabere som Sergei Eisenstein, Dziga Vertov og Leonid Trauberg, uanset hvor loyalt de opførte sig mod regimet (det lykkedes derimod for Vsevolod Pudovkin og Mikhail Romm i 1939).

Aleksandr Dovzjenko led i mange år af depression.

Dovzjenko som krigsagitator. Krigsudbruddet 22. juni 1941 kom som et chok for kredsen omkring Stalin og ikke mindst for Dovzjenko (Bullock 1991: 796f; Montefiori 2007: 380-90). Men for den nu 47-årige instruktør blev det en inspiration, både som agitator, forfatter og filmskaber. Han ville gøre en aktiv krigsindsats. Det huede ham ikke, at han sammen med Kijev Filmstudiet blev evakueret til den centralasiatiske sovjetrepublik Turkmenistan som følge af de tyske troppers hurtige fremrykning i Ukraine. Han ville tilbage til Ukraine og

være så tæt som muligt på fronten. På det personlige plan spillede det også ind, at hans gamle forældre ikke blev evakueret. De kom til at leve under tysk besættelse, uden at Dovzjenko havde mulighed for at kende deres skæbne.

Dovzjenko fik heller ikke nogen lang karriere som kunstnerisk leder i Kijev Filmstudiet, dertil skabte han sig for mange fjender med sin ledelsesstil, sine urealistiske mål for en kraftig produktionsforøgelse og sin diskrimination af ikke-ukrainske filmskabere. Filmstudiets administrative leder fjernede omkring årsskiftet 1941/42 midlertidigt Dovzjenko som kunstnerisk leder, med opbakning fra lederen af den centrale filmadministration, Ivan Bolsjakov. Sidstnævnte blev Dovzjenko så rasende på, at han i april 1942 hævdede, at han havde to hovedfjender, Hitler og Bolsjakov! (Liber 2002: 189). Det gjorde det ikke bedre, at den, der indsattes i hans sted, var den russiske filminstruktør Mikhail Romm, som han ikke kunne fordrage, og at hans livsledsagerske (og senere hustru) Julija Solntseva og hans to assistenter blev fyret.

Den officielle begrundelse for at fjerne Dovzjenko fra posten var, at han skulle samle materiale til sit nye filmmanuskript, *Ukraine i flammer*, og derfor ikke mere havde tid til at passe sit job ved filmstudiet. Og Bolsjakov gav ham da også tilladelse til at tilbringe en måned ved fronten. Men det, Dovzjenko i virkeligheden arbejdede på, var at blive udnævnt til krigskorrespondent, hvilket lykkedes ham ved at gå direkte til den general, som stod i spidsen for frontens politiske administration. Omkring 1. juni 1942 blev Dovzjenko udnævnt til en ledende stilling i den politiske administration af sydvest-fronten, som udgav frontavisen *Den Røde Hær* – ganske bemærkelsesværdigt i betragtning af, at han stadig ikke var medlem af kommunistpartiet.

Det lykkedes Dovzjenko at kortslutte bureaukratiet, dels i kraft af hans personlige karisma og stædighed, men formentlig også fordi han stadig havde opbakning fra Khrusjtjov, som i 1938 var avanceret til førstesekretær i Ukraine. Bag Dovzjenkos sceneskift lå også en dyb frustration over at have brugt de sidste seksten år på at arbejde i en hadsk atmosfære. Havde han i stedet været forfatter – skrev han i sin dagbog – havde han undgået at sætte sit helbred på spil med at skulle samarbejde med "ynkværdige eksistenser, som hader mig, og som jeg dybt foragter som ukvalificerede og amoralske brutale personer uden blot et anstrøg af anstændighed" (cit. Liber 2002: 190). I alt tilbragte Dovzjenko over seks måneder i det sydlige Rusland, mens Ukraine var besat af tyskerne – selv om migræne og problemer med hjertet gjorde det vanskeligt for ham at tilbringe længere tid ved selve fronten.

Sine oplevelser benyttede han til at skrive flammende noveller om krigen, ren propaganda beregnet på at styrke moralen hos tropperne. Men han kunne ikke holde sig væk fra filmen. Med basis i sine optagelser fra rejserne i det annekterede Vestukraine skabte han i 1943, sammen med Julija Solntseva, dokumentarfilmen *The Battle for Soviet Ukraine* (*Bitva za nashu Sovetskuyu Ukrainu*).

Filmen dækker perioden fra lige før krigsudbruddet i juni 1941 til starten af 1943. Den benytter filmklip fra erobrede tyske ugerevyer, hvis skildringer af glade tyske soldater (fra tysk side beregnet på at bagatellisere vanskelighederne på østfronten) i Dovzjenkos hænder sættes i barsk kontrast til civilbefolkningens lidelser, ligesom instruktørens karakteristiske lyriske dvælen ved det ukrainske landskabs skønhed tjener som kontrast til ukrainernes pinsler. Dovzjenkos vrede og indignation over de tyske troppers ufølsomhed og arro-

gance formidles overbevisende i den æstetiske kontrastering mellem elementer, som er taget ud af vidt forskellig kontekst – og som først (i den sovjetiske montagefilms ånd) i klippebordet bliver til en helhed. (Kenez 1995: 162).

The Battle for Soviet Ukraine fik en særdeles positiv omtale i ledende sovjetiske aviser. Partiavisen *Pravda* skrev således: "Ved sin visuelle beskrivelse af krigens rædsler, især de tyske krigsforbrydelser, var Dovzjenkos værk ikke blot en gengivelse af begivenhederne, men opmuntrede tillige til had mod tyskerne" (*Pravda* 20. oktober 1943, cit. Liber 2002: 192). Det var klart, at Dovzjenko igen havde ramt plet, og den officielle premiere i Moskva blev en stor succes.

Også i hæren klarede Dovzjenko sig godt. Han blev efter endt tjeneste, i marts 1943, udnævnt til oberst af reserven, og i april samme år til medlem af den ukrainske kommission til undersøgelse af tyske krigsforbrydelser. Og efter generobringen af Kijev deltog han og Julija Solntseva, sammen med toppersoner som Nikita Khrusjtjov og krigshelten marskal Zjukov, i indtoget i den befriede by, hvor han blandt de få overlevende fandt sin moder. Faderen, fik han at vide, var død af sult under besættelsen.

Lavinen ruller. Trods sine bitre refleksioner, hvor han kaldte filmkarrieren for tidsspilde, havde Dovzjenko ikke kunnet holde sig fra at arbejde på manuskriptet til *Ukraine i flammer,* hvor han bl.a. trak på stof fra sine krigsnoveller. I efteråret 1943 sendte han det færdige manuskript videre op gennem systemet, efter at han for en sikkerheds skyld havde haft et møde med det centrale politbureaumedlem (og senere Stalins første efterfølger) Georgij Malenkov. Denne lovede ham angiveligt at sikre både publikationen af manuskriptet og gav tilladelse til at lave filmen. Dovzjenko havde også vist manuskriptet til sin velynder Khrusjtjov, som havde været meget positiv over for det.

Tre ugers ophold i Kijev i november 1943 skulle imidlertid komme til at koste Dovzjenko dyrt. Da han vendte tilbage til Moskva, fik han den ubehagelige nyhed, at tidsskriftet *Znamja,* som skulle have publiceret manuskriptet, havde udsat det pga. "forbigående problemer". Han fik senere at vide, at Stalin ikke brød sig om manuskriptet og personligt havde forbudt dets offentliggørelse. Det viste sig, at Dovzjenkos manuskript var blevet en stor sag under hans fravær fra Moskva. Den ansvarshavende kvindelige redaktør af tidsskriftet havde nemlig følt sig usikker og sendt en kopi af korrekturen videre til Sjtjerbakov, en af de skarpeste partiideologer, idet hun samtidig havde gjort opmærksom på, at Dovzjenko ikke havde villet acceptere redaktionens rettelsesforslag, men havde insisteret på sin oprindelige tekst.

Meget tyder på, at det har været henvendelsen til Sjtjerbakov, som har sat lavinen i gang, så også Stalin blev mistænksom over for projektet. Og den ukrainske vinkel på krigen var ikke til at tage fejl af. Filmens påpegning af, at mange ukrainere ikke var flygtet, fordi de havde fået at vide, at det var sikkert for dem at blive, kunne opfattes som en kritik af Stalin. Ydermere betonede filmen den hårde behandling, som efter generobringen blev mange af ofrene for besættelsen til del fra sovjetisk side. Intet af dette var usandt, men mange i samtiden ville gerne fortie det. Samtidig vakte teksten igen nogle ikke-ukraineres aversioner – der var altid folk, som nærede mistilid til Dovzjenko for hans klart ukrainske holdninger.

I sin nød opsøgte Dovzjenko nu Khrusjtjov til endnu en personlig samtale, der fandt sted 3. januar 1944. Men fire dage forinden havde Stalin, Khrusjtjov og Sjtjerbakov haft

et møde om Dovzjenkos manuskript. Ifølge Khrusjtjovs erindringer blev resultatet af mødet, at Stalin gav ham ordre til at sammenkalde Dovzjenko, lederne af det ukrainske kommunistparti og den ukrainske regering samt centralkomitéens sekretærer for propaganda, og at forberede en resolution om den utilfredsstillende situation på den ukrainske ideologiske front (Liber 2002: 198). Hverken Malenkov eller Khrusjtjov turde protestere. På denne baggrund kan det ikke undre, at samtalen den 3. januar blev en dyb skuffelse for Dovzjenko, som ikke mødte nogen som helst forståelse hos Khrusjtjov. I sin dagbog skrev han:

> Jeg forlod N.S. [Nikita Sergejevitj Khrusjtjov] med følelsen af, at mit liv lå i ruiner. (...) Nu skal jeg leve og fungere under den undertrykkende og uudholdelige trussel om den endelige dom. De vil flå mig i stumper og stykker for alt folket, og alle mine mange arbejdsår vil blive til intet og endog vendt til en æreløs handling.

Og så bad ateisten Dovzjenko til Gud. Om at give ham styrke til ikke at synke hen i fortvivlelse og sorg og give ham visdom til at "tilgive den gode N.S. som havde vist sig at være (...) en svag person." (cit. Liber 2002: 199).

Katastrofen. Mødet med Stalin fandt sted tre uger senere, varede fem kvarter og levede op til Dovzjenkos bange anelser. Halvdelen af politbureauet var til stede, herunder Khrusjtjov, som netop tillige var blevet udnævnt til regeringsleder for det befriede Ukraine. Stalin erklærede lige ud, at manuskriptet angreb sovjetsamfundets orden, men også at han, af hensyn til Dovzjenko, havde droppet sin oprindelige idé med at offentliggøre manuskriptet forsynet med en kritisk kommentar. Stalin understregede, at instruktøren havde begået alvorlige fejl af anti-leninistisk karakter. Han havde misforstået, at krigen var en del af klassekampen, og han havde fremsat den påstand, at Sovjetstaten havde forberedt sit folk utilstrækkeligt på krigen. Han vendte sig også mod Dovzjenkos kritik af dårlige ledere både i hær, administration og parti. Og så var det faldet ham for brystet, som en skændsel for ukrainske kvinder, at heltinden, datteren af en kollektivbonde, opfordrede helten, officer i den Røde Hær, til at gå i seng med sig! I det hele taget havde han forsyndet sig mod et grundprincip i den socialistiske realisme derved, at hans hovedpersoner var for nuancerede.

Men allerværst var efter Stalins mening, at Dovzjenko intet havde gjort for at skjule sin ukrainske nationalisme. Manuskriptet lagde ifølge Stalin op til, at det kun var ukrainerne, der kæmpede mod tyskerne, ikke Sovjetunionens øvrige folk. Han så det som udtryk for en "snævertsynet og indskrænket ukrainsk nationalisme, som er i modstrid med vort partis politik og det ukrainske og det sovjetiske folks interesser" (cit. Liber 2002: 200). Derefter sendte han Dovzjenko og ukrainerne ud, mens Khrusjtjov og de øvrige politibureau-medlemmer blev 50 minutter længere.

8. februar 1944 udstedte Sjtjerbakov en generel ordre til Khrusjtjov og til en række myndigheder og tidsskrifter om, at ingen arbejder af Dovzjenko måtte offentliggøres uden særlig tilladelse fra den overordnede propagandaledelse. Hermed var Sjtjerbakov indsat som vagthund over Dovzjenko, som blev isoleret og mistede en række af sine tillidsposter. Han blev hængt ud offentligt i artikler og taler. Selv Khrusjtjov tog offentligt afstand fra ham.

Dovzjenko mistede uigenkaldeligt sin stilling ved Kijev Filmstudiet og sin lejlighed i Kijev, så han kunne kun opholde sig i Moskva, hvor han som en særlig ydmygelse blev degraderet fra instruktør af første grad til instruktør af tredje, fulgt af en tilsva-

rende lønforringelse. Han blev holdt under konstant opsyn af NKVD, datidens navn for KGB, som rapporterede om hans dybe frustration og fortsatte opfattelse af, at hans skildring af kampen mod tyskerne i Ukraine havde været den rigtige. På den baggrund kan det ikke undre, at han ikke blev taget til nåde igen.

Dovzjenko havde ikke noget imod at lave propaganda. Han var under krigen endnu mere opsat på at leve op til systemets forventninger, end han havde været tidligere. Men han havde sin ukrainske patriotisme og sin sandhedskærlighed, og den satte nogle grænser for ham. I deres stille sind har topfolk som både Khrusjtjov og Malenkov sikkert været enige med Dovzjenko. Men ingen turde gå imod Stalin, som på dette tidspunkt var i gang med sin nådesløse kamp for at sikre sin lederposition i Sovjetsamfundet efter sejren over Hitler.

Hvad Stalin ikke nævnte, men som formentlig også har været en af grundene til hans forbitrelse over manuskriptet, var, at han selv ikke forekom en eneste gang i det. Som den georgiske filmskaber Tjiaureli senere bebrejdede Dovzjenko:

> Du kunne ikke reservere bare ti meter film til Lederen. Du har ikke lavet en eneste episode om ham i nogen af dine film. Du kunne ikke få plads til dem! Du ville ikke vise Lederen! Du var opfyldt af stolthed. Nu skal du dø … (cit. Liber 2002: 204)

Dovzjenko blev dog hverken fængslet eller udsat for det, der var værre. Stalin holdt i nogen grad hånden over sine filmskabere, selv når de skuffede ham.

Filmindustri under forandring. Hvis man vil forstå, hvor dramatisk Dovzjenkos fald var, og hvor voldsom en omkalfatring den sovjetiske filmindustri blev udsat for i 1930'erne, er det værd for en stund at spole tiden tilbage.

Plakat for *Zvenigora* (1928). Ukendt kunstner.

Det var alt sammen startet så lovende. Dovzjenkos første succes, i 1927, var med en antibritisk spionfilm, *The Diplomatic Pouch* (*Sumka dipkurjera*), hvori han selv spillede en af de sovjetiske helte. I 1928 havde hele to film premiere, begge med tema fra borgerkrigen i Ukraine mellem nationalister og kommunister i 1918, *Zvenigora* og *Arsenal.*

Det var netop med filmen *Arsenal*, som ender med kommunistens dramatiske heltedød i kampen for et sovjetisk Ukraine, at Dovzjenko for første gang vakte Stalins positive interesse. Mens Stalin på dette tidspunkt var meget kritisk over for Eisensteins 'formalistiske' revolutionsfilm, som han fandt for komplicerede og ufolkelige, kunne

han bedre lide Dovzjenkos kombination af poesi og dramatik. Eisenstein selv var i øvrigt ikke uenig i denne anskuelse og skrev ved filmens premiere i 1929 (med en optimisme, som senere skulle komme til at klinge af tragisk ironi):

> Alle vi andre er som en karavane af kameler, der bærer på den tunge byrde, som *form* er. At være i Dovzjenkos nærhed er som at være tæt ved dynamit. (...)
> Dovzjenko må gå sine egne veje. Han kan også med sindsro blotte sit bryst uden at bære rustning.
> Det vil ikke blive gennemboret.
> Lad ham blotte det!
> Lad ham. (cit. Taylor 1988: 137)

Dovzjenkos gennembrudsværk *Jord* fra 1930 var et originalt værk fyldt af betagende billedpoesi – lyse solsikkemarker, traktorer, unge i leg, elegante montager af kornets vej til siloerne. Men det var samtidig en retfærdiggørelse af Stalins planlagte tvangskollektivisering, udryddelse af en hel klasse af selvejerbønder og nedbrydelse af kirkens åndelige magt i bondesamfundet. *Jord* blev en succes, som forståeligt nok også styrkede Dovzjenkos prestige hos Stalin.

Netop på dette tidspunkt, i 1930, lagde Stalin sidste hånd på sin totalløsning for sovjetfilmen: en centraliseret filmadministration under ledelse af føromtalte Boris Sjumjatskij, en ingeniør uden forstand på film og uden omgang med kunstnere. Sjumjatskij skulle fungere som en slags filmdiktator, direkte indsat af og ansvarlig over for Stalin. Stalin elskede at se og kommentere film, og gjorde det i regelen flere gange om ugen sammen med sin inderkreds. I 1930'erne hørte det til de absolutte undtagelser, at en sovjetisk film fik biografpremiere, før Stalin selv havde set den og sagt god for den. Faktisk kom Stalin i stigende grad ind allerede i manuskriptfasen, og der findes flere eksempler på, at han har ændret i et færdigt manuskript. Men ellers pudsede han sine embedsmænd eller den altid rede horde af kritikere på filmskaberne. I førstnævnte tilfælde måtte kunstnerne den ene gang efter den anden rette ind efter, hvad embedsmændene påstod var Stalins mening, i sidstnævnte kunne de opleve, at et projekt blev slagtet allerede på manuskriptstadiet. Men når først produktionstilladelsen var givet, var filmskaberen normalt sikret gennemførelse af projektet – hvis da ikke pludselig de politiske vinde slog om!

Sjumjatskij og hans embedsmænd skulle virkeliggøre visionen om et sovjetisk Hollywood, men samtidig visionen om den såkaldte *socialistiske realisme* i filmen, i realiteten en propagandistisk fordrejning af virkeligheden, som skulle sikre sejren i kampen for industrialiseringen. Krumtappen i Stalins filmimperium blev Mosfilmstudierne ved Moskva.

Dovzjenkos første tonefilm blev *Ivan* (1932), en teknologibegejstret film om et enormt dæmningsbyggeri og dermed en lydig reklame for industrialiseringen i Ukraine[5]. Men imens den blev til, kulminerede den forfærdelige indre krig mod kulakkerne (storbønderne) med massehungersnød til følge. Samtidig måtte filminstruktøren stå model til hård kritik netop i Ukraine, mens der i Moskva var kolleger og myndighedspersoner, som var ham positivt stemt. Han udnyttede det faktum, at hans livsledsagerske Julija Solntseva havde ret til at bo i Moskva, og i 1933 lykkedes det ham møjsommeligt at få arbejde ved Mosfilm.

Men trods succeser og vigtige politiske rygklap (det var bl.a. Mosfilm, der bad ham lave *Aerograd*) fandt Dovzjenko sig aldrig rigtigt til rette i det enorme studiekompleks, eller måske især ikke i Mosfilms bureaukrati. Faktisk kaldte han det til tider sit "Maidanek" efter den nazistiske dødslejr uden for Lublin i Polen! (Liber 2002: 218).

Da han med manuskriptet til *Ukraine i*

flammer var faldet i unåde, sank hans moral voldsomt. Hans forsøg på, ved endnu en direkte henvendelse til Stalin, at få godkendt en revideret version af *Ukraine i flammer*, viste sig forgæves.

Dovzjenkos sidste år. Ikke desto mindre blev Dovzjenko holdt i hyttefadet, for der var fortsat brug for hans talent, produktivitet og politiske loyalitet. Han lavede endnu en enkelt spillefilm, om en kendt og hyldet russisk plantebiolog, Ivan Mitjurin (1855-1935). Dovzjenko arbejdede på projektet i næsten fem år, fra 1944 til 1948 – med premiere i januar 1949. Filmen *Mitjurin* indbragte ham og Julija Solntseva personlige Stalin-priser, men selv var han dybt misfornøjet med filmen, som var så længe undervejs, fordi den hele tiden blev overvåget og udsat for ændringer.

Bedre gik det med to dokumentarfilm, *Sejr i Ukraine på højre bred og uddrivelsen af de tyske aggressorer fra sovjetukrainsk territorium* og *Fædreland*, som begge fik premiere i 1945. *Fædreland* handlede om Armeniens tragiske historie – en film, han ikke lod sig kreditere for som instruktør, da lederen af den centrale filmadministration havde forbudt ham at lave den. For Dovzjenko blev armeniernes lidelser, især folkedrabet i 1915, til et billede på det ukrainske folks lidelser under Anden Verdenskrig. Da han i 1946 mødtes med en gruppe armeniere, som takkede ham for filmen og sagde, at kun en mester, som elskede sit fædreland, kunne have skabt en sådan film, skrev han i sin dagbog:

> Jeg lytter til denne fornemme kompliment og græder. Ja, jeg elsker mit land, jeg elsker mit folk, jeg elsker dem brændende og ømt, som kun en søn eller en digter eller en medborger kan elske dem ..." (cit. Liber 2002: 232)

Dovzjenkos sidste film forblev en torso: *Goodbye, America*, en politisk koldkrigsfilm baseret på en virkelig begivenhed i 1947-48, hvor en kvindelig funktionær ved den amerikanske ambassade i Moskva forelskede sig i en russisk sanger på Moskvas opretteteater og hoppede af til Sovjet. Manuskriptet blev endeligt godkendt i 1950, og Dovzjenko startede på optagelserne i januar 1951. Men to måneder senere blev projektet droppet, fordi det blev meddelt, at regeringen ikke mere havde brug for filmen. En version af torsoen blev sammenklippet i 1958 og blev første gang vist offentligt ved filmfestivalen i Berlin i 1996 – hvorved man næppe gjorde Dovzjenko nogen stor tjeneste.

Heller ikke tiden efter krigens afslutning bragte altså Dovzjenko bedre arbejdsvilkår, snarere værre. Selv efter Stalins død i 1953 blev Dovzjenkos tilbagevendende ansøgninger om at måtte flytte tilbage til Ukraine ignoreret eller blankt afvist. Instruktøren nåede heller ikke at få glæde af afstaliniseringen, som gennemførtes fra februar 1956 af hans gamle velynder Nikita Khrusjtjov, der helt havde slået hånden af ham. I november 1956 døde Dovzjenko som en skuffet mand i sin lejlighed i Moskva, kun 62 år gammel. Dødsårsagen var den samme som for kollegaen Eisenstein otte år tidligere: dårligt hjerte. Først efter Sovjetunionens fald og Ukraines nyvundne uafhængighed er Dovzjenko kommet til ære og værdighed som en af Sovjetunionens største filmskabere og ypperligste æsteter – og som en brændende ukrainsk patriot.

Noter

1. Liber 2002: 165. Stalin gik i øvrigt på dette punkt i Lenins fodspor. Allerede i 1919, under borgerkrigen, havde propagandaskibet Røde Stjerne i tre måneder dannet ramme om 196 filmforestillinger med et samlet publikum på 225.000 – i øvrigt med Lenins politikerhustru Nadezjda Krupskaja ombord (Taylor 1979: 61).

2. Navnet på filmen henviser til den by, der efter den ventede sejr over den japanske fjende skulle bygges op fra grunden, og baggrunden for emnevalget var den stadig mere truende udenrigspolitiske situation. Japan havde brudt med Folkeforbundet (datidens FN) og allerede i 1931 angrebet den nordøst-kinesiske provins Manchuriet, som grænsede op til Sovjetunionen, og gjort den til en japansk lydstat. Også fra den modsatte kant tegnede en krigtrussel sig i horisonten, da Adolf Hitler i 1933 tog magten i Tyskland og indledte en hektisk, nazistisk ensretningspolitik. *Aerograd* tilgodeså således et generelt behov: at opbygge et åndeligt beredskab i befolkningen mod både de ydre fjender og deres medhjælpere inden for Sovjetunionens grænser.
3. Filmenes stærkt ukrainske profil vakte ikke på dette tidspunkt Stalins vrede, han delte ikke mange russeres instinktive modvilje mod ukrainsk nationalkultur. Stalin (der selv var georgier af fødsel) var godt nok grundlæggende mistænksom over for nationalistisk separatisme, men forsøgte at forhindre den ved i 1920'erne at føre en politik, som i høj grad begunstigede det ukrainske sprog både i skolerne og det offentlige liv. Stalin og Dovzjenko lå således helt på linje i deres ønske om at fremme en sovjet-ukrainsk national identitet.
4. Denne sovjetregering var blevet dannet kort efter oktoberrevolutionen i 1917, baseret på arbejder- og soldaterråd (sovjet = råd). I juli 1918 fik den såkaldte Russiske Rådsrepublik sin første forfatning, baseret på Marx' model for 'proletariatets diktatur'. Den omdannedes 1922 til Unionen af Socialistiske Sovjet-Republikker – dvs. Sovjetunionen – bestående af Rusland, Ukraine, Hviderusland og Transkaukasus. Ved Sovjetunionens opløsning i 1991 bestod unionen af 15 republikker.
5. Møderne var ofte præget af, hvad Dovzjenko opfattede som dobbeltbundede anbefalinger. Da Stalin således foreslog ham at høre en nylig udkommen plade med ukrainske folkesange, og instruktøren erklærede, at han ikke havde nogen grammofon, fik han samme dag foræret en af Stalin, noget Dovzjenko opfattede som en skjult advarsel – en hentydning til hans fortid i de ukrainske nationalistiske styrker (Liber 2002: 158).
6. Tonefilmen var et væsentligt aktiv for en filmskaber som Dovzjenko, fordi det lagde endnu en dimension til hans kamp for det ukrainske. *Ivan* blev således indspillet på ukrainsk, og Dovzjenko havde tilmed den tekniske kunnen til at lave lydoptagelser af god kvalitet, idet han – ligesom sin russiske kollega Eisenstein – var blevet sendt til udlandet ikke blot for at lade sig hylde som filmkunstner, men også som en slags industrispion, som skulle skaffe oplysninger om det nye medium.

Litteratur

Bullock, Alan (1991). *Hitler and Stalin. Parallel Lives*. London, HarperCollins.

Ferro, M. (1976). "The fiction film and historical analysis". In: Smith, Paul. *The Historian and Film*. Cambridge, Cambridge University Press, s. 80-94.

Fledelius, Karsten (1981). "Middelalder på film som propaganda: Sergei Eisensteins 'Aleksandr Nevskij' (1938)". In: Fledelius, Karsten og Niels Lund (red.): *Middelalder, metode og medier. Festskrift til Niels Skyum-Nielsen*. København, Museum Tusculanum, s. 349-396.

Kenez, Peter (1995). "Black and White: The War on Film". In: Stites, Richard (red.): *Culture and Entertainment in Wartime Russia*. Bloomington, Indiana University Press.

Kepley, Vance (1986). *In the Service of the State. The Cinema of Alexander Dovzhenko*. Madison, University of Wisconsin Press.

Leyda, Jay (1983). *Kino. A Study of the Development of Russian Cinema, From 1896 to the Present*. London, George Allen & Unwin.

Liber, George O. (2002). *Alexander Dovzhenko: A Life in Soviet Film*. London, British Film Institute.

Montefiore, Simon Sebag (2007). *Stalin. Den røde zar og hans hof*. København, Borgen.

Taylor, Richard (1988). *S. M. Eisenstein. Selected Works* . Bd. 1. London, BFI Publishing.

Taylor, Richard (1979). *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*. Cambridge, Cambridge University Press.

Våbenbrødrene Uchida og Kamio under slagskibet Yamatos sidste kamp i filmen *Yamato* (*Otokotachi no Yamato*, 2005, instr. Junya Sato).

Ånden fra Yamato

Det militaristiske spøgelses genkomst i japansk film

Af Lars-Martin Sørensen

Hvad nu, hvis der lå en katedral i Berlins centrum til minde om de tyske soldater, som døde under Anden Verdenskrig? Og man i tilknytning til katedralen kunne besøge et museum, der udstillede V1- og V2-raketter som dem, der spredte død og rædsel blandt civilbefolkningen i London? Læse plancher med mindeord om og portrætter af de rene og ædle unge mænd, der ofrede deres liv for Det Tredje Rige? Og hvad nu, hvis tyske politikere, herunder den tyske kansler, aflagde denne katedral jævnlige officielle besøg for at vise krigens helte, inklusive Hermann Göring, Heinrich Himmler, Joseph Goebbels og Adolf Hitler, deres respekt? Hvis den tyske filmindustri samtidig gik sin sejrsgang på det internationale marked ved at storsælge især animationsfilm, som fejrede den stolte arv fra nationalsocialismen? Film, som dvælede ved det skønne i den ariske folkestamme. Film, som fantaserede om Det Tredje Riges løsrivelse fra nutidens pacificerende alliancer og rigets genopståen i rollen som verdens frelsernation – film, som stolt holdt den ædle tyske ånd frem til skue.

Det er nærmest utænkeligt, ikke sandt? Hvis det foregik, ville det i hvert fald påkalde sig den europæiske omverdens kritiske opmærksomhed. Noget hit i Tel Aviv og omegn ville sådanne tyske film næppe heller blive.

Prøv så at erstatte Berlin med Tokyo, Hitler med Tojo, tyske film med japanske ditto og Israel med USA. Så er vi, som jeg skal vise i denne artikel, ikke længere ude

i et absurd tankeeksperiment. Vi nærmer os noget, som rent faktisk foregår, om end absurditeten i det ikke har påkaldt sig den store bevågenhed i vores del af verden.

For midt i Tokyo ligger et tempel viet til ånderne efter Japans døde soldater fra Anden Verdenskrig. Det hedder *Yasukuni jinja*, hvilket ironisk nok betyder 'Det fredelige lands tempel'. Her huser og hylder man bl.a. fjorten dømte krigsforbryderes ånd(er) – flere af dem blev henrettet for deres ugerninger af amerikanerne efter krigen. Og inden for tempelmurene ligger museet *Yushukan*. I Yushukan-museet fejrer man de japanske selvmordspiloter for deres renhed og selvopofrelse, man udstiller *kamikaze*-fly og torpedoer og præsenterer sågar et tog fra den berygtede burmesiske jernbane, der kostede tusindvis af tvangsarbejdende allierede krigsfanger livet.

I løbet af det seneste tiår har japanske premierministre gang på gang påkaldt sig nabolandenes rasende protester ved at aflægge hel- og halvofficielle besøg i Yasukuni-templet. Samtidig præger historierevisionisme og nationalisme både japanske skoler, biografilm og animerede tv-serier for børn og unge. Og for at det ikke skal være løgn, så opkøbes og distribueres film, som hylder den japanske krigsånd, af den tidligere fjende, USA's, biograf- og dvd-distributører og tv-kanaler. Fra USA spredes filmene efterfølgende ud til resten af verden.

Artiklen her slår ned på nogle eksempler på japanske film, som forherliger den menneskетype, som det fascistiske diktaturs propagandister forsøgte at fremelske før og under Anden Verdenskrig. Pointen er ikke, at der kan spores en generel tendens til at glorificere de dårlige sider af krigshistorien i japanske film, men snarere at der findes gennemslagskraftige og globalt distribuerede film, som forherliger den særlige nationale ånd, der blev udbredt under termen *yamato-damashii* – 'yamato-ånden' – af fortidens militaristiske krigsmagere.[1] Og at der er tydeligt forbundne kar mellem den populærkulturelle udlægning af Japans nationale selvopfattelse og militære rolle i fortid og nutid på den ene side og den faktiske udvikling i det japanske samfund på den anden.

I det følgende analyseres tre værker, to animerede og en *live action*-film. Sidstnævntes internationale titel er *Yamato* (*Otokotachi no Yamato*, 2005), og den er instrueret af Junya Sato. De to animerede værker er dels en biografilm af Ryosuke Takahashi med titlen *Silent Service* (*Chinmoku no kantai*, 1995), dels en særdeles salgbar og sejlivet tv-serie af Reiji Matsumoto, *Space Battleship Yamato/Space Cruiser Yamato* (*Uchu senkan Yamato*, 1974-75), som siden 1977 er blevet vist i flere omgange på amerikansk tv under titlen *Starblazers*.

Selv om ingen af de tre titler vel er særlig kendt i Danmark, så er det film, som på hver sin vis har demonstreret gennemslagskraft både i og uden for Japan. *Yamato* er en af de dyreste japanske filmproduktioner nogensinde, men hvad folkene bag filmen investerede i dette stort anlagte krigs-epos, skal de såmænd nok have tjent hjem igen. Filmen indtager en stolt sjetteplads på brancheorganisationen Unijapans opgørelse over de bedst sælgende japanske film i 2005 (se evt. *http://www.unijapan.org/*). Anslåede 50.9 milliarder yen indtjente *Yamato*. Topscoreren samme år, den animerede *Tales from the Earthsea* (*Gedo senki*) af Goro Miyazaki, fik 76.5 milliarder yen i kassen, hvor Takeshi Kitanos *Zatoichi*, som nok er bedre kendt på vore længdegrader, blot indtjente 28.6 milliarder i 2003. Så målt med den alen ligger *Yamato* lunt i svinget.

Silent Service har givet trukket japanske seere alene på det faktum, at Ryosuke Taka-

hashi har instrueret. Han er bl.a. kendt som instruktør af dele af den succesrige *anime*-serie *Mobile Suit Gundam*, som har kørt på japansk tv i årevis. Ydermere er filmen baseret på en *manga* af Kaiji Kawaguchi, som publiceredes i 32 afsnit fra 1988 til 1996. Tegneserien blev tildelt forlagshuset Kodanshas eftertragtede Manga Award i 1990, og det er sandsynligvis den hjemlige berømmelse, der har fået den amerikanske distributør U.S. Manga Corps til at versionere filmen for et engelsktalende publikum.

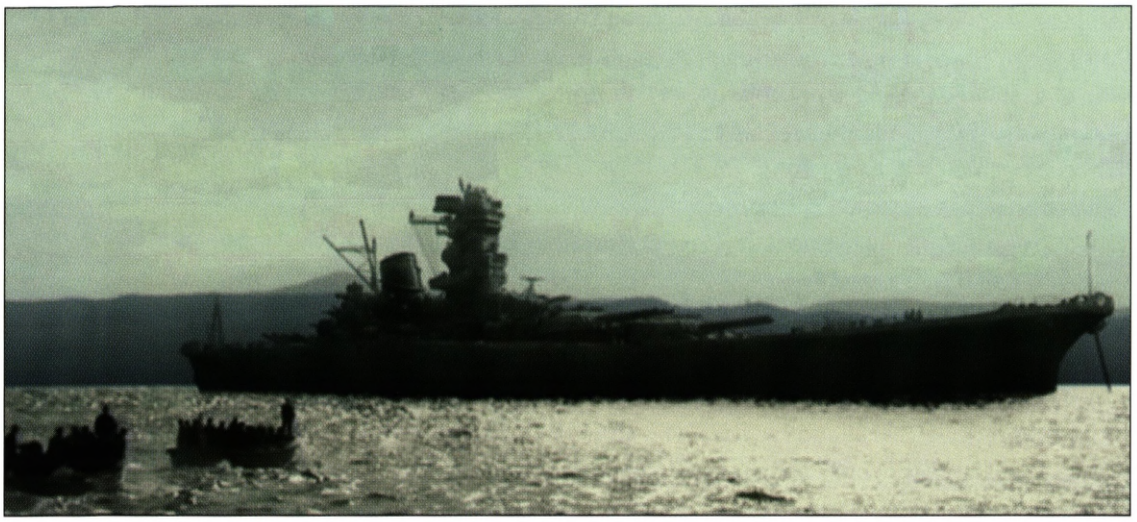
Endelig er der så *Space Battleship Yamato*, hvis gennemslagskraft og udbredelse næppe kan overvurderes. Googler man titlen, kan man klikke sig til et væld af sider, som byder på alt fra fan-diskussioner og YouTube-klip, hvor Dario Campeottos japanske modstykke *crooner* sig igennem seriens højstemte kendingsmelodi, der angiveligt lejlighedsvis spilles af japanske marineorkestre, over private sider, hvor fans har bygget miniaturer af rumskibet Yamato i Lego, til kommercielle internetbutikker, som forhandler alskens *merchandising* fra serien. *Space Battleship Yamato* nyder, kort fortalt, et udenomsfilmisk liv af nogenlunde samme dimensioner og langtidsholdbarhed som George Lucas' *Star Wars*. George Lucas har i øvrigt 'lånt' i stor stil fra *Space Battleship Yamato*, som både byder på intergalaktisk kamp imod et ondskabens imperium, masser af futuristiske rumskibe og hyperkinetiske luftkampe, og – for at det ikke skal være løgn – en snild og hjælpsom lille droide, der til forveksling ligner R2-D2.

Yamato – sted, stål og sind. Historisk var Yamato en geografisk lokalitet beliggende på Japans hovedø Honshu, nærmere bestemt i nutidens Nara-provins. Det var her, det første 'rigtige' japanske kejsersæde blev grundlagt omkring år 700. Men selv om Yamato-området ofte betegnes som den japanske civilisations vugge, lader ordets mytologiske vægt sig ikke indfange ved blot at *pinpointe* et geografisk sted og en historisk periode. Yamato skrives med tegnet for 'stor', 大, og tegnet for 'harmoni', 和. Og hvis der er ét begreb i Japans nationalmytologi, som rager op over alle andre, så er det de tre små stavelser ya-ma-to – og forestillingen om Japan som kvintessensen af lige netop 'stor harmoni'. Den etniske folkestamme, hvis blod i mere eller mindre fortyndede aftapninger løber i nutidsjapanerens årer, hed Yamato-klanen, og Yamato er derfor det sted, hvor folket og landet, eller måske endnu bedre; *blodet* og *jorden* knyttes ubrydeligt sammen.

Nationer har, som Benedict Anderson (1991) rigtigt skriver, vanskeligt ved at forestille sig selv som et fælleskab uden nogen at være imod. Og dem, Yamato-japanerne var imod, var de barbarer, man kan læse om i de to tidligst nedskrevne japanske sagaer, *Kojiki* og *Nihongi*, begge fra 700-tallet. Barbarerne – de japanske øers oprindelige befolkning, ainu'erne og emishi'erne – drak angiveligt blod og brændte skove af, og måtte derfor undertvinges og fordrives, for at der kunne herske 'stor harmoni' i Yamato-riget.

Da de japanske magthavere sidst i 30'erne indså, at det trak op til krig imod de amerikanske barbarer på den anden side Stillehavet, lå det lige for, at der skulle bygges store krigsskibe. Koreanerne og kineserne sloges man allerede imod på det asiatiske fastland, men amerikanernes olieblokade og maritime slagkraft nødvendiggjorde en stor flåde – altså store krigsskibe. Og indlysende var det, at det største af dem alle måtte bære navnet Yamato, som man også brugte i betydningen 'Japan'.

I al hemmelighed begyndte man i november 1937 at bygge verdens største slagskib i værftsbyen Kure ikke langt fra



Det gigantiske slagskib Yamato i Junya Satos film af samme navn fra 2005.

Hiroshima. Da Yamato stævnede ud på sin jomfrurejse i august 1940, målte skibet 263 meter fra agter til stævn, var lige så højt som et atten-etagers hus fra mast til køl, vejede 72.800 tons fuldt lastet, havde en besætning på små tre tusinde mand og kunne skyde en fart på omkring 27 knob svarende til cirka 50 km/t. Yamatos potente kanonbatterier kunne affyre granater med en diameter på knap en halv meter – sådan en er naturligvis udstillet i Yushukan-museet. Så vi er i den absolutte sværvægtsklasse, og at bygge et sådant skib var ikke nogen ringe bedrift for nogen flådemagt i verden.

De mange bruttoregistertons snildt sammensvejset stål er imidlertid langtfra hele historien. For som med det geografiske og historiske Yamato, så vejer myten om slagskibet Yamato og dets tragiske endeligt langt tungere i både den japanske nationalmytologi og populærkultur end de skibstekniske facts. Her gør flere ting sig gældende. For det første blev Yamato admiral Isoroku Yamamotos flagskib. Admiral Yamamoto blev i sin samtid vidt berømt som manden, der havde udtænkt overraskelsesangrebet på den amerikanske flåde ved Pearl Harbors kajanlæg i december 1941. Ydermere var han så heldig at blive dræbt og ærefuldt begravet før Japans kapitulation, hvorved han undgik at blive dømt som krigsforbryder ved Tokyo-tribunalet efter krigen. Yamamoto blev der lavet hædrende film om, så snart de amerikanske besættere forlod Japan i 1952, og admiralens berømmelse har efterfølgende kastet glans over skibet.

Det, der for alvor løftede Yamato ud af historien og op i de mytologiske lag, var imidlertid skibets sidste mission: Operation Tengo. I et desperat forsøg på at holde amerikanske tropper væk fra det japanske moderland blev det i april 1945 besluttet at sende Yamato på en decideret selvmordsmission til Okinawa, som var blevet invaderet af amerikanerne kort forinden. Slagskibet blev sendt af sted uden den luftstøtte, som var vital for datidens krigsskibe. Den 7. april ved middagstid angreb sværme af amerikanske krigsfly. Tidligt på eftermiddagen, efter timers indædt kamp, hvor man

kunne have hejst det hvide flag, fik Yamato svær slagside og samtidig bredte en brand ombord sig til et ammunitionsdepot. Klokken 14.23 skød en voldsom røgsøjle ud af skibets skrog i en eksplosion, som angiveligt kunne høres på det japanske fastland i byen Kagoshima næsten 200 kilometer borte. Yamato ligger i dag på 325 meters dybde syd for Kyushu på positionen 30,43 grader nord, 128,4 grader øst. Kun 280 af den 3.000 mand store besætning overlevede.

Før afsejlingen blev Yamatos besætning, både menige og officerer, gjort bekendt med den ordre, skibets kaptajn havde modtaget. Alle var klar over, at Operation Tengo i realiteten var en dødsdom. Mange vidste, at skibet havde brændstof nok til at sejle ud (til dels bestående af fritureolie, for dieselolie var der ikke mere af i det kejserlige Japan), men ikke nok til at vende hjem igen. Det til trods undlod besætningen at begå mytteri, og befalingsmændene afstod fra at overgive sig til den angribende amerikanske overmagt – og heri ligger ammunition til endnu mere mytedannelse.

Marinesoldaternes død var dybest set både virknings- og meningsløs, og Operation Tengo en fæl fiasko, i og med at Yamato ikke engang nåede halvvejs til Okinawa, før skibet blev sænket. Men vil man forstå, hvorfor de 3.000 mand på Yamato sejlede direkte i døden, og hvorfor deres fatalt mislykkede mission i vor tid inspirerer til helteskildringer som filmen *Yamato*, må man kende til nok et aspekt af Yamato-mytologien, nemlig 'yamato-ånden', det ultranationalistiske sindelag, som fra folkeskolealderen var blevet trænet, terpet og tævet ind i japanske soldater og sømænd.

Som nævnt er det japanske ord for yamato-ånd *yamato-damashii*. Ordet var det officielle krigsråb for japanske soldater – de skreg rent faktisk ikke *banzai!* helt så ofte, som man ser det gengivet i populærkulturen. Og når de endelig gjorde det, var det, når noget skulle fejres, snarere end når nogen skulle besejres – *banzai* betyder bogstaveligt talt 'titusinde år', ofte råbt med tilføjelsen 'Kejseren leve i titusinde år'. Råbet fungerede altså mere som et 'hurra!' end som et 'dø, svin!'.

Oversættelsen af *yamato-damashii* til 'yamato-ånd' rækker heller ikke helt. Lighedstegnet mellem betydningsenheden *tama*, som indgår i *damashii*, og 'ånd' indfanger ikke den japanske betydning. Roy Andrew Miller, som har skrevet en stærkt kritisk og sine steder unødigt polemisk bog om japansk nationalistisk mytologi, mener, at den bedste tillempelse af *tama* er at oversætte det med det franske *élan*, men at *tama* ydermere implicerer en "vital og aktiv entitet, som ikke har noget modstykke i vestlige sprogforestillinger eller -udtryk" (Miller 1982: 130). Hvis vi derfor ligner *tama*'et i *yamato-damashii* med det danske 'kampånd', nærmer vi os den japanske betydning, måske med tilføjelsen 'kampvilje', fordi *yamato-damashii* altså implicerer både viljen og kraften til at kæmpe indædt til døden for Yamato – for Japan. Og til at vise sine overordnede i det nationale familiehierarki ubetinget lydighed.

Tredobbelt bull's eye. En filmskaber, som ønsker at ramme hjertekulen af japansk nationalisme, hvad enten det nu er i pro- eller anti-nationalistisk øjemed, finder ganske enkelt ikke et mere potent tematisk omdrejningspunkt end yamato-mytologiens tre just opregnede aspekter – nationen, slagskibet og kampånden. Det skulle da lige være at give sig i kast med filmiske livtag med Kejseren og hans rolle under Anden Verdenskrig. Men dét har japanske filmfolk med få, men interessante, undtagelser afholdt sig fra.[2]

De tre film, som skal analyseres her,

forholder sig til lige netop de tre tematikker – med forskellig vægt på fortid, nutid og fremtid.

Live action-filmen *Yamato* er et historisk epos med hovedvægten på fortællingen om en flok purunge sømænds mønstring, træning og – for hovedpartens vedkommende – død på slagskibet under Operation Tengo. Filmen havde premiere i 2005, i 60-året for sænkningen af Yamato, Japans kapitulation, nedkastningen af atombomberne over Hiroshima og Nagasaki – kort sagt: det år, hvor der var mindehøjtideligheder nok at tage af.

Filmens nutidsramme, hvorfra den glorværdige fortid præsenteres som flashbacks, forsømmer da heller ikke at nævne jubilæumsåret i sin åbningssekvens, hvor en grånende Yamato-veteran, fiskeren Kamio, bliver spurgt af havnemesteren, om ikke han vil deltage i en mindehøjtidelighed for Yamatos sænkning. Kamio afslår. Men på havnekontoret er også en ung kvinde, som for alt i verden vil sejles ud til den position, hvor Yamato sank. Og hun skal være på positionen ved daggry, hvor hun – skal det vise sig – vil sprede sin adoptivfars aske. Også han var en af de få overlevende fra Yamato. Kamio indvilger i at sejle hende derud og får på den måde alligevel vakt minderne til live. Filmens nutidslag repræsenteres altså af veteranen Kamio, hans teenage-dæksdreng Atsushi og den midaldrende kvindes odyssé ud til Yamatos grav – tre generationer af nutidsjapanere på en manende maritim udflugt til fordums storhed og forfald, med indbygget minde- og begravelsesceremoni.

Silent Service, derimod, foregår helt og holdent i nutiden. Filmen følger den stålsatte ubådskaptajn Kaieda, som er specielt udvalgt til at tage Japans første atom-ubåd, *Seabat*, ud på sin jomfrurejse. Båden er blevet til i et hemmeligt samarbejde mellem den amerikanske marine og en fraktion i det japanske forsvarsministerium, som har valgt at se stort på Japans tre anti-nukleare principper: ikke at producere, lagre eller bruge atomvåben. Vi møder Kaieda til en mindre japansk-amerikansk ceremoni, aftenen før *Seabat* efter planen skal på øvelsessejlads med den amerikanske marine, som ubåden officielt hører under. Men Kaieda og hans håndgangne mænd har andre planer. Under den sidste inspektion af båden, mens den ligger i dok, kravler Kaieda op på en stige, finder en fælt stor kniv frem og 'omdøber' båden ved at ridse dens nye navn ind i siden på skroget. Og ved Kaiedas knivs mellemkomst er den japansk-amerikanske atomubåd *Seabat* med ét blevet til *Yamato* – som kaptajnen under den efterfølgende flugt fra amerikanske krigsskibe udråber til en suveræn stat!

Hovedparten af filmen følger amerikanernes jagt på mytteristerne på Yamato og de storpolitiske forviklinger, jagten afstedkommer. Amerikanerne ser deres atomare overmagt sat skak af én eneste (muligvis) atombevæbnet ubåd, og i Japan skaber det komplikationer, at nogen i det politiske *establishment* har indgået et samarbejde med USA om at bygge en atomubåd trods landets erklærede anti-atomare politik. Det udvikler sig til en krig på lavt blus mellem Japan og USA, da japanerne vælger at komme Yamato til undsætning. Det bliver dog ikke 'De Maritime Selvforsvarsstyrker' fra Japan, men Kaiedas stilfærdige mod, snedighed og vilje til sejr, der redder Yamato fra de ypperste krigsmaskiner i den amerikanske flåde.

Filmen er fra start til slut holdt i en stramt realistisk stil og gør på intet tidspunkt brug af animationsfilmens muligheder for at gestalte det overnaturlige eller fantastiske – den er nok animeret, men kunne for så vidt lige så godt have været en *live action*-film. Men det havde nok ikke,

jævnfør Trine Hansens artikel i dette *Kosmorama*, været nogen let sag at overtale Pentagon til at stille det fornødne isenkram til rådighed for en sådan historie.

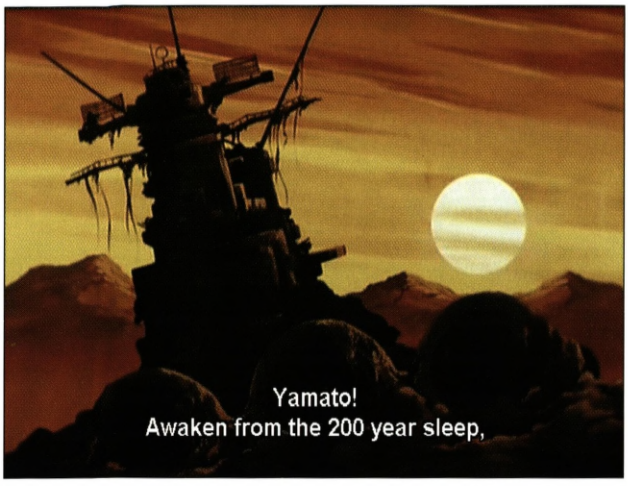
Live action-præget gælder til gengæld ikke den ligeledes animerede *Space Battleship Yamato,* som er en science fiction-serie af lidt ældre dato. Handlingen er henlagt til år 2199, hvor planeten Jorden er under angreb af et krypto-nazistisk folkeslag fra den fjerne planet Gamilus. Nedtællingen til Jordens undergang tikker hastigt, alt ligger radioaktivt øde og afbrændt hen, for gamilanerne bombarderer konstant den døende planet med atomare asteroider. De sidste overlevende mennesker er bogstaveligt talt gået under jorden. Herfra følger vores japanske hovedpersoner, hvorledes land efter land bukker under, mens de i al hemmelighed og imod alle odds forbereder et modangreb, som synes dømt til fiasko. Hjælpen kommer udefra i form af en ung blond prinsesse i en rumkapsel fra den fjerne planet Iscandar. Gamilanerne skyder hende ned på Mars, hvor hun bliver fundet af to brødre fra Japan. Med sig har hun den besked, at jordboerne må foretage den 148.000 lysår lange rejse til Iscandar for at få fingre i det eneste apparat, der kan afgifte Jorden for al radioaktivitet.

Den japanske del af menneskeheden har præcis ét år til at redde verden. Og hvordan skulle en fremtidsjapaner få fingre i fremtidens ypperste våben, hvis ikke med fortidens ditto? Fra sin grav på havets bund rejser slagskibet Yamato sig, i al hemmelighed ombygget og genfødt som usårligt rumskib med 'overlys-motor' og *wave-motion gun*! Serien følger herefter besætningens redningsekspedition, de mange kampe mod gamilanerne, afhentningen af den frelsende 'stråle-decontaminator' og redningen af planeten Jorden. Den er med andre ord en fantasi, hvor rumskibet Yamato – bemandet med brave, men følsomme japanere – redder hele verden fra atomar undergang.

Man kan umiddelbart stille sig tvivlende over for det betimelige i at ideologikritisere en serie som *Space Battleship Yamato* i forhold til arven fra Anden Verdenskrig, når man tager i betragtning, at serien helt tydeligt henvendte sig til et yngre publikum, som næppe har haft noget videre kendskab til hverken slagskibet Yamato eller den krig, skibet indgik i. Og som derfor næppe kan antages at have dannet betydning af filmens fremtidsfantasi i forhold til Japans historiske eller nutidige forhold til USA, men nok nærmere har nydt seriens scifi-adventurepræg og de mange kampscener som 'ren underholdning'. Det manglende kendskab til den historiske referenceramme imødegår filmskaberne imidlertid ved at indlejre enkelte *newsreel*-lignende sekvenser i seriens første afsnit, som – tilsat en manende *voice-over* – beretter om, hvorledes det stolte slagskib blev sænket af amerikanske fly. I sin brug af *newsreel*-sekvenser minder serien om de ligeledes animerede krigsfilm om *Barefoot Gen* (*Hadashi no Gen*, 1983, og *Hadashi no Gen II*, 1986, instr. Mori og Hirata), som jeg tidligere har beskrevet i *Kosmorama* (Sørensen 2007). Med *newsreel*-sekvensernes fakta-præg bliver referencen til krigen konkret, den åbenlyse fiktion trukket i retning af fakta, og vejen til en betydningsdannelse i relation til Japans krigshistorie lagt. Uanset om 1970'er-teenagerne har haft forkendskab til – eller interesse for – historien eller ej.

Yamato og *Silent Service*, derimod, udgør så bastante politisk-historiske partsindlæg, at de nærmest tigger om en analyse i forhold til Japans krigshistorie og aktuelle udenrigs- og forsvarspolitik.

Pionerer for Japans genfødsel. "Titanic møder Pearl Harbor", citeres *Variety* for at



Sol over Space Battleship Yamato. *Space Battleship Yamato/Space Cruiser Yamato* (*Uchu senkan Yamato*, 1974-75, instr. Reiji Matsumoto).

have skrevet om *Yamato* på dvd-coveret fra den svenske distributør Atlantic. Og hermed er tonen slået an: der er tale om en stort anlagt historisk film, som helt ned i detaljen forsøger at rekonstruere det store skib og det store slag: "7. April 1945. Verdens største krigsfartøj i det slag, som afgjorde Anden Verdenskrig", buldrer coveret videre. Og intet kunne være mindre sandt.

I april 1945 var krigen allerede tabt for Japan. De fleste større japanske byer var ulmende ruindynger efter amerikanernes brandbombeangreb, som var blevet intensiveret i marts måned. Befolkningen overlevede på et absolut eksistensminimum. De allierede trængte langsomt men sikkert japanerne tilbage – væk fra de livsvigtige olie-, kul- og stålressourcer i Manchuriet og Sydøstasien. Tysklands nederlag var åbenlyst for enhver, og der var derfor kun værre tider i vente, når de allierede kunne sætte alle kræfter ind på én front – den japanske. Så chancerne for sejr svandt dag for dag. Det vidste de japanske magthavere udmærket. Ikke desto mindre lod de kamphandlingerne fortsætte og opildnede den martrede japanske befolkning til kamp ved at lyve sig til store sejre i samtidens censurerede medier. Samtidig blev der føjet stadig flere navne til listen af *kamikaze*-døde, til lands, til vands og i luften – et mere nytteløst og hensynsløst spild af menneskeliv er vanskeligt at forestille sig.

Dét kunne have været temaet for jubilæumsfilmsagaen om Yamato og Operation Tengo i 60-året efter krigen, hvis den japanske underholdningsindustri havde villet benytte lejligheden til at bidrage med et modstykke til den tyske *Vergangenheitsbewältigung* – en bearbejdelse af de problematiske sider af den nære fortid. I stedet får publikum en stort set ubesmittet, næsten to og en halv time lang heltefejring, som kun i små glimt åbner sprækker til det historiske vanvid, som kostede så mange livet, for derefter at vende vanviddet til storhed. Eksempelvis er der lidt mukkeri i officersmessen, kort efter at Yamato er stævnet ud på sin dødsrejse under tunge skyer. Nogle få 'tudekrukker' kan ikke få øje på formålet med at ofre livet. Det udarter til tumult, indtil en myndig officer kalder sine kolleger til orden og formaner dem om, at "vores skæbner skal give næring til Japans evige skæbne", og at "nederlag afløses af indsigt", hvilket "altid har været Japans redning". Til slut slår han fast, at "vi er pionerer for en genfødsel af Japan" – og så falder der ærefrygtig stilhed over officerskollegerne. De kan gå den visse død i møde med den stoiske ro, yamato-ånden fordrer af dem. Det, der er en absurd og menneskeforagtende ordre, bliver med et snuptag et adlende hverv – for hvem vil ikke gerne være 'pioner for Japans genfødsel'?

På samme vis dvæler filmen kortvarigt ved de korporlige afstraffelser, der var en fast del af japansk militær disciplinering, og som nok kunne stå som en skamstøtte over den japanske militarismes brutalitet. Der findes talrige hårrejsende beskrivelser af,

Tre generationer gør honnør for fortidens helte i *Yamato* (*Otokotachi no Yamato*, 2005, instr. Junya Sato).

hvorledes japanske officerer vedholdende pryglede deres underordnede, og – når de blev trætte i armene – simpelthen satte de menige til at tæve hinanden. Kort efter de unge filmrekrutters mønstring på Yamato glemmer en af dem at lukke en luge. Officeren er rasende og truer med kollektiv straf, hvis ikke den formastelige melder sig. Ikke nok med, at åbne luger er slendrian i krigstid, den åbne luge er også blevet set fra andre krigsskibe, så selve Yamatos ære er besudlet. Kamio træder et skridt frem, selv om det tydeligvis ikke er ham, der er synderen – han ofrer sig for sine kammerater. Og får stygge stokkeprygl af officeren, som snart kræver, at delingens sergent overtager stokken. Men sergent Uchida, som lyder fornavnet Mamoru, hvilket meget betegnende betyder 'at beskytte', slår ikke hårdt nok efter officerens smag. Så officeren tæver løs på Uchida – først med træstokken, og da det ikke får ham i knæ, griber officeren et jernrør. Han rammer Uchida lavt på ryggen. Og så vender sergenten sig om og slår sin overordnede plageånd i gulvet med et knytnæveslag. Hvorfor? Ikke fordi det gør ondt, og heller ikke fordi officeren har slået både Kamio og Uchida selv til plukfisk for en bagatel, men fordi officeren har ramt på en måde, som kunne skade Uchida og forhindre ham i at kæmpe imod fjenden!

Og kæmpe, det vil beskytteren Uchida. Han besidder en nærmest ildsprudlende yamato-ånd! Han bliver hårdt såret i slaget ved Leyte og må tilbringe en rum tid på hospitalet i Hiroshima. Men da han får nys om Operation Tengo, rømmer han sin hospitalsseng og sniger sig ombord på Yamato, for sådan en glorværdig selvmordsaktion vil han ikke snydes for! Ligesom Kamio overlever Uchida dog Yamatos sidste slag. For, som hans datter fortæller Kamio i den nutidige rammefortælling: efter krigen adopterede han hende og flere andre forældreløse børn. Det er 'beskytteren' Uchidas aske, der bliver spredt ved solopgang på 60-årsdagen for Yamatos endeligt – hans sidste ønske var at blive genforenet med sine døde kammerater. Og da Kamio, Uchidas adoptivdatter og dæksdrengen spreder asken, står de naturligvis ret og gør stram honnør til den opstående sol. Æres den, som æres bør.

Og så kunne man måske tro, at det var nok. Men nej. For så bryder gamle Kamio i gråd og råber ud til sin døde sergents aske, at hans datter har fået ham til at indse, hvorfor han overlevede. Det har naturligvis plaget ham i præcis 60 år, at han ikke også ofrede sit liv for kejseren og kammeraterne, og nu tuder den gamle søulk af lykke og lettelse over at kunne genforene sin elskede sergent med de døde kammerater og give historien om Uchida og 'mændenes Yamato' – som en ordret oversættelse af den japanske titel *Otokotachi no Yamato* lyder – i arv til både sergentens datter og Japans kommende generationer, repræsenteret ved dæksdrengen. Således belært om fordums storhed tager dæksdrengen et fast tag om fiskerbådens ror og styrer båden sikkert tilbage imod hjemlandets kyst. Det er nærmest ubærligt. Og så har jeg af hensyn til mine læseres velbefindende undladt at berette om det romantiske subplot, hvor både Kamios og Uchidas kærester – den første uskyldsren jomfru, den sidste luder – ender deres dage som ofre for atombomben over Hiroshima. Paddehatteskyen sniger sig også lige med på billedsiden for at minde eventuelle tvivlere om, hvem der var de ædle ofre, og hvem der var de fæle mordere i den store krig imod Japan – for det er sådan en forståelse af Anden Verdenskrig, denne film kolporterer.

Man får det lidt, som når man har bivånet den kvalmende nationalisme i amerikanske film som f.eks. *We Were Soldiers* (2002, instr. Randall Wallace). Begge film mixer en særdeles giftig cocktail af nærmest fundamentalistisk gudstro og ultranationalisme. I *We Were Soldiers* kæmper Mel Gibsons oberst Hal Moore eksplicit for lige dele Gud og Fædreland. I *Yamato* eksponeres den militaristiske kejserkult i kraft af såvel de unge rekrutters gentagne bønner ved shinto-helligdomme som det faktum, at Kamio har et lille shinto-alter – et *kamidana* – ombord på sin fiskerbåd. Eneste relikvie er Uchidas kæreste eje: en kniv, han har fået foræret af, ja, gæt selv: admiral Isoroku Yamamoto, manden bag angrebet på Pearl Harbor!

Man skal også se særdeles godt og længe efter for at finde nogen forsonende træk ved *Yamato* i forhold til fortidens militaristiske propaganda. Mest iøjnefaldende er, at filmens kvinder trods alt græder, når deres sønner og mænd drager i krig. Det tillod den militaristiske krigscensur ikke, hvad Keisuke Kinoshita måtte sande i 1944, da han i propagandafilmen *Army* (*Rikugun*) lod en moder, spillet af Kinuyo Tanaka, fremstå stærkt bevæget i filmens slutscene, hvor hun sender sin søn til fronten. Dagen efter filmens premiere stormede en officer ind i Shochiku-studierne og anklagede Kinoshita for landsforræderi! (High 2003: 400). En mor med rigtig yamato-ånd forventedes at overdrage sine sønner til militæret med stoisk ro og stolthed.

Nutidens forløjede pacifisme. Det vel nok mest bemærkelsesværdige ved *Silent Service* er for det første filmens åbenlyst racistiske skildring af amerikanere. For det andet dens eksplicitte tematisering af de mest kildne dilemmaer i efterkrigstidens japanske forsvars- og udenrigspolitik, nemlig Japans rolle som økonomisk kæmpe og militær dværg under USA's beskyttende atomparaply – en rolle, som er under aktuel omkalfatring, hvilket jeg skal vende tilbage til i artiklens afslutning. For det tredje og sidste: filmens konstruktion af en helt, der er som taget ud af fortidens japanske krigspropaganda. Og der er tale om en militær helt, hvis pondus forstærkes af filmens portrættering af civile politikeres handlingslammelse – en fremstilling, der bringer mindelser om de historiske forhold, som herskede i Japan i slutningen af 1920'erne og begyndelsen af 1930'erne.

Tager vi det sidste først, så er det politiske system, Kaieda sætter i oprør med sit mytteri, indadtil præget af forskellige fraktioners indbyrdes kampe og forholdsvis rådvildt og handlingslammet udadtil. Og det var præcis den situation, som banede vejen for militærets gradvise magtovertagelse i Japan fra sent i 1920'erne. I befolkningens øjne udgjorde det civile politiske system simpelthen ikke et troværdigt alternativ til den militære magt. Og da militæret – ganske som det er tilfældet med Kaiedas ubåds-stat i staten – ikke var underlagt civil politisk kontrol, lå vejen til det militaristiske diktatur åben.

I *Silent Service* sættes det japanske politiske systems impotens i relief af Kaiedas frygtløse handlekraft – han ryster ikke på hånden, da han affyrer sine første torpedoer mod den mægtige amerikanske krigsflåde. Og da han truer USA med supermagtens egne atomvåben, bruger den japanske premierminister atomtruslen som et argument for, at Japan skal bryde sin historiske alliance med USA og åbne sine arme og havne for den suveræne nation Yamato. At Kaieda på intet tidspunkt har truet med at bombe Japan, synes ikke at anfægte premierministeren, som sender Japans maritime selvforsvarsstyrker til havs for at hjælpe Yamato imod amerikanerne. Og så bliver Japans marine udstillet som lige så handlingslammet som det politiske system – nok mest fordi marinen *er* under civil politisk kontrol. De japanske krigsskibe har nemlig ordre til at udføre 'defensiv støtte' for Yamato. Og det betyder i realiteten, at de kun må skyde amerikanernes missiler, torpedoer og granater ned – ikke skyde direkte på amerikanerne, hvilket helt tydeligt ikke behager de japanske officerer på kommandobroen.

Det er klart intentionen, at publikum skal opfatte den 'defensive støtte' som et direkte udslag af den pacifistiske grundlov, amerikanerne dikterede Japan efter Anden Verdenskrig. Her afskriver Japan sig retten til at føre krig, men oppebærer retten til selvforsvar – hvorfor Japans forsvar bærer navnet *Jietai* – 'Selvforsvarsstyrkerne'. I *Silent Service* går det naturligvis hårdt ud over de maritime selvforsvarsstyrker, for amerikanerne – de krigeriske, brovtende barbarer – holder sig ikke tilbage for at fyre løs på både Yamato og den japanske marine. Og således træder Kaieda og Yamatos handlekraft endnu stærkere i relief, for den uafhængige nation Yamato er ikke bundet af nogen amerikansk forfattet 'freds-konstitution' – men sænker det ene mere højteknologiske amerikanske krigsskib efter det andet. Hvorefter Yamato sejler ud i solnedgangen med sin unge, næsten konstant gådefuldt smilende rorgænger, Kaieda.

Og så er vi fremme ved heltetypen fra fortidens krigspropaganda. Et af de markante træk ved denne gruppe film er det, som Peter B. High – en af de forskere, der har beskæftiget sig mest indgående med japansk film under militarismen – betegner som '*the spiritist smile*' (2003: 199). Dette 'spirituelle smil' optræder ifølge High som et af den 'spiritistiske genres adelsmærker' – 'spiritistisk' her i betydningen 'sjælelig/spirituel'. De spiritistiske film fokuserede på, hvorledes den rette sjælelige renhed – den rette kampånd for nu at nærme begrebet til denne artikels sprogbrug – kunne fremelskes og optrådte hos både slagmarkens og hjemmefrontens soldater.

Ifølge High er det fokuseringen på det nationale kollektiv, og den enkeltes vilje til at opgive sit liv for fælleskabet, der karakteriserer disse film, hvortil bl.a. Kinoshitas *Army* hører – bortset, naturligvis, fra den kontroversielle slutning, hvor moderen nok nærmest forventedes at smile det 'spiritistiske smil'. For det særlige smil tilhører den, som besidder den rette ånd, og krigen blev – som den japanske kritiker Tadao

Kaieda, Yamato-statens spiritistisk smilende rorgænger i filmen *Silent Service* (*Chinmoku no kantai*, 1995, instr. Ryosuke Takahashi).

Sato citeres af High for – opfattet som en "spirituel øvelse" mere end som et resultat af nogle menneskers handlinger (ibid.: 199). Det er et uudgrundeligt smil, lidt som det man ser på buddha-statuer. Det udstråler ikke glæde, heller ikke resignation, men er snarere et udtryk for den indre ro, der følger med at vide, at man har opgivet sit eget liv for en større sag – nationens.

Sådan smiler Kaieda gennem hele *Silent Service*, hvilket foranlediger en af hans amerikanske 'kolleger' til den tydeligt racistiske bemærkning at "han er en typisk japaner, for man ved ikke, hvad der gemmer sig bag det uudgrundelige smil". Men det finder man snart ud af. For Kaieda og hans besætning præsenteres som mænd, der har opgivet deres familier for at deltage i det hemmelige ubåds-projekt. Siden opgiver de ydermere deres nationale familietilhørsforhold ved at kapre båden. Så de er på alle måder mænd, der ofrer deres liv for en større sag.

Men hvad er det så for en sag? Jo, fortæller dvd-udgavens persongalleri, som man er nærmest tvunget til at ty til, da filmen ikke glimrer ved sin tydelighed på dette punkt: Kaieda mener ikke, at nogen enkelt nation bør have atomvåben. Det er det, han vil vise med sin aktion. Og det er derfor, han sejler ud i solnedgangen til slut frem for at lægge til kaj i Tokyo. Han er ude i et pacifistisk og internationalistisk ærinde, postuleres det. Men det er nu ganske vanskeligt at få øje på det internationalistiske og pacifistiske i filmen. Ikke kun fordi den trækker på Yamato-mytologien, men også fordi amerikanerne skildres og tegnes som brutale, magtfuldkomne og blodtørstige barbarer – ikke ulig de bloddrikkende horder, som den mytologiske Yamato-klan bekrigede i Japans sagaer.

Således introduceres den amerikanske præsident via et klip ind på en lokumsbrætstor, bloddryppende engelsk bøf, som han – stor og blegfed – sidder og slubrer i sig, mens han overvejer at gen-okkupere Japan som svar på Kaiedas mytteri. Han har skam en diger, ligeledes blodrød mappe med planen for en gen-okkupation lige ved hånden. Og da der skal indkaldes til krisemøde mellem USA og Japan om sagen, vælger amerikanerne et hotel ved Pearl Harbor som ramme om mødet – for lige at minde om, hvem der endte med at træde hvem over tæerne, da japanerne sidst bød op til krigsdans. Mødet ender i øvrigt med, at præsidenten erklærer Japan krig for ikke at tabe ansigt – selv om det risikerer at blive en krig på atomvåben. Japans aldrende premierminister Takegami protesterer behørigt. Hvorefter han i en tale til nationen fører nogenlunde samme forløjede pacifisme som Kaieda i felten for at begrunde Japans alliance med Yamato: Japan må forhindre, at en atombevæbnet nation som Yamato bliver internationalt isoleret. For fredens skyld må Japan og Yamato stå last og brast. Og således får den aldrende premierminister – hårdt

Gamilanernes førerbunker i *Space Battleship Yamato/Space Cruiser Yamato* (*Uchu senkan Yamato*, 1974-75, instr. Reiji Matsumoto).

presset af Kaiedas initiativ og amerikanernes krigeriskhed – Japan fri af den snærende alliance med USA og allieret med en atommagt, der har ungdommen ved roret. Filmen flirter med både et kurs- og et generationsskifte i japansk politik: ud med den grånende krigsgenerations servile og pragmatiske opførsel over for USA. Ind med de unge, som kan føre den atombevæbnede Yamato-stat sejrrigt gennem konflikter med verdens eneste supermagt. Ganske uegennyttigt og i fredens og hele menneskehedens tjeneste, forstås.

Fremtidens helte fra fortiden. Ud over, at *Space Battleship Yamato* som nævnt genopliver det sunkne slagskib til at bistå fremtids-Japan i rollen som verdens frelser, er der særligt to forhold, der forankrer science fiction-serien i fortidens krigshistorie. Det ene er filmens adskillige *kamikaze*-missioner, det andet er den lidt ambivalente facon, hvorpå den forsøger at fantasere sig fri af de ubekvemme sider af Japans historie, mens andre – øjensynligt mere salonfähige sider – bæres frem i lyset.

Allerede i seriens første episode præsenteres vi for en decideret *kamikaze*-mission.

De to brødre, Susumu og Mamoru Kodai, finder det rumfartøj, som gamilanerne har skudt ned på Mars, og bjærger den livsvigtige besked fra Iscandar. Prinsessen, der fungerer som budbringer, er således den første, som ofrer sit liv for andres fremtid. Efterfølgende kommer brødrene i kamp mod gamilanerne, og Mamoru kaster sig med dødsforagt og stik imod sin kaptajns ordre ud i slaget og bliver skudt ned, for, som han bemærker: "Når man er en mand, kæmper man til døden". Han ofrer sig for at beskytte sine kammerater og hedder, som sergent Uchida i *Yamato,* Mamoru – 'beskytter' – til fornavn. Hans bror, som bliver seriens protagonist, hedder Susumu, hvilket betyder at 'skride frem', at 'fortsætte'. Så her leges, som påpeget af Mizuno (2007: 108), tydeligt med karakternavne som nøgler til de fiktive personers funktioner i serien.

Seriens fortællemæssige rygrad, ekspeditionen til den fjerne planet Iscandar, udlægges også som en opgave, der grænser til en selvmordsmission. Og da man endelig når Iscandar, viser det sig, at hele planetens befolkning har valgt at gå i døden frem for at begive sig ud på jagt efter nyt *Lebensraum.* Planeten er døende, tilbage er kun prinsesse Starsha, en søster til den prinsesse, der ofrede livet for at redde Jorden fra de fæle gamilanere. På Iscandar møder Susumu sin bror, Mamoru, som alle troede død. Mamoru er blevet reddet af Starsha, som har forelsket sig i den brave japanske pilot. I sidste øjeblik før afrejsen tilbage til Jorden ofrer han sig nok en gang og vælger at blive hos Starsha for at gå Iscandars undergang i møde hånd i hånd med sin elskede. Og da Yamato angribes med giftgas af gamilanerne på tilbageturen, ofrer besætningens eneste kvinde, Yuki Mori, sig i et modangreb for at redde resten af besætningen. Kort efter dør den vise gamle kaptajn Okita af strålesyge, som han har pådraget sig under ekspeditionen, så der er, kort fortalt, en sand overflod af selvopofrende Yamato-ånd at øse af i sagaen om rumslagskibet.

Også valget af fjende forekommer symptomatisk. Gamilanerne ledes af en blond despot, som lyder det tyskklingende navn Desler. Førerens befalingsmænd synes ligesom han at stamme fra Tyskland; de hedder bl.a. Schultz, Domel, Hiss og Gantz. Og deres uniformer og militære hilsener minder om nazi-uniformer og heil-hilsener. Der er altså markører nok, som peger i retning af, at gamilanerne nok nærmest skal forstås som en slags rum-germanere. Og på den måde flirter serien med forestillingen om Japan i en krig om verden med Det Tredje Rige som modstander – ikke som allieret. Og igen er det ikke mindst karakter-navne, der bringer allusionen i hus.

Vender vi tilbage til besætningen på Yamato, så er der mere at hente i navneforskningen. For brødrene Susumu og Mamoru hedder 'Kodai' til efternavn. Det kan oversættes med 'gamle tider', og vi har altså *kamikaze*-broderen Mamoru, 'beskytteren' af de gamle tider og værdier, kunne man friste til at sige. Og vi har vores hovedrolleindehaver Susumu, som vender tilbage til Jorden for at 'fortsætte' og udbrede 'fremskridtet', som i hans navn er tæt forbundet med fortiden.

Men ikke nok med det, for den livskloge gamle kaptajn er opkaldt efter en historisk helt, der også hed Okita – som "enhver, der kender til japansk historie, vil tænke på", skriver Mizuno (ibid.: 108). Okita var den myteomspundne leder af en gruppe samuraier, som har dannet basis for masser af mere eller mindre nationalistiske film. *Shinsengumi* kaldtes gruppen, og de var en flok lejemordere, som blev hyret af det vaklende Tokugawa-shogunat til at bekæmpe den modernisering, der i midten af 1800-tallet fulgte Japans tvangsåbning ved

en fjerdedel af den amerikanske krigsflådes mellemkomst. *Shinsengumi*-samuraierne var altså det feudale, militærstyrede Japans sidste forkæmpere. Og nøjagtigt som kaptajn Okita på rumslagskibet Yamato døde også *shinsengumi*-samuraien Okita af sygdom midt i sin kamp mod de indtrængende fjender.

For nu at drive den historiske reference hjem hos selv de mest tungnemme, så har rumskibets kaptajn Okita en maskinmester, som faktisk hedder Tokugawa, og et besætningsmedlem, der hedder Toshizo Hijikata – nok en kendt *shinsengumi*-samurai, som gik i døden i kamp mod Japans modernisering efter vestligt forbillede.

På den måde henter *Space Battleship Yamato* sit galleri af helte fra en periode, der bekvemt nok tilhører en lidt fjernere fortid, som på den ene side er relativt ubesmittet af det militaristiske diktaturs udskejelser i det historiske Yamato-slagskibs storhedstid, og på den anden side alligevel trækker på en nationalistisk og anti-vestlig politisk strømning i en periode, hvor Japan var under beskydning udefra.

Endelig er der så brugen af militaristernes fremmeste våben, det gode skib Yamato og de nævnte *newsreel*-klip, som udgør direkte referencer til Anden Verdenskrig. Det har helt tydeligt været lidt af en balancegang for folkene bag *Space Battleship Yamato* at tematisere japansk nationalisme uden at komme på alt for direkte kollisionskurs med den store allierede på den anden side af Stillehavet.

Ikke bare film. Og hvad så, kunne man spørge, skal vi nu istemme det gamle 70'er-omkvæd om filmen som 'et symptom på et sygt samfund'? Hvorfor overhovedet beskæftige sig med disse lejlighedsvise nationalistiske uddunstninger fra den japanske underholdningsindustri, når der findes masser af eksempler på japanske antikrigsfilm, som hudfletter Japan før og under Anden Verdenskrig? Den mest monumentale af alle verdens antikrigsfilm nogensinde er vel rent faktisk japansk: Masaki Kobayashis over otte timer lange tour de force gennem krigens ødelæggende og forrående virkelighed i trilogien *The Human Condition I-III* (*Ningen no joken*, 1959-61).

Som nævnt i indledningen mener jeg ikke, man troværdigt kan argumentere for, at denne artikels 'tre gange Yamato' er udtryk for en tendens i japansk film. Ikke fordi det er umuligt – endsige vanskeligt – at opstøve flere eksempler på grel nationalisme end de her analyserede. Men fordi den japanske populærkultur er så omfangsrig og så broget, at man kan finde belæg for hvad som helst. 10.000 kroners-spørgsmålet er derfor snarere, om man kan tale om det militaristiske spøgelses genkomst i både den politiske kultur og populærkulturen? Og her er svaret ja, det kan man. Og det taler man i øvrigt også i stadig mere bekymrede vendinger om blandt Japan-eksperter, særligt hvad angår den politiske kultur. Så lad mig afslutningsvis sætte de tre film i perspektiv i forhold til den politisk-historiske sammenhæng, de udspringer af.

Space Battleship Yamato stammer fra perioden umiddelbart efter den første oliekrise, altså et tidspunkt i Japans historie, hvor det i flere tiår var gået nærmest ufatteligt godt. Så lukkede de olieproducerende lande for rørledningerne, og Japan måtte nok en gang sande, at det er et land uden naturressourcer – hvilket i høj grad var baggrunden for landets invasion af sine nabolande. Samtidig stammer filmen fra den koldkrigsperiode, hvor Japan – klemt inde mellem Kina, Sovjet og USA – ikke skulle nyde noget af at fornærme hverken venner eller fjender i det nærmeste nabolag. Set i det lys forekommer det naturligt, at den invaderende fjende i

Space Battleship Yamato blev fortidens alliancepartner, Tyskland – Det Tredje Rige kunne man være enig med både USA, Kina og Sovjet om at udradere.

Silent Service stammer fra brydningstiden i de første år efter den kolde krigs ophør. En periode, hvor politikerleden bredte sig i Japan, fordi landets magthavere tilsyneladende hverken ønskede, evnede eller magtede at løfte Japan ud af den økonomiske krise, der ramte landet i begyndelsen af 90'erne. Samtidig var behovet for USA's beskyttelse mindre end nogensinde. Sovjet-imperiet lå i ruiner, Kina var stadig stort, men også stadig at regne for et u-land. Så hvorfor ikke varme sig ved de nationalistiske symboler, som både gode og dårlige naboer havde haft svært ved at goutere siden Anden Verdenskrig? Hvorfor ikke udfordre amerikanernes selvbestaltede rolle som verdens politi og eneste supermagt? Og hvorfor ikke nedgøre de korrupte aldrende politikere, som lige siden krigen havde leflet for USA for ussel mammons skyld? Og hvorfor blive ved at holde lav militær profil på grund af fortidens forsyndelser, når nu den historiske æra, Showa-perioden, hvor Kejser Hirohito havde ledt landet i krig, var overstået med hans død i 1989?

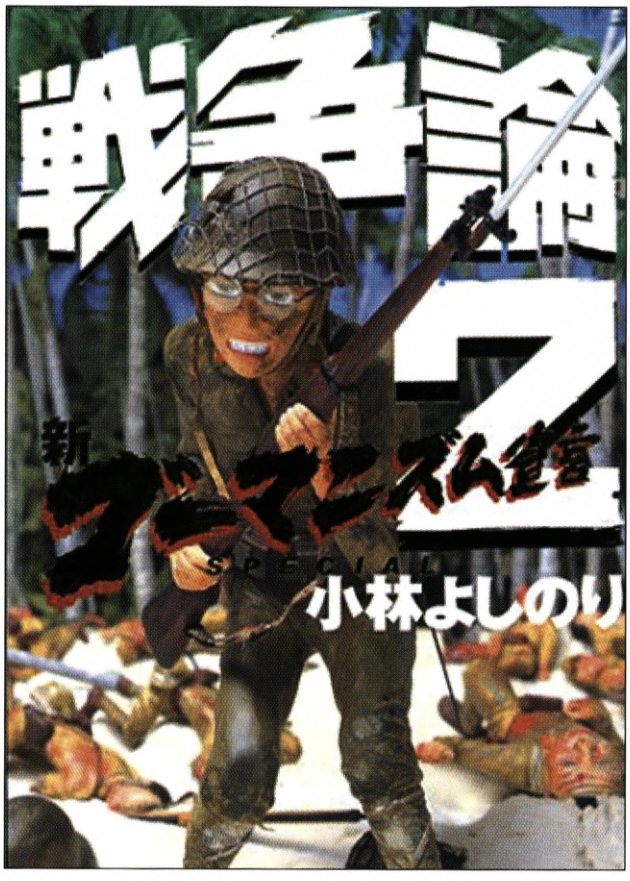
I 1992, blot tre år før premieren på *Silent Service,* besluttede det japanske parlament, at Japans 'Selvforsvarsstyrker' i fremtiden skulle have mandat til at varetage landets selvforsvar langt fra de hjemlige kyster. Som fredsbevarende styrker, naturligvis – en rolle, som dog med årene er blevet stadig mere løst fortolket. Og stadig mere hidsigt debatteret i forhold til en revision af den grundlov, hvis pacifistiske artikel 9 – med befolkningens voksende accept – oftere og oftere strækkes ud over bristepunktet for at give hjemmel til Japans stadig mere aktivistiske 'selvforsvarspolitik' og offensive bevæbning af sine værn (Hagström 2008).

Det er det problemfelt, *Silent Service* slår ned i. Og helten Kaiedas autonome Yamato-stat ligner enhver japansk nationalists våde drøm – hvad enten vi nu taler om Japans sorte eller røde nationalister – begge fløje ser nemlig gerne USA's dominans afskaffet. *Silent Service* appellerede således ifølge Mizuno (2007: 118) til publikum på både den japanske højre- og venstrefløj. I spørgsmål om national selvbestemmelse og selvhævdelse forholder det sig ofte sådan, som allerede Goebbels vidste, at 'enderne mødes': det politiske spektrum er ikke lineært fra højre til venstre, men snarere en kurve, hvor yderfløjene har om ikke fuldstændigt sammenfaldende holdninger, så dog flere berøringsflader med hinanden, end de har med den politiske midte. Den skin-internationalisme og forløjede pacifisme, som *Silent Service* kolporterer, er antageligt gledet ubesværet ned hos Japans venstreorienterede nationalister, mens referencen til Yamato og Kaiedas militant mandhaftige, anti-amerikanske handlekraft i kontrast til de civile politikeres impotens givet har behaget de sorte nationalister.

Endelig er der så jubilæumsfilmen *Yamato* fra 2005. Samme år, som premierminister Koizumi aflagde sit femte officielle besøg i Yasukuni-templet – denne gang med den ekstra trumf på, at besøget fandt sted den 15. september, dvs. på 60-årsdagen for Japans kapitulation. En film, som med sin stort set ukritiske heltefejring og sin dyrkelse af maskulin fightervilje spiller op til den rabiate højrefløj.

En af de prominente figurer på denne fløj er *manga*-tegneren Yoshinori Kobayashi, som har udgivet en *manga*-serie med titlen *Sensoron* – 'Om krig' – der forherliger både Japans krigshistorie og krig generelt (Gerow 2000). Kobayashi var medstifter af en gruppe, der lyder det mundrette japanske navn: *Atarashi rekishi kyokasho o tsukurukai*, hvil-

ket kan oversættes med 'Sammenslutningen for udfærdigelsen af en ny historiebog'. Det er en erklæret historierevisionistisk gruppe bestående af kendte højrenationalister, herunder flere historikere, som har forfattet og fået undervisningsministeriets godkendelse af en historiebog, der giver et noget mere rosenrødt billede af særligt Japans krigshistorie, end japanske skoleelever hidtil er blevet præsenteret for. Klikker man sig ind på Yasukuni-templets hjemmeside (*www.yasukuni.jp*), finder man et link til Yushukan-museets side. Og via en undermenu får man adgang til museumsbutikkens rigt illustrerede digitale udstillingsvindue. Her kan man købe både Kobayashis *manga*er og *Atarashi rekishi kyokasho o tsukurukai*s 'historiebog'. Den velassorterede museumsbutik er også leveringsdygtig i Yamato-t-shirts, tekrus og tallerkener med slagskibet, militære kasketter og en rigdom af flag fra de forskellige værn – kort sagt al den krigs-*merchandising*, et nationalistisk hjerte kan begære. Til overkommelige priser i øvrigt, og naturligvis kun tilgængeligt via den japansksprogede del af hjemmesiden – man skulle jo nødigt have, at udenforstående fik noget galt i halsen.



En vareprøve fra Yushukan-museets butik: Kobayashis manga.

Man kan spekulere over, om skidtet sælger, og om premierminister Koizumi smuttede omkring Yushukan og tog en Yamato-tekop eller en krigsforherligende *manga* med hjem til ungerne efter sin sidste visit i 'Det fredelige lands tempel'. Ét er i hvert fald sikkert: nøjagtigt som Koizumi ved valget formåede at sælge billetter til sit populistiske *one man show* ved at ytre sig stærkt og vedholdende om japansk patriotisme gennem sin regeringsperiode, solgte helgen-glorificeringen af 'mændenes Yamato' billetter i Japans biografer. Nationalistiske manifestationer – fra Yasukuni-besøg over film og *manga* til Yamato-tekopper – er simpelthen salgbare i nutidens Japan. Og samtidig er den politiske handle- og ytringsfrihed under pres.

Mens jeg skriver disse linjer, bøjer biograf efter biograf sig for både politisk pression og direkte trusler om vold og sabotage fra rabiate nynationalister. Striden står om, hvorvidt biograferne tør vise den kinesiske instruktør Li Yings – angiveligt ganske velafbalancerede[3] – dokumentarfilm om Yasukuni-templet. Og det er der stadig færre biografer, der tør, for både de og producenten bag filmen bliver udsat for dødstrusler (McNeill 2008: 2).

2007 var 70-året for den japanske hærs mest modbydelige massakre, Nanking-massakren i 1937, hvor anslået 250.000 kinesere

blev slagtet i et ugelangt blodbad. I den anledning forsøgte distributører af en lille snes dokumentarfilm om massakren at få deres film vist i Japan. Det er ikke lykkedes, for ingen tør lægge biografer til (ibid.: 2). Så der udkæmpes en kamp om både historieforståelse og ytringsfrihed i Japan. En kamp, som ikke blot føres i populærkulturen, men også kommer tydeligt til udtryk i japanske skoler, hvor lærere bliver fyret eller sendt på 'genopdragelseskurser', hvis de nægter at stå med ansigtet rettet imod det japanske flag og afsynge nationalsangen på nationale festdage.

Set i det perspektiv, er det vanskeligt – vel nærmest uansvarligt – at affærdige de tre film om Yamato som 'bare film'.

Noter

1. Jeg har andetsteds argumenteret for, at visse tendenser i de mest kendte japanske animationsfilm, nemlig Hayao Miyazakis, også trækker på myter og tematikker, som kan spændes for en neo-nationalistisk dagsorden. Se evt. Sørensen 2008.
2. Den vigtigste undtagelse er Fumio Kameis *The Japanese Tragedy* (1946, *Nihon no higeki*), som indirekte gør kejser Hirohito ansvarlig for Japans krigsmeriter. Filmen blev først blåstemplet af den amerikanske besættelsesmagts filmcensur, men siden forbudt på foranledning af den daværende japanske premierminister Yoshida. Se evt. Hirano 1992: 122ff. og Sørensen 2006: 96ff. Når japanske filmskabere ikke har lavet film om Hirohito, er det i høj grad fordi, de frygter reaktionen fra den yderste højrefløj ifølge Akira Kurosawa: "Hvis jeg lavede en film om det [Hirohito], ville jeg nok blive dræbt af højreorienterede, som modsætter sig enhver film om kejseren". (Schilling 1999: 58)
3. Jeg refererer her til detaljerede beskrivelser og intens debat på internet-forumet *Kinejapan*, hvor filmen og kontroversen har været genstand for mange og lange indlæg i perioden fra 1. til 15. april 2008.

Litteratur

Anderson, Benedict (1991). *Imagined Communities. Revised and expanded edition.* London, Verso.

Gerow, Aaron (2000). "Consuming Asia, Consuming Japan: The New Neonationalist Revisionism in Japan". In: Selden, Mark & Hein, Laura: *Censoring History: Citizenship and Memory in Japan, Germany, and the United States.* Armonk, NY, M. E. Sharpe, s 74-95.

Hagström, Linus (2008). "A Wind of Change? Assessing Japanese Foreign Policy Transformation in the Heisei Era". Upubliceret konference-paper, præsenteret ved den femte NAJS-konference, 27-28. marts 2008, Stockholm.

Hirano, Kyoko (1992). *Mr. Smith Goes to Washington: Japanese Cinema Under the American Occupation 1945-52.* Washington, Smithsonian Institute Press.

McNeill, David (2008). "Freedom Next Time: Japanese Neonationalists Seek to Silence Yasukuni Film". In: *Japan Focus,* 8. april 2008, *http://japanfocus.org/products/topdf/2712.*

Miller, Roy A. (1982). *Japan's Modern Myth.* New York, Weatherhill.

Mizuno, Hiromi (2007). "When Pacifist Japan Fights: Historicizing Desires in Anime". In: Lunning, F. (red.): *Mechademia.* Bd. 2. Minneapolis, University of Minnesota Press.

Schilling, Mark (1999). *Contemporary Japanese Film.* New York & Tokyo, Weatherhill.

Sørensen, Lars-M. (2007). "Bombekrig i børnehøjde. Animerede japanske krigshistoriers realisme, emotionelle effekt og historiske troværdighed". In: *Kosmorama #239 Animationsfilm.* København, DFI.

Sørensen, Lars-M. (2008). "Animated Animism – The Global Ways of Japan's National Spirits". In: Hjarvard, Stig (red.) *Northern Lights 2008: The Mediatization of Religion.* Bristol, Intellect Press. Under udgivelse.

Sørensen, Lars-M. (2006). *The Little Victories of the Bad Losers. Resistance against U.S. Occupation Reforms and Film Censorship in the Films of Yasujiro Ozu and Akira Kurosawa 1945-52.* New York, Edwin Mellen Press. Under udgivelse.

Kr. 175

KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur

Ib Bondebjerg
Dokumentarister på krigsstien
Militæret i dansk film- og tv-dokumentarisme

Mette Mortensen
Den digitale slagmark
Danske soldaters krigsvideoer fra Afghanistan

Jonas Grunnet Brethvad
Til lands, til vands, i luften ... og på lærredet
Forsvarets medvirken i danske spillefilm fra *Soldaterkammerater* til *Sommerkrig*

Trine Hansen
Pentagons præmisser
Pentagon, Hollywood og den amerikanske krigsfilm

Rikke Schubart
Farmand i trøjen
Helten i den ny verdensordens amerikanske krigsfilm: 'the daddy soldier'

Christopher Juhl Seidelin
Til kamp for verdens frelse
USA's militær i den nyere katastrofefilm

Kenneth T. De Lorenzi
Er virkeligheden i Dolby Surround?
Effektjageri og autenticitet i Spielbergs og Eastwoods krigsfilm

Mats Jönsson
Som at være der selv
Med Steven Spielberg på Omaha Beach den 6. juni 1944

Carl Nørrested
Capra og krigen
Historien om de syv berømte og berygtede *Why We Fight*-film

Karsten Fledelius
I skyggen af Stalin
Aleksandr Dovzjenko – ukrainsk frihedskæmper og sovjetisk krigsagitator

Lars-Martin Sørensen
Ånden fra Yamato
Det militaristiske spøgelses genkomst i japansk film