

Å bearbeide krig



En filmhistorisk undersøkelse av den amerikanske krigsfilm
Fra Vietnam til Irak

Av

Anne Ekre

Master i film- og fjernsynsvitenskap
Avdeling for samfunnsvitenskap
Høgskolen i Lillehammer
Høsten 2011



**Høgskolen
i Lillehammer**

Lillehammer University College · hil.no

Innhold

Forord	3
1.1 - Oppgavens planleggingsprosess.....	4
1.2 - Et nærmere blikk på oppgavens problemområde.....	6
1.3 - Å jobbe med historisk metode.....	8
Kapittel 2. Vietnamkrigen	13
2.1 - Det historiske grunnlaget for å føre krig	13
2.2 - «Post Vietnam Syndrome» – å bearbeide Vietnamkrigen	16
Kapittel 3. Sjangerteori.....	21
3.1 - Hvilke sjangertrekk utgjør en krigsfilm	21
3.2 - Krigsfilmsjangeren som et propanganda-verktøy	25
3.3 - Krigsfilmer med indirekte propagandaeffekt.....	27
3.4 - Krigsfilmene i rollen som gratis reklame for Pentagon	28
Kapittel 4. Sjangeren tar en kritisk vending	32
4.1 – Vietnamfilmene	32
4.2 - The Deer Hunter.....	32
4.3 - RAMBO – helterollen i endring.....	34
4.4 - We Were Soldiers – Vietnamfilmen søker mot det nostalgiske.....	38
4.5 - Coming Home og Born on the Fourth of July – skyldspørsmålet kommer på bordet.....	41
4.6 - Platoon – «hva gjør vi i denne krigen?».....	44
4.7 - Saving Private Ryan – den nostalgiske «good war»	47
Del 2	51
Kapittel 5. Gulfkrigen og Irakkkrigen	51
5.1 - Innledning	51
Kapittel 6. Den første Gulfkrigen.....	54
6.1 – Historiske fakta.....	54
6.2 - Gulfkrigens filmer – «No more Vietnam»	55
6.3 - Jarhead – oppgjøret med den individuelle krigsopplevelsen	58
Kapittel 7. Irakkkrigen – den yngre Bush i ledesetet	62
7.1 – Historiske fakta.....	62
7.2 - Irakkkrigsfilmene	63
7.3 - Green Zone – Irakkrigens løgner avdekkes.....	63
7.4 - Generation Kill – en ny representasjon av det amerikanske militæret.....	66
7.5 - Redacted – realismen som kommer for nærme.....	70
7.6 - Den estetiske konflikten i <i>Redacted</i>	75
7.7 - In the Valley of Elah – Problematikken rundt det amerikanske forsvarets ansvarsfratredelse	77
7.8 - Stop-Loss – krigen som mangler soldater.....	81
7.9 - The Hurt Locker – den actiondrevne krigsfilmen vender tilbake.....	83
Kapittel 8. Konklusjon.....	87
Bibliografi.....	90

Forord

Arbeidet med denne masteroppgaven har tatt tid, og det har vært en lærerik prosess. Da jeg begynte høsten 2010 visste jeg lite om Vietnamkrigen, Gulfkrigen og Irakkkrigen. Men interessen og motivasjonen for å lære mer om den amerikanske krigshistorien var stor. Dette har hjulpet mye i de periodene da arbeidet med masteroppgaven gikk tungt. Interessen for det amerikanske samfunnet er noe jeg alltid har hatt, helt fra jeg som liten jente så amerikanske sitcoms på tv-skjermen. Jeg mener at det finnes få andre filmsjangre der en kan studere den amerikanske identiteten så nærme som i en krigsfilm. Amerikanerne knytter identiteten til sin nasjonale historie og her utgjør krigsfilmenes skildringer av krigshistorien en viktig faktor. Karakterenes følelser er fremtredende og kan gi svar på hva som kjennetegner amerikanerne og samfunnet de lever i.

Jeg vil takke min veileder Søren Birkvad for hans gode råd og tålmodighet i skriveprosessen. Jeg har lært å være presis i mine historiske utredninger og gi presise svar på problemstillingen.

Jeg vil også takke min søster Ingrid som hjalp meg med språklige utfordringer og ga meg retningslinjer for hvordan oppgaven kunne bli forståelig for folk flest.

Jeg vil til slutt takke min samboer, familie og venner som har oppmuntret meg og gitt støtte hele veien.

Anne Ekre

Lillehammer 29.oktober 2011

Kapittel 1. Innledning

1.1 - Oppgavens planleggingsprosess

Planleggingen av denne masteroppgaven skjedde ikke i en vending. Da jeg skulle utarbeide en prosjektskisse på det første året av mastergraden hadde jeg allerede endret problemområdet flere ganger. Oppgavens tema, problemstilling og disposisjon endret seg fra uke til uke. Mitt interessefelt har hele veien ligget på amerikansk samfunnshistorie og samfunnskritikk i film. Da jeg begynte med masterutdanningen ville jeg skrive en oppgave om samfunnskritiske filmer i tiden da Ronald Reagan satt som president i USA og sette dette opp mot presidentperioden til George W. Bush. Problemet var å finne ut hvordan en slik oppgave kunne løses og hva slags perspektiv jeg skulle legge vekt på. Det måtte snevres inn, hva ville jeg oppnå med dette? Jeg prøvde ulike tilnærminger, som grunnlaget for nominasjoner og vinnere av «Academy Award» eller politiske tilnærminger i forhold til CIA. Da noen til slutt penslet meg inn på sjangeren krigsfilm begynte oppgaven å ta form. Dersom denne oppgaven skulle tilføre noe nytt til forskning innenfor film måtte jeg utarbeide et tidsaktuelt tema. Jeg valgte dermed å legge oppgaveteksten til den aktuelle Irakkrigen. Med dette utgangspunktet kunne jeg videreutvikle mitt opprinnelige interessefelt og analysere samfunnsaktuelle filmer fra presidentperioden til George W. Bush. Temaet ble satt; bearbeiding av krigstraumer gjennom film.

Innenfor oppgavens tema og problemområde ligger det mange innfallsvinkler, og jeg har valgt å legge vekt på den som peker seg mest fram; Vietnamkrigens påvirkning av det amerikanske samfunnet. Denne innfallsvinkelen vil i oppgaven fungere som et kritisk aspekt ved krigshistorien som fører frem til konfliktene med Irak på 1990- og 2000-tallet. Jeg vil gi en grundig innføring i effekten av Vietnamkrigen og hvordan bearbeidingsprosessen tok form. I konfliktene USA har vært involvert i etter 2.verdenskrig har mye gått galt. Selvtilliten nasjonen opparbeidet etter at de spilte en avgjørende rolle i utfallet av verdenskrigene har siden da måttet tåle flere trøkk. Konfliktene med henholdsvis Nord-Korea og Vietnam førte kun til ydmykelse. Stormaktspolitikken og arrogansen som omgir USA førte vei inn i disse konfliktene sammen med frykten for hvilken effekt den kalde krigen kunne ha på deres rolle i verdenssamfunnet. USAs status

som supermakt er opparbeidet gjennom nasjonens militære overlegenhet og «exceptionalism» - en evne til å fremstå enestående. Dette fører til en befolkning med en selvtillit som rangerer det amerikanske økonomiske og politiske systemet som det beste i verden. Kunne Sovjetunionen ta fra dem posisjonen som den fremste supermakt? Dette var den underliggende frykten som rådet under den kalde krigen fra 1945-1989. Den overhengende frykten i denne konflikten utspant seg rundt atomvåpen og hvem som ville utnytte seg av våpenets makt. Frykten for kommunistherredømmet og makten denne ideologien kunne få i verdenssamfunnet førte USA inn i konfliktene med Nord-Korea og Nord-Vietnam. Ingen av konfliktene førte til en løsning, det satte tvert i mot USA i et dårlig lys med overgrep på nasjoner mindre utviklet enn dem. Dette førte til ydmykelse for stormakten da de undervurderte fienden og ikke klarte å avgjøre konfliktene til sin fordel. Selvfølelsen til amerikanerne flest fikk seg en knekk og begrepet «Post Vietnam Syndrome» ble etter hvert brukt ikke bare om de traumeskadde soldatene som hadde deltatt aktivt i krigen, men også om et nasjonalt ydmyket samfunn. I perioden mens Vietnamkrigen stod på og i de første årene etter det amerikanske tapet var et faktum holdt Hollywood med krigsfilmsjangeren seg i bakgrunnen. Sjangeren ble satt i en slags krise da filmbransjen ikke ville bruke Vietnamkrigen som bakteppe for krigsfilmene. I disse årene vendte man tilbake til 2.verdenskrig i et forsøk på å glemme Vietnamkrigen. Noen år senere i 1978, tre år etter krigens slutt, møtte man det uunngåelige i sjangeren; den første kunstnerisk ambisiøse Vietnamkrigsfilmen, nemlig *Coming Home* (Hal Ashby, 1978).

Gjennom 1980-tallet ble det produsert flere filmer med tematikk fra Vietnamkrigen. Tiåret ble positivt for amerikanerne med president Ronald Reagan som medvirket til å avslutte den kalde krigen. USA var heller ikke involvert i store konflikter med andre nasjoner og hadde lenge utsikter om langvarig fred med resten av omverdenen. Dette varte frem til 1991 da daværende president George W.H. Bush gikk til krig mot Irak som hadde invadert Kuwait. Konflikten ble kortvarig, og etter 6 uker med harde kamper kunne president Bush erklære seier over Irak. Denne seieren dekket over ærekrenkelsen som preget det amerikanske samfunnet etter det mislykkede oppdraget i Vietnamkrigen. Lenge trodde man at feilgrepene som ble begått i Vietnamkrigen hadde gitt USA en moralsk lærepenge, men det var inntil Bush jr. startet krigen mot terror på 2000-tallet. Jeg skal se nærmere på de historiske linjene som fører frem til disse konfliktene og hvordan krigsfilmsjangeren

velger å fremstille krigshistorien. Vietnamkrigen vil utgjøre oppgavens 1.del, og i del 2 vil jeg se nærmere på de konfliktene med Irak på 1990- og 2000-tallet.

1.2 - Et nærmere blikk på oppgavens problemområde

Oppgaven er tekstanalytisk med analyser av relevante krigsfilmer som kan gi svar på hvordan bearbeidelsesprosessen av de vanskelige krigserfaringene tok form. Her vil jeg kun fokusere på det tematiske og gi en drøftelse av hvordan filmenes tematikk kan gi en bedre forståelse av den amerikanske krigshistorien. Oppgaven er en utpreget historiefortelling der jeg vil bruke historisk metode for å trekke de historiske linjene mellom krigene og filmene som fremstiller dem. Historiefortellingen vil begynne med Vietnamkrigen og føre frem til vår samtids krig mot terror. Tekstanalyse sammen med historisk metode vil gi en symptomal tilnærming til filmanalysene der filmenes fremstilling av effekten av krig utgjør et kulturelt symptom på virkeligheten. Den symptomale lesemåten viser at det er noe underliggende som kommer til uttrykk i teksten, det er et kulturelt uttrykk som sier noe om tekstens politisk kulturelle samtid. Med Vietnamfilmene og deres kritiske fremstilling av hvordan krig opplevdes for enkeltindivid og samfunn, er det i teksten et underliggende uttrykk for en bearbeidelsesprosess. Det er denne underliggende bearbeidelsesprosessen jeg vil ta tak i. Den vil også være retningsgivende for min symptomale lesemåte av de vanskelige Irakkriegsfilmene og idéen om at man som publikum bearbeider vanskelige, nasjonale erfaringer. Dette utgjør linken mellom de historiske fakta filmene tar utgangspunkt i og fiksjonsuniverset.

Jeg har allerede presentert problemområdet, oppgavens hovedproblemstilling er som følger:

Hvordan bearbeides krigstraumer gjennom filmmediet?

Jeg har i tillegg en rekke underspørsmål til problemstillingen som omslutter denne tematikken; Er bearbeidelsesprosessen av Vietnamkrigen et tema som kan studeres i lys av Irakkriegs? Hvordan kan man se at det amerikanske samfunnet preges av krigssituasjonen

det er i, og hvordan fremstilles dette? Har krigsfilmene utviklet seg – får vi nå et nytt bilde av hvordan det amerikanske lederskapet og soldater av lav og høy rang håndterer en krigssituasjon? Noen av disse spørsmålene inngår i en undersøkelse av på hvilken måte krigsfilmsjangeren har utviklet seg etter 2.verdenskrig. Hvordan speiler krigsfilmene hverdagslivet i det amerikanske samfunn i forhold til skiftende tider? I besvarelsen av disse spørsmålene vil Irakkrigen være mest aktuell, mens den innledende delen om Vietnamkrigen og dens påvirkning av sjangeren er et viktig premiss for den samlede fremstilling.

Som jeg tidligere har vært inne på er oppgaven delt i to deler; 1.del om Vietnamkrigen. Til grunn for denne utredningen har jeg en historiedel om krigen og en del om sjangerteori. Så følger en utredning om historien bak krigsfilmsjangeren og utviklingen den har fulgt, før del 1 avrundes med analyser av de viktigste filmene som stod bak bearbeidelsesprosessen av Vietnamkrigen. Del 2 om Gulfkrigen og Irakkrigen begynner med historisk metode før tekstanalyser av filmene avrunder oppgaveteksten.

For å svare på hovedproblemstillingen om Irakkrigen vil jeg bruke et utvalg på 6 filmer. Disse spenner fra tidsrommet 2007 til 2010 og er som følger: *In the Valley of Elah* (Paul Haggis, 2007), *Stop-Loss* (Kimberly Peirce, 2008), *Redacted* (Brian De Palma, 2008), *Generation Kill* (White og Jones, 2008), *The Hurt Locker* (Kathryn Bigelow, 2008), *Green Zone* (Paul Greengrass, 2010). Disse 6 filmene viser ulike perspektiv fra krigssonen. Noen tar for seg problematikken som oppstår på hjemmebane i tillegg. Felles for alle filmene er at det amerikanske samfunnet og soldatene er preget av å være i krig. Hvordan samfunnet og soldatene håndterer denne problematikken er ulikt fremstilt. Den sterke lederskikkelsen, et sjangertrekk i krigsfilmene som vi kjenner igjen fra mer tradisjonelle fremstillinger, har i disse filmene blitt nedgradert til en evneveik mann som ikke klarer å bearbeide sine krigserfaringer. Helt – og taperrollen i krigsfilmene er blitt snudd på hodet, en tendens som startet med Vietnamfilmene. Bare i et tilfelle i filmutvalget mitt, *Green Zone*, står protagonisten frem med klare heltetrekk, men da som heroisk i kraft av sin opposisjonelle rolle i forhold til myndighetene. I forbindelse med denne helt/taper-tematikken har jeg flere spørsmål jeg vil fordype meg i;

Hvordan er patriotismen i filmene? Finnes den? Hvilke typer patriotisme er vi vitne til? Hvordan behandles temaet traumer? Bearbeides krigstraumer direkte i filmene? Hvilke følelser presenteres gjennom karakterene?

Fra hvilke perspektiver fortelles filmene? Hvem er heltene, taperne og fienden?

Opplever vi at det rettes en "skyld-pekefinger" mot de som har satt i gang krigen? Hvordan presenteres krigens oppdrag? Hvilken overordnet forståelse av krigen møter vi?

Jeg vil i neste avsnitt gå nærmere inn på metodevalget mitt og forklare hvilke spørsmål som kan og skal besvares gjennom metoden.

1.3 - Å jobbe med historisk metode

Hvor ligger grunnlaget når man tar avgjørelsen om å føre krig mot en annen nasjon? Kan dette studeres gjennom historiske fakta? Ved å bruke historisk metode i en tekstanalytisk oppgave om film er det viktig å ta for seg historien som ligger bak. Den historiske metoden er viktig både når det gjelder de historiske fakta som filmene gjengir og sjangerens utgangspunkt. Poenget med å starte oppgaveteksten og historiefortellingen med Vietnamkrigen er det sjangermessige skillet som skjedde da fremstillingene om krigen kom. Krigsfilm som direkte og indirekte skildringer av historiske krigssituasjoner endret seg med Vietnamkrigen. Filmene kunne ikke følge sjangerkonvensjonene som hadde blitt opparbeidet tidligere med filmer fra 1. og 2. verdenskrig. Dette var på grunn av det problematiske omdømmet krigen fikk. For å oppnå troverdighet gjennom filmmediet måtte Vietnamkrigen skildres realistisk og det nasjonalistiske uttrykket som tidligere krigsfilmer hadde opparbeidet måtte reduseres. En krigsfilm med en tidstypisk handling må være tro mot historiske fakta, og samtidig måle samfunnets psykiske tilstand. Tilstanden i det amerikanske samfunnet etter Vietnamkrigen var preget av ydmykelse etter tapet. Denne ydmykelsen førte frem til en nasjonal krisetilstand, «Post Vietnam Syndrome», et syndrom som knekte den nasjonalistiske og patriotiske selvfølelsen publikum hadde blitt kjent med gjennom tidligere tradisjonelle krigsfilmer.

Den historiske metoden er en metode brukt for å studere filmhistorie. I mitt tilfelle vil jeg se den historiske metoden i lys av den amerikanske krigshistorien. Metoden er mest kjent fra boken "Film History – Theory and Practice" som filmhistorikerne Robert Allen og

Douglas skrev i 1985. De presenterer fire tilnærminger til hvordan en kan studere filmhistorie; estetisk, økonomisk, teknologisk og sosialt. Alle filmer blir produsert i en sosial kontekst, men krigsfilmen står i en helt særegen stilling ved å måtte forholde seg til historien den skapes ut i fra. Mitt prosjekt favner dermed den sosiale filmhistorien. I Allen og Gomerys bok presenteres innholdsanalysen, «content analysis», som en sosial tilnærming til filmhistorien:

Wishing to understand something about the “national mood”, or “public sentiment” during some period in the past – a phenomenon that cannot be gauged directly – the content analyst examines messages (films) that can be regarded as the expressions of audiences who paid to see them (Allen og Gomery 1985: 164-165).

Den sosiale konteksten som krigsfilmene skapes i er særlig interessant for min oppgavetekst. Siden den nasjonale stemningen er et fenomen som ikke kan studeres direkte må man ta i bruk innholdsanalysen for å undersøke dette nærmere. Sitatet ovenfor innebærer at ved å bruke denne analysemåten kan man studere filmenes budskap og ut i fra dette finne ut hvilken stemning som var blant publikumet som så filmene. Filmutvalget i en slik analyse viser i seg selv hvordan jeg i rollen som filmhistoriker mener at samfunnet reflekteres. Man må finne ut hva i filmen som sier noe om kulturen (“out of which it comes and how does it say it?” op.cit: 165). Hvilke samfunnstrender formidles gjennom filmene, og på hvilken måte formidles det? Allen og Gomery skriver om hvordan innholdsanalyse har blitt brukt av andre filmvitere som Kracauer, Bergmann og Monaco. Felles for disse tre er at de påstår at filmer er indirekte uttrykk for et samfunns redsler, dets etterstrebninger og hva som opptar det (ibid). ”Films are certainly cultural documents, but what they document is the complex relationship among reader, fictional text, author, and culture” (op.cit: 167). Det er et komplekst forhold mellom fiksjonsteksten, forfatteren, leseren og til slutt kulturen som preger produksjonen og lesningen av teksten. Hvordan vi som tilskuere opplever det å se film er forskjellig ut i fra hvordan vi oppfatter og tolker tekstens elementer. Det ligger likevel noe felles i oss alle når vi ser en film, bl.a. dette at vi distanser oss fra filmuniverset og forstår at det som fremstilles er fiksjon. Distansen gjør at vi forstår hvilken verden som er den ekte, og ifølge Allen og Gomery er dette noe vi aldri vil ta feil av. Vår relasjon til karakterene, situasjonene og idéene i filmene er ikke som våre relasjoner til det virkelige liv.

Allen og Gomery skriver videre at fiksjonen skaper en distanse mellom seg selv og virkeligheten: "By its inherent "falseness" the fictional narrative creates a distance between itself and the real world – a distance that forms the basis for the aesthetic pleasure we experience from a novel or film" (op.cit: 166). Fiksjonen er falsk i motsetning til våre egne liv som er en del av virkeligheten. Denne falskheten blir som en «escape into something» der vi rømmer fra våre egne liv og drømmer oss inn i fiksjonsuniverset før vi må vende tilbake til virkeligheten igjen. Dette skaper en estetisk glede ved det narrative filmuttrykket.

Fjernsynet kunne ikke i Vietnamkrigsperioden skape distansen som filmen oppnådde gjennom fiksjon. Fjernsynet var i 1950- og 60-årene i høy grad faktaorientert og fungerte som et undervisningselement i hverdagen. Man skulle kunne lære noe av å se på fjernsynet, og særlig gjaldt dette i nyhetssjangeren. Under Vietnamkrigen hadde fjernsynet en sentral rolle ved å sette krigen på dagsordenen. Amerikanerne kunne følge med på krigens hendelser gjennom tv-sendinger i tv-stua. Men mediernes virkning var brutal. De dokumentariske bildene uten filter skremte det amerikanske folket som så på hjemme. Fjernsynet skapte ingen distansert opplevelse av krigen. Likevel mente man at det ikke fantes noe behov for krigsfilmsjangeren til å ta et oppgjør med Vietnamkrigen, siden fjernsynet hadde gjort jobben. Fjernsynsbildene skapte et kollektivt minne om det ydmykende tapet i Vietnamkrigen, og hvem ville vel gjenoppleve dette gjennom fiksjonen? «These images framed collective memories of the war, positioning the American spectator as the subject of a compelling tale of national humiliation» (Mendible 2008).

Filmuniverset hadde oppnådd høy status hos folk flest som "movies as an escape into something". Gjennom film kunne man flykte fra hverdagens utfordringer til et annet sted der ens bekymringer ble fortrent. På tiden da Vietnamkrigen foregikk var det fortsatt stor konkurranse mellom film på kino og fjernsynet som stadig tok mer av kinopublikumet. Når man da først skulle betale for å se film på kino tok ikke Hollywood sjansen på at man ville oppleve de samme historiene som fjernsynsmediet tilbød. Sjangeren måtte dessuten endres for at historiene fra krigen skulle bli realistiske nå som det amerikanske folk virkelig visste hva som hadde skjedd. Guy Westwell mener at Hollywood ikke var klar for å ta på seg dette oppdraget, ikke mens krigen pågikk, og heller ikke rett etter dens slutt: "The limited nature of the war, as well as the lack of any clear strategy through which to attain victory, resisted Hollywood's ready-made storylines" (Westwell 2006: 59).

I forhold til uttrykket krigsfilmsjangeren hadde skapt opp gjennom årene kunne ikke film om Vietnamkrigen følge den samme Hollywood-tradisjonen. Fjernsynet kunne vise en faktaorientert fremstilling av hendelser fra krigsområdet, men kunne ikke bruke fiksjonens virkemidler for å vise hvordan krig oppleves; ”The TV shows what it is like. It sure as hell doesn’t show how it is”. Sitatet er hentet fra filmen *Coming Home* regissert av Hal Ashby i 1978 som tematiserer følgene av krig. I filmen ser vi hvordan to krigsveteraner reagerer ulikt på deres opplevelser fra krigen og fiksjonen gir publikum muligheten for å oppleve deres reaksjoner sterkere enn hva fjernsynsmediet kan ta seg frihet til.

Coming Home er en av de første filmene med tematikk fra Vietnamkrigen. Den er dermed en av de første filmene som starter bearbeidelsesprosessen ved å skape en distanse til nyhetsbildene befolkningen var kjent med gjennom aviser og tv. Den var samtidig en av de første til å sette følelsesregisteret til amerikanske krigssoldater på dagsorden. Man trodde det ikke fantes et behov for disse filmene etter at fjernsynsmediet hadde lagt alle fakta på bordet, men da de første filmene først kom i 1977 og 1978 ble det produsert filmer om Vietnamkrigen i en jevn strøm i 12 år. I disse årene utviklet krigsfilmsjangeren seg. Tematisk ble man mer opptatt av de menneskelige relasjonene mellom soldatene i krigsområdet og relasjonene til familien da man kom hjem til hverdagen. Også de hjemmeværende spilte en større rolle i de nye krigsfilmene og som publikum ble man bedre kjent med dem og samfunnet de levde i på den tiden. Følelsesregisteret og psyken til soldatene ble den viktigste tematikken i den nyutviklede sjangeren, et element som har kommet tilbake i vår tidsalder med filmene fra Irakkkrigen på 2000-tallet. I motsetning til Vietnamfilmene, som ble produsert noen år etter krigens slutt, har regissører og produsenter nå sett et behov for å produsere filmene mens krigen pågår - å sette i gang en bearbeidelsesprosess og øke informasjonsstrømmen før krigen tar slutt. Men oppnår man da distansen i tid som ble så viktig et element for bearbeidelsesprosessen av Vietnamkrigen? Når krigen er så vanskelig å ta inn over seg hvordan blir det da og «tvinges» til å gjennomgå vanskelig tematikk gjennom filmmediet? Når hverdagslivet i forveien i stor grad består av nyheter om kamper og amerikanske dødsfall fra krigsområdet vil jeg tro at man ikke oppsøker kritiske krigsfilmer på kinolerretet. Befolkningen vil oppsøke distanse og rømme fra hverdagslivets bekymringer til en annen virkelighet.

Dette er en del av problematikken med de nye krigsfilmene som jeg vil drøfte nærmere i del 2 av oppgaveteksten. Jeg har nå på et prinsipielt nivå presentert den historiske metode som et møtested mellom krigens virkelighet og filmens mulighet for å bearbeide den. I neste kapittel vil jeg presentere fakta rundt Vietnamkrigen. Her vil jeg gjøre rede for historien bak avgjørelsene om å føre krig mot Vietnam og hvordan denne krigen kunne føre til en nasjonal krisetilstand i årene etter dens slutt.

Kapittel 2. Vietnamkrigen

2.1 - Det historiske grunnlaget for å føre krig

I 1975 ble det klart at USA hadde gått på sitt første skikkelige krigstap i deres stolte krigshistorie. At dette skjedde mot det langt mindre utviklede landet Vietnam satte det amerikanske samfunnet i en slags sjokktilstand. Dette var en ydmykelse for stormakten som hadde vært med på å avgjøre utfallet av de to tidligere verdenskrigene – mot det som i utgangspunktet var sterkere fiender. Nasjonens stolte historie begynner i 1776 da uavhengighetserklæringen ble vedtatt etter uavhengighetskrigen mot det britiske imperiet. Erklæringen ble vedtatt 4.juli, som i dag er USAs nasjonaldag. Den videre krigshistorien fortsetter på 1800-tallet da borgerkrigen mellom nord- og sørstatene om slavespørsmålet ble utkjempet, der den gode saken som avskaffet slaveriet vant. Amerikanske styrker spilte som sagt avgjørende roller i både 1. og 2.verdenskrig og amerikanerne fremstod dermed som sterke krigsherrer. Men da den kalde krigen ble et faktum i kjølvannet av 2.verdenskrig og denne ikke lot seg avgjøre med fysiske kamper mellom nasjonene, måtte USA avvente situasjonen. Den kalde krigen lå og ulmet i flere tiår med redselen for at noen av partene skulle ta i bruk atomvåpen. Til grunn lå også en redsel for at det kommunistiske herredømmet i Sovjetunionen kunne ta fra amerikanerne rollen som den fremste stormakten i verden. Her spilte også den sterke konkurranseføringen mellom USA og Sovjetunionen rundt romfartsutviklingen en sentral rolle. Konkurransen om verdenshandelen virket også inn; den som fikk best utbytte av handelstrafikken ville også kunne utvikle seg til å bli en sterkere nasjon – USA kunne ikke miste denne fordelene. Dersom kommunismen påvirket de små asiatiske landene kunne dette skade verdenshandelen for USA, og dette har dermed blitt utpekt som en medvirkende årsak til krigføringen mot det kommunistiske overtaket i Vietnam.

Her har jeg fortalt de historiske trekkene som utgjør den heroiske selvforståelsen til USA og som ledet dem inn i troen på at krigen mot Vietnam skulle få en rask løsning. De undervurderte nasjonen Vietnam der befolkningen opp gjennom historien hadde ført en lang og stolt motstandskamp mot stadige overtak av større og sterkere nasjoner. Jeg skal her fortelle historien om hvordan krigen i Vietnam startet fra sistnevntes perspektiv.

På 1800-tallet ble Vietnam en del av kolonimakten Frankrikes Indokina sammen med nabolandene Laos og Kambodsja. Før den tid hadde Vietnam flere ganger blitt invadert og okkupert av Kina og stått imot angrep av den mongolske hær. Landet hadde klart å bygge opp en effektiv opprørstaktikk med geriljakamper og overraskelsesangrep. Geriljakampene ble en del av den vietnamesiske kultur og historie, noe vi skal se også har hjulpet dem under senere tiders maktovergrep.

Med sitt maktovertak tok Frankrike kontroll over verdenshandelen fra Vietnam og landets utenrikspolitikk. Dette førte til at levestandarden sank og motviljen mot kolonimakten ble stor. Sovjetunionen ønsket å hjelpe og samtidig påvirke til kommunisme i Vietnam, og i 1930 ble Indokinas Kommunistparti dannet. Med kommunismen i grunn skulle vietnameserne få tilbake makten i sitt eget land. Førerskikkelsen Ho Chi Minh samlet motstandsgruppene til et felles samarbeid mot overmakten, et foretak som fikk navnet *Viet Minh*. På 1940-tallet okkuperte Japan Vietnam mens Frankrike var opptatt andre steder under 2.verdenskrig. Japans mål under krigen var å erklære herredømme over Stillehavet. De beholdt makten i Vietnam til krigen tok slutt. Etter den japanske kapitulasjonen tok Viet Minh over makten. Ho Chi Minh erklærte norddelen av Vietnam som selvstendig kommunistisk stat; Den Demokratiske Republikk Vietnam. Frankrike erklærte krig mot Viet Minh da sistnevnte vant et valg som ble holdt i Sør-Vietnam i 1946. USA kom Frankrike til unnsetning da det stod dårlig til med den franske økonomien etter 2.verdenskrig. Viet Minh på sin side fikk støtte fra Sovjet og Kina.

På 1950-tallet brøt det ut en avgjørende kamp mellom partene på en militærbase i Nord-Vietnam. Etter 56 dager beseiret Viet Minh franskmennene i et endelig angrep. Kort tid senere ble det holdt en fredskonferanse i Genève der det ble bestemt våpenhvile og at Vietnam skulle deles i to med Ho Chi Minh fortsatt ved makten i nord.

I 1946 ble NATO dannet mellom USA og Europa som et forsvar mot kommunismen der foretakets medlemmer var forpliktet til å hjelpe hverandre. I 1954 ble SEATO dannet mellom USA, Europa, Australia, Filippinene og Siam (Thailand). Dette var også et foretak der medlemmene skulle gi hverandre militær hjelp ved kommunistiske angrep. Kambodsja og Sør-Vietnam var protokollstater med et lignende ansvar. Således kan man si at USA i dette foretaket ga løfte om militær støtte til Sør-Vietnam ved et kommunistisk overtak. Dette er et viktig punkt i historiens gang for å forstå hvorfor USA engasjerte seg så sterkt i konfliktene i Nord- og Sør-Vietnam.

Ngo Dinh Diem tok ministerposten i Sør-Vietnam i 1955. Den økonomiske tilstanden var svært dårlig, og USA gikk inn med støtte for å hjelpe dem tilbake på rett kjøll og rustet opp militæret. President Diem var katolikk og ga denne religiøse gruppen større fordeler enn buddhistene som utgjorde den største gruppen i landet. Buddhistene og de andre undertrykte religionene skapte motstandsgruppen FNL som tilsvar til dette. Gruppen fikk tilnavnet Viet Cong. Regjeringen hadde ikke tillit hos sitt eget folk, noe som førte til et militærkupp i 1963 der president Diem ble drept. Et kupp som USA støttet. I 1965 fikk militæret makten i Sør-Vietnam, men FNL tok etter hvert stadig mer av overtaket. Som motsvar sendte USA flere soldater og materiell til konflikten med president Lyndon B. Johnson i det amerikanske ledersetet.

Som alle vet gikk det galt i Vietnam. Og det som fikk de fleste til å skjønne at krigen gikk i feil retning var Tet-offensiven i 1968. Dette var et overraskelsesangrep fra FNL mot de store byene i Sør Vietnam og den amerikanske ambassade i Saigon. Den sørvietnamesiske hær og de amerikanske styrker hadde foreslått våpenhvile i forbindelse med nyttårsfeiringen. De var dermed ikke forberedt på angrepet. FNL fikk likevel ingen militær framgang, de hadde større tap enn de amerikanske og sørvietnamesiske styrkene. Media overførte disse kampene direkte, og fjernsynsbildene sjokkerte. Det var dette som skulle skape engasjementet mot krigen, og satte i gang nedtrappingen av de amerikanske styrkene. Senere i 1968 skjedde en hendelse som også skulle prege oppslutningen rundt krigen. Den militære etterretningen mente at landsbyen My Lai i Sør Vietnam skulle inneholde en base for FNL (eller Viet Cong-soldater). Selv om de amerikanske styrkene ikke fant menn i landsbyen var de fortsatt overbevist om at det var en base. De besluttet derfor å massakrere landsbyen. Ca.400-500 eldre vietnamesere, kvinner og barn ble drept. En massevoldtekt ble også satt i gang før de stuet de sivile sammen i en grøft og drepte dem. Husdyrene i landsbyen ble også skutt. Et amerikansk helikopter oppdaget opptrinnet fra luften og truet med å skyte amerikanerne dersom de ikke stoppet. Hendelsen ble prøvd dysset ned, og det ble ikke satt i gang noen undersøkelse av saken. Høsten 1969, over et år senere, var likevel saken førstesidestoff i aviser verden over og undersøkelsen satt i gang. Vi kan se denne hendelsen som symbolet på det store overgrepet på det vietnamesiske samfunnet under krigen, og sammen med de fryktelige bildene fra Tet-offensiven ble dette dråpen for det amerikanske folk. Den store skammen forbundet med Vietnamkrigen var et

faktum, troverdigheten til amerikanske ledere ble svekket blant folket. Protestaksjonene mot krigen ble mange, folket gjorde det de kunne for å vise sin mening om krigen.

Krigen tok offisielt slutt i 1975 da nordvietnamesiske styrker tok seg fram til den amerikanske ambassade som ble stengt og de som var der flyktet fra stedet kort tid før. Dermed var det klart at amerikanerne hadde tapt en krig som mange satte spørsmålsteget ved. Hva gjorde de egentlig i et underutviklet land så langt unna, og hvordan kunne de mene at Vietnam skulle utgjøre en reell trussel mot en supermakt som USA? Jeg har prøvd å gi noen svar på dette ved å fortelle de historiske fakta bak opptakten til krigen, og det meste av svaret ligger i frykten for kommunismen. At den skulle ta grep over hele Asia og påvirke USA og nasjonens posisjon og verdiskaping i verden. Da krigen endelig tok slutt hadde den gjort skade på den amerikanske befolkningen som hadde blitt ydmyket og fått en svekket selvtilit. President Nixons løfte om «peace with honor» ble ikke oppfylt. Ironisk nok ble krigen så langvarig fordi man prøvde å finne en strategi for å avslutte krigen uten å tape ansikt. Noe den politiske administrasjonen ikke klarte å oppfylle.

Hvilket blikk hadde nå resten av verden på dette folkeslaget som hadde forgrepet seg på et landområde og en nasjon så mye mindre enn seg selv? Tallene viser at 50 000 amerikanere døde i forhold til 4 millioner vietnamesere. Dette sier sitt om at krigen ble sett på som et overgrep på Vietnam. En Vietnamveteran har uttalt seg om den amerikanske rollen og han gir uttrykk for de traumatiske tankene som veteranene slet med i forhold til sin egen rolle i krigen: "You know, the Vietnam War, we imagine it's this thing that happened to us when, in fact, the Vietnam War is this thing we did to them" (Vietnamveteran W. D. Ehrhart i Mendible 2008). Etter hvert som hverdagen kom i fokus igjen, nye konflikter ble viktigere og nye presidenter kom til makten, kom krigens hendelser på avstand. Krigsfilmene lagde egne fremstillinger av krigen og en bearbeidelsesprosess var i gang.

2.2 - «Post Vietnam Syndrome» – å bearbeide Vietnamkrigen

Det neste trinn i historiefortellingen er tiden etter Vietnamkrigen da det amerikanske samfunnet gikk inn i en nasjonal sørgetilstand. Supermaktens militære system hadde tapt en krigskonflikt med Vietnam, noe man aldri trodde kunne skje. Amerikanerne måtte vedkjenne seg at deres overlegne militære makt hadde feilet. Hvordan kunne amerikanerne

som bygger sin identitet opp rundt nasjonens eksepsjonelle militære forsvar leve videre med erkjennelsen av dette svekkede systemet? Svakhetene i systemet var blitt kjent og USA ydmyket ovenfor resten av verden: «Those whose self-identity is in part constructed through the internalization of representations of the nation as a military power no doubt felt a loss of self-esteem as a result of the nation's failure» (Ryan og Kellner i Slocum 2006: 240). Patriotismen og nasjonalismen som gjennomsyrrer den amerikanske væremåten ble svekket, den ydmykede selvfølelse hadde tatt dens sted: «The weakening of traditional ideals of heroism, patriotism and service appeared to some Americans as a threat to Americans' self-belief and even to their national security» (Newman 2011). Tiltak måtte tas i verk for å gjenskape ny tillit til det politiske systemet og det militære forsvaret. Tapet til Vietnam førte med seg en uvillighet til nye engasjement i internasjonale konflikter. Samtidig ønsket man å fortrenge og glemme krigens feilgrep, selv om dette ikke ville fremme bearbeidelsen amerikanerne trengte for å kunne gjenskape sin selvtilit.

For å forklare begrepet bearbeidelse kan man ta i bruk synonymene; å gjennomgå, gripe an, eller håndtere. Krigsfilmsjangeren startet til slutt en bearbeidelsesprosess av Vietnamkrigen ved å gjennomgå de kritiske hendelsene som folk flest ville glemme. Ved å bruke filmmediet ble disse hendelsene lettere å håndtere. Fiksjonen brukte virkemidler som ga en distanse til bilder mange hadde vært indirekte vitne til gjennom fjernsynsskjermen. I problemstillingen min ligger det et begrep til som trenger en forklaring, krigstraumer. Jeg skal svare på hvordan man kan bearbeide krigstraumer gjennom film, og traumer kan forstås på to måter: psykisk og kroppslig. En enkeltstående opplevelse som har psykiske skadevirkninger, eller en kroppslig skade årsaket av et enkeltstående tilfelle av ulykke eller vold (Bokmålsordboka - nob-ordbok.uio.no). Dette er den helt enkle forklaringen på traumbegrepet. På et dypere nivå kan en bruke begrepet om en person som fortsatt lever i en alarmtilstand etter å ha opplevd en hendelse som trigget et overlevelsesinstinkt som resultat av en trussel mot sitt eget liv; ”Med traumatisk hendelse forstår vi at noen har erfart eller vært vitne til en hendelse som involverte faktisk trussel mot liv eller trussel om alvorlig skade, og at vedkommende reagerte i denne situasjonen med intens redsel, hjelpeløshet eller skrekk” (traumepsykologi.no).

I krigsfilmene er det stort sett soldatene som har opplevd dette traumeaspektet. I noen av filmene jeg skal gjennomgå er disse traumene i midlertidig utslagsgivende for personenes

liv i sin helhet. De forandrer mennene som har deltatt i krig og skaper fare for familien hjemme. Soldatene klarer ikke å skjønne hva som er virkelig lenger og hallusinasjoner kan skape farlige situasjoner for de som oppholder seg rundt dem.

Jeg mener at traumeaspektet også kan opphøyes til et høyere generaliseringsnivå. Det kan ses som et uttrykk for den nasjonale krisestemningen som preget USA etter Vietnamkrigen. Befolkningen hadde erfart krigen indirekte gjennom fjernsynet og opplevd ydmykelse og ærekrenkelse av sitt nasjonale militære. Myra Mendible påpeker i en nettartikkel at begrepet «Post Vietnam Syndrome» opphøyer soldatenes traumeproblemer til en nasjonal historie av ydmykelse: ”The term ‘Vietnam Syndrome’ turns the soldier’s traumatic experience of war into a story of national humiliation” (Mendible 2008). Det interessante i denne sammenhengen er offerrollen det amerikanske samfunnet tredde på seg. De edle hensikter med krigen der amerikanerne skulle redde Vietnam og nasjonene rundt fra kommunismens grep førte til at de ikke anerkjente fienden Viet Cong som et verdig offer. Det verdige offer var amerikanerne selv. Om dette aspektet skriver Myra Mendible følgende:

...we believe we deserve our shame because of some moral failing or lapse in judgment, but humiliation never entails a victim’s culpability. While we own our shame, we can feel humiliated without having done anything to warrant censure or blame. It is therefore not surprising that the Vietnam syndrome has played such a critical role in deflecting feelings of shame or guilt in the citizenry (ibid).

Amerikanerne kunne ikke tillate seg å føle skam, de måtte rettferdiggjøre sin egen rolle i krigsscenarioet ved å påvise nødvendigheten. I fornektelsen av skamfølelsen opparbeidet nasjonen en myte om å ha blitt dolket i ryggen; «... the Vietnam syndrome incorporates the stab-in-the back myth as a way to secure the nation’s positive self-image” (ibid). Da de ikke oppnådde sine intensjoner om å utslette Viet Cong og dets kommunistiske ideologi måtte USA innta en offerrolle for å bevare noe av sin gode selvfølelse. Dette er ironisk når en ser hvilke skader det amerikanske militæret påførte Vietnam. Gjenoppbyggingen av Vietnam etter krigen gikk treigt. Landet opplevde en økonomisk kollaps etter at det ble bestemt en kollektivisering av jordbruket og industrien. Dette førte med seg en inflasjon, og mange rømnet landet. Etter en konflikt med Kambodsja ble Vietnam stadig mer avhengig av Sovjetunionens støtte. Det ble stadig mer klart at i stedet for å redde Vietnam

(samt seg selv og resten av verden) fra kommunismens grep hadde USA forårsaket store skader på nasjonen og ikke oppnådd noen av sine edle hensikter med krigen.

Mange av krigsveteranene tok på seg skammen som det amerikanske samfunnet ikke ville vedkjenne seg, men befolkningen ville ikke høre deres skambelagte historier fra krigen. Mange holdt hardt på offerrollen. Da filmbransjen endelig kom på banen presset den store deler av den amerikanske offentligheten til å erkjenne krigens feilgrep og forstå soldatenes rolle. Om dette skriver Simon Newman:

Readers and viewers are encouraged to feel that they understand something of what American soldiers felt and experienced in and after their service in Vietnam, thereby ensuring that the soldiers are seen as the war's greatest victims, and that audiences recognize the unjust treatment of veterans, and acknowledge their sacrifice and pain (Newman 2011).

En av de første Vietnamfilmene som ble produsert var *Apocalypse Now*, regissert av Francis F. Coppola i 1979. Han har uttalt at et av hans mål med filmen var å yte publikum en terapeutisk hjelp;

The most important thing I wanted to do in the making of Apocalypse Now was to create a film experience that would give its audience a sense of the horror, the madness, the sensuousness and the moral dilemma of the Vietnam war. (...) It was my thought that if the American audience[s] could look at the heart of what Vietnam was really like – what it looked like and felt like – then they would be only one small step from putting it behind them (Coppola i McAdams 2002: 221-222).

Som sitatet tilsier gikk Coppola inn for å vise det moralske dilemmaet og galskapen med Vietnamkrigen. Filmene er basert på en roman, «Heart of Darkness», og er som boka en reise inn i et mørke, i dette tilfellet inn i krigens mørke. I dette ligger budskapet som gjennomsyrrer nær sagt enhver krigsfilm; «war is hell». Coppola bruker filmmediet og krigssettingen til å uttrykke en stemning som gjennomsyrrer både soldatene og samfunnet de er en del av. Krigen er et skrekkscenario – «the horror» som det uttrykkes i filmen. Dette skrekkelige og galskapen som regjerer skildres godt i filmens mest kjente scene der en militær leder beordrer luftangrep på en vietnamesisk landsby og spiller Richard Wagners «Ride of Valkyries» mens helikoptrene nærmer seg målet. Scenen har blitt

populær blant publikum fordi den skaper en sterk følelse av spenning der musikkstykket underbygger stemningen. I samme scene er det mange sivile vietnamesere i landsbyen som angripes, kvinner og barn, og konsekvensene av amerikanernes inntreden er brutal. Det er en spennende scene samtidig som den gir en skrekkelig fremstilling av amerikanernes maktovergrep. Coppola har selv uttalt at dette ikke bare er en film om Vietnam, men at filmen er selve uttrykket for Vietnam: «This isn't a film about Vietnam. This film is Vietnam» (Coppola i Ebert 1979). Denne filmen og de andre Vietnamfilmene som kom både før og etterpå er med på å skape et nytt uttrykk i formidlingen av krigen. Det interessante er at etter de første 12 år med produksjon av disse filmene, fra 1977 – 1989, har bearbeidelsen hatt en virkning. I følge Guy Westwell har krigen blitt populær:

'Operation Rolling Thunder', a VVAW [Vietnam Veterans Against the War] parade on 24 May 1992 treated the Vietnam War 'like other more popular wars before it ... as a source of memories to be celebrated' (Turner i Westwell 2006: 83). Once more, and in part due to the considerable ideological work conducted by the war cinema of the 1980s, the Vietnam War, and war in general, could be placed at the centre of American national identity as something of value, as something of which to be proud (Westwell 2006: 83).

Etter et solid stykke ideologisk arbeid utført av krigsfilmsjangeren etter 1977 syntes Vietnamkrigen til slutt å være godtatt av den amerikanske befolkningen, og til og med utviklet til å bli en del av dens kulturelle identitet. Amerikanerne hadde kommet styrket ut av krisen sammen og verdien av dette hadde styrket deres nasjonale selvfølelse. Nå som krisen var avverget måtte man se til at feilgrepene med krigen var noe man tok lærdom av og som aldri ville gjenta seg. Dessverre holdt ikke dette lenge. Som vi skal se senere i teksten ble lignende feilgrep begått i Irakkriegen.

Til nå har jeg utført en drøftelse av bearbeidelses-problematikken av Vietnamkrigen med enkelte filmeksempler. Videre skal jeg ta for meg neste del av oppgavens metode, nemlig sjangerteori. Dette skal fungere som en innledning til en gjennomgang av krigsfilmsjangerens historie og analyser av Vietnamfilmene.

Kapittel 3. Sjangerteori

3.1 - Hvilke sjangertrekk utgjør en krigsfilm

Enhver sjangerfilm bygger på en formula, det vil si en oppskrift som filmens elementer skal følge. Dette er for eks. setting, konflikt, forholdet mellom karakterene, holdninger, kameratagninger, «specific patterns of action» og andre elementer som utgjør mise-en-scene. Det er hvordan disse elementene iscenesettes og arrangeres opp mot hverandre som er med på å avgjøre hvilken type sjangerfilm det dreier seg om. Sjangertrekkene repeteres...;

...within a conventionalized formal, narrative, and thematic context. If it is initially a popular success, a film story is reworked in later movies and repeated until it reaches its equilibrium profile – until it becomes a spatial, sequential, and thematic pattern of familiar actions and relationships (Schatz 1981: 10).

Historisk sett kan iscenesettelsen av sjangerelementer endres opp gjennom årene i forhold til utviklingen som skjer i samfunnet på samme tid. I henhold til oppgaven min er krigsfilmenes fremstilling av Vietnamkrigen et relevant eksempel. Sjangeren er forholdsvis bundet til historiske fakta og må forholde seg til den aktuelle tidsperiode. Krigen må dermed fremstilles så realistisk som mulig innenfor de satte vilkår for sjangeren. Publikum har underholdnings-forventninger til sjangeren samtidig som historiene må fortelles ut i fra et realistisk perspektiv. Kun en krigsfilm om Vietnam ble laget under krigen, og den feilet på det sistnevnte punktet. Filmen var *The Green Berets*, regissert av John Wayne i 1968. Filmen klarte ikke å fremstille krigen troverdig i forhold til det problematiske omdømmet krigen da hadde fått. Filmen ville skape en patriotisk tilnærming til krigen og ville følge det tradisjonelle sjangeruttrykket som tidligere var blitt brukt om den heroiske 2.verdenskrig. *The Green Berets* var ikke realistisk i forhold til tidsalderen den var ble skapt i og fulgte ikke publikums forventninger om et tidsriktig sjangeruttrykk. Filmteoretikeren Thomas Schatz skriver om en usynlig kontrakt mellom regissør og tilskuer. Denne kontrakten blir opprettholdt og hedret ved at regissøren følger

samfunnsutviklingen og setter søkelys på denne innenfor sjangerens satte ramme (Schatz 1981: 16). Regissør John Wayne klarte ikke å hedre denne kontrakten.

Krigssjangeren er i kraft av Hollywoods historiske dominans et utpreget amerikansk produkt. De fleste krigsfilmer starter med at vi presenteres for en konflikt der USA er i krig mot en annen nasjon. Konfliktene utspiller seg som en trussel mot den sosiale orden og reflekterer "... the physical and ideological struggle for its control. These conflicts are animated and resolved either by an individual male or by a collective ..." (Schatz 1981: 26). Av karakterene er det en sterk lederskikkelse som utpreger seg i enhver krigsfilm, enten en soldat av høy rang, eller en soldat på nivå med de andre som har større lederevner. Simon Newman påpeker hvordan konflikten i krigssjangeren tradisjonelt sett har blitt fremstilt: «Traditionally war movies and veteran's fiction and autobiographies have presented conflict from the point of view of the soldiers themselves, allowing individuals to embody the larger issues of patriotism, courage and commitment" (Newman 2011).

Lederskikkelsen har tradisjonelt blitt fremstilt som høyt respektert, men dette karaktertrekket har blitt utfordret i senere filmer innenfor sjangeren. Den inkompetente lederen som ikke klarer å løse utfordrende situasjoner har siden Vietnamkrigen blitt en vanlig og sentral karakter i krigsfilmene. Dette karaktertrekket gjenkjenner vi også i Irakkrigsfilmene. Helteegenskapene som lederskikkelsen tradisjonelt hadde hatt blir nå redusert. I dag finnes det nesten ikke troverdige helter i sjangeren. I stedet blir enkelte av de vanlige soldatene ofte fremstilt som mer fornuftige og strategiske enn deres ledere. Likevel utøver de ikke samme autoritet, om enn hvor inkompetent deres militære leder måtte være.

For øvrig består vår tids typiske karaktergalleri av menn fra ulike, men ofte jevne samfunnsgrupper, og særlig minoritetsgruppene er høyt representert. Filmen *Platoon* (Stone, 1986) og miniserien *Generation Kill* (White og Jones, 2008) presenterer dette aspektet. I sistnevnte eksempel er det latinamerikanske området godt representert og karakterene hetser hverandre for deres nasjonale tilhørighet. En av soldatene med utenlandsk opprinnelse kan ikke engang snakke skikkelig engelsk, og gruppen har problemer med å forstå meldingene hans på radioen. Det amerikanske forsvaret kan rekruttere soldater ved å tilby utlendinger fast oppholdstillatelse hvis de stiller frivillig til

krigstjeneste; «Join the army and become a US citizen in 6 months» («United States of America Green Card Lottery» 2009). Andre forklaringer til rekrutteringen av minoritetsgrupper ligger i utdannings- og jobb-godene du oppnår ved å rekruttere deg. På nettsiden goarmy.com presenteres flere av fordelene en kan oppnå etter utført soldattjeneste ved det amerikanske forsvaret. Menn fra lavere samfunnsgrupper kan lokkes av dette siden de ofte ikke har lyse framtidsutsikter uten hjelp.

I *Platoon* settes det store spørsmålstegn med at protagonisten Chris har rekruttert seg frivillig. Han påpeker selv at han ikke visste hva han ville gjøre med livet sitt og at han dermed droppet college-utdanningen:

King: “You's a crazy fucker, giving up college?”

Chris: “Didn't make much sense, I wasn't learning anything. I figured why should just the poor kids go off to war and the rich kids always get away with it.”

Selv om karakterene her representerer ulike samfunnsgrupper kjemper de sammen mot en felles fiende. Denne fienden har et verdigrunnlag som ikke går overens med amerikanernes, som på sin side kjemper med de eneste riktige idealene. ”As social ritual, genre films function to stop time, to portray our culture in a stable and invariable ideological positions. This attitude is embodied in the generic hero (...)” (Schatz 1981: 31).

Lederskikkelsen i en krigsfilm går foran for å vise at nasjonalismen eller *amerikanismen* alltid vil være en sterkere og mer stabil ideologi enn fiendenes verdigrunnlag.

Amerikanismen viser til en holdning eller overbevisning om at det som utgjør den amerikanske nasjon har en spesiell betydning; nasjonale interesser, det politiske system og den amerikanske kulturen. Thomas Schatz påpeker her at sjangerfilmen hyller den mest fundamentale ideologiske rettesnor:”In their formulaic narrative process, genre films celebrate the most fundamental ideological precepts – they examine and affirm ”Americanism” with all its rampant conflicts, contradictions, and ambiguities” (ibid).

De nasjonalistiske holdningene som utgjør amerikanismen er et veldig viktig element i en krigsfilm der karakterene kjemper for nasjonens interesser. Amerikansk nasjonalisme hentydes til at «the American way of life» er et livssyn som appellerer til alle nasjoner, og som innebærer en moralsk overlegenhet. Denne nasjonalismen samsvarer med militaristiske holdninger som fremstilles som eneste riktige i en krigskonflikt. Fiendens

verdier er en trussel for nasjonen. Dette er et element som imidlertid historisk sprekker med Vietnamkrigen og Irakkriegen der spørsmålet om amerikanernes rolle i krigen er riktig eller meningsløs blir vesentlig. "What are we doing here?" er et spørsmål som virker konstituerende i mange av Vietnamfilmene som ble utgitt etter krigen. Her spiller også sjangerens setting en vesentlig rolle – amerikanske soldater kjemper på bortebane og bryter opp siviles levesett og ødelegger infrastruktur gjennom vold. Særlig Vietnamkrigen ble sett på som et overgrep på nasjonen Vietnam som hadde et dårligere utgangspunkt enn amerikanerne, og filmene fremstiller ofte soldater som skamfulle over deres ødeleggende rolle i krigen.

Amerikanismen fremstår i denne sammenheng som en selvmotsigende ideologi; er det etisk riktig å gå til angrep på en annen nasjon på grunnlag av ideologiske uoverensstemmelser? Under 2.verdenskrig var kampen mot nazismen en god ideologisk grunn til å gå til krig. Vi vet alle hvorfor dette var nødvendig. Men ligger det ikke en tvetydighet i det ideologiske grunnlaget når man går til krig mot Vietnam og skader en nasjon og deres sivile for å bevise hvilket levesett som er best? Viser amerikanismen seg som det beste ideologiske levesettet når man utøver maktovergrep og krig? USA fremstår i dette tilfellet som en overlegen supermakt der redselen for å miste sin autoritet i verdenssamfunnet fører den mot ekstreme foretak, som det å føre krig.

Krigsfilmsjangeren har tradisjonelt fremstilt krig som nødvendig. Fra slutten av 1970-årene fremstilte Vietnamfilmene krig som et helvete og som unødvendig. Kampen for amerikanske verdier og nasjonens interesser ble fremstilt i et ironisk perspektiv. I forhold til dette gjør likhetene mellom Vietnamkrigen og 2. Irakkrieg seg gjeldende. Irakkriegen er fremstilt som unødvendig og verst av alt basert på løgner. Soldatene i denne krigen spiller en negativ rolle der de ødelegger mye for det irakiske samfunn i det som ser ut til å være en kamp de ikke kan vinne over et stadig økende terrornettverk.

Holdningene som filmenes karakterer er bærere av og måten deres handlinger løser konflikten på, er det som til syvende og sist Thomas Schatz mener at skiller sjangrene fra hverandre. "... it is the attitudes of the principal characters and the resolutions precipitated by their actions which finally distinguish the various genres from one another" (op.cit: 26). Her spiller også forholdet de enkelte karakterer har til hverandre i gruppen en viktig rolle. Fellesskapet eller et brorskap soldatene imellom er et tradisjonelt sjangertrekk. Ofte ofrer

soldatene i den tradisjonelle krigsfilmen egne liv i harde kamper for å redde hverandre i brorskapet, eller for å oppnå en kollektiv seier på slagmarken. Dette er element som igjen utfordres i Vietnamfilmene og Irakkriegsfilmene. Et nærliggende eksempel på dette er filmen *Platoon*, regissert av Vietnamveteranen Oliver Stone i 1986. I den filmen finnes det en scene som er forvekslings vis lik My Lai-massakren. I filmen opptrer de amerikanske soldatene brutalt ovenfor en vietnamesisk landsby de tror det skal befinne seg Viet Cong-soldater i. Scenen skildrer tortur, drap og nedverdiggelse for vietnameserne, noe som ligger langt fra de patriotiske og heroiske handlingene som tidligere har vært kjennetegn for sjangeren. De amerikanske soldatene opptrer i rollen som barbarer og gir en dårlig representasjon av det amerikanske militæret og de felles nasjonale verdier dette skal representere. Filmen utfordrer samtidig brorskapselementet, platoonen som vi følger blir delt i to av sersjantene som egentlig skal lede den sammen. Det bygger seg etter hvert opp til en slags borgerkrig, en kamp mellom det gode og onde innad i gruppen der protagonisten er på det gode laget. Den «onde» sersjant Barnes dreper etter hvert den «gode» sersjant Elias og vår protagonist dreper til slutt sersjant Barnes. Filmen fremstiller hele soldatgruppen som krigens moralske tapere på grunn av deres grusomme maktovergrep i landsbyen og mangelen på gode verdier for å skape et velfungerende internt fellesskap. Dette er en tøff, men samtidig realistisk skildring av det amerikanske militæret. Det er en skildring av soldaters psyke som fjernsynsmediet aldri kunne klart å fremstille med dets objektive begrensninger. Etter denne historiske prinsipielle drøftelsen av sjangertrekkene i krigsfilmen skal jeg kort gjennomgå sjangerens kronologiske utvikling.

3.2 - Krigsfilmsjangeren som et propanganda-verktøy

”The war movie is as old as the cinema itself, and from early experiments through to today’s high-concept blockbusters, war has been a staple Hollywood product” (Westwell 2006: 1). Som sitatet angir var krigsfilmen en av Hollywoods første sjangre da den oppstod i tiden rundt filmens begynnelse på slutten av 1800-tallet. Den første krigsfilmen het *Tearing Down the Spanish Flag* fra 1898. Filmen ble spilt inn det samme året som den spansk-amerikanske krigen foregikk og hadde handling basert på den konflikten. Det kjennetegnende for en krigsfilm er at handlingsforløpet fremstiller væpnede krigskonflikter mellom flere nasjoner eller menneskegrupper. Disse fremstillingene har stort sett alltid rot i

historiske fakta, og de første Hollywood-produserte krigsfilmene hadde handling basert på den amerikanske borgerkrigen og 1.verdenskrig. Det var særlig med Griffiths *Birth of a Nation* fra 1915 med fremstillinger fra borgerkrigen i USA at sjangeren markerte seg. Etter 1.verdenskrig og filmene som skildret denne begivenheten tok sjangeren en form preget av beredskapsorientering og propaganda. Disse krigsfilmene viste krig som noe essensielt og nødvendig og fikk tilnavnet «*pro-war*» filmer. Dette var en effektiv fremgangsmåte for å opparbeide tilslutningen rundt nasjonens politiske mål, og som Westwell skriver fremstiller nesten alltid disse filmene krig i et positivt lys: "Shaped ideologically, through the legacy of the propagandist role of the war movie, and industrially, through the synergy between the military and the film industry, war is almost always shown in a positive light" (Westwell 2006: 3).

Det er i denne forbindelsen viktig å skille mellom ren propaganda, som den dokumentariske *Why We Fight*-serien, til filmer med en indirekte propagandaeffekt som fiksjonsfilmen *Casablanca*. Dette aspektet ved krigsfilmsjangeren skal jeg utdype senere. Den rene propagandaserien *Why We Fight* ble laget under 2.verdenskrig først og fremst for å vise amerikanske soldater grunnene til amerikansk involvering i krigen. Serien bestod av sju filmer laget fra 1942 til 1945, de fleste med regissøren Frank Capra som viktigste opphavsmann. Etter hvert ble filmene vist til den amerikanske befolkningen for å skape forståelse og støtte rundt krigen. Disse «*pro-war*» filmene som viste krig som nødvendig ble populære og var lenge de eneste krigsfilmene produsert i Hollywood. I 1930 ble en av de første amerikanske krigsfilmene med et pasifistisk budskap laget; *All Quiet on the Western Front* (*Milestone, 1930*). Dette var en «*anti-war*» film som viste voldsanvendelse og krig som noe negativt. Filmen fordømte de grufulle sidene ved krig på en effektiv måte i sin fremstilling av tyske soldater som ofre for krigens brutalitet. Det ble ikke produsert så mange «*anti-war*» filmer siden dette ikke slo an hos publikummet, men disse filmene spilte en viktig rolle for sjangerutviklingen. Både «*pro-war*» og «*anti-war*» filmene fra 1. og 2.verdenskrig formet krigsfilmsjangeren i et tradisjonelt formspråk. Da filmene om Vietnamkrigen kom, endret dette seg ved at sjangeren som nevnt tok en langt mer kritisk vending. Senere har også Irakkkrigen sammen med konflikten i Afghanistan satt sitt kritiske preg på sjangeren. I påfølgende avsnitt skal jeg skrive nærmere om den indirekte propagandaeffekt og underholdningsaspektet i filmene som kom før og mens Vietnamkrigen pågikk.

3.3 - Krigsfilmer med indirekte propagandaeffekt

En av filmhistoriens mest kjente filmer, *Casablanca* (*Michael Curtiz, 1943*) kan beskrives som en film med skjulte propagandahensikter. I denne filmen må hovedpersonene ofre den lidenskapelige kjærligheten de nærer for hverandre for å hjelpe kvinnens ektemann, en motstandsbevegelseshelt, med å flykte fra byen Casablanca under 2.verdenskrig, så han kan fortsette motstandskampen mot nazismen. Her vises propagandaeffekten gjennom oppførelsen av kjærlighetsforholdet mellom to mennesker. Det ideologiske mål fremstår som viktigst, fordi det gagnar menneskeheten. Med skjult eller indirekte propaganda ønsker man å fremme en politisk agenda og styre publikums tankegang. «Propaganda» har siden utviklet seg til å bli et negativt begrep selv om det kan sidestilles med mer nøytrale betegnelser som «overtalelse». For å fremme de skjulte agendaer i en fiksjonsfilm må budskapet slik repeteres for at publikum etter hvert skal bli overtalt.

I 1968 regisserte western-ikonet John Wayne den tidligere nevnte *The Green Berets* som er basert på romanen med samme navn skrevet av Robin Moore i 1965. Filmen fikk støtte av Pentagon og kriteriene for støtten var at filmen skulle vise Vietnamkrigen i et patriotisk lys og understreke konfliktens handlinger som nødvendige. I den sammenheng beskriver Simon Newman filmens utgangspunkt som en reprise av krigsfilmsjangerens tradisjonelle uttrykk: "In 1968 Wayne sought to revive and reaffirm America's patriotic sense of purpose with a Vietnam War movie that reprised his Second World War movies" (Newman 2011). Wayne skal ha lovet president Johnson at filmen skulle fortelle historien om tapre patriotiske menn som kjempet for en god sak i en nødvendig krig. Dette skulle inspirere publikum til patriotisk støtte og informere dem om hvorfor amerikanske soldater kjempet i krigen (ibid). Filmens konkrete utgivelsestidspunkt kan ha sitt og si for den negative oppslutningen om filmens budskap. Den blir lansert i kjølvannet av Tet-offensiven, en hendelse under Vietnamkrigen som går i vietnamesernes favør og snur oppslutningen om krigen. Etter denne hendelsen får krigen sitt negative og kritiske omdømme, og antikrigsbevegelsen i USA styrkes. Den patriotiske appell i *The Green Berets* fikk et propaganda-preg over seg. Kritikerne avslørte filmens propaganda-agenda. Det ble også avslørt at det amerikanske militæret og Pentagon hadde spilt en sentral rolle i manusskrivingen.

I filmene med indirekte propaganda som *Casablanca* og *The Green Berets* blandes fakta elementene med fiksjon. Dermed oppnår filmene en større underholdningseffekt enn de rene propagandafilmene, som serien *Why We Fight*. Det skulle vise seg å være viktig å bevare underholdningselementene ved krigsfilmsjangeren i også de kritiske Vietnamfilmene. *M*A*S*H* (Robert Altman, 1970) har et «anti-war» budskap. Allikevel krydrer filmen budskapet med humor og underholdning, så krigsfilmene kunne skape et pusterom fra både den tradisjonelle krigsfilmene og den nye «tunge» kritiske krigsfilmene som var på vei.

Handlingen er satt til et feltsykehus under Koreakrigen, men siden filmen kom ut i 1970 er den blitt tolket som (også) en kommentar til Vietnamkrigen. Koreakrigen er et nedtonet tema, og handlingen kunne dermed vært satt til hvilken som helst krig. Handlingen foregår nesten bare i leiren ved sykehuset og karakterene gir inntrykk av kjedsomhet og fører samtaler der den svarte humoren er fremtredende. Sentralt er «practical jokes» som hovedkarakterene ofte utsetter de seriøse offiserene i leiren for. Hovedpersonene spøker om krigen og deres situasjon for å takle jobben de skal utføre. Humoren fungerer som en distraksjon både for filmens karakterer, men også for publikum som må forholde seg til en vanskelig krig i deres egen virkelige hverdag. Man ler for å slippe å gråte. Derfor er timingen og tonen for spøkene viktig i forhold til om vi kan tillate oss å le.

Filmanmelderen Roger Ebert skriver at det bor en sadist i oss alle og at det er derfor vi ler av humoren og narrestrekene i filmene (Ebert 1970). Humoren i *M*A*S*H* ga en ny underholdningsverdi til krigsfilmsjangeren. Etter filmens suksess ble konseptet videreført som tv-serie fra 1972-1983. Humoren som satirisk virkemiddel ble imidlertid gradvis tapt i tv-serien.

I det kommende avsnitt skal jeg se nærmere på hvordan underholdningsperspektivet i sjangeren har vist seg som et nyttig reklameelement for det amerikanske militæret.

3.4 - Krigsfilmene i rollen som gratis reklame for Pentagon

Amerikanske soldater representerer det amerikanske militæret. På samme måte tilbyr krigsfilmene sin representasjon av militæret. Jeg vil tro at mange amerikanere kjenner bedre krigsfilmenes representasjon av militæret enn virkelighetens. Krigsfilmene spiller dermed en viktig rolle i forhold til hvordan det amerikanske folk kjenner sitt nasjonale forsvar. Tradisjonelt sett har den amerikanske rollen i krigssammenhenger blitt fremstilt

som kompetent og meningsfullt. Jeg har i tidligere avsnitt vist til sjangerhistorien som består av mest «*pro-war*» filmer med indirekte eller direkte propaganda som effekt. Her har underholdningsperspektivet vist seg svært viktig for interessen rundt sjangeren, særlig ved bruk av melodrama- og actionsekvenser. Heroisme ble et viktig stikkord i fremstillingen; vanlige menn som ofret sine liv for nasjonens sikkerhet. Det viste at en maskulin styrke og et patriotisk sinn kunne overvinne fienden. Deres rolle var meningsfull. Tematikken krigsfilmene formidlet ga det amerikanske forsvaret mye gratis reklame. Unge menn fikk referanser til krig gjennom filmene og kunne se dette som en militær arv de måtte leve opp til. I en artikkel fra 2004 skriver Modleski om filmkritikeren Susan Jeffords som mener at krigsfilmene er nødvendig i maskuliniseringsprosessen som foregår under skapelsen av en krigssoldat:

Feminist critics of the war movie, most notably Susan Jeffords, have convincingly argued that the genre is not only for men but plays a crucial role in the masculinizing process so necessary to the creation of warriors (Modleski i Eberwein 2004: 155).

Man ville skape seg et navn, fremstå som en helt i fedrenasjonens øyne og ikke minst hedre sine forfedres innsats i tidligere krigskonflikter. Men mytene som disse unge mennene søkte å leve opp til falt sammen under Vietnamkrigen. Det kom ingen helter ut fra denne krigen, bare traumatiserte menn som ble sendt til en krig der tradisjonelle krigsmyter ikke var legitime lenger. De fleste Vietnamfilmene hadde en utelukkende antikrigs- eller antimilitær-tematikk.

Second World War movies had celebrated America in portrayals of ordinary soldiers: Vietnam war movies shared the focus on individuals, and invariably emphasized the absence of meaning and significance, and the void in the hearts of the nation's soldiers and its war. (Newman 2011)

Som Simon Newman beskriver i dette sitatet fokuserte Vietnamkrigen på enkeltindividenes opplevelse av krig, som flere av de tradisjonelle filmene fra 2.verdenskrig også gjorde. Men der sistnevnte filmer var patriotiske ble Vietnamkrigen fremstilt som meningsløs. En slags redning fra tomheten kom med filmen *First Blood (Ted Kotcheff)* fra 1982. Her presenteres vi for protagonisten John Rambo som tar et oppgjør med samfunnets behandling av soldatene som deltok i Vietnamkrigen. Han er en karismatisk karakter med

et svært maskulint utseende som kjemper i actionfylte sekvenser. Han kjemper for respekt og en rettfærdig behandling av veteraner. Filmen er ikke en direkte krigsfilm, men tematiserer virkningen av krig og er dermed viktig for sin samtid. Rambo blir Vietnamkrigens bilde på en helt selv om hans heroisme er mer knyttet til kameratskapsfølelsen enn til lojalitet ovenfor samfunnet.

Lenger frem i krigsfilmsjangerens historie finner vi en miniserie som har vært med på å gjenskape den patriotiske tilnærmingen til det amerikanske militæret, *Band of Brothers* fra 2001. Seriens medprodusenter er store navn som Steven Spielberg og Tom Hanks og hovedprodusenten er kabelselskapet HBO. Vi følger Easy Company, en gruppe fallskjermjegere som tar del i krigen under D-Dagen i 1944. Vi følger soldatene fra start til slutt, fra de møtes under opptrening til de som overlevde står sammen ved krigens slutt. Serien fremstiller kampsituasjonene svært realistisk med elementer av panikk og kaos. Krig er like mye et helvete her som i andre krigsfilmer. Soldatene er vanlige menn av alle samfunnsgrupper, ingen av dem er mer heroisk enn andre. De er bare soldater som har gjennomgått en opptreningsprosess og som ønsker å fullføre sin tjenestetid og returnere til sine familier. Dette gjør at vi kan relatere oss til dem, de er en av oss og troverdige helter. Dermed er også denne serien viktig for hvordan publikum kjenner sitt nasjonale militære. Denne representasjonen kan være med på å skape engasjement og øke rekrutteringen til forsvaret. Poenget her er hvor viktig representasjonen av soldater og helter er for det amerikanske forsvar. De er avhengig av at unge menn og kvinner verver seg frivillig siden verneplikten ble avskaffet på slutten av Vietnamkrigen i 1973.

Sammen med krigsfilmene utgjør spillindustrien også en vesentlig rolle for hvordan unge menn kjenner militære krigskonflikter. Videospillene med krigstematikk var tidlig på banen. I 1985 da oppfølgeren til *First Blood*; *Rambo First Blood Part II* ble utgitt, ble også et videospill basert på filmen lansert; *Rambo* (kilde-
[http://en.wikipedia.org/wiki/Rambo_\(1985_video_game\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Rambo_(1985_video_game))). Som følge av teknologiske framskritt ble krigsspillene stadig mer realistiske i tematikk og grafikk, og i dag har det amerikanske forsvaret utviklet egne spill for å oppfordre til rekruttering. Med Pentagon som hovedsponsor skapte de pc-spillet "Americas Army" på 2000-tallet. Spillet tilbyr realistiske problemstillinger fra krigskonflikter og er et «*pro-war*» spill utviklet for å sette det amerikanske militæret i et positivt lys. På spillets hjemmeside forklarer de spillet på

denne måten: "It provides players with the most authentic military experience available, from exploring the development of Soldiers in individual and collective training to their deployment in simulated missions" (kilde: americasarmy.com). Spillet ligger gratis til nedlastning ute på internett og ligger på listen over de ti mest populære online actionbaserte pc-spill. På grunn av tilgjengeligheten på nett og rekrutteringshensikten har det fått kritikk for å være et propagandainstrument som drar unge menn inn i militæret.

Her er det dog grunn til å ta visse forbehold. For det første er påvirkningsgraden av pc-spill ulik fra spiller til spiller. Noen kan se handlingen i lys av et hvilket som helst annet actionspill, mens andre kan oppleve et ønske om å søke en lignende opplevelse i virkeligheten. Begrepet propaganda er dessuten et negativt ladd ord og det kan virke overdrevent i vår teknologiske tidsalder å kalle et pc-spill for propagandainstrument. Sett fra en annen side kan det virke som om Pentagons valg av formidlingsmedium kan ha vært svært strategisk med tanke på mottakeren og målgruppen spillet er rettet mot. Dagens unge generasjon har vokst opp med en stadig voksende teknologiutvikling der spilleestetikken stadig blir mer realistisk. Ved å spille pc- og tv-spill kan man oppnå en flukt fra virkeligheten. Der man gjennom filmmediet kun drømmer seg bort til en annen verden, kan man i spillmediet bli et aktivt handlende subjekt og ta del i og skape sin egen handling. Spill er slik sett et interaktivt medium ut i fra satte rammer. Når Pentagon tilbyr et spill der spilleren kan skape sin egen krigshistorie der man handler ut i fra realistiske problemstillinger kan man tenke seg at påvirkningsgraden blir sterkere enn ved et vanlig actionspill. Man kan se dette som en bevisst manipulering av en ung generasjons tanker om sitt nasjonale forsvar.

På grunn av sakens sammensatte karakter vil jeg nøye meg med å kalle krigsspillet «Americas Army» for en indirekte eller skjult propaganda. Vi kan aldri helt vite om Forsvaret har bevisste hensikter eller budskap med dette spillet, eller hvor mange som lar seg påvirke til å søke seg frivillig inn til militærtjeneste på grunnlag av å ha spilt dette. Spillets budskap eller hensikt kan uansett ikke styre mottakerens atferd eller holdninger helt og holdent. Det kan heller ikke overtale spilleren direkte til å endre sine holdninger.

Jeg har så langt i teksten kort vært inne på tematikken i Vietnamfilmene. I påfølgende avsnitt skal jeg gå i dybden med analyser av filmene som kom etter Vietnamkrigen.

Kapittel 4. Sjangeren tar en kritisk vending

4.1 – Vietnamfilmene

Som nevnt ble det under Vietnamkrigen kun produsert en film med direkte tematikk fra krigen, *The Green Berets* (Wayne, 1968), og en film fra Koreakrigen som knyttes til Vietnamkrigen på grunn av lanseringstidspunktet, *M*A*S*H* (Altman, 1970). Etter at John Wayne feilet med sin *The Green Berets* var det ingen andre regissører som våget seg inn på dette feltet mens krigen fortsatt var en aktuell og høyst kritisk sak. Tradisjonen som krigsfilmsjangeren hadde basert seg på kunne ikke videreføres med henblikk på en realistisk skildring av den aktuelle Vietnamkrigen.

I 1977 kom endelig den første Vietnamfilmen etter krigens slutt; *The Boys in Company C* (Furie, 1977). Året etterpå kommer en av de mest kjente Vietnamfilmene, *The Deer Hunter* (Michael Cimino, 1978). Samme år utgis to andre Vietnamfilmer; *Coming Home* (Hal Ashby, 1978) og *Go Tell the Spartans* (Post, 1978). Et år senere kom Francis F. Coppolas Vietnamfilm-bidrag; *Apocalypse Now*. Jeg skal drøfte tre av disse filmene nærmere og se på hvordan de var med på å forandre sjangerens utseende og starte en bearbeidelsesprosess hos det amerikanske folk. *The Deer Hunter* vil bli sammenlignet med de to senere Vietnamfilmene *Rambo: First Blood* (Ted Kotcheff, 1982) og *We Were Soldiers* (Randall Wallace, 2002). Analysene av disse tre filmene vil fokusere på offerrollen USA gikk inn i med ettervirkningen av Vietnamkrigen og den «terapeutiske» løsningen som kan ligge i en slik kritikk. Noe tilsvarende gjelder maskulinitetsbildet i disse filmene som endrer seg i retning av noe mer emosjonelt som gir et større troverdig helteaspekt.

4.2 - The Deer Hunter

The Deer Hunter er en tvetydig film. Det er ingen direkte krigsfilm med scener fra krigssonen, men kan beskrives som en «home front»-krigsfilm; "The home front movie focused on a different kind of war effort: maintenance of home and family (...)" (Westwell 2006: 41). *The Deer Hunter* er en emosjonell film der krigen er den utløsende faktoren for de sterke følelsene som utspiller seg mellom karakterene. Filmens handling tar for seg livet i en liten industriby i USA der vi presenteres for en gjeng menn som jobber på byens

fabrikk. De jobber sammen, møtes på den lokale puben for å drikke øl etter jobb, og de drar på hjortejakt. Filmen vektlegger maskuliniteten som opprettholder samfunnet, og hvor kvinnene figurerer i bakgrunnen. Hovedkarakterene Michael, Nick og Steven må ut for å tjenestegjøre i den pågående Vietnamkrigen. Her blir de fanget av Viet Cong, og tortureres ved å spille «russian roulette». Karakteren Michael trer frem i lyset som den handlekraftige protagonisten. Han klarer å redde seg selv og sine venner fra fangenskapet før deres veier skilles. Michael returnerer hjem som en krigshelt med et ønske om å få være i fred. Det forventes dog mer av han fra lokalsamfunnet. Steven har kommet hjem i rullestol og vil ikke forlate sykehuset for skadde veteraner. Hans kone har blitt depressiv og holder sengen. Nick har blitt igjen i Vietnam for å gamble og hans kjæreste dras mellom sine følelser for han og Michael. Venneflokket har mistet to av sine egne. Michael er den som kan opprette orden i dette oppløste lokalsamfunnet. Han tar på seg lederskapet og oppsøker både Steven og Nick i et forsøk på å få dem hjem. Steven vil ikke tilbake og Nick dør i sin siste omgang med «Russian Roulette» der motstanderen er Michael.

The Deer Hunter viser at samfunnet er basert på et patriarkalsk system. Det forventes at mennene eller mannen, i dette tilfellet Michael, skal ta på seg ansvaret for samfunnets velferd. Mennene i *The Deer Hunter* har jobbene som opprettholder samfunnet som et hele – uten dem ville det kanskje ikke vært et velfungerende samfunn i hele tatt. I et slikt samfunn er det også mennene som må ut å kjempe i krig – også på et globalt plan må de «ordne opp». Michael er i denne situasjonen den eneste som representerer den mannlige styrken som kan gjenopprette den sosiale uorden som Vietnamkrigen har utløst i samfunnet. I forhold til andre filmer fra Vietnamkrigen spiller det i *The Deer Hunter* egentlig ingen rolle hvilken krig USA er i. Det er ikke Viet Cong som er den store fienden her, det er krig i seg selv. Taperen og offeret i filmen er det lille industrisamfunnet som mister tre av sine medlemmer som hadde holdt «alt» sammen: maskuliniteten som bærebjelke. Denne maskuliniteten blir slik satt på en emosjonell prøve da alle de tre mennene lider av psykiske problemer de ikke vil snakke om.

The need, demonstrated in these films [Apocalypse Now, The Deer Hunter] to repudiate the war as history and to transfer it into an allegory of militarist manhood is itself symptomatic of a wound, a sense of shame, that seems resistant to the sort of healing these films attempt (Ryan og Kellner i Slocum 2006: 246).

Ryan og Kellner mener dermed at *The Deer Hunter* søker å forkaste Vietnamkrigen som en del av den stolte amerikanske krigshistorien og heller skape en symbolsk fremstilling av den militære maskuliniteten som en bærebjelke i seg selv. Når maskuliniteten, som skal opprettholde stoltheten i samfunnet, svekkes blir offerrollen attraktiv som alternativ. Amerikanerne trådte inn i offerrollen fordi følelsen av skam ble for vanskelig i den kollektive bearbeidelsesprosessen. Ydmykelsen var et faktum i det amerikanske samfunnet i perioden da filmen kom ut. *The Deer Hunter* funksjon, som jeg ser det, var ikke å «helbrede» gjennom en argumentasjon for hva som gikk galt i krigen. Derimot viser filmen hvilke ringvirkninger krigen hadde på et lite samfunn, som ble satt på prøve da den maskuline styrken ble svekket. *The Deer Hunter* har verken en positiv eller negativ fremstilling av krig, dens diffuse holdninger rundt Vietnamkrigen resulterer i et emosjonelt drama: "It is not an anti-war film. It is not a pro-war film. It is one of the most emotionally shattering films ever made" (Ebert 1979). Krig er verken nødvendig eller unødvendig i *The Deer Hunter*, det er bare noe som skjer, men som samtidig også endrer menneskene som er og blir involvert. Det gis ingen helbredelse gjennom sorgen som fester seg i menneskene. Selv om de i siste scene av filmen begraver Nick og synger "God Bless America" er ikke dette et uttrykk for feiring. Nick døde ikke på et verdig eller meningsfullt vis. Scenen viser det meningsløse med hele krigen, hvordan det brøt opp den sosiale orden i et lokalsamfunn, og på et høyere nivå er scenen et uttrykk for den opprivende effekten krigen etterlot seg på en hel nasjon.

4.3 - RAMBO – helterollen i endring

Rambo-filmene søker en annen type skildring av krigen enn *The Deer Hunter* og de andre Vietnamfilmene. Rambo ble president Ronald Reagans helt, et filmatisk redskap for å bli kvitt «Post Vietnam syndrome» og sette de kritiske Vietnamfilmene i bakgrunnen. Maskulinitet og mannlig styrke står atter i fokus. Hovedkarakteren kjemper en individuell og ensom kamp mot kollektivet som behandler han på et negativt vis. Rambo er nok et offer for samfunnets mobbing, han nøyter seg ikke med offerrollen, men kjemper aktivt med sin maskuline styrke. Mot slutten av handlingsforløpet tilbyr filmen dog en ny fasett ved den maskuline helterollen da John Rambos traumeskadde karakter bryter sammen psykisk og medgir at hverdagen etter Vietnamkrigen har vært tøff og vanskelig. Den

maskuline helten har fått en følelsesmessig side ved seg som gjør han mer troverdig som en helt.

Filmen åpner med John Rambo som går langs landeveien i USA på vei for å besøke en medveteran fra Vietnamkrigen. Det viser seg at medsoldaten har dødd på grunn av kreft han fikk som følge av krigen. Rambo er en «green beret», opptrent av «Special Forces» under krigen, en av de mest prestisjetunge enheter. På sin vei videre når han småbyen Hope der han forvises av byens sheriff som ikke ønsker en langhåret krigssoldat i nærheten av den stillferdige byen fordi han vil minne byens innbyggere om noe halvt fortrent, den «stygge» Vietnamkrigen. Sheriffen utøver sin egen lov, noe som provoserer Rambo til å fortsette å gå mot byen. Sheriffen arresterer Rambo, og på politistasjonen utsettes Rambo for noe nær tortur. Dette fremprovoserer minner Rambo har fra krigen da han ble fanget og torturert av Viet Cong. Med sin digre kniv klarer han å rømme til skogen. Han erklærer at der gjelder hans regler og han at vil gi dem krig hvis det er det de ønsker å oppnå. Rambos overordnede fra krigsopptreningen kommer myndighetene til unnsetning i jakten og uttaler at Rambo kan være en livsfarlig mann dersom han provoseres til det.

First Blood faller ikke innenfor definisjonen av en krigsfilm (en væpnet konflikt mellom flere nasjoner eller menneskegrupper), men filmen tematiserer effekten av krig, og handlingen spiller på Rambos egen krig mot byens myndigheter. I det store bildet kan en se denne krigen som et oppgjør med den urettferdige behandlingen de amerikanske soldatene fikk etter Vietnamkrigen. Dermed er Rambos krig mot sheriffen og Hope et uttrykk for offerrollen krigssoldatene ble tildelt da de kom hjem, men også for et oppgjør med den. Hadde krigen fått et annet utfall ville Rambo vært en krigshelt. I stedet ble han og andre soldater vendt ryggen da de trengte støtte som mest. I et møte med hans overordnede fra krigen bryter Rambo sammen da de traumatiske tankene tar overhånd. Han forteller om den ensomme kampen han har med seg selv hver dag der det sivile liv ikke spiller på lag med han. Han klarer ikke å tilpasse seg hverdagslivet etter å ha kjempet i det som viste seg å være en meningsløs krig der hans rolle ikke ble verdsatt i ettertid. Han vil ta et opprør med urettferdigheten det amerikanske samfunnet har vist han og søker å vinne en krig for respekt. Krigen har utviklet Rambo til en ny mann som trives og fungerer best i en aktiv og farlig rolle. Filmen avsluttes ved at Rambo føres bort. Imidlertid returnerer han i tre nye filmer – en ny helt var født i filmverdenen!

First Blood viser enkeltmennesket i offerrollen og det amerikanske samfunnet som fienden. Rambo vil rettferdiggjøre seg selv gjennom denne rollen, men vil samtidig ikke være et offer lenger. Da *First Blood* ble lansert på kino var det behov for en mann som Rambo. Han viste det amerikanske folk at deres behandling av krigsveteraner var urettferdig og at de i stedet måtte hedre innsatsen til de falne og de som kjempet for en seier i krigen med Vietnam. Rambo som karakter tredde frem som en både følelsesrik og maskulin helt, en helt som trengte støtte og som kunne utfordre en krigsfilmsjanger i krise. Vietnamfilmene hittil hadde brukt tid på å vektlegge tematikk rundt traumeskadde og handlingsveike soldater som kom hjem til et skadeskutt amerikansk samfunn. Nå fikk sjangeren en ny helt som kunne tilby en «terapeutisk» løsning gjennom sine machomaskuline handlinger. Filmen er dermed viktig for sin tid fordi den gjeninnfører den delvis fortrente maskuliniteten fra actionfilmene.

Anne Gjelsvik skriver i artikkelen "Det er gutter som har vaska seg: et filmanalytisk blikk på helteroller i bevegelse" om en maskulinitet i krise på 80-tallet og inn i vår tid. Maskuliniteten kjennetegnes av et aktivt handlende subjekt som både løser konflikter og på samme tid er en visuell attraksjon (Gjelsvik 2005: 70). Man kan beskrive Rambo på denne måten der han løper lettkledd rundt i skogen med bulende muskler og kjemper mot urettferdigheten som har blitt han til del. På denne måten uttrykker Rambo et mannlig ønske om å ta tilbake kontrollen og makten. Gjelsvik stiller i denne forbindelsen spørsmålet om han slik sett er den ultimate 1980-tallshelten eller om han bare er et maskulint vrengebilde? (Gjelsvik 2005: 70). Rambo klarer ikke å lykkes i hverdagslivet og det er kun når han er involvert i krigssituasjoner at han befinner seg i sitt rette element. Her er han en krigsmaskin som tar de riktige avgjørelsene mellom liv og død. Gjelsvik mener at det er samfunnets normer og ikke Rambo som er problemet. Jeg mener på den annen side at skylden for motgangen på filmens handlingsplan ikke bare ligger i samfunnsnormene, men også i Rambos svekkede sinn, de psykiske traumene fra krigen som hjemsøker han og svekker hans maskuline styrke. Skylden ligger i tillegg hos militæret som har brukt Rambo som et objekt, som har fjernet store deler av hans opprinnelige identitet for å forme han til en kriger. Den maskuline krisen som vi blir vitne til i slutten av *First Blood* der Rambo bryter psykisk sammen gjør han til en troverdig helt i vår tid. Heltebildet i filmverdenen

har utviklet seg i en retning av mer følsomme menn som utøver en kombinasjon av styrke og svakheter, feil og idealtrekk.

Skiftet som skjedde i krigsfilmsjangeren med Vietnamkrigen må ses på bakgrunn av en situasjon der maskuliniteten og heltetematikken er i krise. Det finnes få helhetlige helter i disse filmene. Maskuliniteten nedbrytes fordi de handlekraftige mennene har blitt emosjonelle i en problematisk hverdag de ikke vet hvordan de skal takle. Ronald Reagan, som ble valgt til president i 1981, tok et oppgjør med Vietnam-syndromet og ettersøkte en mer patriotisk tilnærming til Vietnamkrigen;

For too long, we have lived with the "Vietnam Syndrome" ... It is time we recognised that [in Vietnam] ours was, in truth, a noble cause ... We dishonour the memory of 50,000 young Americans who died in that cause when we give way to feelings of guilt as if we were doing something shameful (Reagan sitter i Turner 1996: 15).

Reagans tale er fra et «Veterans of Foreign Wars» møte. Jeg har tatt sitatet fra Guy Westwell (2006: 70). Det er flere som har trukket forbindelsen mellom Reagan og Rambofilmene:

Gjennom idealene for den amerikanske politikken under Reagan ble det trukket en forbindelse mellom fiksjon og virkelighet. Idealene i politikken ble knyttet direkte til styrken til den muskuløse helten og dennes kroppssignaler som aggressivitet og beslutsomhet (Gjelsvik 2005: 71).

Den handlekraftige Rambo som opererer på egenhånd kan kanskje sammenlignes med Reagan som ble kjent som presidenten som medvirket til at den kalde krigen tok slutt og forbedret forholdet til Sovjet. I kampanjeløftene fra 1980 uttalte han ambisjonen om å "restore the great, confident roar of American progress and growth and optimism" (<http://www.whitehouse.gov/about/presidents/ronaldreagan>). Det amerikanske samfunnet trengte håp om at hverdagen kunne skulle forbedres, og Reagan var mannen som gikk inn for å gi dem dette. Ved slutten av presidentperioden hans var det den lengste perioden den amerikanske nasjon hadde hatt med fredstid, og depresjon og økonomisk nedgang var langt unna. I den første Rambofilmen er det slik et underliggende tema om at denne gangen skal Rambo vinne krigen, hans krig. Ved å ta utgangspunkt i Rambos oppgjør med det

upatriotiske amerikanske samfunnet i denne filmen, kan vi trekke linjer til Reagans oppgjør med den amerikanske offerrollen etter krigen. «Post Vietnam Syndrome» måtte ta slutt, den ydmykende følelsen etter krigen måtte man legge bak seg, en kunne lære av sine feil og se fremover. Rambo lærte av sine feiltrinn under krigen og etter oppgjøret lot han seg ikke lenger nedverdige som offer. Reagan ga det amerikanske samfunn grunn til optimisme og skapte et håp om fred og et militært forsvar som hadde lært av sine feilgrep.

Rambo vendte tilbake tre år senere i oppfølgeren *Rambo: First Blood Part II* (George P. Cosmatos, 1985). I denne filmen slippes han løs fra fengsel og hyres inn for å hjelpe amerikanske myndigheter i å redde amerikanske fanger fra fangenskap i Vietnam. Rambo må dermed reise tilbake til krigsområdet og lokalisere fangene. Der den første filmen tok et oppgjør med Vietnamveteranenes mentale tilstand etter krigen, fokuseres det i del 2 på myndighetenes svik. Denne gang skal krigshistorien omskrives og Rambo skal ta tilbake amerikanernes ære. Han kjemper mot både vietnamesiske og sovjetiske tropper, redder fangene og vinner denne gang krigen. Rambo uttrykker til slutt et endelig ønske om at nasjonen skal godta han for den mannen han er: “Rambo ends the movie with a remarkable patriotic paean, inconceivable in other Vietnam movies, linking himself with the prisoners of war and affirming that

I want what they want, and every other guy who came over here and spilled his guts and gave everything he had wants, for our country to love us as much as we love it (Newman 2011).

For Rambos vedkommende vant han så å si Vietnamkrigen retrospektivt ved i serien av etterfølgerfilmer – *Rambo: First Blood Part II* (1985), *Rambo III* (1988), *Rambo* (2008) – å dra tilbake til Vietnam, befri sine kamerater og hevne seg på nasjonens vegne.

4.4 - We Were Soldiers – Vietnamfilmen søker mot det nostalgiske

20 år etter den første Rambo-filmene kom en av de eneste Vietnamfilmene etter 1980-tallet, *We Were Soldiers* fra 2002. Etter alle filmene som ble skapt om krigen på 1980-tallet virket behovet som mettet. President George H. Bush uttalte i 1991, etter at USA gikk seirende ut av konflikten med Irak, at dagen da amerikanerne igjen kunne være stolte var

kommet. Vietnam-syndromet kunne endelig ta slutt. En 2000-talls Vietnamfilm som *We Were Soldiers* virker dermed som et nostalgisk blikk tilbake til en tradisjonell krigsfilm der det blir lagt større vekt på actionsekvenser og andre underholdningseffekter enn på å følge opp den kritiske formen Vietnamfilmene hadde innarbeidet. Nok en gang ligger sympatien vår hos de amerikanske soldatene som fremstår som krigens ofre. Vietnameserne er fienden og fremstilles som kaldblodige krigere.

Filmen er basert på romanen "We Were Soldiers Once ... And Young" skrevet av oberst Hal Moore i 1992. Det er denne obersten som er protagonisten i filmen i rollen som leder for troppen «the 7th Cavalry Regiment» som forbereder seg på innsatsen i Vietnam. Navnet på denne troppen har det samme navnet som troppen General Custer førte inn i en massakre under «Battle of the little Big Horn» på 1800-tallet. Dette plager oberst Moore som er redd for at en massakre skal ramme hans tropp også. I tillegg finnes det et annet uropunkt for obersten; ti år tidligere ble franske tropper massakrert av vietnameserne i dalføret der Moore og hans soldater skal sendes. Moore analyserer disse to hendelsene for å ta lærdom av historiens feiltakelser. Han finner ut at både General Custer og lederen av de franske troppene undervurderte sin fiende og anerkjente ikke anerkjente deres egenskaper og kunnskaper om å kjempe på egen jord. Moore ønsker å dra lærdom av disse feilgrepene og fremstår derfor som en klok og sterk lederskikkelse.

Obersten er en maskulin militær leder, et aktivt handlende subjekt som fører troppen gjennom sin patriotiske styrke. Han resignerer ikke da slaget siden går i favør av vietnameserne og nekter å adlyde ordre om å trekke seg tilbake og etterlate troppen på slagmarken. Guy Westwell mener at filmens budskap er å uttrykke at dersom det fantes flere militære ledere som Moore ville utfallet av Vietnamkrigen blitt annerledes:

"Ultimately, the film's celebration of Moore's unbridled masculinity and tactical cleverness imply that with more men like Moore, America's fate in Vietnam would have been significantly different" (Westwell 2006: 108). Moore fører troppen mot en foreløpig seier på slagmarken under krigens første store slag. Oberstens mot og styrke hylles, og uten hans handlekraftige avgjørelser ville troppen ha falt sammen. Han omgir seg med en familiesymbolikk blant soldatene sine der man kan se obersten selv som familiens overhode. Soldatene står bedre styrket sammen og den kollektive styrken blir et symbol på brorskapet som har vært et viktig sjangerelement ved de tradisjonelle krigsfilmene.

Utgangspunktet for filmens handling er Vietnamkrigen, men filmen peiler seg bort fra den kritiske tradisjonen fra 80-tallet og søker heller å vise en heroisk historie der en amerikansk militær strategi ble vellykket – å gi den amerikanske befolkning tilbake en flik av dens stolthet for nasjonens militære forsvar.

Filmen presenterer sitt premiss i begynnelsen på en tekstplakat der det står at det ønskes ”å hylle de unge mennene i Folkets Hær i Vietnam som døde”. Jeg mener at dette er noe selvmotsigende da all vår sympati knyttes til de amerikanske soldatene. Det legges ikke like stor vekt på at vi som publikum skal oppnå et følelsesmessig bånd med de vietnamesiske soldatene. Filmens narrasjon viser hvordan vietnamesiske soldater planlegger og legger strategien for hvordan de skal knuse de amerikanske troppene. De sistnevnte blir dermed potensielle ofre i konflikten, og vi får oppleve frykt og usikkerhet hos amerikanerne. I tillegg blir vi kjent med koner og kjærester som sitter hjemme og venter i uro på krigens utfall. Filmens narrasjon får publikumet til å ønske at den amerikanske troppen skal vinne. Da oberst Moore fører troppen mot en foreløpig seier fremstilles det som om vietnameserne fikk som fortjent. Viet Cong blir ikke sett på som det verdige offeret – det gjør amerikanerne. Allikevel settes det i denne Vietnamkrigsfilmen ikke spørsmålsteget ved hvorfor amerikanerne kjempet i denne krigen, slik som 80-tallets Vietnamfilmer gjorde. Ved et tilfelle i *We Were Soldiers* sier til og med en døende soldat: ”I’m glad I could die for my country”. Dette utsagnet virker umiddelbart anakronistisk og propagandisk: soldaten døde vel for ingenting i en meningsløs krig som USA til slutt tapte. Det som preger disse tre filmene, *The Deer Hunter*, *First Blood* og særlig *We Were Soldiers* som «terapeutisk løsning» for det amerikanske kinopublikumet er blandingen av offermytologien (som fjerner den nasjonale skammen), et sterkt fokus på kameratskapsidealer og en diffus kritikk av myndighetenes rolle under og etter krigen. Det eneste man ifølge disse filmene kan stole på er seg selv og sine medsoldater som har opplevd det samme. Ingen andre skjønner hvilke psykiske utfordringer den enkelte har gått gjennom, og det er opp til den enkelte å gå styrket ut av offerrollen.

4.5 - Coming Home og Born on the Fourth of July – skyldspørsmålet kommer på bordet

I dette avsnittet skal jeg fokusere på to filmer som ligner hverandre i tematiseringen av krigens ringvirkninger: *Coming Home* (Hal Ashby, 1978) og *Born on the Fourth of July* (Oliver Stone, 1989). Protagonistene i filmene har blitt fysisk og psykisk skadet av krigen og må jobbe hardt med seg selv for godta og bearbeide deres rolle i krigen. Hvordan kan de ta opp igjen sine gamle liv og leve videre etter å ha overlevd krigens grusomheter? I forhold til de hittil analyserte filmene representerer disse to en klarere politisk stillingtagen.

Coming Home regissert av Hal Ashby i 1978 er ikke en krigsfilm, men som nevnt en film som tematiserer ringvirkningene av en krig. Denne filmen var veldig viktig for sin samtid fordi den snudde opp ned på filmsjangerens premisser i forhold til helt/tapperrollene og maskuliniteten som motiver. *Coming Home* har tre hovedkarakterer; militærmannen Bob, hans kone Sally og Vietnamveteranen Luke. Konflikten presenteres da Bob må reise til Vietnam for å fullføre sin militære tjeneste som kaptein. Sally søker et tidsfordriv mens hun venter på Bobs hjemkomst og melder seg som frivillig på et sykehus for krigsveteraner. Her møter hun den paralyserte veteranen Luke som hun utvikler et forhold til. Sally dras mellom de to mennene som representerer ulike aspekter ved krigen. Luke, som det egentlige offer for krigens elendighet, uttrykker en ny livsglede og et behov for å nå frem med et budskap om at ikke flere unge menn skal gjennomgå krigens ødeleggende effekt. Bob på sin side klarer ikke å bearbeide sine vanskelige opplevelser fra krigen, og sliter med å finne tilbake til seg selv etter krigstjenesten. Han sliter med å finne tilbake til tilhørigheten i samfunnet. Hverdagen har forandret seg drastisk. Sally på sin side har også forandret seg. Da Bob reiste bort forsvant samtidig mannen som styrte livet hennes ved å fortelle henne hva hun skulle mene og gjøre. Gjennom det selvstendige arbeidet ved sykehuset og samværet med Luke utvikler hun seg og skaper sin egen identitet. Dette forvirrer Bob da han kommer hjem og han fatter mistanke mot den nye mannen i Sallys liv. Konflikten mellom de tre karakterene går mot en dramatisk løsning i slutten av filmen. Bob oppdager forholdet mellom Sally og Luke og konfronterer dem med dette mens han truende peker et gevær med en bajonett festet til mot dem. Luke får roet han ned og

fremstår som den kloke heltens som har overvunnet den egentlige fienden i denne konflikten; krigens psykologisk ødeleggende effekt på mennesket.

Krigen er altså den utløsende faktoren som setter karakterene opp mot hverandre. Bob blir taperen som ikke klarer å overvinne den negative kraft som ligger i krigserfaringen. Han klarer ikke å rettferdiggjøre sin rolle i krigen og føler seg ikke fortjent til å ha overlevd den. Krigen hjemsøker hans tanker, og hans løsning på dette blir selvmord. Luke står derimot fram som historiens helt som har overvunnet sine psykiske og fysiske traumer. I filmens sluttsekvens klippes det mellom Bobs selvmord og en tale Luke holder for high school-elever militæret ønsker å rekruttere. Han forteller gråtkvalt om sine opplevelser i krigen og prøver med dette å forhindre de unge mennene i å rekruttere seg. Det de har sett i krigsfilmene om heltestatus og det de har hørt om å gjøre en nytte for landet fungerer ikke slik, sier han. De kan risikere å bli skadet for livet som Luke ble.

Filmen viser de ødeleggende effektene av krig. Den sterke maskuline kapteinen Bob som tradisjonelt sett skulle vært fremstilt som heltens i denne historien har blitt taperen, mens mannen som sitter i rullestol og som har mistet store deler av sin maskuline styrke og på denne måten tapt mye som følge av krigen, fremstilles som historiens helt. Det kritiske blikket rettes dermed ikke bare mot krigen, men også mot hvordan karakterene tidligere har blitt fremstilt i tradisjonelle krigsfilmer. Her snus helte- og taperrollen på hodet for å gi et realistisk bilde av traumene veteranene led, men også for å revidere våre forestillinger om de maskuline. Den «myke» Luke fremstår som mest attraktiv fordi han tør å konfrontere sin egen sårbarhet og samtidig opponere mot krigen, mens Bob går til grunne, fordi han representerer en stivnet og utlevd macho-mannsrolle.

I 1989 regisserer Vietnamveteranen Oliver Stone sin andre film om Vietnamkrigen, *Born on the Fourth of July*. Den første, *Platoon* fra 1986, skal jeg gå nærmere inn på i neste avsnitt. Vi presenteres for to vidt forskjellige konflikter i de to filmene regissert av Oliver Stone. Der *Platoon* fungerer som en selvbiografi basert på Stones egne krigserfaringer, er historien i *Born on the Fourth of July* basert på selvbiografien til en annen krigsveteran; Ron Kovic.

I filmens første scene ser vi et tv-opptak av en tale holdt av Kennedy der han uttaler det kjente budskapet; ” Ask not what your country can do for you, ask what you can do for

your country”. Utsagnet skulle indirekte få unge menn til å føle seg skyldbetonte hvis de ikke ville verve seg for fedrelandet. Under overflaten ligger det også i talen en oppfordring til å hedre forfedrenes innsats for nasjonens sikkerhet i tidligere krigskonflikter. Filmens protagonist Ron Kovic, en ung mann med en lovende bryterkarriere i sikte, inspireres av Kennedys tale og verver seg frivillig som marineinfanterist. Patriotisk bryter han opp sin trygge og stabile tilværelse for å støtte fedrelandet sitt i krigen mot Vietnam. Under krigstjenesten går han gjennom opplevelser som traumatiserer hans videre tilværelse. Ved et uhell er han skyldig i at en av hans medsoldater dør og i en senere hendelse blir han skadet og rullestoltrengende resten av livet.

Filmens konflikt tar utgangspunkt i hvordan Kovic endrer sine oppfatninger om den amerikanske rollen i Vietnamkrigen. Han er traumatisert psykisk og fysisk. Han er fortsatt patriotisk til Vietnamkrigen i begynnelsen av filmen og synes at krigen er et riktig tiltak, og blir skuffet over det manglende engasjementet hjemme i lokalsamfunnet. Hans familie støtter ikke krigens hensikter og opplever en forandret Kovic som er vanskelig å omgås. I militæret er Kovic oppdratt til å ikke be om hjelp, men klare seg selv og ikke stille spørsmålstegn ved avgjørelsene som ligger til grunn. Dette gjelder særlig for marineinfanteristene hvis slagord er 'semper fi' – always faithful. Kovic blir minnet om dette i en scene der han maser om at Vietnamkrigen var et feiltak og en tidligere 2.verdenskrigveteran uttaler at han bare må leve med hva han har opplevd; "You served and you lost, now you gotta live with it". Veteranen minner Kovic om at som en marineinfanterist har du ingen rettigheter og din lojalitet baserer seg på gode avgjørelser gjort av et kyndig lederskap. Dette lederskapet skal ikke under noen omstendigheter kritiseres, verken under krigstjenesten eller på senere tidspunkt. Det som imidlertid utløser Kovics antimilitaristiske opprør i filmen er at lederskapet ikke tar på seg noen skyld og aldri uttrykker noen medlidenhet for de traumatiserte soldatene. Simon Newman skriver at Kovic feilet fordi han ikke klarte å leve opp til nasjonens mytologiske minner om krig: "It was a searing indictment of Kovic's failure to live up either to the reality of one soldier's war, or to an entire nation's mythical memories of that reality" (Newman 2011).

Kovic reiser til Mexico der det samler seg skadede veteraner som håndterer hverdagen med rusmidler og horer. Etter en stund i dette miljøet kommer han til en selvinnsikt som går ut på at han har tolket sin krigsopplevelse feil. Han forstår at han aldri vil glemme de vonde

følelsene rundt krigen ved å oppholde seg i Mexico. Han bearbeider sin krig ved å bli motstander av den. Han vender fokuset bort fra seg selv og urettferdigheten han opplevde ved å forsvare andre ofre av krigen, særlig vietnameserne, og samtidig se det feilaktige ved krigen i et større perspektiv. Krigen i Vietnam skjer i dette perspektivet på bekostning av menneskerettigheter, ofrer unge amerikanske menn og fremtrer som et overgrep på en nasjon som på sin side bare kjemper for sin frihet. Den amerikanske rollen i krigen fremstår som unødvendig, og et påskudd for å utøve en overlegen makt mot et mindre utviklet samfunn.

I disse to filmene gis det en bearbeidelse av Vietnamkrigen ved å ta et politisk oppgjør. Etter først et oppgjør med seg selv søker Luke en videre bearbeidelse ved å fraråde unge menn å søke krigsopplevelsen. Den politiske protesten er tilsvarende den avgjørende handlingen som får Ron Kovic ut av sin hverdag med traumatiske tanker. Han ser krigens elendighet fra et større perspektiv og søker et oppgjør med de politiske ansvarlige for krigføringen mot Vietnam. Filmens endelige oppgjør med nasjonens politiske autoriteter tilbyr publikum en terapeutisk bearbeidelse av sinnet og den ærekrenkende følelsen de har følt som følge av krigens utfall.

4.6 - Platoon – «hva gjør vi i denne krigen?»

Der *Born on the Fourth of July* søker å ta et endelig oppgjør med politikken bak Vietnamkrigen, setter *Platoon* søkelyset på oppgjøret som den amerikanske befolkningen må ta med seg selv. Filmen viser krigen slik den egentlig var, slik den opplevdes for soldaten Stone; forvirrende og korrump. Bearbeidelsen skjer ved å fortelle krigen realistisk og gjennomgå de kritiske hendelsene på nytt gjennom fiksjonens virkemidler. Fiksjonen gir publikum en distansert opplevelse av de kritiske hendelsene som igjen kan føre dem et skritt nærmere en håndtering av de negative tankene om krigen.

I *Platoon* traver soldatene rundt i den vietnamesiske jungelen, de opplever hete, insekter, gjørme, forvirring og kjedsomhet. Kort sagt uttrykker dette: «War is hell». Det hele intensiveres ytterligere ved at soldatene stiller spørsmålsteget ved hva deres rolle er i dette ukjente scenarioet. Vi følger karakteren Chris, en ung mann som har droppet ut av college

og vervet seg blant fattig minoritetsungdom. Unge menn uten andre framtidsutsikter og som har vervet seg på grunn av godene forsvaret gir. Platoonen Chris havner i styres av to sersjantene, Elias og Barnes, som på hver sin måte kan sees som platooneens godhet versus ondskap. Sersjantene får med seg hver sin gjeng soldater som støtte, og Chris havner på Elias sitt lag. Det virker ikke som om platoonen følger et særskilt oppdrag, noe som igjen fører soldatene inn på spørsmålet om deres rolle i krigen i det hele tatt er nødvendig. Narrasjonen tar en ytterligere kritisk retning da soldatene opplever en hendelse som sannsynligvis er inspirert av My Lai-massakren fra 1969. Platoonen går inn i en vietnamesisk landsby der de mener at det skal befinne seg medlemmer fra Viet Cong. De torturerer og dreper de sivile vietnameserne inntil det hele stoppes av sersjant Elias. Guy Westwell skriver at filmens situasjon forløser traumene som My Lai og at filmens skildringer fanget krigens sanne dimensjon og avskyeligheter (Westwell 2006: 79-80). Filmen skapte en egen og mindre oppskakende versjon av My Lai-traumet. Elias stopper drepingen før hendelsen får det samme utfallet som My Lai. Dette viser hvordan filmmediets fiktive virkemidler tillater en «pynting på sannheten» som står i motsetning til fjernsynsmediet som må forholde seg faktaorientert. Situasjonen kan på denne måten lettere bearbeides fordi fiksjonen gir en distansert opplevelse. Filmen setter pekefingeren på at dette var galt, men gir samtidig hendelsen en medmenneskelig dimensjon og dermed en distansert og forløsende effekt på publikum.

Filmens hovedsakelige konflikt er den som utspiller seg mellom sersjantene som styrer platoonen sammen. De har ulike personligheter og prioriteringer, og er uenige om hvordan platooneens oppgaver skal håndteres. De drar soldatene fra hverandre og konfliktene mellom de to gruppene utvikler seg til nærmest en borgerkrig. Konflikten når sitt toppunkt da Barnes dreper Elias uten at de andre soldatene ser det. Chris, som er den første som møter Barnes etterpå, skjønner tegninga og samholdet i gruppen blir om mulig enda mer stresset. Brorskapet, et sjangerelement vi har blitt kjent med gjennom tidligere krigsfilmer der soldatene støtter hverandre i deres handlinger og utvikler sterke vennskap, settes i *Platoon* på prøve. Soldatene kjemper ikke den samme kampen lenger, og mister dermed behovet for å knytte disse sterke båndene mellom hverandre. De kjemper individuelle kamper med seg selv og den meningsløse rollen de har i krigsscenarioet. Konflikten kommer til en slags løsning da Chris til slutt dreper en skadet Barnes som utfordrer Chris

til å drepe. Chris som også er skadet får etter dette reise hjem og slutten av filmen fylles av hans voiceover:

I think now, looking back, we did not fight the enemy, we fought ourselves... and the enemy was in us. The war is over for me now... but it will always be there the rest of my days. (...) ...those of us who did make it have an obligation to build again. To teach to others what we know... and to try with what's left of our lives to find goodness and meaning to this life.

Der vender *Platoon* blikket “innad” i sin tolkning av krigen. Fienden i Vietnamkrigen var ikke Viet Cong, det var soldatene selv. De klarte ikke å skille mellom rett og galt og drepte hverandre fordi de ikke taklet hverandres ulikheter. De presset hverandre til det ytterste av deres menneskelighet. Man kan trekke ut av voiceoveren til Chris at krigen alltid vil være en del av han og det er han selv som må finne en mening med sin rolle i krigen. Dette er nødvendig for å klare å leve videre. De må kjempe sin egen kamp alene nå. Jeg leser dette som regissørens egne ord og at hans rolle som regissør av en Vietnamfilm er viktig for å vise den amerikanske befolkningen hvordan krigen opplevdes. Man trengte dette oppgjøret med krigens avskyeligheter. Dette kan sees som Stones måte å tilføre noe godt til livet etter krigen for å veie opp det som gikk galt. Man skulle ikke glemme eller fortrenge krigens politiske feilgrep, men man skulle samtidig besinne seg på et allmennmenneskelig poeng: kampen mellom det gode og det onde er først og fremst personlig anliggende for hver og en av oss.

Jeg skal her nevne *Apocalypse Now* som en avslutning på gjennomgangen av Vietnamfilmene. Jeg har allerede at nevnt Francis F. Coppolas hensikter med filmen var å gi publikum en større forståelse av det helvete soldatene opplevde i Vietnamkrigen. Simon Newman skriver at *Apocalypse Now* kan defineres ut i fra galskap. Protagonisten Willard, en «Special Forces Colonel», sitter i åpningsscenen naken og gråtende på gulvet i et hotellrom og kutter seg selv til blods. Krigen i Vietnam er slutt, men soldaten Willard kan ikke reise tilbake til USA. Han mener selv at han er ute av stand til å fungere i det amerikanske samfunnet. Scenen der han kutter seg selv bekrefter at hans mentale tilstand er i ulage. Willard blir etterspurt til et oppdrag der forsvaret vil at han skal finne og drepe Kurtz, en «Special Forces Commandor» som er gal og ute av kontroll. Generalen har forlatt det amerikanske militæret og bosatt seg inne i den vietnamesiske jungelen. Willard må dra dypt inn i jungelen, noe som blir en metafor for reisen inn i krigens galskap. Dette

er et ulogisk oppdrag – «in an insane war» (Newman 2011). Willard finner Kurtz og fullfører oppdraget med å drepe han. Willard gjennomgår en erkjennelsesreise inn i krigens helvete der reisen gir en «terapeutisk» effekt: «Willard no longer identified himself with his nation and its armed forces, noting «They were going to make me major for this, and I wasn't even in their f***ing army anymore» (Newman 2011). Han distanserer seg fra krigen og militæret som forandret han.

4.7 - Saving Private Ryan – den nostalgiske «good war»

På 1980-tallet tok krigsfilmsjangeren et endelig oppgjør med Vietnamkrigen. Da man kom over på 90-tallet var behovet for disse filmene mettet, USA var inne i nye krigskonflikter og var kvitt den nasjonale sørgetilstanden. Befolkningen hadde fått økt selvtillit igjen og Vietnamkrigen var et tilbakelagt kapittel. Innenfor sjangeren satte man fokuset på langt mer nasjonalistiske kriger, som borgerkrigen og uavhengighetskrigen. I 1998 kom filmen som virkelig skulle helbrede folkets tillit til det amerikanske forsvaret en gang for alle; *Saving Private Ryan*, regissert av mesterregissør Steven Spielberg. Filmen står frem som en symptomal reaksjon på sjangerens kritiske selvoppgjør på 80-tallet, gjennom å minne det amerikanske folket om nasjonens storslagenheter i tiden før Vietnamkrigen.

Saving Private Ryans handling starter på en kirkegård for falne soldater under 2.verdenskrig. En gammel mann faller gråtkvalt sammen fremfor en av gravene før vi kastes tilbake i tid og rett ut på slagmarken. De neste 20 minuttene av filmen følger dramatikken under landgangen på Omaha Beach der de amerikanske soldatene er åpne mål for fienden som ligger i åssiden og skyter dem ned. Dette skjer in media res: før filmen har presentert konflikten eller hvem som er hovedkarakterene. Soldatene faller som fluer, vi ser død, blod og avkappede kroppsdeler overalt. I kjølvannet av landgangen blir det skrevet tre brev til den samme kvinnen. Tre brødre har mistet livet i ulike militæroperasjoner innenfor det samme tidsrommet. Kvinnen er brødrenes mor og står nå kun igjen med en sønn i live, menig Ryan. Dessverre befinner også han seg i krigssonen. General Marshall beordrer en leteaksjon. Som svar på hvorfor han vil bruke ressurser på å lete etter en eneste soldat som like gjerne kan ligge død på en slagmark et sted henviser generalen til et brev han er i besittelse av. Brevet er skrevet til en annen mor som har mistet sine fem sønner i

krig. Det står skrevet at sønnene mistet sine liv på ærefullt vis på slagmarken og forfatteren skriver videre; "I feel how weak and fruitless must be any words of mine that would attempt to beguile you from the grief of loss so overwhelming». Videre står det skrevet at moren kanskje kan finne noe trøst i takken fra "...the republican they died to save ... and the solemn pride that must be yours to have laid so costly a sacrifice upon the altar of freedom". Brevet er signert Abraham Lincoln. Dette er svar nok fra generalen om at soldaten Ryan må reddes. Det er et medmenneskelig oppdrag med rot i patriotisme i ånden til avdøde ovenfor den tidligere respekterte presidenten Lincoln. General Marshall ønsker ikke selv å måtte skrive et slikt brev til Ryans mor og hedrer dermed verdien av familie.

Kaptein Miller blir satt som leder for leteaksjonen, en mann vi har sett glimt av i åpningssekvensen. Han setter sammen en gruppe soldater han stoler på. Miller er en høyt respektert leder som holder sin bakgrunnshistorie som engelsklærer skjult ovenfor de andre soldatene. Han mener at sin bakgrunn som lærer vil fremstille han som svak og at hans soldater vil miste troen på hans lederegenskaper. Det er derimot det motsatte som skjer. Kombinasjonen av denne «svakheten» og styrken i hans handlekraftige avgjørelser gjør kaptein Miller til en troverdig helt. Da en av soldatene i letemannskapet begynner å sette spørsmålsteget ved leteaksjonens formål og hvorfor det er greit at flere soldater skal ofre seg selv for å lete etter en enkelt mann, står Miller fram. Han forteller om sin «svakhets» og uttaler at for han er Ryan bare et navn, men det er også et navn som kan føre han nærmere hjem til sine egne. Det er et oppdrag han vil gjennomføre, men uten å idealisere det. Han sier dette om hvorfor så mange menn sliter psykisk når de kommer hjem fra krig: "I just know that every man I kill the farther away from home I feel". Miller vet at krigen allerede har satt sine spor psykisk og at han får større problem dess flere han tar livet av.

De som vil følger Miller videre og til slutt ramler de over menig Ryan. Han har sammen med sine medsoldater fått i oppdrag å sikre en bro fra tysk gjennomgang, og ønsker ikke å forlate stedet før dette oppdraget er utført. Kaptein Miller skjønner at de ikke kommer noe sted uten Ryan og tilbyr sin hjelp. Soldatene blir utsatt for tyske angrep, men lykkes i sikringen av broen. Kapteinen må bøte med livet sitt og hans siste ord rettes til Ryan: "Earn It". Ryan må leve sitt liv etter beste evne på grunn av de mange soldatene som ofret sine liv for å finne han. Westwell skriver at Millers siste ord står som et symbol på våre forfedres innsats for fred og frihet under andre verdenskrig og at dette er noe vi må vise oss

fortjent til og hedre: ” ... repeating the dominant formulation that a generation sacrificed their lives for the freedom of future generations” (Westwell 2006: 97).

Saving Private Ryan lykkes svært godt som en nostalgisk krigsfilm og unngår å falle i en såkalt John Wayne-felle. Som tidligere påpekt feilet Wayne selv, i rollen som regissør av Vietnamkrigsfilmen *The Green Berets*, fordi han ikke ville underkaste seg et realistisk og troverdig bilde av Vietnamkrigen. *Saving Private Ryan* unngår denne fellen ved nettopp å skildre 2.verdenskrig realistisk. Åpningssekvensen av filmen har blitt hedret for sin troverdige skildring av det avskyelige kaoset som oppstår på slagmarken under harde angrep. Dette er en brutal realisme, men Spielberg følger opp ved å legge en demper på det brutale da han fokuserer på en medmenneskelig oppbyggende historie oppe i alt kaoset. Allikevel kan historien om menig Ryan også tolkes ironisk. Hvorfor skulle åtte soldater risikere egne liv for å redde en vanlig soldat? Robert Ebert skriver at dette oppdraget er et propaganda-prosjekt; ”The Army Chief of Staff has ordered them on the mission for propaganda purposes: Ryan’s return will boost morale on the homefront and put a human face on the carnage at Ohama Beach” (Ebert 1998). Spielberg nøyer seg dog med å antyde dette aspektet. Fokuset ligger på å hylle krigens meningsfullhet. Den gamle mannen på kirkegården i filmens begynnelse er menig Ryan som stopper fremfor graven til kaptein Miller. Bak han står hele hans familie som et svar på det rike livet han har levd og som takk for at Miller reddet han. Dette er et bilde på medlemmene fra «the greatest generation» som ofret sine liv for at senere generasjoner skulle få leve i frihet. ” ... a significant cycle of big-budget productions (of which *Saving Private Ryan* (1999) is probably the best known) has made an Americanised version of World War II a key touchstone for American national identity” (Westwell 2006: 1). *Saving Private Ryan* tilbyr en representasjon av det amerikanske forsvaret som amerikanerne vil bygge sin identitet på. Filmen viser en del av deres historie som de kan være stolte av. Dette er slik de vil huske deres historie, ut i fra gode amerikanske idealer som medmenneskelighet og patriotisme.

1980-tallet ble et optimistisk tiår for amerikanerne. Med Ronald Reagan som president ble nasjonens selvtillit styrket og det var all grunn til optimisme etter at Reagan var med på å avslutte den kalde krigen. At denne mannen representerte USAs ansikt utad gjenskapte en styrket selvfølelse i den amerikanske befolkningen. Den godtok til slutt tapet og rollen de

hadde i Vietnamkrigen. Den ble en del av deres krigshistorie. Krigsfilmsjangerens oppgjør med Vietnamkrigen styrket til og med USA som nasjon. De bidro til en kollektiv bearbeidelsesprosess. Man ville lære av sine feilgrep og bruke dette til noe godt i framtiden. Filmenes bearbeidelseskvaliteter førte til at krigen til slutt ble noe mer populær og at amerikanerne i hvert fall så den som en del av sin identitet på lik linje med nasjonens tidligere krigsdeltakelse.

Del 2

Kapittel 5. Gulfkrigen og Irakkrigen

5.1 - Innledning

“There is probably no other film genre than the war film that reflects so completely the struggles this country has endured during the twentieth century. This is a film genre that not only shows us where we have been – it can guide us to where we are going”. (McAdams 2002: preface x).

Allen og Gomery beskriver filmmediets egenskaper gjennom de indirekte uttrykk av samfunnets redsler, hva som opptar det og hvordan det etterstreber dette (Allen & Gomery, 1985: 165). Alt som til nå har skjedd innenfor den amerikanske krigshistorien er fortid. Krigsfilmsjangeren står i en unik stilling når det gjelder dens egenskaper i å kunne reflektere denne fortiden og den nasjonale stemningen. Frank McAdams sitat forteller oss at alt som skjer i framtidige krigskonflikter vil bli sett i lys av fortiden og forståelsen ligger deretter. Guy Westwell mener her at samtidens beslutninger om å involvere seg i ikke krig ikke bare kan forstås i lys av fortiden, men at man også er avhengig av erfaringene og synspunktene som utgjør grunnlaget for fortidens krigshandlinger: «... the decision to wage war in the present is often dependent on the experience and memory of war in the recent past” (Westwell 2006: 25). Her ser en hvor viktig den historiske metoden er når man skal utrede sjangerhistorien og gi uttrykk for hvordan nasjonen USA taklet utfallet av aktuelle krigskonflikter. Jeg har i oppgavens første del tatt for meg hvordan Vietnamfilmene satte sitt uttrykk på historien og tvang frem en bearbeidelse som til slutt førte til en anerkjennelse av krigen. Vi kan se denne anerkjennelsen i lys av hvordan nasjonens ledere i sin tid tok beslutningen om å gå til krig mot terror. Her spiller også historien om 11.september 2001 en vesentlig rolle. Del 2 av oppgaveteksten skal dermed vise hvor veien gikk etter Vietnamkrigen og hvor sjangeren nå er på vei.

I del 1 har jeg drøftet hvordan det tradisjonelle sjangeruttrykket gjennomgikk en utvikling. Før Vietnamkrigen var krigsfilmsjangeren preget av indirekte og direkte propaganda. I den sammenheng opparbeidet nasjonen sin identitet ut i fra hvordan deres militære supermakt

representerte dem i internasjonale konflikter. Identitet er sterkt knyttet til hvordan man tror andre nasjoner ser dem utenfra. Da John Wayne i 1968 prøvde å videreføre den skjulte propaganda-tradisjonen ved å fremstille militæret på nasjonalistisk vis, avslørte kritikere hans hensikt og filmen ble latterliggjort. Det amerikanske folket visste at dette ikke var en realistisk representasjon av nasjonens forsvar under Vietnamkrigen og boikottet *The Green Berets*. Jeg har drøftet hvordan Vietnamfilmene ble viktige for sin samtid i forhold til hvordan de satte den vanskelige krigstematikken på dagsorden. For dette ble som nevnt krigen anerkjent som en viktig del av amerikanernes nasjonale historie. Irakkfilmene har ikke klart å oppnå en lignende anerkjennelse hos det amerikanske folk, og i denne delen av oppgaven skal jeg prøve å gi svarene på hvorfor.

Gulfkrigen i 1991 ble vellykket for USA og dekket over det ydmykende tapet i Vietnamkrigen. For krigsfilmsjangeren fantes det derimot for få problemstillinger å tematisere. Dette kan påvises som en av grunnene til det lille antallet filmer om Gulfkrigen i forhold til andre amerikanske kriger. Irakkkrigen fikk i sin tid et annerledes uttrykk som til en viss grad kan minne oss om Vietnamkrigen. Der Gulfkrigen ble en lettelse og gjenskapte selvtilliten i det amerikanske samfunnet, satte Irakkkrigen dette tilbake. Nok en gang mislyktes USA i en krigskonflikt og folkets engasjement stilnet. De ville ikke vedkjenne seg at deres fedrenasjon nok en gang var involvert i en endeløs konflikt. Den amerikanske mediedekningen avtok og man unnlot å nevne krigens feilgrep. Hollywoods regissører tok dermed et oppgjør med myndighetenes ledelse av krigen og skapte filmer med en informasjonsstrøm som skulle gjenskape et engasjement i det amerikanske folk. I motsetning til Vietnamkrigen gikk de inn for å skape filmene mens krigen fortsatt var aktuell. De ville fortelle de vanskelige historiene mens de var aktuelle, som et forsøk på å sette i gang en bearbeidelsesprosess tidlig.

Optimismen kom tilbake til det amerikanske folket da Barack Obama vant presidentvalget i 2008. Obama ønsket å gjenskape håp hos amerikanerne, og uttalte i kampanjene før valget et mål om en rask avslutning på krigen i Irak. Han nådde dette målet i september 2010 da han trakk de amerikanske troppene ut av Irak og avsluttet krigskonflikten. I dag står kun et lite antall soldater og rådgivere igjen i landet for å bistå irakerne. Krigen varte i sju år og er blitt en kritisk del av den amerikanske krigshistorien. Filmskapernes jobb stopper derimot ikke her. Krigen mot terror er ikke vunnet og amerikanske tropper blir

fortsatt sendt til Afghanistan. Denne krigen har ikke hatt det samme uttrykket som Irakkrigen, men dette er også en konflikt der løsningen er langt unna på nåværende tidspunkt. Konflikten som utspiller seg i Afghanistan vil ikke spille en vesentlig rolle for min oppgave, men den må nevnes fordi den er beslektet med Irakkrigen.

Jeg skal gjøre en tematisk drøftelse av Irakkrigsfilmene i henhold til krigshistorien og hvordan filmenes fortellerstil fører utviklingen av sjangeren videre. Denne gjennomgangen av filmer skal besvare problemstillingen om hvordan krigstraumer kan bearbeides gjennom filmmediet. Jeg skal gjøre tekstanalyse av filmene *Courage Under Fire* (Edward Zwick, 1996), *Three King* (David O. Russell, 1999) og *Jarhead* (Sam Mendes, 2005) fra Gulfkrigen. Disse filmene påpeker problemstillingen på manglende oppgavetildeling til bakkestyrkene. I Irakkrigen er det myndighetenes manglende ansvarsrolle for de traumeskadde soldatene som gjør seg gjeldende. Som under Vietnamkrigen er det sentrale spørsmålet: «hva er den amerikanske rollen i denne krigen?» Filmene jeg vil bruke for å besvare problemområdet er disse seks: *In the Valley of Elah* (Paul Haggis, 2007), *Redacted* (Brian De Palma, 2007), *Stop-Loss* (Kimberly Pierce, 2008), *The Hurt Locker* (Kathryn Bigelow, 2008), *Generation Kill* (White & Jones, 2008) og *Green Zone* (Paul Greengrass, 2010). De tre sistnevnte filmene er av de nyeste i filmutvalget og gir sammen med *Redacted* et aktuelt bilde på hvor utviklingen av krigsfilmsjangeren er på vei. Alle filmene fremstiller krigen på et realistisk vis. Litteraturen om krigsfilmene stopper før de første Irakkrigsfilmene kommer ut. Jeg har dermed måttet bruke internett for å finne inspirasjon og synspunkter om hva filmenes tematikk forteller. Jeg vil først gjennomgå de historiske fakta bak Gulfkrigen før jeg går nærmere inn på filmenes tematikk.

Kapittel 6. Den første Gulfkrigen

6.1 – Historiske fakta

Historien bak Gulfkrigen starter på 1980-tallet da Ronald Reagan var president i USA. I denne perioden var Irak i krig med Iran, sistnevnte var preget av revolusjon. USA støttet Irak i denne konflikten for at de skulle stille med like store ressurser som Iran. På denne tiden var USA venner med Saddam Hussein. Dette vennskapet stammet fra en oljekonflikt mellom Iran og USA på 1950-tallet der Saddam støttet USA. I krigen mellom Iran og Irak involverte USA seg direkte. Irak ble utstyrt med våpen, økonomisk bistand og militær etterretning. Irak tapte krigen mot Iran og ble svært gjeldtynget. Det positive var at de moderne våpnene USA hadde gitt dem kunne brukes i senere konflikter. Dermed slo støtten tilbake på USA da Irak invaderte Kuwait på 1990-tallet og erklærte landet som sin nye provins. I denne konflikten ble USA satt i en svært presset situasjon som verdens største forbruker av olje. Med Saddam Hussein som leder over Kuwaits rikholdige oljeområder slo vennskapet mellom de to nasjonene sprekker. Redselen for at Saddam også kunne ta kontrollen over Saudi-Arabia og dermed ha tilgang til 40 % av verdens oljereserver var stor.

Amerikanerne, nå med George H. Bush som president, reagerte raskt og samlet over 30 nasjoner til kamp mot Iraks invasjon av Kuwait. Det ble satt i verk et oppdrag ved navn Operation Desert Shield der FN satte opp en blokkade og sanksjoner mot Irak. Da de fortsatt nektet å trekke seg ut av Kuwait ble det satt i verk et nytt oppdrag; Operation Desert Storm. Oppdraget, som gikk direkte ut på å skade Iraks militære styrke og deres forsyningslinjer, varte i 28 dager. Da begynte irakiske tropper å overgi seg og frigjøringen av Kuwait var i gang. Ytterligere fem dager senere stoppet president Bush alle militære operasjoner. Oppdraget var vellykket for USA som gikk seirende ut av konflikten. Oppdraget var svært effektivt og i forhold til tidligere militære konfliktene var tallene små; 148 døde (11 av dem kvinner), og 458 skadet (kilde http://en.wikipedia.org/wiki/Gulf_war). President Bush erklærte seier og at dette var en stolt dag for amerikanere. Med denne seieren kunne man endelig sette punktum for «Post Vietnam Syndrome».

6.2 - Gulfkrigens filmer – «No more Vietnam»

George H.W. Bush var en strategisk president som så konsekvenser av dårlige avgjørelser og han tok lærdom av Vietnamkrigens feilgrep. Han førte ikke USA inn i krig alene, men fikk hjelp fra FN og støtte fra 30 andre nasjoner som tilhørte organisasjonen. Historien viser at USA lykkes bedre når de krigen sammen med flere allierte nasjoner, som under 1. og 2.verdenskrig. Ved å bryte ned det irakiske militæret kunne president Bush oppfylle målet om å gjenskape nasjonalismen og patriotismen som ble fortrenget i tiden rundt Vietnamkrigen. Avsnittets overskrift, «no more Vietnam», viser et mål om å ta tilbake stoltheten for amerikanerne. I Gulfkrigen med Irak var det flystyrkene som hadde den aktive rollen og utførte store deler av kampene. I ettertid kan man se at denne strategien fungerte godt. Bakkestyrkene ble tildelt en ubetydelig rolle og store styrker ventet ute i den kuwaitiske ørkenen. Krigskonflikten ble avgjort før disse styrkene fikk ta aktivt del i kampene. Da den irakiske hæren flyktet fra Kuwait tok George H.W. avgjørelsen om å ikke følge etter og storme Baghdad. Han ønsket ikke å angripe Saddam Husseins regime da det kunne oppstå kaos uten diktatoren. På denne tiden var man skeptiske til en eventuell gjenoppbygging av det irakiske samfunnet. I tillegg ble avgjørelsen tatt for å redusere antallet skadde og døde amerikanske soldater. Dette var en avgjørelse tatt tidlig i prosessen og viste hvordan H.W. Bush vurderte konsekvensene av sine avgjørelser og hvor opptatt han var av at konflikten ikke skulle få det samme uttrykket som Vietnamkrigen.

I likhet med Vietnamkrigen fikk den første Gulfkrigen bred dekning i nyhetsbildet. Myra Mendible skriver at mediedekningen feiret amerikansk stormakt; «Like Vietnam, Gulf I brought war into our living rooms, but this time managed as a visual testament of American supremacy» (Mendible 2008). Medienes overføring av krigshendelsene viste en effektiv krigføring som skjedde raskt og sensasjonelt ... «... a virtual spectacle of US technopower» (ibid). Det er ironisk hvordan seieren over et lite land i Midtøsten kunne skape slik patriotisk stemning i USA. Glemt var moralske problemstillinger om sivile dødstall og samfunnsødeleggelse i Irak og Kuwait. I stedet var man stolte over seieren som kunne sette et endelig punktum for Vietnamkrigens effekt. Den kalde krigen var slutt og man gikk nå mot lysere tider med optimisme og håp om en langvarig fredsperiode.

På begynnelsen av 1990-tallet da Gulfkrigen pågikk hadde krigsfilmsjangeren gjort seg ferdig med de kritiske Vietnamfilmene. Fokuset falt nå tilbake på de nasjonale og heroiske krigene, borgerkrigen og 2.verdenskrig. Her kan det nevnes filmtitler som *Dances with Wolves* (Costner, 1990), *Gettysburg* (Maxwell, 1993) og *The Patriot* (Emmerich, 2000) fra den amerikanske borgerkrigen. Det var også på 90-tallet krigsfilmen *Saving Private Ryan* ble utgitt. Denne filmen tematiserer 2.verdenskrig og gjenskapte en patriotisk representasjon av amerikanernes militære forsvar. Den satte også standarden for en vellykket krigsfilm og nådde ut til et stort publikum. Sett i forhold til de kritiske Vietnamfilmene som preget krigsfilmsjangeren på 1980-tallet kan man påpeke at *Saving Private Ryan* ble utgitt på et nødvendig tidspunkt, og filmen satte for alvor i gang gjenoppbyggingen av amerikanernes selvtillit.

For amerikanere flest hadde Gulfkrigen et problemfritt uttrykk. Dette var en konflikt som løste seg raskt og effektivt, og amerikanernes dødstall var lave. Vietnamkrigen var den rake motsetningen, med høye dødsfall og historier som knapt tålte offentlighetens lys. Disse fikk likevel en plass i krigsfilmenes tematisering av krigen gjennom filmer som *Platoon* og *Apocalypse Now*. Den første Gulfkrigen hadde ikke lignende kritiske historier eller problemstillinger som kunne tematiseres videre gjennom krigsfilmsjangeren. Den dag i dag finnes det tre store Hollywood-filmer med tematikk fra denne krigen. Sjangeren måtte finne andre konflikter enn de som befolkningen kjente til fra mediedekningen. Idéene til filmenes tematikk ble satt ut i fra soldatenes rolle. To av disse tre filmene tematiserer bakkestyrkene som ikke fikk utføre en aktiv rolle i krigen.

Den første store Gulffilmen ble utgitt fem år etter krigens slutt, *Courage Under Fire* (Zwick, 1996). Utgangspunktet for filmens handling er granskingen av en hendelse under Gulfkrigen som fra utsiden uttrykker heltemot og en mulig tildeling av «Medal of Honor». En kvinnelig helikopterpilot kommer en gruppe soldater til unnsetning i den kuwaitiske ørkenen før hennes helikopter skytes ned. Hun forsvarer sine medsoldater mens de venter på hjelp og mister etter hvert livet som følge av skadene hun fikk. Dette var den første «Medal of Honor» som kunne bli utdelt til en kvinnelig soldat, og myndighetene ønsket å feire likestillingen i det amerikanske forsvaret. En militær leder blir satt til granskningen av ulykkens handlingsforløp. Han har selv deltatt i krigen og sliter med psykiske problemer i forhold til det han opplevde. Granskningsoppgaven er det eneste som holder han i live og

det er viktig å gjøre dette riktig i et oppgjør med egne feilgrep i krigen. Flere av soldatene som kvinnen reddet plages av skyld for handlingene de utførte i krigen, og deres endrede følelsesliv spiller en vesentlig rolle.

Filmens konflikt er avdekkingen av ulykkens handlingsforløp; er soldatenes gjengivelse av ulykken sann? Konflikten problematiseres da soldatene forteller ulike vitnebyrd; noen fremstiller kvinnen som feig, andre modig. Alt er ikke hva det ser ut som ved første øyekast og vi skjønner at noe holdes skjult. Løsningen på konflikten er tvetydig, men den peker på at deler av soldatenes gjengivelse var korrekt. Kvinnen blir fremstilt som en troverdig helt gjennom både styrkene og svakhetene som utgjør hennes personlige egenskaper. Medaljen blir tildelt hennes datter av det amerikanske forsvaret som tegn på deres takknemlighet.

Soldatenes ulike versjoner om hvordan de opplevde kvinnens redningsforsøk i *Courage Under Fire* kan sees som en kritikk av mediedekningen under krigen. Denne ga en ensrettet vinkling av krigen uten noen form for kritikk. Mediene avdekte en amerikansk overlegenhet ut i fra hvordan myndighetene vil at folket skal kjenne sitt militære. Var dette en realistisk vinkling av krigen? Kunne nyhetsbildet vært vinklet annerledes? Hver og en av soldatene som var til stede under denne krigskonflikten har sin versjon av krigen, men å fortelle dette innebar kritiske historier som mediene ikke ville vise. Gulfkrigsfilmene forteller soldatenes historier slik de opplevde konflikten.

Det er skapt to filmer til med tematikk fra Gulfkrigen, og disse skiller seg ut fra *Courage Under Fire*. Fire år etter sistnevnte utgis filmen *Three Kings* (Russell, 1999). Dette er ikke en direkte krigsfilm, men dens tematikk har sitt utgangspunkt i Gulfkrigen. Filmen er på grensen til å være en komedie, men beholder en alvorlig undertone. Satire og svart humor overskygger alvorlige krigshendelser, og filmen latterliggjør Gulfkrigen. Dens narrasjon viser ikke de samme formene for heroisme som tidligere krigsfilmer på 1990-tallet. En forklaring på dette kan være at nasjonens tidligere stolthet, bakkestyrkene, ikke ble tildelt en aktiv rolle. I denne uheroiske krigen har en gruppe soldater fått nok. I kjølvannet av krigseieren skaper de sitt eget oppdrag, et slags rettferdighetsopprør. De reiser videre ut i ørkenen på jakt etter Kuwaits gull som Saddam skal ha gjemt i en bunker. Dette er et individualistisk og egoistisk oppdrag der tre cowboyer drar ut på gulljakt uten å melde fra til noen. De skaper sin egen individuelle krigshistorie med håp om mytologisk effekt.

Her starter filmens plot i etterkant av krigseieren. Kampene har tatt slutt og soldatene har ingen aktiv rolle i det krigsrammede området lenger. Konflikten som etter hvert oppstår er hvorvidt soldatene skal stikke av med gullet eller la egoismen ligge da de møter kuwaitiske fanger som trenger deres hjelp til å fraktes i sikkerhet. De gode amerikanske verdiene kommer til syne da de velger å hjelpe dem. På denne måten får soldatene endelig utføre en heltmodig rolle i en krig de egentlig ikke har vært aktive i. Filmen beholder sitt humoristiske utgangspunkt gjennom karakterenes kjappe replikker og den enkle fortellerstilen. På en tekstplakat på filmens slutt kommer det frem at Kuwait hevdet at ikke alt gullet ble levert tilbake til dem. Noe som tyder på at de egoistiske soldatene tross alt forsynte seg av det.

Historien og fortellerstilen i *Three King* fungerer som et pusterom i en ellers alvorlig sjanger. Filmen leker seg i fiksjonens univers og skaper en historie om heltet i en ellers udramatisk krigssetting.

6.3 - Jarhead – oppgjøret med den individuelle krigsopplevelsen

Jarhead utgis i 2005, 14 år etter konflikten i Gulfen, og i en tid der USA er i sin andre og langt mer konfliktfylte krig med Irak. Filmen er basert på romanen med samme navn skrevet av marineinfanteristen Anthony Swofford som ble utgitt i 1991. Handlingen er basert på Swoffords militære erfaringer gjennom opptreningen og deltagelsen i Gulfkrigen. Hans livshistorie står i fokus, og narrasjonen fortelles gjennom innblikk i hans tanker. Roger Ebert mener at dette gjør filmen ulik sine forgjengere i sjangeren: «It is unlike most war movies in that it focuses entirely on the personal experience of a young man caught up in the military process» (Ebert 2005). Swofford mener at han ble unnfanget under Vietnamkrigen på farens «R&R» (rest and recuperation). Swoffords far deltok i denne krigen, noe som satte sitt preg på Swoffords oppvekst. Han søker å ta et oppgjør med dette og vil skape sin egen krigshistorie. Som Roger Ebert skriver er det enkeltmenneskets opplevelse med krig som står i fokus. Filmen er delt i to deler der den første forteller skapelsen av en soldat gjennom opptrening. I andre del ser vi hvordan det går når denne lærdommen skal settes ut i praksis. Filmens konflikt er den militære prosessen som ikke får noe utløp for Swofford. Han trenes opp til rollen som snikskytter, en viktig og avgjørende rolle der han er avhengig av riflens egenskaper. Når Swofford senere blir sendt til ørkenen

i Kuwait blir hans oppgaver nedprioritert og han står med ett i en meningsløs rolle. Det er flystyrkene som er det viktigste våpenet i krigen, og bakkestyrkens rolle blir nedprioritert.

«The marine must learn to kill. He may wear a tattoo, or display his medals, or tell lies in bars. But he is not a true marine until he has seen combat». Sitatet er fra Swoffords tanker og gir et større innblikk i filmens konflikt. Swofford kan ikke kalle seg en ekte marineinfanterist før han har forsvart sitt eget og medsoldaters liv under fiendtlig angrep. I ørkenen blir krigskåtheten og aggresjonen mot fienden erstattet av frustrasjon og resignasjon over den militære strategien. Soldatene har forventninger og et indre bilde av hvordan en krig skal oppleves og hvilken rolle marineinfanteristen har i den. Deres referanser som sjangeren har opparbeidet om et aktivt maskulinitetsuttrykk oppfylles ikke : «Hollywoods stirring constructions of a patriotic military heritage became an imagined reality for these young men, so that they envisioned themselves leaving books, movies and television behind and taking part in a real war (...)» (Newman 2011). Krigsfilmsjangeren har gitt sitt uttrykk til en militær arv som skal føres videre av neste generasjon, og myter som må leves opp til. Når dette ikke skjer i *Jarhead* skapes det en nedsatt identitetsfølelse der den enkelte blir satt i en meningsløs soldatrolle. Dette skaper i tillegg en latterlig fremstilling av krig i forhold til sjangerens tradisjonelle uttrykk. Den eneste erfaringen Swofford og hans medsoldater får med å drepe er når deres egen medsoldat dør under en treningsøkt. Soldatene kryper under et piggtrådgerde mens den militære lederen skyter over dem. En av soldatene blir så sterk psykisk påvirket av dette at han reiser seg opp og blir skutt. Dette er en narrativ ironi i forhold til sjangerens tradisjonelle uttrykk, og det forsterkes ytterligere i slutten av filmen da soldatene er hjemme igjen i USA. Det blir holdt en parade for dem og en Vietnamveteran hopper inn i bussen deres og roper: "Semper Fi! You did us proud!". Den dempende stemningen som oppstår i bussen kan fortelle oss hvilke følelser soldatene sitter igjen med. Hva har de å være stolte av? De har ikke utført handlinger som har vært med på å avgjøre krigen. Sett i forhold til de tøffe påkjenningene soldatene i Vietnamkrigen gikk gjennom har den nye generasjonen kun vært vitne til krigens ødeleggende effekt. Vietnamveteranen oppfatter ikke stemningen som oppstår, men blir fortapt av egne tanker om sin krigshistorie. Selv om krigseieren i den første Gulfkrigen la Vietnamkrigen i en skygge, vil den amerikanske krigshistorien for alltid være preget av de kritiske bildene fra Vietnamkrigen og enkeltindividene som deltok vil for alltid være preget av deres individuelle rolle. *Jarhead* forteller oss at den individuelle

krigshistorien alltid vil være en del av krigssoldaten, og hvordan dette videre skal bearbeides blir dermed også individuelt.

I begynnelsen og slutten av filmen forteller Swofford en historie om en mann og riflen som setter en ramme rundt filmens hovedfortelling:

“A man fires a rifle for many years, and he goes to war. And afterward he turns the rifle in at the armory, and he believes he’s finished with the rifle. But no matter what else he might do with his hands, love a woman, build a house, change his son’s diaper; his hands remember the rifle.”

Historien avsluttes slik: “He will always remain a jarhead. And all the jarheads killing and dying, they will always be me. We are still in the desert”. Denne historien er også en del av filmens narrative ironi. Swoffords hovedoppgave i krigen er i tilknytning til skarpskyttergeværet som han må bruke for å gjennomføre sin oppgave. Når dette ikke skjer skapes det ironi i forhold til historien han forteller. Han har selv påpekt indirekte at han ikke kan kalle seg marineinfanterist fordi han ikke har vært aktiv i kampene. Dermed kan man ikke se historien i tilknytning til det som ville være mest naturlig; om han hadde vært traumatisert fordi han hadde drept noen i kamp. Swofford er traumatisert på grunn av sin meningsløse krigshistorie som ikke har fått en forløsning. I stedet vil han for alltid huske den tøffe opptreningen og de ødeleggende scenene han var vitne til fra krigsområdet. Han holder fortsatt aggresjonen inne i seg og vil dermed alltid være en *jarhead*. Og han vil som Vietnamveteranen alltid bli minnet på dette når han hører om andre soldater som blir sendt ut i krig.

... there is no legitimate higher authority, and nobody can determine absolute right and wrong, make moral judgments, or find meaning in the war. The result is a genre in which only the ordinary soldier can understand what this war was about and what it was like, and only he truly understands and can communicate the war’s meaninglessness, rejecting the myths of his youth in the process. (Newman 2011)

Vi har lært av *Jarhead* og Swoffords historie at bare enkeltindividet kan finne mening og rettferdiggjøre sin krigshistorie. Bare han kan se det virkelig meningsløse med sin krig og må leve med denne erkjennelsen resten av sitt liv.

Courage Under Fire skiller seg ut når en ser de tre filmene i forhold til hverandre. Denne filmen tar et oppgjør med mediens ensrettede og positive vinkling av Gulfkrigen. Filmen gir uttrykk for at en hendelse kan fortelles ut i fra flere perspektiv. *Three Kings* og *Jarhead* tar på sin side et oppgjør med militærets rollefordeling under krigen. Soldatene i *Jarhead* gjennomgår en intens opptreningsprosess der de lærer hvordan de skal angripe og drepe fienden. Men de lærer ikke å takle de følelsesmessige utfordringene. Aggresjonen fikk ikke utløp gjennom en aktiv krigsrolle og soldatene i *Jarhead* utvikler psykiske problem. *Jarhead* utforsker disse problemene gjennom rollefiguren Swofford. Dette var problem som følge av Gulfkrigen få var klar over fantes ettersom krigen fikk et positivt utfall. *Three Kings* tar et oppgjør med den manglende rollen soldatene har hatt i krigen og skaper et egoistisk oppdrag som kun handler om penger. Utgangspunktet for historien var dermed ikke å skape en heltehistorie. Resultatet ble likevel en kombinasjon av heroisme og soldatene oppnådde en følelse av å ha utført gode handlinger i en egoistisk amerikansk krigssetting

Kapittel 7. Irakkriegen – den yngre Bush i ledersetet

7.1 – Historiske fakta

I sitt første år som president ble George W. Bush utsatt for terrorangrepet på 9/11. Om det amerikanske folket i utgangspunktet hadde vært skeptisk til han som statsoverhode, fikk han nå sympati og støtte i en vanskelig periode for amerikanere flest. Da han i tillegg satt på kontoret sitt noen dager etter angrepet og gråt, var den høye oppslutningen blant folket et faktum. Han ville handle fort, og Al Qaeda med Osama Bin Laden i spissen ble raskt utpekt som fiendene. Bush uttalte at USA nå befant seg i en krigssituasjon og at Bin Laden måtte fanges, «dead or alive», et uttrykk fra Western-sjangeren. Bush fikk fullmakt av kongressen til å bruke alle midler for å bekjempe dette angrepet, senere ble den samme fullmakten gitt i Irak-konflikten. Det ble bestemt at terrorkrigen måtte utkjempes der terroren var, i dette tilfellet Afghanistan. Man måtte ødelegge deres baser og bryte ned deres organisasjoner. ”Vi kan ikke la våre fiender slå til først”, ble det sagt, og dermed tok man i bruk forkjøpskonseptet der USA ville nedkjempe det som eventuelt kunne komme av flere angrep. Bush uttalte også at Irak, Iran og Nord-Korea var ondskapens akse og en trussel mot demokratiet og det vestlige verdigrunnlaget. Verden ble ut fra dette synspunktet delt inn i venner og fiender, og kampen mellom de gode og de onde. Demokratiseringspolitikken og liberalisering har alltid vært en del av amerikansk utenrikspolitikk, men det har aldri vært så vektlagt som i konflikten med Irak og Afghanistan. Amerikanerne vil forebygge og bekjempe terrorisme ved å tilføre demokrati og liberale verdier i de to Midtøst-nasjonene. Man ville fysisk skaffe seg kontroll over statens opptreden og tvinge fram et regiskifte. I Irak hadde man ikke noe fungerende rettslig og institusjonelt system, og i forhold til nasjonens dårlige samarbeid med våpeninspeksjoner i regi av FN ble det hevdet at Baathregimet satt inne med uopdagede masseødeleggelsesvåpen og samtidig støttet internasjonal terrorisme. Selv om de påstod at de ikke hadde tilgang til slike våpen lenger, kunne ikke amerikanerne la seg forlede av denne påstanden og valgte en invasjon av Irak der de henrettet Saddam Hussein og de nærmeste av hans medarbeidere. Man sikret seg mot hva slags regime Irak kunne bli over tid, og ikke deres interesser på daværende tidspunkt.

7.2 - Irakkrigsfilmene

Jeg skal sette filmanalysene inn i en struktur som ligner del 1. Hver film bærer preg av en historie som er dagsaktuell. Historiene er preget av konflikter mellom soldater, et militært lederskap, myndighetene og den amerikanske befolkningen. Hvordan tolker disse filmene denne konflikten, og gir de noe svar på hvordan den kan løses? Filmene setter traumetematikk på dagsordenen mens krigen fortsatt er aktuell i nyhetsbildet. Krigen var ikke avsluttet da filmene ble skapt og utgitt, kan en se at de bærer preg av det? Forbereder filmene folket på hvordan vi skal forstå krigen i fremtiden? Er dette historiens dom? Jeg fortsetter historiegjennomgangen ved å trekke fram krigens løgner og hvordan de avdekkes i filmen *Green Zone* (*Greengrass, 2010*). Dette er den nyeste filmen i utvalget mitt og foreløpig en av de siste filmene med tematikk fra Irakkrigen. Jeg vil her gi svar på hvordan Irakkrigen kan bearbeides ved at krigens sanne ansikt gradvis avdekkes for publikum og filmens protagonist.

7.3 - Green Zone – Irakkrigens løgner avdekkes

"We know where [Iraq's WMD] are. They're in the area around Tikrit and Baghdad and east, west, south, and north somewhat." Sitatet er fra en pressemelding skrevet av Donald Rumsfeld, den amerikanske forsvarsministeren fra 2001-2006. Pressemeldingen ble sendt ut 30.mars 2003, og er hentet fra en artikkel publisert på nettstedet «altnet.org» der forfatteren avslører løgnene som skapte grunnlaget for invasjonen av Irak («Ten Appaling Lies We Were Told About Iraq» - Christopher Scheer 2003). Ut fra Rumsfelds sitat kan vi se at han ikke er presis i sin utredning om hvor atomvåpnene i Irak befinner seg. Han helgarderer seg ved å påpeke at de finnes i øst, vest, sør og nord for Tikrit og Baghdad, det vil si at han mener det finnes atomvåpen i hele Irak. Sannheten er at han ikke vet om det eksisterer, og heller ikke hvor det befinner seg.

Da USA begynte å planlegge et angrep på Irak og Saddam Hussein hadde de allerede startet krigen mot terror. Flere verdensnasjoner hadde sympati for USA etter terrorangrepet 11.september 2001 og støttet angrepene på Afghanistan og terrorgruppen Al Qaeda. Da USA senere ville gå til krig mot Irak for nasjonens påståtte støtte av terror, måtte de på ny

søke støtte fra FN. Argumentene har i senere tid blitt avslørt som oppspinn og feilaktige. Det ble blant annet hevdet at det fantes en link mellom terrororganisasjonen Al Qaeda og Irak: "We've learned that Iraq has trained al-Qaeda members in bomb-making and poisons and deadly gases ... Alliance with terrorists could allow the Iraqi regime to attack America without leaving any fingerprints." (ibid). Dette er en uttalelse fra president George W. Bush selv og viser hans redsel for at flere terrorgrupper skulle gå til angrep mot USA. Krigføringen var hans metode for å sikre trygghet i USA. Bush ønsket å vise verden at USA hadde et overlegent militært forsvar som kunne knuse potensielle fiendtlige angrep. Han mente alvor og ville vise verden nasjonens stolte stormaktspolitikk. I tillegg til dette var Bush idealist med en eksentrisk tro på et kristent verdigrunnlag og den amerikanske nasjonalismen. Han ville frelse nasjonene der terrororganisasjonene hadde tilholdssted og omforme dem i henhold til sitt verdigrunnlag og idealer. Bush ville frigi folket av Irak og beskytte verden fra ondskapen. «...act not for ourselves alone but for the whole human race» (Donald Rumsfeld i Mendible 2008). USA og Bush fikk lite internasjonal støtte til sin plan om å invadere Irak. De konsulterte seg ikke med andre nasjoner i Irak-problemstillingen og fremstod med en negativ overlegenhet. Bush delte verden inn i venner og fiender, og dersom du ikke støttet USAs krigføring var du deres fiende. Ikke engang det amerikanske folket hadde en stemme når beslutningen om krigføring mot Irak ble tatt. Selv om protestaksjonene var mange både, i USA og internasjonalt, hadde dette liten betydning. USA brukte amerikanernes skattepenger og gikk til krig mot den irakiske fienden.

For øvrig viste det seg at uttalelsen fra Bush om den påståtte treningsleiren var feilaktig. Treningsleiren fantes ikke og området lå ikke i tilknytning til Irak.

Filmen *Green Zone* tematiserer historien og avgjørelsene som ble tatt i krigskonflikten med Irak. Protagonen Miller er «Chief Warrant Officer», en høyt faglært spesialist som har blitt sendt til Irak for å spore opp atomvåpenproduksjonen. Det blir klart at det er noe som ikke stemmer da de finner fabrikker og tomme varehus der produksjon og lagring av atomvåpnene skulle funnet sted. Miller utfordrer sine militære ledere til å fortelle sannheten om hvorfor de har invadert Irak og hvem som står bak opplysningene om atomvåpenproduksjonen. Men regjeringen beskytter kilden sin godt. Det er til slutt en eldre CIA-agent som forteller Miller at det ikke finnes atomvåpen i Irak. Regjeringen vil unngå en offentliggjørelse av dette som kan sette i gang engasjement i det amerikanske folk.

Regjeringen har benyttet seg av en kilde til, «Magellan», som Miller vil oppsøke. Han er filmens helt som trosser sine overordnede i jakten på svar som kan rettferdiggjøre hans egen soldatrolle. Dette er filmens konflikt og løsningen problematiseres da ingen vil høre på Millers avsløringer om løgnene. Den påståtte eksistensen til atomvåpnene rettferdiggjorde USAs rolle i krigen, men hva skjer med krigens uttrykk når filmens protagonist Miller finner ut at regjeringen har løyet om grunnlaget for invasjonen av Irak?

Filmen er preget av en svært aktuell del av krigshistorien og er utgitt før det har kommet en løsning på Irakkriegen. Løgnene ble avslørt etter hvert som krigen kom inn i kritiske faser med et endeløst uttrykk. Det amerikanske folket som ikke var direkte eller indirekte berørt av konflikten glemte den. Mediedekningen avtok og hverdagen fortsatte som før. Ingen ville lenger vite hva som skjedde i Irak, myndighetene kunne styre krigen som de ville uten mediernes oppmerksomhet: «Miller discovers the truth about the WMDs isn't what anyone - the military, the administration, even the public - wants to hear.» (Neumaier 2010). *Green Zone* setter søkelyset på myndighetenes useriøse rolle og ønsker å vise tilskueren avsløringen av krigens løgner. For å tiltrekke et større publikum er filmens form preget av action- og thriller-sjangeren. Dette skaper spenning og engasjement i publikum. Gradvis avsløres sannheten, og publikum vet aldri mer enn protagonisten. Miller er en modig mann som står alene mot myndighetene og kjemper for rettferdighet i denne konflikten. Dette gir protagonisten klare heltetrekk der publikum heier på han.

Filmen har et «anti-war» budskap og viser myndighetene som taperen av konflikten. Det amerikanske folket utsettes for avsløringen av en løgnaktig regjering og blir derav offeret. Helten Miller er konfliktens vinner og vi kan se opp til han fordi han risikerte sitt eget liv for å avsløre krigens sanne ansikt. Hvor går veien videre for det amerikanske forsvaret når løgnene er avslørt?

Filmens løsning presenteres da Miller avslører myndighetenes løgner i en avisartikkel. Miller har klart å rettferdiggjøre sin egen krigsrolle, men det videre problemet som ikke får noen løsning er hvordan nasjonen USA skal rettferdiggjøre sin rolle i konflikten?

... George W. Bush is no longer able to claim Saddam, WMD's, or even democracy as rationale for prolonging the war in Iraq. Thus the need to avert humiliation is invoked again, conjured as a means to deflect questions about negative outcomes or exit strategies (Mendible 2008).

Myndighetene avleder kritiske spørsmål om den amerikanske rollen i Irak, det viktigste i sin tid var å avverge et nytt ydmykende tap. *Green Zone* setter fokuset på spørsmålene som ikke blir besvart. Da sannheten avdekkes er det ingen som tar ansvar, og dermed oppstår det heller ikke engasjement fra befolkningens side. *Green Zone* er plassert først i min drøftelse av Irakkrigsfilmene fordi dens tematikk forklarer krigens problemer i forhold til amerikanernes manglende interesse. Flere av de andre Irakfilmene faller i tematiske feller der regissørene ikke klarer og nå frem til publikum med sitt budskap. Til det er fortellerstilen og tematikken for dystert for et amerikansk folk som søker en distansert opplevelse og underholdning på kinolerretet. *Green Zone* fikk med sitt enkle formspråk større publikumsoppslutning enn sine forgjengere i krigsfilmsjangeren.

Jeg skal videre analysere miniserien *Generation Kill* der krigstematikken lykkes i et serieformat. Dette gir publikum god tid til å betrakte og bearbeide alle inntrykkene fra krigen, og det nærmeste innblikket i soldatenes liv gir oss tid til å identifisere oss med dem. De er en av oss.

7.4 - Generation Kill – en ny representasjon av det amerikanske militæret

Generation Kill er ikke en film, men en miniserie produsert av kabelselskapet HBO i 2008. Serien består av 7 episoder på ca. 60 min hver. Dette gjør den større i omfang enn en vanlig spillefilm, men jeg har valgt å bruke den i oppgaven fordi den har relevans for problemstillingen og fordi den gir en annerledes fremstilling av Irakkriegen. Serien er basert på boken med samme navn skrevet av Rolling Stone-reporter Ewan Wright etter at han fulgte «1st Reconnaissance Battalion» under deres invasjon av Irak i 2003. Før materialet ble til en bok, skrev Wright tre artikler i Rolling Stone og vant en pris for fremragende utredning.

Reporteren satt på i førerbilen under invasjonen og fikk et nært innblikk i soldatenes reaksjonsmønstre. Serien fokuserer på karakterene fremfor actionfylte sekvenser. Plotet er derav karakterdrevet, og i de første episodene blir vi kjent med soldatene gjennom samtalene de har med hverandre. Perspektivet fortelles med en dokumentarisk effekt der

det skapes en følelse av å observere handlingen som en flue på veggen. Dette gir oss et nærblick i soldatenes hverdag, noe som sjelden har vært til stede i tidligere krigsfilmer. Christian Toto beskriver i sin kritikk av miniserien at dialogen er naturlig og «unrehearsed»: ”The dialogue is raw but flows remarkably well, lending the project a hyper-realism few war film can muster” (Toto 2008). De dokumentariske virkemidlene og den usensurerte dialogen mellom soldatene gir publikum en svært realistisk fremstilling av deres krigssituasjon. Soldatene hetser hverandre for hudfarge og nasjonale bakgrunn, diskuterer dødsryktet til artisten J.Lo. og utstyrsmangelen i det amerikanske militæret. Denne dagligdagse dialogen gjør at publikum kan identifisere seg med soldatene. Vi kommer tettere inn på deres reaksjoner og hvordan de takler ulike følelser som redsel, stress og frustrasjon. Som tilskuere observerer vi krigens hendelser gjennom soldatene og serien gir nasjonens unge generasjon en ny referanse på hvordan krig kan oppleves. Vi observerer hvordan soldatene endrer seg og setter spørsmålsteget ved deres rolle i krigen.

I seriens første episoder møter soldatene med et stort pågangsmot for det som venter dem i krigskonflikten, de er hissige, krigskåte og ønsker å drepe. De har gjennomgått en tøff treningsprosess der de har lært hvordan man skal handle strategisk i farlige situasjoner og forsvare seg ved å drepe fienden. Skuffelsen blir åpenbar da soldatene plasseres i en bataljon der oppgavene består av å sondere terrenget før det øvrige forsvaret kommer inn. Det er de sistnevnte som får ta seg av de fiendtlige angrepene. Soldatene i *Generation Kill* møter stadig flere problemstillinger der fienden virker truende og de begynner å sette spørsmålsteget deres inaktive rolle i krigen. De har de blitt lært opp til at truende irakere med våpen skal behandles som fiendtlige og deretter handle ut i fra et forsvarsprinsipp. Lederne trekker dem ut av disse situasjonene og soldatene reagerer med forvirring og frustrasjon. De får unnvikende svar på sine spørsmål rettet til hva deres rolle betyr i den store sammenhengen, og her fremstiller serien enkelte av de militære lederne som inkompetente. Frustrasjonen fører til kaos og fellesskapet mellom soldatene slår sprekker. Tidligere krigsfilmer har vist den viktige rollen fellesskapet mellom soldatene har og konfliktene som kan oppstå dersom soldatene ikke kan stole på hverandre. De trenger vennskap og støtte i kaoset som oppstår i stressende krigssituasjoner. Konflikten i *Generation Kill* er nettopp de farlige situasjonene som oppstår når soldatene og deres ledere ikke lenger kan stole på hverandre. Dette blir fortalt fra soldatenes perspektiv, og mye av dialogen foregår bak ryggen på hverandre. Publikum blir vitne til et militære i

opløsning og moralen synker for hver episode. Vi får et nært innblikk i en situasjon myndighetene helst ikke vil at vi skal se eller kjenne til; tvil og sårbarhet hos soldatene og et militært samhold i oppløsning. Det kan være ubehagelig for publikum å være vitne til dette, men det gir samtidig en mer sannferdig fremstilling av den amerikanske rollen i krig. Vi lærer på denne måten å kjenne amerikanernes militære for alle dens styrker og svakheter, noe som gir oss ny lærdom i henhold til hvordan vi kan forstå den amerikanske identitet. Det er soldatene som representerer nasjonen internasjonalt.

En scene i episode 4 «A Burning Dog» illustrerer konflikten godt. Bataljonen skal krysse en bro og ta seg frem gjennom en by der det kan være fiendtlig aktivitet. Broen er sperret, bilene stopper opp og blokkerer hverandre. Samtidig blir de angrepet fra buskene rundt og det oppstår kaos da bilene verken kommer framover eller tilbake. Kapteinene som sitter i bilene lenger bak får panikk og roper direksjoner til alle kanter, noe som skaper mer kaos. En soldat med lavere rangering tar til slutt kommandoen og dirigerer bilene løs fra hverandre. De prøver å ta seg over broen på nytt og kaos oppstår igjen da en av bilene setter seg fast i et veihull. Bilene fremst i gruppen kjører fra de andre som ikke kommer seg fremover. Kapteinen roper på nytt direksjoner og usammenhengende ordre over radioen. En soldat tar på seg kapteinens ansvar, snakker rolig og kontrollert om hvordan de skal løse situasjonen. De løfter bilen ut av hullet.

I denne scenen kan publikum oppleve det samme som soldatene fordi mye er filmet fra deres point of view gjennom nattbriller som gir en nedsatt følelse av kontroll. Serien bruker effekter som håndholdt kamera for å skape sterkere følelse av stress og usikkerhet. Scenen gir på samme tid et tegn på hvordan konflikten mellom soldatene kan løses. Her må hver og en vise ansvar for sine medsoldater og lederne må erkjenne at soldatene med lavere rangering også kan ta gode beslutninger for gruppens sikkerhet. Dette viser likevel et kritisk tegn på at lederskapet ikke fungerer. Soldatene fremstår som representanter for det amerikanske forsvaret, og dermed kan konflikten dem i mellom skape en urolig stemning for publikum. Man stoler på at de kjenner sin rolle og tar ansvar for hverandres sikkerhet. Det er et modig trekk av serieskaperne å gå så tett inn i situasjonene og fortelle fra dette realistiske perspektivet. De ærlige synspunktene på forsvaret og de militære ledernes avgjørelser trer frem i offentlighetens søkelys.

I seriens siste episode har konflikten mellom soldatene blitt forverret. Soldatene har satt i gang et opprør mot hverandre og sine ledere. Flere har blitt skadet av ledernes inkompetente avgjørelser. De har nå kommet fram til Baghdad som er under amerikansk kontroll. Ingen vet hvor ferden går videre eller hva slags oppgaver de nå vil bli tildelt. Soldatene tror deres rolle er utført og at de vil få reise hjem, men usikkerheten råder. Gruppen overveldes av en meningsløshet når de ser hvordan amerikanerne har ødelagt det irakiske samfunnet. De står overfor et endeløst arbeid der infrastrukturen må bygges opp igjen.

Scenene i slutten av serien gir oss et bilde på hvordan det amerikanske militærets maktmisbruk ødela en hel nasjon. Vi kan se at krigens intensjon om å skape et bedre demokratisk samfunn for irakerne har blitt et endeløst oppdrag.

Det finnes ingen helter i *Generation Kill*, for selv om amerikanerne klarte å ta makten i Irak fremstilles soldatenes maktmisbruk som en tapende del av krigskonflikten. Krigen mot Irak fikk et nytt uttrykk i forhold til hva nasjonens forsvar var forberedt på. Fienden er kledd sivilt og kan befinne seg hvor som helst, farene lurder overalt i det irakiske samfunnet. Det tette brorskapet mellom soldatene har slått sprekker, og de stoler ikke lenger på hverandre. Den forventede gleden ved å drepe fienden har ikke funnet sted. I stedet føler de en likegyldighet. I seriens siste scener bestemmer soldatene seg for å spille amerikansk fotball i et forsøk på å glemme krigens grusomheter. Spillet utløser istedenfor soldatenes fortrenge følelser for hverandre og gir utløp for innestengt aggresjon og frustrasjon i forhold til deres meningsløse rolle i krigen. De spiller røft og tar ut aggresjonen på hverandre. De er blitt offeret for det amerikanske forsvarets feilberegninger, noe som gjør tilpasningen vanskeligere å innrette seg etter. Hvor går veien videre for disse soldatene? *Generation Kill* avsluttes med mange ubesvarte spørsmål. Serien har gitt oss en ny kritisk fremstilling av det amerikanske forsvarets rolle i krig.

Jeg vil avslutte denne analysen med en gjennomgang av scenen som serien avsluttes med. Den gir oss et bilde på hvilke utfordringer det amerikanske forsvaret vil møte i henhold til hvordan soldatene fremstiller sin militære hverdag. Vi er inne i en ny teknologisk tidsalder der mange av soldatene dokumenterer sin krigsopplevelse gjennom sitt personlige video- og fotokamera. En av soldatene i *Generation Kill* har dokumentert deres reise med sitt videokamera. I siste scene viser han frem denne videoen til sine medsoldater. Soldatene er

svært entusiastiske og positive til videoen og stemningen er høy i begynnelsen. Dette gir uttrykk for stemningen i leiren før invasjonen tok sted. Etter hvert som bilder av alvorlige situasjoner fremstilles i filmen synker denne entusiasmen. Soldatene har endret seg, de er langt mer alvorlige og preget av opplevelsene de har vært gjennom. En etter en forlater de filmvisningen til kun en sitter igjen; den aggressive krigssoldaten.

Det amerikanske forsvaret møter nye utfordringer når soldatene offentliggjør sine historier på internett gjennom amatørfilmer og fotografier. Krig kan ikke lenger holdes hemmelig eller være forbeholdt en nasjonal mediedekning. Internettets nye sosiale medier gir større distribusjonsrom for soldatenes historier. Vi kan se og forstå dette fenomenet i forhold til hvordan det var under Vietnamkrigen da publikummet ønsket en sannferdig fremstilling av krigen gjennom filmmediet, fordi de kjente godt til hendelsene fra før gjennom mediedekningen. Da Pentagon og John Wayne forsøkte å gi krigen et patriotisk utseende i filmen *The Green Berets* mislyktes de fordi ingen ville se denne urealistiske fremstillingen av Vietnamkrigen. Hvis vi ønsker det kan vi i dag oppsøke sosiale medier som gir oss muligheten til å oppleve soldatenes dokumentariske fremstillinger av Irakkrigen. Samfunnet har en større tilgjengelighet enn tidligere og dette skaper bildet av en helt annerledes krig som følger vår teknologiske tidsalder. I neste avsnitt skal jeg ta for meg filmen *Redacted* som drar denne aktuelle problemstillingen videre.

7.5 - Redacted – realismen som kommer for nærme

Historien i *Redacted* (De Palma, 2007) har en sterk link til dagsaktuelle hendelser i krigskonflikten i Irak. Filmen er svært aktuell i forhold til flere av krigens problemer. Vi kan se at filmens tematikk fungerer som en direkte kommentar til det moralske dilemmaet som krigen uttrykker. Dette er et dilemma som vi kan kjenne igjen fra Vietnamkrigen og vi kan forstå filmens tematikk i lys av fortiden. Det er nettopp derfor skal jeg begynne analysen med å se tilbake i tid for å trekke fram viktige historiske linjer fra nasjonens krigshistorie som er relevant for forståelsen av regissørens intensjon med filmen *Redacted*.

Mens Vietnamkrigen pågikk fulgte mediene handlingene tett. På tv-skjermen kunne man oppleve krigen på nært hold, fenomenet fikk derav tilnavnet; «living room war».

Skildringene fra krigen endret seg ettersom tiden gikk. Til å begynne med gikk rapportene

fra krigsområdet under en patriotisk fremstilling av den amerikanske innsatsen; «guts and glory». Men da utfallet av krigen stadig ble mer åpenbar fikk mediedekningen et kritisk bilde. Man avdekket stadig flere disiplinære problem hos de amerikanske troppene der en fallende moral og et økende narkotikamisbruk hadde utviklet seg. Det viktigste var å vise folket hjemme hvordan krigen forløp seg på et realistisk vis. I 1968 etter Tet-offensiven holdt nyhetsreporteren Walter Cronkite en minneverdig tale til amerikanerne under sin mediedekning av Vietnamkrigen; «Report from Vietnam: Who, What, When, Where, Why?». « ... it seems now more certain than ever that the bloody experience of Vietnam is to end in a stalemate...the only realistic, yet unsatisfactory, conclusion” (http://en.wikipedia.org/wiki/Walter_Cronkite). Cronkite fortalte det amerikanske folk det utenkelige, det amerikanske forsvaret gikk mot et tap i krigen mot Vietnam. Denne kritiske journalistikken viste verden Vietnamkrigens sanne ansikt.

Under 2000-tallets konflikt med Irak stilnet engasjementet hos amerikanske medier. Nyhetsdekningen fra krigsområdet var mangelfull og dominert av forsvaret som ikke ønsket offentliggjørelse av kritiske hendelser fra krigen. Det ble opplyst om dødsfall og skadeomfang i det amerikanske forsvaret, mens sivile dødstall knapt ble nevnt. I Irakkrigen ble den kritiske nyhetsjournalistikken fraværende og det fantes ingen Walter Cronkite-sikkelse som kunne gi befolkningen et bilde på krigens status og sanne ansikt. Filmregissør Brian De Palma etterlyste kritikk og informasjon i mediedekningen av Irakkrigen. Med *Redacted* (2007) satte han selv krigens kritiske ansikt på dagsorden. Han informerte om en alvorlig hendelse som det amerikanske forsvaret ikke ville fortelle og som dermed ikke nådde frem i offentligheten. Brian De Palma tok med dette på seg Walter Cronkites rolle og fortalte om et kritisk aspekt ved Irakkrigen.

Brian De Palma regisserer filmen *Redacted* på grunnlag av informasjon han fant via sosiale medier på internett. Den forteller om en voldtekt av en 14 år gammel irakisk jente og drapet på hennes familie. Handlingene ble utført av amerikanske soldater. Historien ble dysset ned av det amerikanske forsvaret, men har på den annen side fått bred dekning gjennom arabiske medier. De Palma brukte blogger, «Youtube», amerikanske og arabiske nettsider for å avklare handlingsforløpet. I filmen *Redacted* bruker han de samme virkemidlene til å fortelle historien. De Palma ønsker å representere historien på en objektiv måte, gjennom en fremstilling av de sosiale mediene der han selv fant informasjon

om hendelsen. Roger Ebert mener at hensikten med denne fortellerstilen var å gi publikum en følelse av å avsløre historien på egenhånd: «... he wants us to feel as if we're discovering this material for ourselves" (Ebert 2007). Med denne fortellerstilen gjør han oss oppmerksomme på hvilken stilling internett har i vår tidsalder som et av få medium med en uendelig informasjonsstrøm.

Filmens konflikt er todelt mellom den tematiske og den estetiske, sistnevnte gjennom den dokumentariske fortellerstilen. Historien fortelles gjennom hovedkarakteren Salazars videokamera. Det er tre soldater som er involvert i voldtekt- og drapshendelsen i tillegg til Salazar som står bak videokameraet. Disse fire soldatene har et ulikt verdisyn som preger deres avgjørelser. Dette setter dem opp mot hverandre da voldtekten skjer. Salazar skjuler videokameraet sitt overfor de andre soldatene, noe som gir publikum et nært innblikk i deres tankegang. Tidligere i filmen ble soldatenes teamleder drept da han tråkket på en skjult bombe og ble sprengt i biter foran øynene på dem. Dette viser den hårfine grensen mellom liv og død, og to av soldatene finner ut at de må leve mens de kan. Deres seksuelle behov må oppfylles og de bruker en dekkhistorie for å rettferdiggjøre sitt mål. De vil undersøke om familien til voldtektsofferet skjuler informasjon om atomvåpen. Soldaten McCoy blir opprørt over deres planer og forsøker å snakke dem fra det. Når han ikke greier det blir han med for å beskytte dem fra potensielle farer. Salazar inntar en passiv rolle der han kun har et ønske om å dokumentere soldatenes misbruk. Han tar delvis avstand fra handlingene som en observerende og objektiv del av konflikten.

Offeret i konflikten er irakerne som blir misbrukt av en høyere makt. Dette er sivile mennesker som ikke har tilgang til våpen og eller har fått trening i hvordan man kan forsvare seg på lik linje med amerikanske soldater. Et hevnønske oppstår hos det irakiske folk og de tar affære ved å kidnappe og drepe Salazar mens de filmer det. Denne filmen blir offentliggjort på en irakisk internettside. Dermed blir også Salazar et offer for sine medsoldaters handlinger. Taperen er McCoy som ikke hadde en aktiv del i handlingen, men som likevel sitter igjen med en traumatisk opplevelse som gir han dårlig samvittighet. Han prøver å fortelle sine ledere hva som har skjedd, men hans versjon av hendelsen blir sett på som lite troverdig. De setter spørsmålstegn ved hans egentlige rolle i scenarioet. På denne måten kan en også se det amerikanske militæret som en indirekte taper av den tematiske konflikten. De taper på den dårlige fremstillingen av seg selv og dette gir dem

ikke god reklame for ettertiden. Dette er en meningsløs hendelse som er vond å bevitne for publikum. Militære ledere ønsker å slippe konfrontasjon i offentlighetens søkelys ved å dysse ned historiens troverdighet. Deres rolle blir satt i et større kritisk lys når hendelsen får stor oppmerksomhet i europeiske og arabiske medier. Hvorfor er ikke amerikanske medier mer til stede i Irakkriegen? Det kan virke som om det amerikanske forsvaret ikke vil innrømme hvor det går galt i krigen mot Irak. Ved å forby en amerikansk mediedekning kan hendelsene skjules for offentlighetens dømmekraft og hindre ærekrenkelse i det amerikanske samfunnet, noe som Vietnamkrigen i sin tid skapte. Historien i *Redacted* er sann, hendelsen har tatt sted. Det er et maktmisbruk på et uskyldig offer der voldtektsofferet representerer en metafor for Irak som den uskyldige part av krigskonflikten: «It's a metaphor [war and rape] for my feeling of what America did to Vietnam and what we're doing to Iraq. We come in, we destroy, we rape, we kill and then we leave. The girl represents the innocent country» (Brian De Palma i Hattenstone 2008). Historien i *Redacted* er ikke unik for De Palma som også regisserte en kritisk Vietnamfilm i 1989; «*Casulties of War*». Tematisk sett er disse filmene veldig like der det også her fremstilles en sann historie om amerikanske soldaters maktmisbruk på uskyldige ofre.

I *Casualties of War* kidnapper amerikanske soldater en vietnamesisk jente som skal følge dem gjennom jungelen og tilfredsstille deres seksuelle behov. De voldtar henne etter tur og dreper henne til slutt. En av soldatene står frem og forteller om hendelsen i offentligheten. Han er den eneste av soldatene som ikke ønsket å ta del i affæren. Hendelsen fikk også større offentlig oppmerksomhet i 1969 da reporter Daniel Lang besøkte soldaten og skrev en artikkel som ble satt på trykk i avisen «New Yorker». 20 år senere skapte Brian De Palma en film om hendelsen. Dette skjedde på et sent tidspunkt i den store strømmen av Vietnamfilmer på 1980-tallet. Historien har vært attraktiv i forhold til filmatisering, men for mange ble det for kontroversielt å fremstille den. Dette var vanskelig å gjennomføre fordi historien var sann og mange Vietnamveteraner mente fremstillingen av den amerikanske soldat var for blodig. Dette var en representasjon som flere veteraner kunne bli preget av. Likevel er ikke dette en unik fremstilling av aggressive amerikanske soldater under Vietnamkrigen, *Platoon* som kom ut på kino i 1986 inneholder også sterke skildringer som er inspirert av regissøren Oliver Stones egne erfaringer som soldat i Vietnamkrigen. Tidligere i teksten forklarte jeg hvordan denne filmen kan gi en forløsende effekt på en svært kritisk hendelse som tok sted under krigen, My Lai-massakren. Dette er

et av de mørkeste kapitlene i amerikansk krigshistorie, men *Platoon* er bare inspirert av hendelsen og skildrer den ikke presist. Dette gir publikum en distansert opplevelse. De to filmene har sine likheter festet i soldatenes fallende moral og hvilken effekt krig har på et menneske.

Roger Ebert skriver sin kritikk av filmen *Casualties of War* at soldatene har mistet sine menneskelige verdier: "The movie's message, I think, is that in combat human values are lost and animal instincts are reinforced (...) the movie makes it inescapable, especially when we reflect that the story is true, and the victim was real" (Ebert 1989). Soldatene viser en form for menneskelig ondskap der de har mistet evnen til å forstå de uskyldiges lidelse, empatien. Det er tydelig at effekten av krig har påvirket soldatenes menneskelighet. Hattenstone skriver en lignende tolkning av filmen *Redacted*: «Rather than watching a movie, we seem to be eavesdropping on the very worst of humanity, as his semi-deranged squaddies cross into the heart of darkness" (Hattenstone 2008). Når disse historiene er sanne eller inspirert av faktiske hendelser gir det publikum et uttrykk for virkeligheten som man ikke kan rømme fra. Brian De Palma og Oliver Stone tar på seg den offentlige rollen og de avdekker krigenes sanne ansikt. Dette er en kritiske deler av krigene der det amerikanske forsvaret ikke kan rømme fra sitt ansvar og offentlighetens dømmekraft. Stikkordet «inescapable» kan ses i en annen retning. Dette er en sannhet som amerikanerne ikke kan rømme fra, dette er en del av nasjonens historie og deres nasjonale identitet som de må erkjenne og godta.

Casualties of War gir en forløsende effekt da soldatene til slutt får sin straff. Sett i en annen kontekst var dette en av de siste Vietnamfilmene i sin periode og befolkningen på denne tiden hadde begynt å forstå krigens uttrykk bedre, og det var dermed lettere å godta disse historiene. Med *Redacted* har De Palma ført en tøff tolkning av en sann historie i en tid da amerikanerne ennå ikke ville gjøre en innsats for å forstå krigen i Irak og de fortrenget dens eksistens.

Den vanskelige krigstematikken ble en signifikant del av krigsfilmsjangeren med Vietnamfilmene i årene etter krigen. Som jeg har påpekt flere ganger til nå i oppgaven var det nødvendig å vente med filmene for at amerikanerne skulle kunne bearbeide det ydmykende tapet til Vietnam på egenhånd. Da man så nødvendigheten av det startet bearbeidelsesprosessen innenfor filmmediet. I den aktuelle Irakkriegen kan det virke som

om filmregissørene ikke tar seg tid til å vente på historiens dom, men produserer filmer med den vanskelige tematikken mens krigen fortsatt pågår. Da *Redacted* ble utgitt stod krigen i en stillestående fase der man fortsatt ikke kunne se en løsning på krigskonflikten. I den sammenheng så Brian De Palma nødvendigheten av å engasjere den amerikanske befolkningen til et opprør, noe som i sin tid skjedde under Vietnamkrigen. Hendelsen han fremstiller er ulovlig og et brudd på menneskerettighetene. Ved å forholde seg til dette kritiske aspektet ved krigen kan en engasjerende holdning være med på stoppe krigen og derav fremprovosere en bearbeidelse.

Her kan vi se tilbake i historien og søke forståelse i engasjementet mot Vietnamkrigen. Etter at Walter Cronkite hadde videreført den nedslående nyheten om nederlaget i Vietnam samlet det amerikanske folket seg i gatene med protestaksjoner. De samlet seg i bevegelser som uttrykte et «anti-war» budskap og skapte opptøyer i et håp om at myndighetene ville fremskynde prosessen og trekke de amerikanske soldatene ut av Vietnam. Protestaksjonene stoppet ikke før fredsavtalen ble undertegnet i 1973 og tilbaketrekningen av soldatene var satt i verk. Dette folkelige engasjementet spilte en medvirkende årsak i avgjørelsen om å avslutte krigskonflikten i Vietnam. Den folkevalgte presidenten Nixons repeterende hensikt med Vietnamproblemet var å skape en fredsløsning der amerikanerne kunne beholde sin stolthet og ære. Han uttrykte et ønske om å sørge for en rask avslutning på konflikten og med dette også etterkomme folkets ønske. Løsningen kom til slutt, men for sent til å beholde amerikansk ære. Ydmykelsen ble et faktum i tapet til Vietnam. Denne følelsen kan vi føre videre til konflikten i Irak der det finnes et behov for å ydmyke irakisk motstand fremfor å tape en krig på nytt. Det vi kan lese ut av tematikken i *Redacted* er at ydmykelsen for amerikanerne allerede har funnet sted i den negative representasjonen av amerikanske soldater.

7.6 - Den estetiske konflikten i *Redacted*

En annen del av *Redacted*s konflikt er den estetiske. I begynnelsen av filmen forteller Salazar at dokumentasjonen av hans krig vil være uredigert, noe som setter premisset for filmen: "Don't be expecting any Hollywood action flick. It's not going to be smash cuts, no adrenaline-pumping soundtrack, no logic narrative to help you make sense of it. Basically, shit happens". Simon Hattenstone, som skriver kronikker for the Guardian, har beskrevet denne fortellerstilen som en moderne form for cinéma vérité:

This is a very modern form of cinéma vérité, a dramatic reconstruction that does not allow for the traditional comforts of cinema – narrative drive, beauty, recognizable stars, redemption. Redacted is cinema at its most grimy and unforgiving (Hattenstone 2008).

Cinéma vérité er oversatt til «truthful cinema» noe regissør De Palma skaper. *Redacted* er en særdeles kritisk film med et «anti-war» budskap. Den inneholder ikke de vanlige grunnelementene for sjangerfilm som jeg tidligere har presentert i oppgaven, men tematiserer krigen i Irak på dokumentarisk vis gjennom fiksjon. Sekvensene i filmen der de sosiale mediene fremstiller handlingen er rekonstruert av regissøren. Med internett og billige videokamera har krig fått et nytt uttrykk, det er ikke bare krigsfilmsjangeren som skaper fremstillingene av krigshandlinger. Soldater og journalister filmer krigen fra sitt perspektiv og kan senere legge dette ut offentlig på internett. «... few actions can be assumed to be secret» skriver Roger Ebert (2007). Selv om militære myndigheter ønsker å holde enkelthendelser skjult for omverdenen har den nye tidsalderen med sine teknologiske framskritt satt en stopper for dette. Dagens protestaksjoner foregår i det skjulte på internett. Dermed finnes det likevel et amerikansk engasjement, men dette når ikke ut til offentligheten i samme grad som tidligere under Vietnam – og Gulfkrigen. Konflikten i denne fortellerstilen er at historien kommer for nært på folket, det gir ikke distansen som er nødvendig for å skape en bearbeidelse. Dette er brutale bilder av en sann hendelse som er vond å bevitne for amerikanerne som knytter sin identitetsfølelse til sitt militære forsvar og hvordan disse igjen blir fremstilt verden over. Brian De Palma mislykkes dermed med sin intensjon om å skape et folkelig og offentlig engasjement.

I sin tid ble det skapt en nettside som protest mot filmens utgivelse; «BoycottRedacted.com» (Hattenstone 2008). Tematikken setter amerikanske soldater og militære ledere i et dårlig lys og kan være opprinnelsen til protestene. Dette er overgrep på sivile, hendelser vi ikke vil vite skjer. Dette skjedde også under Vietnamkrigen, hvordan kan det dermed skje igjen? Har ikke det amerikanske forsvaret lært av sine feilgrep? Den amerikanske befolkningen må godta at dette overtrampet skjer på nytt i deres nasjonale militære. For å godta dette må de forstå at det er en del av deres historie. Akkurat som Vietnamkrigen må vi søke bearbeidelsen i erkjennelsen av at dette er elementer av fortiden som ikke kan endres.

Amerikanerne går til krig med edle hensikter, i Irakkrigens tilfelle for å bygge opp et demokratisk samfunn. De havner til tross for dette i sjiktet mellom helter og tapere. Det opprinnelige oppdraget i Irak var å fange Saddam Hussein, hans regjering og finne atomvåpnene han gjemte for FN. Da man ikke fant atomvåpen og de største irakiske fiendene var tatt av dage, måtte det amerikanske forsvaret videreføre oppdraget sitt til noe som kunne rettferdiggjøre deres videre rolle i Irak. Ikke alle medlemmer av det irakiske samfunnet har vært tilhengere av amerikanernes demokratiske arbeid. USA er dermed i 2011 ikke nærmere et ferdigstilt oppdrag. Det tar tid å bygge opp et samfunn fra grunnen av med de vestlige prinsippene som amerikanerne prøver å innføre. Dette oppdraget kan ifølge Øyvind Østerud, som har skrevet rapporten "Okkupasjon for demokrati? Krigsmål og fredsutsikter i Afghanistan og Irak" i 2004, ta flere tiår, om ikke århundre. Den historiske erfaringen av slike oppdrag har visst seg å være lite nyttige. Historien viser at tidligere forsøk på å innføre demokrati har vært tidkrevende og uforløst. (Østerud 2004: 20). Det var viktig å opprette dette oppdraget for de amerikanske myndighetene i et forsøk på å unngå den ydmykende erkjennelsen av tap.

Høsten 2010 erklærte president Barack Obama krigen i Irak for avsluttet. Oppdraget er ikke fullført, men amerikanske soldater og rådgivere står igjen for å assistere irakerne i framtidige problemer. "Through this remarkable chapter in the history of the United States and Iraq, we have met our responsibility. Now, it's time to turn the page." (Obama i The New York Times 2010). Slik sett repeterer historien fra Vietnam seg i en viss grad da USA etterlater Irak til å rydde opp deres rot. Tilbake står en amerikansk befolkning som nok en gang må erkjenne at deres fedreland har tapt en krigskonflikt.

7.7 - In the Valley of Elah - Problematikken rundt det amerikanske forsvarets ansvarsfratredelse

I Irakkrigen har det amerikanske forsvaret overvurdert sine militære egenskaper og rotet det til for seg. Krigen krever stadig flere frivillige soldater og forsvaret får ressursproblemer når det ikke har tilgang til soldatene som trengs. Ingen tar ansvar for feilgrepene som har skjedd, og president George W. Bush virket i sin tid handlingslammet. Hans avgjørelser i krigen ble utsatt for mye kritikk de siste årene av hans presidentperiode.

W. Bush var for stolt til å innrømme sine svakheter og feilgrep. Til det han for sterkt preget av sin kristne tro og ideologisynt. I hans tilfelle var krigen delvis vellykket, han hadde henrettet fienden Saddam Hussein. Det kunne virke som om han klamret seg til dette for å rettfærdiggjøre sine avgjørelser i krigen. Et av krigskonfliktens store problemer var at ingen tok ansvar for den amerikanske rollen. Filmene *In the Valley of Elah* og *Stop Loss* setter søkelyset på problemene i krigen som ble kritiske. Noen måtte innrømme at det var blitt begått feilgrep og beklage på nasjonens vegne. Bearbeidelsen ligger i at amerikanerne må godta at feilgrepene har blitt utført og erkjenne at de blir berørt av krig. Det vil ikke hjelpe nasjonen å fortrenge Irakkrigen, og noen må svelge stoltheten og be om hjelp på vegne av dem alle. Filmene regissører tar delvis på seg denne rollen og tematikken i deres filmer fungerer som desperate rop om endring.

I filmen *In the Valley of Elah* (2007) blir publikum vitne til hvordan det amerikanske forsvaret håndterer de traumeskadede soldatene som kommer hjem fra Irakkrigen. Det settes søkelys på at vår tids militærgenerasjon har feilet på flere plan og er en generasjon i villrede. Filmens protagonist, Hank Deerfield, er mannen som setter dette søkelyset da han oppdager omfanget av soldatenes reaksjonsmønstre og hvordan forsvaret har mistet kontrollen. Hank er en pensjonert militæretterforsker som får beskjed om at hans sønn har gått «AWOL» (Absence without leave) etter hjemkomsten fra Irak. Hank drar til militærbasen i søk etter svar da dette ikke ligner sønnens tidligere oppførsel. Det viser seg at sønnen har blitt drept. Liket blir funnet i ødemarken, delt opp i biter og delvis oppbrent. Saken sendes frem og tilbake mellom områdets politistasjon og militærpolitiet. En kvinnelig etterforsker får etter hvert hovedansvaret og Hank søker informasjon fra henne. Gjennom filmens plot avdekkes det gradvis informasjon om drapet, og publikum vet aldri mer enn protagonisten. Etter hvert tar en av soldatene på militærbasen selvmord. Vedkommende var sammen med Hanks sønn drapkvelden og saken fremstår som oppklart. Det avdekkes derimot en verre historie da en av de andre soldatene tilstår drapet. Han begrunner det med at han kun forsvarte seg. Soldaten blir tatt hånd om av militærpolitiet som lovet nedsatt straff for tilståelsen. Hank drar hjem til sin kone med en erkjennelse av et militært forsvar som har problemer med traumeskadede soldater, og dette utgjør et stadig voksende samfunnsproblem.

Det er vanskelig for den patriotiske Vietnamveteranen Hank å forstå omfanget av Iraksoldatenes reaksjonsmønstre. Dette er en krig med et langt mer alvorlig uttrykk enn nasjonen tidligere har hatt erfaring med. Dette fremstilles i den ironiske narrasjonen: En soldat overlever en farlig krigskonflikt og vender trygt hjem der han blir drept av sin medsoldat. En soldat overlever krigen og tar selvmord når han kommer hjem. En soldat dreper sin trofaste kone som han mener utøver en fare for han. En soldat hater sin krigstjeneste i Irak, men det eneste han ønsker er å dra tilbake igjen. Soldatene er fortsatt preget av å leve i en alarmtilstand. «Kill-or-be-killed»-problematikken fra Irak har blitt med dem hjem til USA. Hvordan kan vi utenforstående forstå disse unormale reaksjonsmønstrene? Filmens hovedkonflikt er Hanks erkjennelse av forsvarets problemer i Irakkriegen. Soldatene er etterlatt til seg selv og vi kan se konsekvensene av dette i *In the Valleys* tematikk. De er i villrede når de kommer hjem til trygge omgivelser. I Irak hadde de en problemstilling; å holde seg i live ved å angripe fienden. Hverdagslivet i USA består av problemstillinger der livet ikke står i fare hele tiden. Utfordringen for soldatene blir å skjønne dette. De vil alltid være preget av opplevelsene i krigen og prosessen de gjennomgikk som forvandlet dem til strategiske krigere. Det finnes ingen vei tilbake. Problemene som *In the Valley of Elah* presenterer har likheter med utfordringene John Rambo møter i filmen *First Blood* (1982). Jeg har i oppgaven nevnt at Rambos utfordring ligger i hans manglende evne til å bearbeide sin krig. Han er fortsatt preget av Vietnamkrigen som han ikke klarer å glemme. Rambo vil alltid være en kriger som lykkes best i farlige kampsituasjoner. Soldatene som ikke klarer å omstille seg fra Irakkriegen kan bli et økende samfunnsproblem for USA.

Det økende samfunnsproblemet med de traumeskadde soldater viser at det amerikanske forsvaret er i villrede. Hvordan skal de hjelpe soldatene gjennom de psykiske påkjenningene? Her må man stille spørsmålet: ønsker forsvaret å bruke ressurser på å løse soldatenes problemer? *In the Valley of Elah* viser at problematikken ikke blir tatt på alvor. Det amerikanske forsvaret har mistet kontrollen over sine soldater og de tar ikke ansvar. Er samfunnets uengasjerte holdning til Irakkriegen en grunn til at forsvaret har inntatt en passiv rolle? Det er en naivitet som har tatt sted i Irakkriegen, hvor har det blitt av handlekraften det amerikanske forsvaret er kjent for? Stadig flere soldater blir sendt til krigen i Irak og stadig flere vender tilbake traumeskadet. Dette er tematikk som ligner på Vietnamkrigen, men på den tiden var problemene relativt nye og man måtte lære seg hvordan soldatenes

psykiske problemer skulle håndteres. Har problemene blitt for omfattende og krevende i tilfellet med Irakkrigen da antallet traumeskadde soldater stiger? Resultatet av forvarets ansvarsfratredelse ser vi i *In the Valley of Elahs* tematikk der soldatene med psykiske problemer settes rett ut i samfunnet og utøver en fare for seg selv og omgivelsene.

Protagonisten Hank kan være krigskonfliktens redningsmann. Den konservative holdningen han har overfor det amerikanske forsvaret endrer seg ettersom han avdekker hvordan de avskriver sitt ansvarsområde. Skuffelsen er stor, og stoltheten forsvinner gradvis. Han ønsker å gjøre befolkningen oppmerksom på de kritiske aspektene i krigen. Dette gjelder måten forsvaret behandler soldatene. Befolkningen lever i en boble der informasjon om krigen ikke når inn. Hank vil sprekke denne boblen, men han er en ordknapp mann som vil fortelle det på sin egen måte, med en flaggsymbolikk. Det amerikanske flagget er en del av den amerikanske identiteten. Flagget er et nasjonalistisk symbol som forteller nasjonens historie. Flaggsymbolikken i *In the Valley of Elah* er viktig i forhold til Hanks patriotisme. I denne sammenheng er det to scener i filmen som gjør seg gjeldende. I begynnelsen av filmen er Hank på vei til sønnens militærbase. Han kjører forbi hjemstedets skole der vaktmesteren har hengt det amerikanske flagget opp ned. Hank stormer til for å hjelpe da dette symboliserer et internasjonalt nødsignal:

Hank: ” It means we're in a whole lot of trouble so come save our asses 'cause we ain't got a prayer in hell of saving it ourselves.”

Når Hank kommer hjem på slutten av filmen finner han en pakke sønnen sendte fra Irak som inneholder bataljonens flagg. Hank tar med seg dette flagget til skolens vaktmester, heiser det opp ned og teiper det fast til flaggstolpen. Han sier at vaktmesteren ikke trenger å ta det ned om kvelden. Dette uttrykker Hanks endrede holdninger til det amerikanske militæret. Han mener tilsynelatende at myndighetene har behov for selvinnsikt og trenger internasjonal hjelp for å få fortgang på avslutningen av Irakkrigen. Amerikanerne må innse at nasjonens krigføring rammer dem alle. USA må fortrenge sin stolthet og erkjenne sine feilgrep.

Flaggsymbolikken viser Hanks bearbeidelsesprosess og sinnet han har overfor militæret han tidligere tilhørte. Han har mistet sine to sønner til det amerikanske forsvaret og har et behov for å rette sin aggresjon og sorg i den retningen.

Vi trenger alle hjelp til å godta krigen i Irak, men Hank viser oss at denne erkjennelsen er en vanskelig prosess. Budskapet er som følger: USA må ut av krigen, men noen må ta det første steget og be om hjelp.

7.8 - Stop-Loss – krigen som mangler soldater

Filmens tittel er et begrep som beskriver en militær ordre som tvinger amerikanske soldater til å forlenge sin kontrakt med det amerikanske forsvaret: "The order applies to all Army soldiers who are deployed in the future and means that many troops could face extended terms in the military after their formal contracts expire." (Washington Post, White 2004). Brandon King er protagonisten i *Stop-Loss*, leder for sin avdeling i Irakkriegen. Han opplever en traumatisk hendelse rett før hans hjemreise. Brandon fører troppen inn i en bakgate der de møter fiendtlig angrep. En av soldatene blir drept i angrepet og Brandon sitter tilbake med skyld. Etter et par dager hjemme i Texas får Brandon beskjed om og umiddelbart returnere til Irak, han har blitt «stop-lossed». Brandon ønsker ikke å reise tilbake og rømmer fra militærbasen. Han etterlyses av militærpolitiet og er på flukt i sitt eget hjemland. Hans eneste sjanse til å unnsnippe militærpolitiet er å flykte over til Canada eller Mexico og skifte sin identitet. Dette innebærer at han må legge sitt tidligere liv bak seg og aldri kontakte sin familie igjen. Dette blir for mye å ofre for Brandon og på slutten av filmen returnerer han til Irak.

Filmens tematikk viderefører problemene i *In the Valley of Elah* der det amerikanske forsvaret ikke tar ansvar for sine egne feilberegninger og tvinger soldater med psykiske problemer tilbake til krigen. Dette er soldater som har stilt opp frivillig og ofrer livet for forsvaret. Utfordringen i *Stop-Loss* er at forsvaret må forlenge soldatenes kontrakter på grunn av det store behovet for flere soldater. Krigsfilmsjangeren har ikke gjort rekrutteringen enklere for forsvaret med skildringer av traumeskadde soldater.

Konflikten i *Stop-Loss* problematiseres ytterligere da Brandon nekter å la seg bli «stop-lossed». Forsvaret gir han få andre valg, han må velge mellom fengsel eller Irakkriegen. Dette er en ironisk problemstilling. Brandon har allerede mistet sin frihet da han meldte seg frivillig til krigstjeneste. Han skremmes av tanken på å måtte dra tilbake til Irak. Han får informasjon om at soldaten Preacher som døde under hans ledelse ble «stop-lossed»

flere ganger før han mistet livet i krigen. Det finnes ingen andre alternativ hvis du vil beholde livet ditt i USA. Brandon klarer ikke å gjennomføre identitetsskiftet og forlate sitt opprinnelige liv. Skyldfølelsen overfor de andre soldatene som er i samme situasjon fører han tilbake til militæret. Han kan ikke rømme fra sitt lederansvar, dette har blitt en del av hans nye identitet. Filmen avsluttes med denne erkjennelsen og gir ikke svar på hvilke konsekvenser Brandos forlengede periode i krigen medfører.

«Stop-loss»-fenomenet har fått mye kritikk fordi det uttrykker verneplikt, noe amerikanerne er ikke pålagt. Frivilligheten i det amerikanske samfunnet blir satt på spill. Det er blitt spekulert på om forsvaret bruker «stop-loss» for å holde antallet amerikanske soldater stabilt uten å måtte rekruttere flere frivillige. Sett på en annen side kan dette skade rekrutteringen fordi forsvaret utnytter soldatene. Ved å bli «stop-loss» kan du risikere 6 måneders ekstra tjenestetid i krig. Kritikerne mener det militære forsvaret i USA har blitt for lite i forhold til de nødvendige ressursene som to krigskonflikter i Midtøsten krever. Det kreves et høyt antall soldater og gode økonomiske ressurser. I Irak stod USA alene og dette krevde mye av nasjonens militære forsvar. Stoltheten i det amerikanske samfunnet er stor og det var vanskelig for myndighetene å innrømme om de hadde feilberegnet utfallet av de militære konfliktene. I forløpet til konflikten med Irak tok den amerikanske overlegenheten overhånd. Dersom man ikke støttet den amerikanske invasjonen av Irak kunne man bli utpekt som fiende. I etterpåklokskapens ånd kan man påpeke at USA burde ha lyttet til befolkningens og de internasjonale nasjonenes varskurop og protestaksjoner. Kan USA ro i land dette på egenhånd? Bør man gjeninnføre verneplikten siden konfliktene i Midtøsten krever så mange soldater? Vil «stop-loss»-fenomenet skade rekrutteringen? Spørsmålene som oppstår i forhold til det amerikanske forsvarets fremgangsmåter er mange, og svarene få. *Stop Loss* presenterer flere ubesvarte problemstillinger som følge av fenomenet.

Det finnes vinnere og tapere av konflikten i *Stop Loss*. Brandon tapte sin konflikt med forsvaret da hans identitet stod på spill. Han hjemsesøkes av militæret og klarer ikke vende dem ryggen. I denne prosessen bearbeider han konflikten med seg selv der han godtar redselen for å bli drept i krigen. Forsvaret vinner konflikten med Brandon, men setter mye på spill i metodebruken. Filmen gir publikum et bearbeidelsesaspekt i håpet om at «stop-loss»-problematikken skal bli tatt på alvor. Det er en kritisk film som setter militære

avgjørelser i et dårlig lys. Det er et maktmisbruk der forsvaret utnytter unge menns frivillighet. Nasjonens forsvar må her erkjenne at de mangler ressurser til å føre to store krigskonflikter samtidig.

Redningen kom til slutt selv om det var for sent for mange. Da Barack Obama ble utvalgt til ny president i USA tok han Irakkriens problemer på alvor og avsluttet konflikten. I dag er amerikanerne kun aktive i krigen mot terror i Afghanistan.

Både *Stop-Loss* og *In the Valley of Elah* fremstiller problemer som er vanskelige å finne løsninger på. Bearbeidelsen ligger i erkjennelsen av krigenes problematikk.

7.9 - The Hurt Locker – den actiondrevne krigsfilmen vender tilbake

The Hurt Locker er den siste filmen i mitt filmutvalg fra Irakkriens. Det er ikke tilfeldig at den er plassert sist i min gjennomgang. Dette er en av de siste filmene som til nå er utgitt om Irakkriens, og det er samtidig en film som tar en skritt videre og gir publikum et mer helhetlig bilde av krigen og soldatrollen. Dette gir et større forståelsesaspekt av filmens hendelsesforløp og det som skjer i den dagsaktuelle Irakkriens. En større forståelse av krigen kan føre befolkningen nærmere en bearbeidelsesprosess. Filmen er ikke like kritisk som sine forgjengere, og den gir et mer nøytralt bilde av krigen. Plotet er actiondrevet fremfor karakterdrevet, noe som skaper et større element av spenning og engasjement. Sjangeren er med denne filmen på vei til å gi Irakkriens et nytt uttrykk.

Filmen setter sitt premiss allerede i sitt første spilleminutt på en tekstplakat: ”The rush of the battle is often a potent and lethal addiction, for war is a drug”. Teksten er et kjent sitat skrevet av krigskorrespondenten Chris Hedges i 2002 da boken «War is a Force That Gives Us Meaning» ble utgitt. Her tar han for seg handlingsmønstrene til nasjoner og soldater involvert i krig. I en gjennomgang av *The Hurt Lockers* tematiske uttrykk skal jeg se nærmere på siste del av sitatet; *war is a drug*. Vi følger et team i Irak som har i oppgave å desarmere bomber. Bombene plasseres overalt og gjemmes godt, og som fienden er de vanskelige å skjelve fra det sivile. I første handlingssekvens sprenges en bombe mens en av bombemennene går for nærme. Dette gir publikum inntrykket av hvor farlig og uoversiktlig situasjonen i Irak er. En ny bombemann kommer inn i teamet og han jobber annerledes enn teamet er vant med. Han er en individualist, og drives fremover av

adrenalinet som stiger i kroppen når han jobber med bombene. Han bruker ikke de samme forholdsreglene som de andre i gruppen, og dette setter ofte temaet i fare.

Fortellerstilen i *The Hurt Locker* gir publikum en følelse av spenning. Handlingen er filmet fra flere vinkler og det klippes raskt mellom bildene. Publikum har point-of-view fra både hovedkarakterene og den irakiske fienden. Kameraet er håndholdt og zoomer ofte inn på handlingen, noe som gir en observerende stil. Det er uoversiktlige situasjoner vi blir vitne til der det gis begrenset informasjon. Dette skaper en ny form for spenning og engasjement som til nå har vært fraværende i Irakfilmene.

Disorientating us without destroying the rhythm of a shot or obscuring what's going on, her [regissør Katherin Bigelow] docu-drama realism complements her cinematically staged action sequences, giving the whole film an exhilarating but believable edge
(Alistar Harkness, kritiker The Scotsman –nettside).

Som Alistar Harkness skriver i sin kritikk av filmen er denne fortellerstilen troverdig. Handlingen har et dokumentarisk preg og publikum blir en observerende del av det som skjer. Dette er en actiondrevet handling med lite dialog. Lydbildet består av en forsterket bruk av diegetiske lyder, og det er ikke lagt til ikke-diegetisk musikk. Dette forsterker stemningen som også ligger i filmens raske klipping og den begrensede informasjonen publikum får. Vi fortelles hele tiden like mye som soldatene, men på samme tid vet vi mer enn dem fordi handlingen også er filmet fra fiendens synsvinkel.

Protagonisten Will opptrer som en individualistisk cowboy der han jobber på egne premisser og bryter reglene. Han presenterer oppgaven som «daily pleasure», men jobber strukturert og strategisk som en kirurg. Dette gir oss en ny forståelse av soldatrollen der det uttrykkes glede ovenfor deres oppgaver. Det gir oss også et større helhetlig bilde av hvordan soldatene opplever Irakkriegen. Will er avhengig av adrenalin-kicket han får av å desarmere livsfarlige bomber, mens hans medsoldater uttrykker en redsel for situasjonenes uoversiktighet. De forstår ikke fascinasjonen Will har for disse livstruende situasjonene og er mer opptatt av sikkerheten. De går rundt med en konstant redsel for at de skal bli drept i krigen og teller ned dagene til de får reise hjem. Will derimot vil ikke hjem, det er i disse livstruende situasjonene han føler seg mest levende:”His performance is not built on

complex speeches but on a visceral projection of who this man is and what he feels” (Ebert 2009).

Jeg mener det nettopp er det enkle, men også til tider komplekse, bildet av karakteren Will som blir filmens konflikt. Han er egoistisk og utsetter sine medsoldater for fare, og på samme tid er han avhengig av tillit fra teamet sitt. Han må bli underrettet om potensielle farer mens han utfører oppgavene. Medsoldatene dekker han og forteller når han bør være på vakt og gjøre seg ferdig. Will har en unik evne til å distansere seg fra omgivelsene og konsentrere seg om den farlige jobben han skal utføre.

Bildene tilskueren ble vitne til i filmens første scene viser tilfeldighetene ved det avgjørende spørsmålet om å overleve eller bli drept i krigen. Will er en ekspert på oppgaven sin og hans effektive egenskaper og realistiske syn på oppgaven gjør at han overlever hver gang. Han forteller at han har desarmert rundt 800 bomber, noe som underbygger hans unike egenskaper.

Da Will har fullført sin krigstjeneste reiser han hjem til sin kone og sønn. Han har tidligere i filmen berømt konens tålmodighet. Hun står trofast ved hans side selv om jobben er det viktigste i Wills liv. Hjemme i USA befinner Will seg i element han ikke er komfortabel i. Dette er et ensformig liv uten adrenalinjaget han er avhengig av. Han forteller sin sønn at det er bare en ting han elsker og som betyr mer enn noe annet for han, den livstruende bombejobben gir mening til livet og gjør han betydningsfull. Dette er dopet han trenger for å overleve; «*War is a drug*».

Chris Hedges, som har uttalt sistnevnte sitat, har skrevet om hvorfor det er så viktig for soldatene å finne mening med sin krigsdeltakelse; «When you stop believing you stop going to war (...) And tragically, war is sometimes the most powerful way in human society to achieve meaning» (Hedges 2002). Det ligger i menneskeheten et behov for å føre krige mot andre menneskegrupper og nasjoner, dette er en del av vår identitet og historie som mennesker. USA er en ung nasjon sett i forhold til resten av verdensnasjonene. Selv om nasjonen er ung har amerikanere gjennom 300 år kjempet i utallige konflikter med seg selv og resten av verden. For å forstå den amerikanske identiteten må vi forstå deres historie som skaper den. Vi må forstå fortiden for å se hvor veien går videre. Fortiden har ført nasjonen til stedet de er på i dag. Krig former sin egen

kultur, og for USA har det alltid ligget i nasjonens kultur å heve seg over fortidens feilgrep. Krig skaper makt og som Hedges beskriver; «It allows us to be noble» (ibid).

Filmkritikeren Alistar Harkness beskriver i sin kritikk av *The Hurt Locker* at dette er en film om Irakkriegen som faktisk er verdt å se på. Det er en annerledes krigsfilm enn sine forgjengere ved det at den fokuserer så tett på actiondelen av sjangeren. På samme tid er filmen nyskapende i sin form ved at den tilfører sjangeren en dokumentarisk stil. Filmen gjenskaper glede til sjangeren etter flere krigsfilmer med dyster tematikk. Den introduserer vanskelig tema, men til slutt er det actionsekvensene som tar filmens fokus. *The Hurt Locker* representerer en del av det amerikanske militæret som utfører en vellykket jobb og som uttrykker en glede overfor oppgavene.

Filmen markedsføres med plakater av bombeeksplosjoner fra filmer med tekster som: "You don't have to be a hero to do this job. But it helps", og "You'll know when you're in it". På et bilde av Will som løper fra en bombeeksplosjon står teksten under bilder: "War is a drug", som jeg har presentert som filmens premiss. Dette er en film med et maskulint uttrykk der den eneste kvinnelige karakteren er Wills kone. Jeg mener at dette tilfører filmen en større grad av troverdighet. Krig har vært kjempet av menn fra tidenes morgen mens kvinnene har sittet trofast hjemme og ventet. *The Hurt Locker* vant 6 Oscar i 2010 for beste film, regi, klipp, lydklipp, lydmiksing, og originale manus (kilde imdb.com). Det er tydelig at mye av dette skyldes den sterke troverdigheten som ligger i filmens stil og dens utgivelsestidspunkt. Mange av Irakkriegsfilmene før den har mislykkes i sin form og ikke klart å tilfredsstille publikum. Krigsfilmsjangeren har med *The Hurt Locker* skapt en ny retning. Sjangeren er på vei bort fra fallgropene og fellene de har falt i tidligere. *The Hurt Locker* har satt sjangeren tilbake på kartet som en del av hvordan amerikanerne bygger sin identitet. Filmen gjør forståelsen av krig lettere for publikummet som har skapt sin identitet ut i fra hvordan sjangeren har representert den amerikanske krigshistorien. Den nøytrale fremstillingen av Irakkriegen gir publikum et premiss de lettere kan forstå og bearbeide.

Kapittel 8. Konklusjon

I oppgavens filmanalyser har jeg bevisst drøftet disse to bearbeidelsesnivåene: hvordan filmenes karakterer og publikum bearbeider sine krigstraumer. Jeg har brukt den historiske metoden hele veien for å gi svar på hvordan krigshistorien påvirker filmhistorien og sjangerutviklingen. Krigsfilmen er en særegen amerikansk Hollywood-sjanger. Det er viktig å påpeke at sjangeren også har utmerket seg i europeiske filmindustrier, men det som gjør krigsfilmen til et særegent amerikansk produkt er den viktige rollen sjangeren har hatt i opparbeidelsen av amerikansk identitet. I amerikanernes nasjonalisme ligger stoltheten for det nasjonale forsvaret og en overlegen stormaktspolitikk. Krig skaper makt, og USA utmerket stormaktspolitikken i krigsfilmsjangerens fremstillinger av verdenskrigene på første del av 1900-tallet. Jeg skal i konklusjon-delen gjøre en oppsummering av oppgavens analytiske poeng for å gi et overordnet svar på problemstillingen.

Jeg startet oppgaveteksten med Vietnamkrigen for å tegne et bilde av stedet der stormaktspolitikken feilet. USA undervurderte fiendens egenskaper og tapte krigen på ydmykende vis. Jeg har forklart hvordan denne ydmykelsen satte sitt preg på det amerikanske samfunnet, og hvordan det mistet sitt patriotiske og nasjonalistiske uttrykk. Krigen ble fortrent frem til krigsfilmsjangeren tok et oppgjør med den i årene fra 1977 til 1989. Frem til da hadde krigsfilmene fremstilt kollektiv krig på slagmarken. Nå stod de individuelle soldatenes mentale problemer i fokus. De første filmene, *Coming Home* (1978), *The Deer Hunter* (1978) og *Apocalypse Now* (1979), gjennomgikk krigens helvete og soldatenes mentale problemer. Krigen hadde en ødeleggende og opprivende effekt på soldatene som hadde deltatt, og det amerikanske samfunnet de tilhørte. De maskuline verdiene som sjangeren hadde opparbeidet som en viktig del av dets uttrykk ble snudd opp ned og emosjonelle verdier tok dens sted. Soldatene måtte ta et oppgjør med sin egen krigshistorie og myndighetenes svik. Rambo opparbeidet en troverdig helterolle i oppgjøret med sine mentale problemer i *First Blood* (1982). Krigshistorien ble omskrevet i filmen *First Blood Part II* (1985) da han reiste tilbake til Vietnam og tok tilbake sin stolthet. Rambo uttrykte til slutt kun et ønske om å bli godtatt for den mannen han var blitt. I *Platoon* (1986) fikk publikum se det virkelige Vietnam og ga endelig et helhetlig bilde av hvordan krigen opplevdes av soldatene mens de fortsatt var i Vietnam. Filmen var inspirert av regissør Oliver Stones egne krigserfaringer og ga et svært realistisk uttrykk av krigen.

Regissørens senere film, *Born on the Fourth of July* (1989), fortalte historien til Vietnamveteranen Ron Kovic og hvordan hans oppgjør med sin krig vendte hans aggresjon mot myndighetenes brudd på menneskerettigheter i Vietnamkrigen. Alle disse Vietnamfilmene ga publikum et større forståelsesaspekt av Vietnamkrigen og ga dem tid til å bearbeide ydmykelsen. 2000-tallets Vietnamfilm, *We Were Soldiers* (2002), forsøkte å fornye bildet på Vietnamkrigen og gi den et patriotisk uttrykk. Intensjonen kan ses som indirekte propaganda og dens nostalgiske blikk tilbake på sjangerens tradisjonelle uttrykk ble urealistisk. Filmen tar et endelig, men diffust oppgjør med offerrollen USA tredde inn etter tapet til Vietnam, der filmens løsning presenterte at hver enkelt måtte ta sitt endelige oppgjør med Vietnamkrigen.

På 1990-tallet gikk sjangeren tilbake til sitt tradisjonelle uttrykk i produksjonen av krigsfilmer fra borgerkrigen og 2.verdenskrig. Den vellykkede krigen mot Irak i 1991 skapte få krigsfilmer da mediene på positivt vis hadde vinklet en krigskonflikt som ble løst raskt og effektivt. Offentligheten kjente ikke til soldatenes problemstillinger og dette ga krigsfilmsjangeren en utfordring i forhold til å fremstille realistiske konflikter i Gulffilmene. De tre filmene, *Courage Under Fire* (1996), *Three Kings* (1999) og *Jarhead* (2005), viser historier som offentligheten ikke kjente til.

Da USA invaderte Irak i 2003 ble nasjonen på nytt involvert i en langvarig og endeløs krigskonflikt. Det amerikanske folkets protester ble ikke hørt og engasjementet snudde. Filmregissørene tok på seg rollen med å bringe informasjon til folket gjennom fiksjon da den kritiske mediedekningen avtok. Det amerikanske forsvarets forsøk på å hindre de negative soldathistoriene fra å nå offentlighetens lys feilet i den teknologiske tidsalderen. Den tekniske utviklingen førte til at soldatene dokumenterte krigen selv og publiserte film og foto på de sosiale mediene på internett. Dette er tematikken i filmen *Redacted* der formspråket fortelles gjennom fremstillinger av disse sosiale mediene («Youtube» og blogger). Filmen feilet på hensikten med å bringe informasjon til folket. I stedet ble det opprettet en internettside som oppfordret folk til å boikotte filmen (BoykottRedacted.com). Tematikken og fortellerstilen ble for utfordrende for publikum, og ga ikke en distansert filmopplevelse med en flukt fra hverdagen.

Den dokumentariske fortellerstilen gjør seg gjeldende i flere av oppgavens filmeksempler, blant annet i miniserien *Generation Kill*. Her blir vi bedre kjent med soldatene på deres

reise inn i krigen. Vi opplever hvordan de endrer seg og får et nærblikk på deres reaksjoner. Dette gir et større helhetlig bilde av soldatrollen i krig. Filmene fra Irakkriegen setter et større fokus på myndighetens svik og deres fraværende ansvarsrolle. Det kan virke som om myndighetene har mistet kontrollen og ingen tar ansvar for det økende samfunnsproblemet med soldatenes psykiske problemer. Før krigen ble avsluttet høsten 2010 ble det stadig sendt flere soldater til Irak, noe som gjorde samfunnsproblemene større. Dette ga en dårlig representasjon av det amerikanske forsvaret, og denne negative tematikken kan være en forklaring på hvorfor publikummet sviktet kinovisningene.

Dette snur i 2008 og 2010 da de to filmene *Green Zone* og *The Hurt Locker* lanseres på kino. Disse to filmene lykkes med sin fortellerstil. *Green Zone* forteller en kritisk historie, men har flettet denne inn i en vellykket form. Regissøren hadde tidligere lyktes godt med thriller-trilogien om den fiktive karakteren *Jason Bourne*. Dette formatet ble videreført til *Green Zone* og regissøren brukte den samme skuespilleren i hovedrollen, Matt Damon. Protagonisten i *Green Zone* har klare heltetrekk og er dermed mannen publikum heier på. Løgnene som avsløres er kritiske, men avdekkingen av sannheten setter her grunnlaget for at bearbeidelsesprosessen av Irakkriegen kan begynne. Den actiondrevne handlingen i *Green Zone* og i *The Hurt Locker* gir en distansert opplevelse av krigens kritiske uttrykk. Fortellerstilen og tematikken gir publikum en observerende opplevelse av handlingsforløpet og skaper dermed en høyere forståelseshorisont.

Mitt overordnede synspunkt på hva krigsfilmene jeg har analysert forteller er at bearbeidelsen av krig ligger i å erkjenne krigshistorien. Dette er historie som ikke kan fortrennes og krigsfilmsjangerens skildringer er nødvendige for å gi publikum en høyere forståelseshorisont av krig. De fiktive karakterene i filmene er også avhengige av å erkjenne sin krigshistorie for å oppnå en bearbeidelse.

I arbeidet med denne oppgaven har jeg fått en større forståelse for utfordringene som krigsveteranene, filmregissørene og det amerikanske folket sliter med i forhold til hvilke opplevelser krig har gitt dem. Krig er brutalt, men også nødvendig for å definere den amerikanske identiteten. Krig har formet den amerikanske kulturen og det er nødvendig for nasjonen å forstå sin historie for å finne mening og tilhørighet til sitt fedreland.

Bibliografi

Utvalgt litteratur:

Allen, Robert C. og Gomery, Douglas. 1985. *Film History – Theory and Practice*. First edition. New York: McGraw-Hill, Inc.

Schatz, Thomas. 1981. *Hollywood Genres – Formulas, filmmaking and the studio system*. First edition. Boston: McGraw-Hill, Inc.

Westwell, Guy. 2006. *War Cinema – Hollywood on the Front Line*. London: Wallflower Press.

Ryan, Michael og Kellner, Douglas. 1988. Vietnam and the New Militarism. I *Hollywood and War – the Film Reader*, red. Slocum, David J. 2006. s.239-255. New York: Routledge.

McAdams. Frank. *The American War Film – History and Hollywood*. Westport: Praeger Publishers.

Modleski, Tania. 1998. Do We Get To Lose This Time? Revising the Vietnam War Movie. I *The War Movie*, red. Eberwein, Robert. s. 155-171. 2004. New Brunswick: Rutgers University Press.

Gjelsvik, Anne. 2005. Det er gutter som har vaska seg: et filmanalytisk blikk på helteroller i bevegelse. I *Arr*, 3/2005. s.69-79

Online nettkilder:

Mendible, Myra. 2008. *Post Vietnam Syndrome: National Identity, War, and the Politics of Humiliation*. <http://www.radicalpsychology.org/vol7-1/mendible.html> (lest 2011).

Newman, Simon. 2011. *'Is that you John Wayne? Is this me?'* Myth and meaning in American representations of the Vietnam War.

<http://www.americansc.org.uk/Online/Newman.htm> (lest 2011)

Neumaier, Joe. 2010. 'Green Zone' review: Where Iraq War truth lies. NYDailyNews, 11.mars 2010. [http://articles.nydailynews.com/2010-03-](http://articles.nydailynews.com/2010-03-11/entertainment/27058665_1_imperial-life-rajiv-chandrasekaran-movies)

[11/entertainment/27058665_1_imperial-life-rajiv-chandrasekaran-movies](http://articles.nydailynews.com/2010-03-11/entertainment/27058665_1_imperial-life-rajiv-chandrasekaran-movies) (lest 2011)

Toto, Christian. 2008. *Generation Kill: Not the Greatest Generation*. PJMedia, 13.juli 2008. <http://pjmedia.com/blog/generation-kill-not-the-greatest-generation/> (lest 2011)

Hattenstone, Simon. 2008. No one wants to know. The Guardian, 8.mars 2008.

<http://www.guardian.co.uk/film/2008/mar/08/features.iraqandthedia> (lest 2011)

Cooper, Helene og Stolberg, Sheryl G. 2010. Obama Declares an End to Combat Missions in Iraq. The New York Times, 31.august 2010.

http://www.nytimes.com/2010/09/01/world/01military.html?_r=2 (lest 29.oktober 2011)

White, Josh. 2004. Soldiers Facing Extended Tours. The Washington Post, 3.juni 2004.

<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A10961-2004Jun2.html> (lest 2011)

Hedges, Chris. 2002. War is a Force That Gives Us Meaning. Amnesty International NOW Magazine, winter 2002.

http://www.thirdworldtraveler.com/War_Peace/War_Gives_Meaning.html (lest 2011)

Harkness, Alistar. 2009. Film review: The Hurt Locker. Scotsman.com, 27.august 2009.

http://www.scotsman.com/news/film_review_the_hurt_locker_1_773197 (lest 2011)

Scheer, Christopher. 2003. Ten Appalling Lies We Were Told About Iraq. AlterNet, 27.juni 2003.

<http://www.alternet.org/story/16274?page=1> (lest 2011)

Østerud, Øyvind. 2004. *Okkupasjon for demokrati? Krigsmål og fredsutsikter i Afghanistan og Irak*. FFI rapport. <http://rapporter.ffi.no/rapporter/2004/03541.pdf> (lest 2011).

Ebert, Roger. 1979. Apocalypse Now. Rogerebert.com, 1.juni 1979.
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19790601/REVIEWS/41214002/1023>

Ebert, Robert. 1979. The Deer Hunter. Rogerebert.com, 9.mars 1979.
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?aid=/19790309/reviews/903090301/1023>

Ebert, Robert. 1970. MASH. Rogerebert.com, 1.januar 1970.
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19700101/REVIEWS/40812002/1023>

Ebert, Robert. 1998. Saving Private Ryan. Rogerebert.com, 24.juli 1998.
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?aid=/19980724/reviews/807240304/1023>

Ebert, Roger. 2005. Jarhead. Rogerebert.com, 4.november 2005.
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20051103/REVIEWS/51019007/1023>

Ebert, Roger. 2007. Redacted. Rogerebert.com, 16.november 2007.
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20071115/REVIEWS/711150303>

Ebert, Roger. 1989. Casualties of War. Rogerebert.com, 18.august 1989.
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19890818/REVIEWS/908180301/1023>

Ebert, Roger. 2009. The Hurt Locker. Rogerebert.com, 8.juli 2009.
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20090708/REVIEWS/907089997/1023>

White House. *Ronald Reagan*. <http://www.whitehouse.gov/about/presidents/ronaldreagan>
(lest 2011)

Wikipedia. *Rambo (1985 video game)*.
http://en.wikipedia.org/wiki/Rambo_%281985_video_game%29 (lest 2011)

Wikipedia. *Gulf War*. http://en.wikipedia.org/wiki/Gulf_war (lest 2011)

Wikipedia. *Walter Cronkite*. http://en.wikipedia.org/wiki/Walter_Cronkite (lest 2011)

The Official U.S. Army Game. *Americas Army*. <http://americasarmy.com/aa/> (lest 2011)

United States of America Green Card Lottery. 2009. *Join the army and become a US citizen in 6 months*. <http://www.usadiversitylottery.com/green-card-dv2011-immigration-news-march182009.php> (lest 2011)

Bokmålsordboka. <http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=traume&begge=+&ordbok=begge>

Senter for Stress og Traumepsykologi. *Generelt om krisereaksjoner*.
<http://www.traumepsykologi.no/index.php?idSeccion=21> (lest 2011)

IMDB. *Awards for The Hurt Locker (2008)*. <http://www.imdb.com/title/tt0887912/awards>
(lest 2011).

Utvalgt filmografi

All Quiet on the Western Front, 1930. Lewis Milestone
Casablanca, 1942. Michael Curtiz
The Green Berets, 1968. John Wayne
*M*A*S*H*, 1970. Robert Altman
Coming Home, 1978. Hal Ashby
The Deer Hunter, 1978. Michael Cimino
Apocalypse Now, 1979. Francis F. Coppola
First Blood, 1982. Ted Kotcheff
Rambo: First Blood Part II, 1985. George P. Cosmatos
Platoon, 1986. Oliver Stone
Born on the Fourth of July, 1989. Oliver Stone
Casualties of War, 1989. Brian De Palma
Courage Under Fire, 1996. Edward Zwick
Saving Private Ryan, 1998. Steven Spielberg
Three Kings, 1999. David O. Russell
Band of Brothers, 2001. David Frankel og Mikael Salomon
We Were Soldiers, 2002. Randall Wallace
Jarhead, 2005. Sam Mendes
Redacted, 2007. Brian De Palma
In the Valley of Elah, 2007. Paul Haggis
Stop-Loss, 2008. Kimberly Peirce
Generation Kill, 2008. Susanna White og Simon C. Jones
The Hurt Locker, 2008. Kathryn Bigelow
Green Zone, 2010. Paul Greengrass