

## FILMENS SLAGMARK

"Krigen kan ikke reduceres til et udtryk og et middel til udvikling af en eller anden ideologi, ikke engang en militaristisk ideologi: tværtimod er ideologierne reduceret til rollen som kampmiddel. En krig overskrider på alle sider "parolerne", som modsigelsesfyldt fremføres i den anledning." (1)

Ved årets Oscar-uddeling var det den amerikanske film *Platoon*, der blev den store sejrherre. Filmen fortæller historien om Vietnamkrigen set gennem en patrulje amerikanske soldaters oplevelser og erfaringer, og fortalt af en uskyldig rekrut, der smides ned i junglekrigens helvede omkring 1967-68. Ifølge instruktør og manuskriptforfatter Oliver Stone bygger filmen på hans egne traumatiske oplevelser, og han har da også formået at genskabe krigens sanselige mareridt på en uhyre kontant og chokerende måde. Offentligheden har fået at vide, hvordan det tog ham 17 år at komme så meget på afstand af sine Vietnam-oplevelser, at det var muligt for ham at skrive den grusomme og uforbeholdne beretning om krigen set indefra, og ikke mindst at finde en producent, der var villig til at sætte penge i produktionen.

Umiddelbart forekommer det overraskende, at et så forslidt tema har kunnet vinde en sådan succes. Men *Platoon* har fået tildelt de mest attraktive Oscars og desuden vist sig at være en fænomenal sællert. Dermed har den overraskende hævet sig over de mange andre film, der siden USAs tilbagetrækning og nederlag i Vietnam har behandlet denne krig. Af samme grund er *Platoon* blevet kaldt den definitive Vietnamfilm. Filmen, der stopper enhver videre diskussion om USAs rolle i krigen. Og den mest afslørende af alle filmiske dokumenter over krigens virkelige gru. Den beskriver da også le-

vende krigens brutalisering af de amerikanske soldater, de indre stridigheder, demoraliseringen, grusomhederne, rædslen og meningsløsheden. Derigennem får vi også serveret forfatterens personligt oplevede forklaring på, hvorfor det egentligt gik så galt, som det gjorde? Ikke på baggrund af en politisk diskussion af det berettigede overhovedet i USAs militære intervention, men som en tolkning af de symbolsk satte begrænsninger for at denne krig overhovedet kunne vindes. "Det var ikke fjenden vi sloges imod. Det var os selv. Fjenden var i os selv." konkluderer filmens jefortæller, da han endelig flyves ud af helvedet.

## Sørgearbejde

Det er nærliggende at se alle de udsendte Vietnamfilm som en bearbejdning af nederlagets symbolske sår. Som en art sørgearbejde og selvgranskning over den gåde, at verdens militært mægtigste nation ikke kunne besejre en dårligt udrustet guerillahær. Filmens bearbejdning har ikke forsøgt at redde den officielle politiske ideologi, som USAs krigsførsel legitimerede sig bag. Nemlig at deres tilstedeværelse i Vietnam var sidste bolværk mod den kommunistiske udbredelse gennem diktatoriske marionetregimer, og at en tilbagetrækning ville give mulighed for en "domino"-effekt i hele Indokina. USA begrundede sin krigsførsel gennem en selvforståelse som den "frie verdens" beskytter og forsvarer af kristne, humanistiske og demokratiske idealer i modsætning til det gudløse kommunistiske diktatur. Legitimationskrisen efter Vietnamkrigens afslutning hang sammen med den ydmyge stemning, der fulgte, efter at amerikanerne havde fået så sviende "tæv" og kun lige med nød og næppe var sluppet for den helt store ydmygelse under flugten fra Saigon: Men lige så vigtigt var det, at denne ydmyghed blev fulgt op af en afsløring af de grusomheder, som de amerikanske

soldater havde begået. Af den demoralisering, der havde bredt sig blandt de udsendte styrker i form af kriminalitet, stoffer, prostitution og mangel på disciplin hos de amerikanske drenge, der ellers skulle være så stolte idealers forsvarere. De hjemvendte soldater blev mødt med nedslåede blikke, de var overvundne uden ære og havde besudlet deres flag og uniform. Mange film handler om disse hjemsendtes problemer med igen at glide ind i en normal tilværelse, og om deres egen følelse af at være blevet svigtet. "Rambo"-filmene redder de hjemvendte soldaters ære ved at placere ansvaret hos uduelige befalingsmænd og vege politikere, der ikke var parat til at kæmpe, da det kom til stykket. Andre som for eksempel *Coming Home* tilbyder et mere nuanceret billede af den enkeltes sociale problematik.

#### Nederlagets sår

I denne sammenhæng skal vi ikke behandle denne del af filmene, men i stedet de som omhandler og forklarer nederlaget i forhold til en logik, som med symbolsk uundgåelighed sættes af krigen selv. Og her er det ikke nederlaget i forhold til den forfægtede ideologi, som er det vigtigste, idet ideologien udvikles i funktion af den symbolske styrke en krigsførende part har til at gennemsætte sin magt. USA havde teoretisk set det militære potentiale til at udslætte sin modstander for eksempel igennem en begrænset atomkrig, men mistede den symbolske legitimitet for en sådan optrapning. Sagt på en anden måde kunne USA simpelthen ikke vinde krigen uden at geråde i en legitimitetskrisen i forhold til sin symbolske indsats.

Nu er det en kendt sag blandt krigsteoretikere, at den moderne krigsførsel meget ofte umuliggør definitive militære sejre eller nederlag. Vi befinder os ikke længere på middelalderens slagmarker, hvor krigen kunne vindes

ved en erobring af standarten, tilfangetagning af kongen eller praktisk udslettelse af de våbenførende modstandere. Kun ved begrænsede kolonikrige ser man en afslutning på krigen ved at fjenden nedlægger sine våben og lederen går i landflygtighed. Men over for en guerillahær med fine forsyningslinier til økonomisk magtfulde allierede, var en endelig sejr ikke mulig. Derfor er den militære dimension kun at forstå som brændpunktet for en krigsførsel, der udspiller sig gennem en strid på alle planer. Sejre kan kun vanskeligt måles, men giver sig udtryk i den rækkevidde, der er symbolsk legitimitet til for en politisk magts udøvelse. Derfor ligger der en meget vigtig dimension i at føre striden i medierne og den almindelige politiske offentlighed. Tidligere talte man om krigen som politikens forlængelse, men i lyset af mediernes udvikling og tætte relation til begivenhederne omkring de førte krige siden 1945 er det relevant at påpege den intime sammenflettedhed, der nu om dage findes mellem krig, politik og massemedier. Medierne udgør et meget vigtigt våben i den ideologiske kamp og har på sin egen måde almengjort krigsdeltagelsen langt fra de egentlige slagmarker. Det har blot givet en yderligere dimension til krigen som symbolsk strid, hvilket kan forklare en del af den betydning, som stormagternes stedfortræderkrige har fået, selv der hvor de finder sted uden for de respektive interessefærer. André Glucksmann er inde på en lignende pointe i *Svimmelhedens Styrke*, hvori han blandt andet korrekser fredsbevægelserne for deres naive tro på egen neutralitet. Også de deltager i det globale krigsspil.

#### Ofring og forløsning

Hvis man ser på de mest seriøse Vietnamfilm, der tidligere har været fremme, kan det være vanskeligt at forstå, hvorfor netop *Platoon* har fået den enorme

popularitet og betydning. Der siges for så vidt ikke noget i *Platoon*, som ikke allerede er sagt i Coppolas *Apocalypse Now* eller i Ciminos *Deerhunter*. De samme temaer gennemspilles, men i en ny episk iscenesættelse og ikke mindst med en sanselig aggressivitet uden sidestykke. Det er en ulækker film og lidt af en prøvelse at se, hvilket selvfølgelig heller ikke er nogen dårlig pointe for en krigsfilm. Steen Salomonsen fremhæver dette aspekt som *Platoon*'s særegne kvalitet i sin fremragende anmeldelse af filmen:

"*Platoon* er den bodsvandring, det amerikanske folk (først og fremmest) skal underkastes for at blive dæmonen kvit. Mareridtet skal genopleves; filmen skal fremstå som fortrængningens ublu genkomst og så uafviseligt, at sandheden kan ses i øjnene, skylden påtages for i samme nu at blive udsonet via den kompensatoriske udlevelse, nærværsæstetikens overflod her inviterer til".

Naturligvis er der her ikke tale om et specielt amerikansk nationalbevist anliggende. Katharsis er det dog under alle omstændigheder, for det er i filmens effekt, at den kan berøre alle. Et forsonende fællesskab over krigens helligbrøde kan sænke sig ovenpå dette sansemæssige overgreb. Men herved blokerer filmen også for en videre refleksion." (2)

Det er helt givet ikke nogen uvæsentlig pointe, men stadig er det ikke nok til at forklare forskellen til de andre Vietnamfilm. Sammenligner vi *Apocalypse Now* med *Platoon*, ud fra de forskellige episke forløb, vil man bemærke den fælles tyngde af rituelle og mytiske figurer. I *Apocalypse Now* følger man hovedpersonens rejse gennem den vietnamesiske jungle langt ind i Cambodia på jagt efter Oberst Kurtz, så markant spillet af Marlon Brando. Kurtz beskrives som USAs bedste soldat, der lidt efter lidt har løsrevet sig fra sin overkommandos ordrer og i stedet

er begyndt at kæmpe suverænt efter krigens egen rituelle logik. Uden at tage hensyn til den politiske problematik i Vietnamkrigen har han samlet en hær omkring sig af venner og fjender, der forguder ham og vil følge ham i hans eget abstrakte felttog. Han er krigens rene inkarnation, der ikke er hæmmet af etiske eller politiske forbehold, men i stedet stræber efter en guddommelig suverænitet. Han er hvad Nietzsche ville kalde *ein vornehmer Krieger*, "...das ist der König vor allem als die höchste Formel von Krieger, Richter und Aufrechterhalter des Gesetzes." (3) Kurtz er en kriger, der selv definerer reglerne for krigsspillet og for hvem den krigeriske suverænitet er en vej til ophøjet og poetisk erkendelse af døden. "Han er blevet vanvittig", siger hans tidligere overordnede, og de ønsker ham for enhver pris dræbt. Filmens hovedperson, der sendes afsted for at dræbe ham, oplever på sin vej krigens absurde vanvid og identificerer sig stærkere og stærkere med denne ejendommelige Kurtz, der for ham blot synes at forholde sig på den eneste mulige konsekvente måde til krigen, ved at gennemleve den som det voldsritual, den er. Da de to hovedpersoner endelig mødes, synes Kurtz ved første øjekast at være uovervindelig. Han har skabt et trofast samfund omkring sig, men opløsningstendenserne viser sig som spor af hyppige interne henrettelser. Den fornemme krigers opretholdelse af sit samfund bygger tydeligvis på en tungtvejende voldsudøvelse. Til hovedpersonens overraskelse slippes han løs efter en kort tilfangetagelse, og under en rituel ofring af en okse dræber han Kurtz, samtidig med at det står klart for ham, at Kurtz har iscenesat denne rituelle ofring med sig selv som offer. Efter at Kurtz' død er blevet kendt, falder der en ny fred over det lille samfund, og hovedpersonen kan frit drage derfra.

I bogen *La Violence et le sacré* udvikler René Girard en teori om

ofringen som primitive samfunds måde rituelt at omgås volden. I ofringen af et dyr eller menneske kanaliseres den i samfundet ophobede vold, hvorved ritualet afleder volden fra samfundets indre og dermed beskytter det mod selvdestruktion. Krigsførsel mod andre samfund kan være en måde at formidle volden ved at vælge ofre uden for samfundet, men også medlemmer af samfundet selv kan tjene til at give en opstemmet vold afløb på en rituelt fastsat måde. Der er ingen fast logik for hvem, der er bedst egnede som ofre. I nogle samfund er det marginale eksistenser, der ikke fuldt er integreret i det kulturelle system. (4) Det kan være ganske unge børn, der endnu ikke er initierede, eller det kan for så vidt være kongen, der som ophøjet figur står uden for samfundet og betragtes som det største offer overhovedet. Den rituelle ofring gør offeret ophøjet og helligt i og med at det formidler en relation til guderne, som skal modtage offeret. Hvis 'vi ser på ofringen af Kurtz i dette lys, kan vi enten fortolke det som Kurtz' sidste afgørende skridt mod guddommelighed. Først ved at blive ofret kunne han vinde gudernes suverænitæt. Eller en anden fortolkning ville være at se ofringen som det, der genindstifter fred ved at forskyde voldsudøvelsens logik ind i et ritual, som sætter en stopper for voldens og krigens epidemiske acceleration. På denne måde ville *Apocalypse Now* kunne ses som en måske lidt spidsfindig kritik af en krigsførelse, der uden mulig rituel afslutning eller symbolsk forløsning fortsætter år efter år efter forlængst at have tabt sin rationelle begrundelse, men som er uhjælpeligt fastlåst i krigsspillets egen absurde voldslogik og kun kan hente sin legitimation i helt virkelighedsfjerne ideologier. *Apocalypse Now* er således at se som kritisk beskrivelse af krigens virkelighed, der på intet punkt står tilbage for *Platoon* i realistisk sanselighed, men hvis konklusion er for subtil til at

tilbyde en egentlig narrativ forløsning.

### Kain og Abel

I modsætning til *Apocalypse Now* er der intet subtilt ved de episke figurer i *Platoon*. Her er det afgørende kampen mellem det gode og det onde inkarneret i de to sergenter Elias og Barnes. Det er striden mellem disse to skikkelser, der symboliserer de indre splittelser i den amerikanske hær, Oliver Stone udpeger som den egentlige årsag til amerikanernes nederlag. Det er nærliggende at se Det gamle testaments beretning om Kain og Abel som filmens episke figur. Kampen mellem Elias og Barnes fremtræder tydeligt som en broderstrid. De er begge veteraner med så mange år i Vietnam at krigen er blevet deres tilværelse. For Barnes drejer det sig ganske enkelt om at vinde, uanset hvilke midler der må være nødvendige herfor. Han kæmper ikke for nogen sag eller ideologi, men udelukkende for sejren, og alle, der ikke er med ham, er imod ham. Elias' mål er mere idealistiske. Han er den retfærdige kriger, hvis ædle adfærd på krigsskuepladsen i sig selv er en etik, der er værd at kæmpe for. Over for Barnes' kompromisløse vold står Elias' fair play som eneste værn mod en fuldstændig degenerering af soldaternes opførsel. Begge sergenter er suveræne krigere og ser modigt døden i øjnene. I modsætning til de øvrige, der alle er kujonerede af myrderierne og kun tænker på at komme helskindet hjem. Det gør dem til lette marionetter for Barnes' målrettede hensynsløshed, og fører til blinde overgreb mod den vietnamesiske civilbefolkning. Konflikten mellem de to soldater skærpes som en modsætning mellem deres *warfare*. Barnes har på sin jagt efter vietcongsoldater dræbt civile og bliver pludselig truet af en indberetning fra Elias. Samtidig ser man eksempler på, hvordan den sidstnævnte uegennyttigt og helt modigt sætter sit liv på spil for hele patruljen. Ikke bare

er Elias en reel trussel mod Barnes, men også den eneste, som er en bedre soldat end han, og kynisk skyder Barnes ham ned under en tilbagetrækning. På samme måde som Kain myrder sin bror Abel på grund af misundelse over at denne offer modtages velvilligt af Gud, hvor hans eget afvises, så myrder Barnes forræderisk Elias, der har anerkendelsen fra den øverstbefalende. Men skuddet fra Barnes tager ikke livet helt af Elias, og først da patruljen som sådan lader ham i stikken, falder han for vietnamesernes kugler i en scene, hvis patetiske tyngde understreger dens vigtighed for filmens budskab.

Meningen er klar. Det var hele nationen, der lod Elias i stikken. Den retfærdige kriger, der i ædel adfærd og handling repræsenterede de idealer, det kunne have en mening at kæmpe for, bliver forrådt af hele det amerikanske folk. Men det er en skyld, der er let at bære, fordi den begrundes sig i en fremstilling af en type engagement i krigen, et kæmpende ideal symboliseret af Elias, der er helt meningsfuld og positiv. Faktisk er *Platoon* overhovedet ikke kritisk over for USA's deltagelse i Vietnamkrigen; kun over for officererne, der er hæderlige, men helt igennem uden kontakt med hvad der foregår blandt soldaterne, og over for den selvdestruktive og asociale krigsførsel, symboliseret i Barnes, der ved ikke at forfægte de fælles idealer bragte skam over hele nationen. Dermed er det mere forståeligt at *Platoon* bliver så positivt modtaget blandt sit amerikanske publikum. Grunden er, at den muliggør en selvkritisk bearbejdning af Vietnamkrigen, der ikke behøver at give tressernes blødsødne hippiekritik ret, men derimod snart kan blive legitimationsgrundlag for en ny offensiv politisk ideologi. Og så er kritikens bråd desuden især rettet mod en så dæmonisk skikkelse blandt de amerikanske soldater, der ofres af den filmiske

fremstilling, uden at særligt mange veteraner sikkert føler sig ramt af den grund. I realiteten viser *Apocalypse Now* os, at Barnes er den konsekvente inkarnation af krigens egen logik. Det tilslører *Platoon*, og foregøgler i stedet sit publikum, at der skulle findes en anden, mere human eller ridderlig måde at kæmpe på. Vi bærer selvfølgelig alle på en del af skylden over Kains skændige handling, men var det ikke Gud selv, der ved at afvise Kains offer, gjorde ham til morder? Og skete dette ikke, for at vi netop skulle huske så meget bedre på og sætte så meget mere pris på Abel?

Atter engang er Vietnamkrigen blevet udkæmpet på lærredet, og med *Platoon* er USA kommet den symbolske sejr et skridt nærmere.

#### Noter:

1. Georges Bataille: Krigstruslen. Acéphale. Den hovedløse - Batailles kosmologi. Århus 1982. Oversat af Rigmor K. Schmidt og Birgit Højgård Jensen.
2. *Kosmorama* 180, 33. årgang, 1987. s. 15.
3. F. Nietzsche: *Werke*, Bd. III, Hanser Verlag. s. 1227.
4. En idé som Girard udfolder videre i sin senere bog *Le bouc émissaire*.

Karl Erik Schøllhammer