



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 redningsmission 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 omfavelse 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, dræberhagen, 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 katastrofefilm 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 Vietnam-krigen stadig spøjte 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 borebissene. 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 borebissene 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 omfavnelser 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 katastrofefilmene, 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 asteroideregnet 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, selvforherliggende 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 helt modige – 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 amerikanske 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 ultra-realistiske 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 katastrofefilmens 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 hængende krigsmaskiner nedskydes.

Mest hyppig inden for dommedagsfilmen er imidlertid zombiefilmen, som bl.a. tæller Danny Boyles *28 Days Later...* (28 dage senere, 2002), Zack Snyder's *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 hængende 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 Hollywood-produktioner. I mere klassisk zombiefilmstil viser *Dawn of the Dead*, hvordan zombiernes hærgen er totalt ustopkelig – 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 ramsjang. 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 (zombievirusens 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 førstehandsvidnesbyrd af filmens personer. På trods af sit konventionelle setup 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 længe-

re blot et emne for fiktionsfilmen, men den ubegribelige virkelighed, som Bush-administrationen til stadighed dagligt bekæmper med vekslende held i eksotiske lande.

Eftermålet 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 nyttesløs. 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 parter 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 bil-

lede 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.

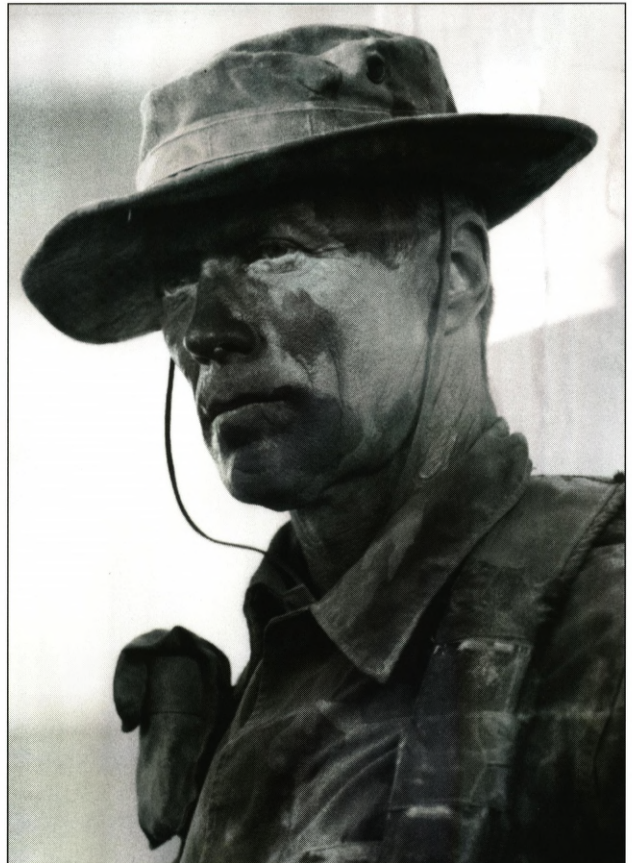
Skønt *Saving Private Ryans* centrale fortælling om det, der i al sin enkelhed er et pr-stunt, tydeligvis er et ærligt forsøg på at reflektere over individets værd og krigens nådesløse meningsløshed, ligger Spielbergs klassiske fortællestil ikke særlig langt fra den, man fandt i *The Longest Day* eller 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 fortælle-mæssige 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, *Ørne-borgen*) 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 fiktioniserede 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 bære 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 heltefejrning. 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 soldaterkameraterne 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 langt fra 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 indfølelende 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 skrike 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 beskyldte 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 øjensvidneberetninger. 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 fiktilisering 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-benægttere vil hen-vise 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 papmachébjerger 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.

Heltehungers. 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 stadig 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 uddramatisk 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 Stillehavsoen 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 masseselv mord 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.

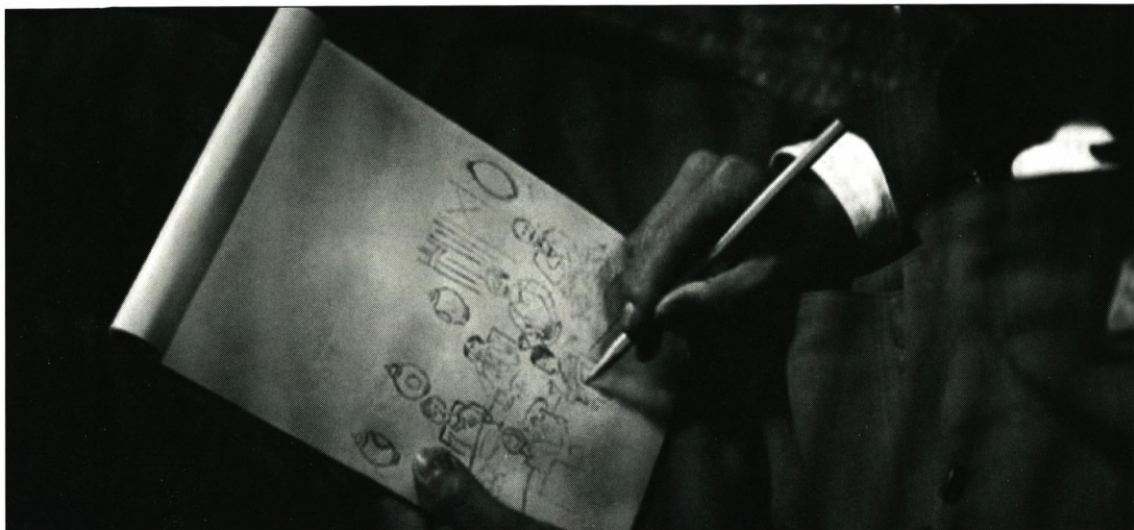
At Eastwood har bestræbt sig på at få så mange detaljer med som overhovedet muligt, vidner en anden ganske kort sekvens også om. Kort før et slag er Saigo og en af hans kammerater ved at tage deres 'bælter-med-tusind-sting' – deres *senninbari* – på. Disse bælter var et af de mere poetiske aspekter ved 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 bællet, 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 generaløjtnant Tadami-chi 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 general-løjtnanten 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 Viders 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 antikrigsfilm. Desuden har film som Gillo Pontecorvos *La battaglia di Algeri* (1966, *Slaget om Alger*) 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-parafase *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 hjerteskræende.