

The Deer Hunter, Platoon og krigsfilmene efter 1975

Af JESPER HAARUP BORCHMANN

Året er 1979. En kødrand af demonstranter bl.a. fra bevægelsen Vietnam Veterans Against the War udtrykker deres harme foran Kodakbygningen, hvor Oscarceremonien er i gang. Protesterne gælder Vietnamfilmen *The Deer Hunter*, instrueret af Michael Cimino. Filmen vækker furore i visse kredse for dens primitive skildring af nordvietnameserne, det ensidige fokus på uhyrligheder begået mod amerikanske soldater, og hvad der af nogle ses som en patriotisk og patosfyldt slutning, hvor filmens hovedpersoner giver sig hen til nationalhymnen "God Bless America". Jane Fonda, der spiller den kvindelige hovedrolle i årets anden Vietnamblockbuster *Coming Home*, udtrykker i skarpe vendinger sin foragt for *The Deer Hunters* racisme og patriotisme. Få timer senere modtager Fonda, der i starten af 1970'erne fik kælenavnet Hanoi Jane for sin udtalte modstand mod Vietnamkrigen, Oscarstatuetten for bedste kvindelige hovedrolle. Michael Cimino kan lade sig hylde som bedste instruktør, og *The Deer Hunter* bliver kåret som bedste film.

Året er 1987. Oliver Stones *Platoon* er nomineret til en Oscar for bedste film. Stone, der er Vietnamveteran, har selv skrevet og instrueret filmen. Stone er tydeligt inspireret af den amerikanske hærs massakre på My Lai og skildrer i filmen en deling amerikanske soldaters brutale overgreb på en vietnamesisk landsby, som de mistænker for at være Vietcongsympatisører. I filmens slutning smider amerikanske fly napalm mellem venner og fjender, og kaosset kulminerer, da hovedkarakteren Chris Taylor (Charlie Sheen) dræber sin overordnede sergent Barnes (Tom Berenger). *Platoon* belønnes med Oscarprisen for bedste film, og Oliver Stone bliver bedste instruktør. I sin takketale siger Oliver Stone bl.a.:

But I think that through this award you're really acknowledging the Vietnam veteran. And I think what you're saying is that for first time, you really understand what happened over there. (ABC 2012).

Modige Oscarvalg

Kontrasten mellem de to film synes klar. Dette kan i første omgang bekræftes af en lidt mere detaljeret præsentation af de to film. Ciminos *The Deer Hunter* tager sin begyndelse i slutningen af 1960'erne og skildrer en sammentømret gruppe kammerater af russisk afstamning i den fiktive industriby Clairton i Pennsylvania. Tre af dem – Michael (Robert de Niro), Nick (Christopher Walken) og Steven (John Savage) – udsendes til militærtjeneste i Vietnam. Krigens gru og i særdeleshed de filmhistorisk berømte russisk roulette-pinsler, som de tre venner udsættes for under nordvietnamesisk fangenskab, mærker dem for livet. Nok undslipper de fangelejren, men Steven vender hjem til USA som krøbling, Nick er dybt traumatiseret og gør civil karriere som russisk roulette-spiller i Saigon og ender med at skyde hovedet af sig selv foran Michael, den handlekraftige enegænger, der er taget tilbage til Vietnam for at hente sin ven hjem. *The Deer Hunter* er stilistisk og dramaturgisk dvælende og episk i sin udfoldelse. Det meste af handlingen er henlagt til USA, og egentlige kamphandlinger er der ganske få af. De mest gruopvækkende og blodige udgydelser sker ikke i åben ildkamp mellem amerikanske og nordvietnamesiske tropper, men i russisk roulette-spillet, der samtidig udgør filmens gennemgående metafor over krigen og de involveredes skæbner som komplet vilkårlige.

Platoon er æstetisk en typisk *combat*-film, idet filmen i høj grad får sin nerve i krigsscenerne, hvor der indgående tilstræbes et realistisk udtryk i skildringen af krigen med et detaljeret lydbillede, et højt klippetempo, intense nærbilleder og håndholdte kameraføringer. Dramaturgisk får filmen sin fremdrift i den for antikrigsfilm typiske tiltagende splittelse i hovedkarakteren Chris Taylors deling personificeret i de to sergenter Elias (Willem Dafoe) og Barnes (Tom Berenger). Barnes er den brutale dræbermaskine, der skyder den sympatiske Elias, som repræsenterer et humanistisk, medmenneskeligt ansigt i krigens mørke. Modtagelsen af *Platoon* var særdeles positiv, og anmelderne lagde næsten enstemmigt vægt på, at her var endelig den ultimativt realistiske skildring af Vietnamkrigen. Oliver Stone kæmpede i årevis for at få realiseret sit manuskript, baseret på egne erfaringer som soldat i Vietnam, men dørene i de store Hollywoodstudier smækkede i foran ham. Ligeledes kunne det amerikanske militær, der ellers har årtiers erfa-

ring med og tradition for samarbejde med USA's filmindustri, ikke se noget formål med at samarbejde med Stone i produktionen af *Platoon*.

Der er stor forskel på det, der kan ses som den eskapistiske og konservative *The Deer Hunter* og den mere liberalt sindede og USA-kritiske *Platoon*. Den kontrast er i sig selv ikke rasende interessant, men kan dog bruges som afsæt for en mere dybtgående analyse af de to værker. Oscarkomiteéns valg af netop disse to film åbner nemlig op for nogle interessante indgangsvinkler:

1. Filmene som udtryk for en populærkulturel diagnosticering og bearbejdelse af Vietnamkrigen som amerikansk traume eller sår.
2. Oscaruddelingen som formidler af amerikanske værdier og kultur og herunder: Hvad siger valget af netop de to film om det værdisæt, som The Oscars kan siges at viderebringe til resten af verden?

Snarere end at fokusere på væsensforskelligheden vil jeg zoome ind på, hvordan begge film er modige Oscarvalg. De har det til fælles, at de udgør to væsentlige pejlemærker i nationens bearbejdning af Vietnamkrigen, samtidig med at de afspejler og udfordrer gængse forestillinger i samtiden omkring, hvad USA er, og hvad Vietnamkrigen betyder for den nationale bevidsthed. I forlængelse af dette vil jeg hævde, at begge film rokker ved typisk amerikansk tankegods, som ellers ifølge The Oscarshistorikeren Emanuel Levy gennemløber The Oscars' dna:

And most important of all, the Oscar reaffirms the central values of mainstream American culture. The Oscar embodies such basic American values as democracy, equality, individualism, competitiveness, upward mobility, hard work, occupational achievement, and monetary success. (Levy 2001: 341).

Den sidste gode krig og det moralske morads

I almindelighed defineres krigsfilmene som film, hvori skildringen af krig og krigshandlinger spiller en væsentlig rolle ift. filmens form og tematik. En subgenre eller gren inden for krigsfilmgenren er den såkaldte *combat*-film, der har sit klare fokus på soldater i krig og deres kamphandlinger fremfor den politiske baggrund (Kaspersen 2002). *Combat*-filmen havde i Hol-

lywood en storhedstid under Anden Verdenskrig, hvor ideologiske og politiske spørgsmål ikke var presserende. Nazisterne og Hitlers regime var ganske enkelt de onde, hvilket overflødiggjorde en egentlig behandling af de politiske motiver for krigen. Hollywood stillede under Anden Verdenskrig velvilligt op som propagandamaskine, som oftest i tæt samarbejde med det amerikanske militær, der stillede ekspertise og materiel til rådighed, hvis det kunne se, at det fremmede militærets image i befolkningen. Anden Verdenskrig har sidenhen gået under prædikatet "den sidste gode krig". For den Hollywoodproducerede krigsfilm var det en krig, der var let at navigere i og muliggjorde en propagandainsats, der kunne mobilisere befolkningen og skabe opbakning til krigen og hverve soldater, ikke mindst ved at fokusere på soldaternes heltemod i *combat*-filmene.

Anderledes forholdt det sig med Vietnamkrigen. For mange var det uklart, hvad USA egentlig havde at gøre i den krig, mens det samtidig blev klart, at der foregik ting og sager i den amerikanske hær, der var stærkt kritisable. Dette smittede selvfølgelig af på Vietnamveteranerne, der på en gang blev hyldet og mødt med sympati, samtidig med at de var marginaliseret og uglest i visse dele af befolkningen for deres deltagelse i en krig, der endte med et amerikansk nederlag. Det militære nederlag og problemer med at retfærdiggøre tilstedeværelsen i Vietnam – samt de mange dræbte soldater – har gjort Vietnam til en kollektiv traumatisk oplevelse i USA og et moralsk morads. John Wayne og medinstruktøren Ray Kellogg var de første, der med *The Green Berets* (1968, *De grønne djævle*) behandlede Vietnamkrigen på film. Filmen rystede ikke på hånden i sin moralske opbakning til og retfærdiggørelse af USA's militære tilstedeværelse i Vietnam. *The Green Berets* forblev i en årrække den eneste film, der eksplicit omhandlede Vietnamkrigen. Film som *M*A*S*H* (1970), *Catch-22* (1970) og *Soldier Blue* (1970) kan siges at have været en form for allegorier over Vietnamkrigen, idet dén krig her blev omplantet til andre krige og konflikter.

Mens Hollywood og spillefilmene først for alvor og direkte konfronterede Vietnam efter krigens afslutning, så tog Peter Davis fat på krigen med sin dokumentarfilm *Hearts and Minds*, der fik premiere ved Cannesfestivalen i 1974 og vandt en Oscar for bedste dokumentarfilm i 1975. Fra filmens første indstillinger af vietnamesiske bønder og børn, der leger i markerne,

til harmonisk underlægningsmusik sunget på vietnamesisk markerer *Hearts and Minds* sig ved at tildele den lokale befolkning et perspektiv og fokus. Ligeledes viser filmen amerikanske soldater, der nedbrænder vietnamesiske bønders hytter og besøger prostituerede. Filmens overordnede præmis er, at præsident Lyndon B. Johnson og dermed USA's bevæggrunde for at indgå i en militær konflikt med Nordvietnam, nemlig et påstået nordvietnamesiske angreb på det amerikanske krigsskib "USS Maddox" i Tonkinbugten den 4. august 1964, aldrig fandt sted. At hændelsen vitterligt ikke fandt sted, er senere blevet dokumenteret i en officiel rapport udarbejdet af National Security Agency i 2002 (Høi 2008). Ikke desto mindre kunne Johnson bruge det påståede angreb til at skaffe den amerikanske kongres' opbakning til en resolution, der banede vejen for, at USA kunne angribe Nordvietnam uden at have erklæret landet krig forinden.

Den første egentlige bølge af Vietnamfilm kom i slut-70'erne og talte bl.a. *combat*-filmen *The Boys in Company C* (1978), der gjorde sit til at afmontere forestillingen om Vietnamkrigen som gloriøs. Max Youngstein, der fungerede som rådgiver på filmen, udtalte, at man nu var kommet til et tidspunkt, hvor folk var klar til at "take a look at what happened in Vietnam, warts and all" (Suid 2002: 344). En anden nævneværdig film i denne bølge er *Twilight's Last Gleaming* (1977), der som omdrejningspunkt havde et kontroversielt politisk fokus, nemlig dét, at USA's regering faktisk vidste, at krigen ikke stod til at vinde, men at den fastholdt den militære konflikt for ikke at tabe ansigt i kampen om ideologisk overherredømme med Sovjet. De mest prominente og populære film var dog *The Deer Hunter* og *Coming Home* (1978), der begge fokuserede på den hjemvendte Vietnam-veteran fremfor krigshandlingerne. I forlængelse af dette fremfører Lawrence Suid, at *Coming Home* er andet og mere end en antikrigsfilm, men også en form for soning, hvor Jane Fonda og den mere venstreorienterede del af Hollywood kunne lufte deres skyldfølelse over ikke at have protesteret mod krigen gennem filmmediet, mens krigen stod på, og mens det faktisk kunne have gjort en forskel (Suid 2002: 329).

I starten og midten af 1980'erne opstår det, der kan siges at være den anden (mini)bølge af Vietnamkrigsfilm. Film som *Uncommon Valor* (1983, *Syv der hævner*), *Rambo: First Blood 2* (1985) og *Missing in Action* (1984)

havde alle som tema redningen af tilfangetagne amerikanske soldater i Vietnam.

Hvad der kan betegnes som den tredje bølge, nemlig Vietnamfilm fra sidste halvdel af 1980'erne, inkluderede flere typiske *combat*-film med fokus på krigens realisme og gruopvækkende kamphandlinger. Blandt disse film tælles *Platoon*, *Hamburger Hill* (1987), *Full Metal Jacket* (1987) og *Casualties of War* (1989, *De kaldte os helte*). I disse film spores generelt et mere eksplicit kritisk syn på den amerikanske krigsførelse i Vietnam, end det var tilfældet i de to foregående bølger.

Hvor krigsfilmen traditionelt har haft et hvervemæssigt potentiale, har kun de færreste Vietnamfilm været indforskrevet i en egentlig hvervekampagne. Mens Pentagon således nægtede at støtte produktioner som *Coming Home*, *Apocalypse Now*, *The Deer Hunter* og *Platoon*, så valgte flere instruktører som Stanley Kubrick (*Full Metal Jacket*) og Oliver Stone (*Casualties of War*, *Born on the Fourth of July* og *Heaven and Earth*) helt at undgå indblanding fra det amerikanske militær (jf. fig. 1).

Film (produktionsår)	Krig	Sam-arbejde	Oscarstatus
<i>Rolling Thunder</i> (1977)	Vietnamkrigen	SA	Ikke nomineret
<i>Twilight's Last Gleaming</i> (1977)	Vietnamkrigen	IA	Ikke nomineret
<i>Go Tell the Spartans</i> (1978)	Vietnamkrigen	SA	Ikke nomineret
<i>Heroes</i> (1977)	Vietnamkrigen	BS	Ikke nomineret
<i>The Deer Hunter</i> (1978)	Vietnamkrigen	SA	Vinder, 1979
<i>Coming Home</i> (1978)	Vietnamkrigen	SA	Nomineret, 1979
<i>The Boys in Company C</i> (1978)	Vietnamkrigen	SA	Ikke nomineret
<i>Apocalypse Now</i> (1979)	Vietnamkrigen	SA	Nomineret, 1980
<i>Rambo: First Blood</i> (1982)	Vietnamkrigen	BS	Ikke nomineret
<i>Don't Cry, It's Only Thunder</i> (1982)	Vietnamkrigen	FS	Ikke nomineret
<i>Uncommon Valor</i> (1983)	Vietnamkrigen	FS	Ikke nomineret
<i>The Killing Fields</i> (1984)	Vietnamkrigen	FS	Nomineret, 1985
<i>Purple Hearts</i> (1984)	Vietnamkrigen	FS	Ikke nomineret
<i>Platoon</i> (1986)	Vietnamkrigen	SA	Vinder, 1987
<i>Heartbreak Ridge</i> (1986)	Grenada	FS	Ikke nomineret
<i>Hanoi Hilton</i> (1987)	Vietnamkrigen	FS	Ikke nomineret

<i>Garden of Stone</i> (1987)	Vietnamkrigen	FS	Ikke nomineret
<i>Hamburger Hill</i> (1987)	Vietnamkrigen	FS	Ikke nomineret
<i>Full Metal Jacket</i> (1987)	Vietnamkrigen	IA	Ikke nomineret
<i>Good Morning, Vietnam</i> (1987)	Vietnamkrigen	IA	Ikke nomineret
<i>Bat-21</i> (1988)	Vietnamkrigen	FS	Ikke nomineret
<i>Casualties of War</i> (1989)	Vietnamkrigen	IA	Ikke nomineret
<i>Born on the Fourth of July</i> (1989)	Vietnamkrigen	IA	Nomineret, 1990
<i>Memphis Belle</i> (1990)	Anden Verdenskrig	SA	Ikke nomineret
<i>Heaven and Earth</i> (1993)	Vietnamkrigen	IA	Ikke nomineret
<i>Forrest Gump</i> (1994)	Vietnamkrigen	MBS	Vinder, 1995
<i>Saving Private Ryan</i> (1998)	Anden Verdenskrig	IA	Nomineret, 1999
<i>The Thin Red Line</i> (1998)	Anden Verdenskrig	SA	Nomineret, 1999
<i>U-571</i> (2000)	Anden Verdenskrig	MBS	Ikke nomineret
<i>Pearl Harbor</i> (2001)	Anden Verdenskrig	FS	Ikke nomineret
<i>Behind Enemy Lines</i> (2001)	Bosnien	FS	Ikke nomineret
<i>Black Hawk Down</i> (2001)	Slaget i Mogadishu	FS	Ikke nomineret
<i>We Were Soldiers</i> (2002)	Vietnam	FS	Ikke nomineret
<i>Windtalkers</i> (2002)	Anden Verdenskrig	FS	Ikke nomineret
<i>The Hurt Locker</i> (2008)	Irakkrigen	SA	Vinder, 2009
<i>Zero Dark Thirty</i> (2012)	Krigen mod terror	BS	Nomineret, 2013

SA: Samarbejde afvist

IA: Ingen anmodning om samarbejde

FS: Fuldt samarbejde/støtte: personel, materiel, locations, teknisk rådgivning

BS: Begrænset samarbejde/støtte: locations, begrænset personel, teknisk rådgivning

MBS: Meget begrænset samarbejde/støtte: teknisk rådgivning, *combat footage*

Fig. 1: Modellen er en oversigt over udvalgte amerikanske krigsfilm produceret efter Saigons fald/befrielse i 1975. Af listen ses det, hvilke film der har fået fuld eller begrænset støtte af Pentagon, hvilke film der ikke har anmodet om støtte, og hvilke film der af denne eller hin årsag har fået *afvist* deres anmodning om samarbejde eller støtte (kilder: Suid 2002: 674-678, 503-555, Pedersen 2006: 97, Boggs 2006 og Hansen 2008).¹

The Deer Hunter: Fællesskabets opløsning og enerens magtesløshed

Amerikansk patriotisme og selvforståelse er bygget på forestillingen om et stærkt nationalt fællesskab, der kittes sammen i idealerne om frihed, lighed og retten til at forfølge sin egen lykke. Grundlaget for disse værdier bygger i høj grad på idéen om den stærke ener, der udviser ubændig vilje og

individualisme. Dette særligt amerikanske værdisæt har bl.a. sin kim i den såkaldte frontiermyte. Kort fortalt går den ud på, at det historisk har været muligt for det enkelte individ at søge og vinde friheden og mulighederne for selvrealisering ved at bosætte sig mod vest i det enorme land.

To ting står klart fra start i *The Deer Hunter*. Filmen tematiserer og problematiserer fællesskabets kår og helten og individualisten. Filmen åbner med en indstilling af den fiktive industriby Clairton i Pennsylvania. Totalbilleddet viser byens "skyline", der udgøres af skorstene og fabriksbygninger, mens bjerge dominerer baggrunden. Det er i dette miljø, at filmens mandlige karakterer knyttes sammen i arbejdet på stålfabrikken, svirrer i "John's Bar" og i jagtturene i bjergene. Stilheden brydes i et par indstillinger af en lastbil, der som et brølende fremmedelement torpederer byens gader og varsler det forestående opbrud i lokalsamfundet (Wood 2003: 254). Indstillingerne af Clairton som metafor for (eller illusion om) sammenholdet/fællesskabet (og dets opbrud) bliver et visuelt ledemotiv gennem filmen, hvilket jeg vil vende tilbage til. Lidt senere optræder en lastbil igen. Gruppen af kammerater er i Michaels bil på vej til det faste samlingssted "John's Bar", men må stoppe op for en lastbil. Michael overhaler lastbilen indenfor i et kontrolleret vovestykke, der sætter ham i scene som næsten overmenneskelig i sin kunnen. Michael er en karakterfast leder og personlighed, der nok indgår i fællesskabet, men som også bogstavelig talt går sine egne veje i jagten på at opfylde sit "one shot"-princip, der konkretiseres, når han som hjortejægeren nedlægger sit bytte med ét skud. Som Robin Wood har bemærket, ligger der heri heltens kontrol og autoritet (Wood 2003: 255). Michaels "one shot"-credo udkrystalliseres på et mere abstrakt plan i et moralsk kompas og en retningssans, der gør, at han ikke ryster på hånden i tilspidsede situationer. Dette ses eksempelvis i den nordvietnamesiske fangelejr, hvor han med sin viljestyrke redder Nick og Steven og sig selv ud. Michael er en del af fællesskabet, men eksisterer også på kanten af det og er således, i udgangspunktet, en pendant til den klassiske western (anti) helt, der står med et ben i vildmarkens brutalitet og et i civilisationens svøbe. Denne ener beundrer fællesskabet og civilisationen og har disse som det endelige mål. I tæmningen af vildmarken, herunder indianerne, ligger en nødvendig brutalitet, der paradoksalt muliggør og baner vejen for civilisationen.

nen, men som også fremmedgør westernantihelten over for civilisationens kodekser og henviser ham til en tilværelse i vakuummet mellem civilisation og vildmark.² Det er netop i behandlingen af den stærke ener ift. fællesskabet, at *The Deer Hunter* skriver sig ind i en arketypisk amerikansk problematik.

Fællesskabets begyndende opløsning

Ift. *The Deer Hunter* er det vigtigt at understrege, at Vietnamkrigen ikke alene er den faktor, der resulterer i fællesskabets opløsning, men at det er en udvikling, der allerede er i gang. Dette bliver klart i filmens længste scene, bryllupsfesten for Steven (John Savage) og Angela (Rutanya Alda), der samtidig er en farvelfest for Steven, Nick og Michael.³ Her orkestreres opløsningen af fællesskabet på flere niveauer: 1) den interne splittelse og konflikt i gruppen af venner gennem trekantsdramaet mellem Nick, Michael og Linda (Meryl Streep), 2) den eksterne trussel mod fællesskabet i Clairton eksemplificeret ved Vietnamveteranen, der ud af det blå dukker op til festen og er ude af stand til at kommunikere med andet end et "fuck it".

Disse spirende opløsningstegn i lokalsamfundet foregriber så at sige den store opløsning, nemlig splittelsen af Michael, Nick og Steven, der finder sted i kraft af krigen. Michael har reddet sine venner, men har ikke kunnet holde sammen på gruppen. Nick er absenteret, og den krigsskadede Steven er på et veteranhjem i USA. Autoriteten og helten har lidt et knæk, og da han vender hjem til Clairton, dukker han ikke op til sin egen velkomstfest. I stedet logerer han på et motel på kanten af byen, en oplagt manifestation af hans distance og fremmedgjorthed. Tilbage på motellet synker Michael sammen, han stirrer ud i luften, men hans blik er klart forankret.⁴ Der klippes til et totalbillede af Clairton ikke ulig den første indstilling i filmen. Indstillingerne af Clairton symboliserer som nævnt indledningsvist fællesskabet, og i forlængelse af mine tidligere pointer, også længslen efter fællesskabet og dets krise eller endog dets forestående opløsning. Point of view-indstillingerne af Michael og Clairton bliver et subtilt fremdriftselement og visuelt ledemotiv, der udtrykker Michaels indre konflikt og minder ham om hans projekt og ansvar som den karismatiske leder/helt og om fællesskabets skrøbelighed. Efter hjemkomsten fra Vietnam fluktuere Mi-

chael mellem resignation og troen på sin evne til kontrol og herigennem evnen til at hele fællesskabet ved at genindlemme Steven og Nick i dette. I filmens anden jagtsekvens synes den endelige neutralisering af eneren at finde sted. Da Michael har fået sit bytte på kornet og er klar til at udøve sin "one shot"-filosofi, kan/vil han ikke. Han skyder forbi og udstøder et retorisk "okay", der kort efter bliver til et rungende udråbstegn, da han lader ordet gjalde mellem bjergvæggene. På dette tidspunkt i *The Deer Hunter* synes Michaels resignation at være fuldbyrdet i en erkendelse af den magtesløshed, som tilfældet og større magters spil/kræfter har udøvet. Men i filmens



Fig. 2: Robert de Niro som eneren Michael i Michael Ciminos *The Deer Hunter* (1978). © Optimum Home Releasing.

næste sekvens vækkes Michaels kontrol til live. Han opsøger Linda, og de går i seng sammen i Michael og Nicks hus. Da deres forhold er fuldbyrdet, vender Cimino tilbage til et totalbillede af Clairton. Michael træder ind i billedet med ansigtet mod byen, han drejer i samme indstilling hovedet, der skiftes fokus, så han og ikke byen står klart, og der klippes på hans blikretning til en indstilling af et hjortetrofæ, efterfulgt af en kamerabevægelse, der bringer os tættere på hjortens øje. Der klippes tilbage til Michael i samme position om før, han går *off screen*, og der skiftes igen fokus, så byen står klart. Bag denne tørre og kliniske beskrivelse af tre indstillinger er der en tydelig tematisk og metaforisk prægning og rød tråd: Derude ligger fællesskabet og forpligtelsen billedliggjort i indstillingen af Clairton. Og i Michaels point of view på hjortetrofæet, der bliver en gentagelse af indstillin-



Fig. 3: Jagttrofæet som symbol på enerens kontrol og dermed evne til at hele fællesskabet. © Optimum Home Releasing.



Fig. 4: Indstillingerne af Clairton symboliserer og visualiserer fællesskabet og dets skrøbelighed. © Optimum Home Releasing.

gen af den døende hjort, Michael dræber med ét skud efter bryllupsfesten, hvor hans "one shot"-filosofi stadig er intakt, oprulles og genindsættes Michaels tro på sig selv og forestillingen om kontrol. Michaels indre konflikt når en – foreløbig – afklaring, hvilket manifesteres i filmens plot, da Michael forlader huset for at ringe til Steven, hvorefter han henter ham hjem for dernæst at tage til Saigon for at redde Nick. Michael har nemlig fundet ud af, at Nick sender Steven penge på veteranhjemmet. Men Michaels forsøg på at bringe Nick tilbage mislykkes. Hans kontrol/"one shot"-credo taber til tilfældighedernes spil og absurditet, da Nick skyder hovedet af sig selv i et spil russisk roulette. Den stærke amerikanske ener må give op over

for en krig, der ikke kan kontrolleres, hvilket igen bliver en mere generel samfundskommentar og en spejling af Vietnamkrigens indflydelse på USA, idet den medvirker til at revidere et amerikansk myte- og værdisæt. Og det er i dét lys, enerens magtesløshed ift. at redde fællesskabet, at filmens forkætrede slutning, hvor gruppen af venner synger "God Bless America", skal ses. Det er ikke en salvesfuld og fuldstændig entydig hyldest til nationen, den fremstår snarere som et forsigtigt nødråb i mørket velvidende, at der eksisterer både interne og eksterne konflikter og absurditeter, der ligger uden for individets kontrol.

Platoon: Den flertydige helt i Vietnamvirkeligheden

Hvis *The Deer Hunter* udfordrer forestillingen om den amerikanske eners omnipotens, var dette en tendens og opfattelse af USA og Vietnamkrigen, som særligt i visse dele af mainstream-Hollywood blev omkalfatret i 1980'erne.⁵ Film som *Rambo: First Blood 2* (1985) og *Missing in Action* (1984) med hhv. karaktererne John Rambo (Sylvester Stallone) og James Braddock (Chuck Norris) skildrer veteranen, der adskillige år efter krigens slutning tager tilbage til Vietnam, og som groft sagt ene muskelmand redder amerikanske krigsfanger ud af kløerne på vietnamesere, der står i ledtog med sovjetiske kommunister. Således vender individualisten et sviende nederlag til sejr og hævn. I et politisk og ideologisk perspektiv flugtede Stallones og Norris' karakterer fint med de politiske kernepunkter, der stod højt på dagsordenen hos præsident Reagan og hans historieopfattelse ift. Vietnamkrigen.⁶ Hvor film som *Rambo II* og *Missing in Action* på egen vis bearbejdede Vietnamtraumet ved at revitalisere Vietnamveteranen og give ham en helt ny arena og baggrund at udkæmpe sin retfærdighedskamp på, så var Stones erklærede mål med *Platoon* et andet:

I had to make it [Platoon]. I mean, if we didn't make that story, I felt we wouldn't be telling the truth, we would be denying history. America would be a trasher of history, blind to its past. [...] And when those films came along, the *Apocalypses* and the *Deer Hunters*, which I like a lot, but they didn't really fundamentally deal with the reality that I saw over there as an infantryman. (Suid 2002: 505).

Med andre ord: Stone ville føje et kapitel til USA's historie ved at lade publikum opleve virkelighedens Vietnamkrig – eller i al fald den virkelighed, der

stod stærkest i hans erindring efter knap et års aktiv tjeneste i Vietnam. I forlængelse af dette analytiske udgangspunkt vil jeg fokusere på de to primære elementer, som Oliver Stone praktiserer, for at nå til en mere realistisk forståelse af og uddrivelse af ambivalensen ift. Vietnam, nemlig: 1) skildringen af miljø/stedsfornemmelse, der leder til en næsten taktil og fysisk klarhed/fornemmelse hos tilskueren, og 2) skildringen af den amerikanske soldat/helt som flertydig.

"Nede i Vietnam"

I begyndelsen af *Platoon* tematiserer og visualiserer Stone i to indstillinger den kontrast eller forståelsesmæssige barriere, der er mellem det distancerede, udenforstående syn på Vietnam og Vietnam set indefra/fra de amerikanere, der kæmpede i krigen. Til tonerne af Samuel Barbers underlægningsmusik "Adagio for Strings" vises i en helikoptertur junglens trækroner i fugleperspektiv. Det er i udgangspunktet et klassisk *establishing*

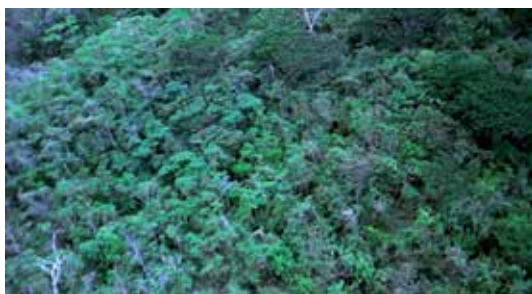


Fig. 5: Vietnam som uigennemtrængelig og fjern for det udenforstående perspektiv.

shot, der som sin fornemste opgave har at etablere miljøet og give et overblik. Men hvad er det egentlig, der etableres i denne indstilling? Som tilskuer får man intet overblik, blot træer, der står så tæt, at de tilsammen udgør en uigennemtrængelig mur. Det er ikke muligt at orientere sig i geografien og topografien, der forbliver et mysterium. Teksten, som vises på skærmen – "September 1967 - Bravokompagniet, 25. infanteri. Et sted ved den cambodianske grænse" – hjælper lidt på forståelsen, men er dog stadig upræcis. Denne indstilling, der varer ganske få sekunder, bliver for mig at se en bidsk kommentar og underfundig genistreg fra Oliver Stone: Her højt hævet over virkeligheden "dernede *et sted*"/"somewhere", som er det ord,

der angives i de engelske undertekster, er omverdenens, eller i særdeleshed mainstream-USA's, perspektiv på Vietnam, krigen og soldaterne forankret og på så behørig afstand både mentalt og geografisk, at en egentlig forståelse for, hvad der foregik "nede i Vietnam", kortsluttes. I næste indstilling tages tilskueren med ned i mørket. Der klippes til en glidende kamerabevægelse i ekstremt frøperspektiv på junglens trækroner, der skygger for solens stråler. Hernedefra kan solen og verden udenfor nok skimtes, men den eksisterer mere som en luftspejling eller en fjern parallelverden, og som sådan omtales den da også. "Fresh in from the world", siger de garvede soldater, da Chris Taylor og kuldet af "nyt kød" indsættes i krigen. Indstillingen holdes længe nok til, at solens stråler når at sprede sig i kameraets optik/linse, hvorefter de formindskes igen. Den smukke underlægningsmusik tones ud, reallyden af insekter, krybdyr og fugle forstærkes, og der klippes til et normalperspektiv af amerikanske soldater på rekognoscering – nu er det dem, "vi" er på omgangshøjde med. De to forskellige perspektiver tjener til at markere forskellen mellem to verdener. Verden udenfor og Vietnamvirkeligheden, som Oliver Stone så/ser den, og som han lukker tilskuerne ind i i resten af filmen.

Et helt afgørende element i *Platoon* er, hvordan Stone konkretiserer og afdækker de fysiske lokaliteter. I kølvandet på førnævnte indstillinger følger en længere sekvens, hvor hovedkarakteren Chris og hans deling patruljerer. På et dramaturgisk plan fungerer sekvensen som en præsentation af hovedpersonerne sergent Elias og sergent Barnes og Chris samt forholdet og konflikterne soldaterne imellem. Men samtidig etableres de fysiske forhindringer og det fysiske rum og dets lyde og særpræg i særlig detaljeret grad. Insekternes sværmeri, kakofonien af fuglestemmer, fluernes summen om liget af en nordvietnamesisk soldat, nærbillederne af myrer, der bider Chris i nakken, hans kollaps af træthed, hans opkast, brugen af fugle- og frøperspektiver til at etablere bakker og skrænters stejlhed og de nære billedbeskrivelser af soldater, der kæmper sig vej gennem buskadset, samt det nærmest monokromt mørkeblålige lys, der indhyller omgivelserne – giver en næsten taktile effekt og kvalitet til miljøskildringen i *Platoon*. Det er ikke en svimlende ekspressionistisk skildring af soldaternes indre følelsesliv eller en symbolsk og ideologisk motiveret understregning af amerikanernes frem-

medhed i et fjernt land, hvor de dybest set ikke har noget at gøre. I stedet konkretiserer Stone og hans filmhold Vietnamkrigen som en fysisk og virkelig begivenhed. Som konsekvens tvinges tilskueren til at forholde sig mere direkte til krigen. Personerne i krigen kan ikke affejes som en metafysisk problemstilling eller tilstand. *Platoons* ærinde er en påmindelse om krigens realitet – i modsætning til *Rambo II* og *Missing in Action* og mere kliniske skildringer af krigsførelse som eksempelvis i 1980'er-hittet *Top Gun* (Suid 2002: 504-505). På denne måde bliver Vietnam andet og mere end en *state of mind*, et symbol eller symptom på en større national krise, som det på sin vis var tilfældet i *The Deer Hunter*. Det kan synes som en selvfølgelighed, men netop i den populærkulturelle og politiske kontekst, *Platoon* indskriver sig i, er det et væsentligt bidrag.

Det kan hævdes, at Stone selv forfalder til at behandle Vietnamkrigen som en abstraktion, som en metafysisk slagmark, hvor der udkæmpes en kamp mellem det gode og det onde, legemliggjort i sergent Barnes og Elias og den unge rekrut Chris' penduleringen mellem de to ekstremer. Teoretikeren Judy Lee Kinne mener, at Stone vil have os til at se Chris' udvikling som en dannelsesrejse, der i sidste instans ender med en personlig frelse eller moralsk oprejsning, idet han dræber og uddriver dæmonen Barnes. Hun lader forstå, at det er sådan, filmen lægger sig til rette ift. en overordnet analyse og fortolkning, hvilket understreges af, at Chris til sidst i filmen forlader slagsmarken i en helikopter og løftes ud af krigens morads (Anderegg 1991: 160). Samtidig bliver vi som seere også løftet væk fra krigen, idet vi filmen igennem har identificeret os så indgående med hovedkarakteren Chris (Anderegg 1991: 164). På den måde forbigås de ubehagelige spørgsmål, som Vietnamkrigen rejser: "the gaping wound is closed but not healed" (Anderegg 1991: 164).

I stedet for at se Chris' drab på Barnes som en åndelig renselse kan man argumentere for, at Chris' grunde til at dræbe Barnes er mere prosaiske. Det er ikke en chokerende handling, blot en naturlig konsekvens af Chris' personlige hævnthirst eller for at sikre sig, at Barnes ikke dræber ham, som han forsøgte at gøre, før napalmbomber lagde slagmarken øde. Samtidig er Chris' henrettelse af Barnes en videreførelse af og kulminationen på den foregående slagscene, hvor Chris i en blodrus brøler: "It's fucking beauti-



Fig. 6: Oliver Stone lukker os ind i Vietnamvirkeligheden, hvor solen ikke trænger igennem.

ful,” mens han sender salver af patroner mod fjenden. Chris’ henrettelse af Barnes er kold og klinisk, og skildringen uden symbolske eller metaforiske overtoner: Det er ikke den noble og moralske sejrherre, der træder i karakter. Fremfor at ”lukke såret” eller sætte et punktum for behandlingen af Vietnamkrigen peger *Platoon* og Chris (og Barnes og Elias) frem mod andre komplekse heltebilleder i andre Vietnamfilm. Det gælder eksempelvis *Casualties of War* (1989), hvor det amerikanske militærs fortrædeligheder mod civile vietnamesere tematiseres yderligere, og Stanley Kubricks *Full Metal Jacket* (1987), der bl.a. omhandler interne splittelser, drab og selvmord blandt amerikanske soldater. Ligeledes fortsættes det komplekse, flertydige heltebillede i film om andre krige bl.a. *Jarhead* (2005) og *The Hurt Locker* (2008).



Fig. 7: Chris Taylor (Charlie Sheen) er den flertydige amerikanske soldaterhelt.

The Oscars som formidler af amerikanske kulturværdier⁷

Oscarhistorikeren Emanuel Levy har fremført, at Oscarkomiteén har en klar tendens til at foretrække film, der beskæftiger sig med ”vigtige” og ”noble” emner fremfor kunstnerisk dumdristige værker eller film med en klar politisk dagsorden. Man foretrækker ganske enkelt ikkekontroversielle film med

opbyggelige og bredt acceptable budskaber (Levy 2001: 321). Indrømmet, hverken *The Deer Hunter* eller *Platoon* kerer sig åbenlyst om at placere et politisk ansvar eller dissekere de politiske motiver for at gå ind i krigen.

Valget af *Platoon* som bedste film går imod en populærkulturel trend og ideologisk kolportering og revision af Vietnamhistorien, som var fremherskende i første halvdel af 1980'erne. Det er dette ideologiske og populærkulturelle bagtæppe, filmen skal ses i forhold til, og dermed bliver filmen – og Oscarkomiteéns kåring af den – et progressivt opgør med indgroede forestillinger om krigen. Samtidig bliver valget af *Platoon* en modvægt til flere af samtidens andre Oscarvindere. Det ville være alt for forenklet at slå *Gandhi* (1982), *Amadeus* (1984) og *Out of Africa* (1985) i hartkorn med den liberalisme og individualisme, der karakteriserede Ronald Reagans embedsperiode. Dog synes det at være tilfældet, at karaktererne i *The Deer Hunter* og *Platoon* grundlæggende portrætteres som ofre for historien og de overordnede politiske og ideologiske strukturer. Omvendt kan man sige, at hvor enerne i *Amadeus*, *Gandhi* og *Out of Africa* nok formes af omgivelserne, så former de også omgivelserne og er endda i nogle tilfælde med til at ændre historien. Det kan siges at være historiske fakta, men også et tankesæt, der overordnet passer godt ind i det amerikanske tankegods, og som lige præcis i 1980'erne kan tilpasses det fremherskende politiske klima i USA, ligesom det i samme periode tilsyneladende har vundet indpas hos Oscarkomiteén. Ligeledes er valget af *The Deer Hunter* ikke et ærbødigt knæfald for dybt indgroede kulturkonservative forestillinger om USA. Valget af *The Deer Hunter* som bedste film i 1979 er en kommentar til generelle amerikanske værdier og ikke en specifik kommentar til Vietnamkrigen. Det er her, *The Deer Hunter* finder sin substans og vækker resonans som Oscarfilm. Hvor den klassiske (western)helt medvirker til at bevare og udvikle fællesskabet i kraft af sin opofrelse og balanceren mellem brutalitet og civilisation, giver dette ikke nogen mening i *The Deer Hunter*. Filmen transcenderer fokuset på veteranen som offer for krigen. Det er fællesskabet, der er det egentlige offer, og det i sådan en grad, at individualistens autoritet svækkes, og opofrelsen for fællesskabet bliver nyttesløs.

I min læsning af *Platoon* og *The Deer Hunter* kaster de to film vagt på stereotypen om The Oscars som et entydigt talerør og populærkulturel affy-

ringsrampe for klassiske amerikanske værdier, som bl.a. Levy har argumenteret for. Oscarkomiteéns kåring af de to film som de bedste i årene 1979 og 1987 bliver ikke en utvetydig videreformidling af klassiske amerikanske værdier og forestillinger, men snarere en problematisering og udfordring af disse værdier og forestillinger.

Litteratur

- ABC(2012): "Oliver Stone Wins Academy Award for 'Platoon' – Great Oscar Moments", *abclocal*, 10. februar 2011. abclocal.go.com/kabc/story?section=news/entertainment&id=8538822
- Anderegg, Michael (red.) (1991): *Inventing Vietnam: The War in Film and Television*. Philadelphia: Temple University Press.
- Boggs, Carl (2006): "Pentagon Strategy, Hollywood, and Technowar", *New Politics* XI:1, sommer 2006. newpol.org/content/pentagon-strategy-hollywood-and-technowar
- Borchmann, Jesper Hastrup (2012): Tre frontalangreb på fællesskabet i *The Deer Hunter*: 16-9.dk/2012-09/side07_anatomi.htm
- Christensen, Terry (1987): *Reel Politics: American Political Movies from Birth of a Nation to Platoon*. New York: Basil Blackwell.
- Halskov, Andreas (2012): "Et billedes anatomi: Born on the Fourth of July og det amerikanske 'Vietnamblik'", *16:9*, nr. 44, februar 2012. Online: 16-9.dk/2012-02/side12_frame.htm
- Halskov, Andreas (2013): "An Affair to Remember – Oscar og den biografiske film", *16:9*, nr. 49, februar 2013. 16-9.dk/2013-02/side04_feature1.htm
- Hansen, Trine (2008): "Pentagons præmisser: Hollywood, Pentagon og den amerikanske krigsfilm", *Kosmorama*, nr. 241, sommer 2008: 55-66.
- Høj, Poul (2008): "Vietnamkrigen begyndte med en løgn", *Berlingske Tidende*, 12. februar 2008. www.b.dk/verden/vietnamkrigen-begyndte-med-en-loegn
- Kaspersen, Flemming (2002): "Den sidste gode krig", *EKKO*, nr. 13. www.ekkofilm.dk/artikler/den-sidste-gode-krig/
- Levy, Emanuel (2001): *Oscar Fever: The History and Politics of the Academy Awards*. New York: Continuum
- Pedersen, Carl (2006): *Den forkerte krig: USA og den nye verdensorden*. København: Aschehoug.
- Slotkin, Richard (1998): *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Suid, Lawrence H. (2002): *Guts and Glory: The Making of the American Military Image in Film*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Taylor, Mark (2003): *The Vietnam War in History, Literature and Film*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.
- Tal, Kalí (1996): *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*. Cambridge: University of Cambridge.
- Wood, Robin (2003): *Hollywood from Vietnam to Reagan...and Beyond*. New York: Colombia University Press.

Noter

1. Modellen er udarbejdet i samarbejde med bogens redaktører.

2. Denne karakter ses klart udkrystalliseret i Ethan Edwards (John Wayne) i John Fords *The Searchers* (*Forfølgeren*, 1956). Ethan Edwards sørger for at genforene sin af indianerne kidnappede niece med hendes familie og modstår i sidste øjeblik fristelsen til at dræbe hende, idet hun er "inficeret" med indianernes kultur. Edwards heler så at sige fællesskabet og baner vejen for civilisationens fremmarch.
3. For en mere dybtgående behandling af, hvordan fællesskabets opløsning tematiseres i bryllupsscenen, se da artiklen "Tre frontalangreb på fællesskabet i *The Deer Hunter*": 16-9.dk/2012-09/side07_anatomi.htm
4. Andreas Halskov belyser i artiklen "Et billedes anatomi: *Born on the Fourth of July* og det amerikanske 'Vietnamblik'", hvordan den amerikanske Vietnamveterans typiske meningsløse og fortabte blik etableres i en række Vietnamfilm: 16-9.dk/2012-02/side12_frame.htm
5. De mellemliggende års Oscarvindere bød på ofte stort opsatte *biopics* (biografifilm), der skildrede betagende historiske dramaer og personer. *Amadeus* (Miloš Forman) om Mozart vandt i 1985, storfilmene *Gandhi* (Richard Attenborough) tog prisen i 1983, og *Out of Africa* (Mit Afrika, Pollack) om Karen Blixen og hendes kærlighedsforhold til Denys Finch-Hatton vandt i 1986, mens *Chariots of Fire*, der byggede på virkelige hændelser under olympiaden i 1924, hvor hhv. en kristen og jødisk løber kæmper for deres tro og omverdenens anerkendelse, vandt i 1982. *The Deer Hunter* og *Platoon* stikker tydeligt ud i mængden blandt disse Oscarvindere med hver sit fokus på en højaktuel og kontroversiel tematik og problematik samt skildringen af almindelige mennesker (for mere herom se Halskov 2013). Førnævnte Oscarvinderes fokus på de unikke og karismatiske individer med fascinerende udviklings- og dannelseshistorier, der satte sine tydelige fingeraftryk på historien, bliver, trods deres forankring i virkeligheden og ambitioner om at lave nuancerede skildringer af hovedpersonerne, nærmest eventyrlige sammenlignet med de skæbnehistorier, der oprulles i *The Deer Hunter* og *Platoon*.
6. Richard Slotkin betegner Reagan som den fremmeste talsmand for en revisionistisk historieskrivning af Vietnamkrigen. Ifølge Slotkin bliver Vietnamkrigen i Reagans optik "noble and unselfish" og tilmed en krig, USA kunne have vundet, havde det ikke været for venstresnoede/liberale politikere, der lagde bånd på militæret (Slotkin 1998: 649).
7. For mere om forholdet imellem Oscarfilmen og de amerikanske kulturværdier se da Andreas Halskovs kapitel "Værdifuld underholdning?" andetsteds i denne bog.