

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Janez Trontelj

Primerjalna analiza »ameriškega vojnega filma«

Diplomsko delo

Ljubljana, 2008

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Janez Trontelj

Mentor: Doc. Dr. Peter Stanković

Primerjalna analiza »ameriškega vojnega filma«

Diplomsko delo

Ljubljana, 2008

ZAHVALE

Tanja, najlepša hvala za vso podporo, motivacijo, neskončne teoretske debate in potrpljenje.

Hvala tudi vsem, ki ste s svojimi razmišljanji, pogledi in nasveti tako ali drugače pripomogli k nastanku tega diplomskega dela.

In hvala mentorju Dr. Petru Stankoviču za vso pomoč ter Simoni Mehle za lekturo.

Diplomsko delo je posvečeno družinskemu potrpljenju.

Primerjalna analiza »ameriškega vojnega filma«

Noben filmski žanr ni tako značilen za neko državo, oz. nacijo, kot je »ameriški vojni film« za ameriško. »Ameriški vojni film« predstavlja enega izmed kulturno-ideoloških gradnikov ameriške nacije. V sebi združuje ameriško kinematografijo in ameriško vojsko ter tako predstavlja del establišmenta. Film kot medij, še posebej pa ameriška kinematografija, ima zelo velik doseg v svetu, gledajo ga ljudje s celega sveta. »Ameriški vojni film«, ki je derivat ameriške preteklosti in narodne evolucije, vzpostavlja boj med »dobrim« in »zlim« kot je viden skozi ameriške oči. Ta pogled je favoriziran ter postavljen kot edini pravi v svetovnem merilu. »Ameriški vojni film« moralno legitimira ameriške vojaške posege po svetu in jih prikazuje kot upravičene in nujne. Preko »ameriškega vojnega filma« izvemo, kakšna je ameriška samopredstava, kako si ZDA želijo, da bi jih drugi videli in si jih predstavljali ter njihovo predstavo o tem, kako bi moral biti svet urejen. V diplomskem delu sem primerjal kako se je prevladujoča ideologija odražala v ameriškem vojnem filmu med hladno vojno in kako po njej ter kako so se spreminjali glavni junaki in kako sovražniki.

Ključne besede: vojni film, junak, sovražnik, ideologija, mit

Comparative analysis of the »american war movie«

No movie genre is as characteristic for a state or a nation, as is the »American war cinema« for United States of America. »American war cinema« represents one of cultural-ideological cornerstones of the American nation. In itself it combines the American cinematography and the United States army and as such it represents a part of the American establishment. Film as a media, and especially the American cinematography, has a tremendous reach all over the World. »American war cinema«, which is a derivate of the American history and the nation's evolution, is based upon the fight of »good« against »evil«, as it is seen through the American eyes. It is this view that is favored and represented as the only right one in the World. »American war cinema« morally legitimizes American war efforts all over the World and represents them as justified and absolutely necessary. It is through »American war cinema« that we find out what is the American self-perspective, how the US wants to be seen and comprehended, and how the US wishes the World ought to be. In the diploma work I compared how the American ideology is seen in »American war cinema« during the cold war and how after it, how the hero and how the enemy changed.

Key words: war movies, hero, enemy, ideology, mith

KAZALO

1	UVOD.....	6
2	RAZISKOVALNA VPRAŠANJA.....	7
2.1	Struktura.....	7
3	TEMELJNI KONCEPTI.....	8
3.1	Mit.....	8
3.2	Ideologija.....	10
3.3	Junak in sovražnik.....	12
3.4	Ameriški ustanovni miti.....	14
3.5	Ameriški vojni film.....	16
3.6	Mediji, reprezentacija in diskurz.....	18
3.7	Studium in punctum.....	19
4	RAZISKOVALNO POLJE PRIMERJALNE ANALIZE.....	20
5	PRIMERJALNA ANALIZA »AMERIŠKEGA VOJNEGA FILMA«.....	24
5.1	HLADNA VOJNA.....	24
5.1.1	»Dr. Strangelove«.....	25
5.1.2	»Fail Safe«.....	26
5.1.3	Ugotovitve.....	27
5.2	DRUGA SVETOVNA VOJNA.....	27
5.2.1	»Patton«.....	29
5.2.2	»MacArthur«.....	31
5.2.3	»Saving Private Ryan«.....	32
5.2.4	»The Thin Red Line«.....	33
5.2.5	»Pearl Harbor«.....	34
5.2.6	»Torra! Torra! Torra!«.....	36
5.2.7	Ugotovitve.....	36
5.3	VIETNAMSKA VOJNA.....	39
5.3.1	»First Blood II.«.....	40
5.3.2	»Platoon«.....	41
5.3.3	»Full Metal Jacket«.....	42
5.3.4	»The Green Berets«.....	43
5.3.5	»We Were Soldiers«.....	45
5.3.6	Ugotovitve.....	46
5.4	»THE HUNT FOR RED OCTOBER«.....	48
5.4.1	Ugotovitve.....	50
5.5	NOVI AMERIŠKI KOLONIALIZEM.....	51
5.5.1	»Three Kings«.....	52
5.5.2	»Behind Enemy Lines«.....	54
5.5.3	»Black Hawk Down«.....	55
5.5.4	»Tears of the Sun«.....	57
5.5.5	Ugotovitve.....	59
6	ODGOVORI NA RAZISKOVALNA VPRAŠANJA.....	62
7	SKLEP.....	67
8	LITERATURA.....	70
9	FILMOGRAFIJA.....	72

1 UVOD

Svet ima od nekdaj junake, ki jim vsi sledimo že od malih nog preko različnih zgodb. Junaki so protagonisti otroških pravljic, zgodb grške mitologije, starodavnih epov, knjižnih del in filmskih zgodb. Junaki in zgodbe ostajajo, medijski nosilci pa se skozi čas spreminjajo. Govorjeni, pisani in slikovni besedi se je pridružila tudi gibljiva slika – film. Film in televizija sta postala primarna medijska nosilca. Junak se je iz knjige in slike preselil v film in v njem zacvetel.

Vsem družbam sveta je skupno poznavanje pojma »junaka«. Arhetipsko si predstavljamo junaka kot vojščaka, ki skrbi za varnost in se postavlja po robu nevarnostim, ki grozijo njemu in njegovi družbi. »Nacionalni junaki« so umetniki, znanstveniki, filantropi, državniki ipd. Zgodovina je polna tudi vojskovodij, ki so in še vedno posebejajo junake ter s tem ponujajo temelj za identifikacijo z voditeljem in družbo. Skoraj vsaka sodobna družba ima v svoji zgodovini vojake, ki so tako ali drugače vplivali na njen ustroj. Nekateri izmed njih so odigrali ključno vlogo graditeljev sodobnih »zahodnih« držav od starih Grkov dalje. Junake voditelje se predstavlja kot velike ljudi, ki posebejajo vse najboljše lastnosti nekega naroda in kot taki dajejo ljudem zgled. Da pa se junak lahko pokaže v vsej svoji veličini, mora prestatati težke preiskušnje, ki iz njega izvlečejo vso njegovo izvorno človeškost. Tako junaki postavijo temelje etičnosti, moralnosti, prepričanj, gonil in idealov v neki družbi. Vojska je nedvomno stanje za katerega cinični pregovor pravi, da lahko iz ljudi izstisne vse najboljše pa tudi vse najslabše in najhujše. Vsak junak se kali v odnosu do svojega sovražnika, saj se vzpostavlja na temelju nasprotij: zaveznik - sovražnik, dobro - zlo, »mi« - »oni«.

Združene države Amerike (v nadaljevanju ZDA) so se v svetu vzpostavile kot »svetilnik demokracije«, kot voditeljice »svobodnega sveta«. Prikazati se želijo za večnega varuha, ki zatiranim narodom prinaša upanje z uvedbo »zahodnega« tipa demokracije in s tem svobode. ZDA pa so tudi svetovni medijski mogul, saj je ameriška medijska produkcija ogromna in videna po celem svetu. Poleg tega so ZDA edina država na svetu, ki ima »vojno kinematografijo«, torej specifičen filmski žanr. Tako ZDA s svojim specifičnim sporočilnim kanalom (beri: »ameriškim vojnim filmom«), podaja enostranski pogled na in razlago za ideološko razdrobljenost sveta (vključno z državnimi »prijatelji in sovražniki«).

Omenjeni sporočilni kanal nima tekmeca, ki bi s podobno sporočilno tehniko in formo lahko predstavil drugo stran vojnih zgodb ter hkrati ponudil tudi ideološko protiutež. ZDA tako ponujajo tudi »rešitev« kako naj bi svet izgledal. Preko »ameriškega vojnega filma« izvemo, kakšna je ameriška samopredstava, kako si ZDA želijo, da bi jih drugi videli in si jih predstavljali ter njihovo predstavo o tem, kako bi moral biti svet urejen.

Primerjalna analiza ameriškega vojnega filma iz dveh obdobj se je izkazala kot ustrezen način, da se dokopljem do nekaterih odgovorov na vprašanja, ki so se mi zastavila ob razmišljanju o tem, kako se ZDA vidijo v vlogah "svetovnega policaja" ter voditeljice "svobodnega sveta".

2 RAZISKOVALNA VPRAŠANJA

Na osnovi vidnih vojnih filmov ter zaznanih razlika med njimi (tako družbenih kot tudi političnih), se mi je porodilo veliko vprašanj, vrednih bolj podrobne analize. Zastavil sem si tri ključna raziskovalna vprašanja:

- 1. Kako so »ameriški ustanovni miti« vtakani v »ameriških vojnih filmih« in kako pomagajo predstavljati ameriške vojaške posege v pozitivni luči ter jih s tem tudi legitimirati?**
- 2. Ali povezujejo vse junake »ameriškega vojnega filma« iste vrednote?**
- 3. Kako se sovražnik v »ameriškem vojnem filmu«, po padcu berlinskega zidu, spremeni v skladu s potrebami trenutne prevladujoče politične ideologije?**

2.1 Struktura

»Uvodu« in drugemu poglavju »Raziskovalna vprašanja« sledi tretje poglavje »Temeljni koncepti«. V njem sem opisal koncepte, ki igrajo ključno vlogo v primerjalni analizi, in sicer »mit«, »ideologija«, »junak in sovražnik«, »ameriški ustanovni miti«. Sledi opis koncepta »ameriški vojni film«, ki zaradi svoje narave rodi naslednje podpoglavje »Mediji, reprezentacija in diskurz«. Tretje poglavje zaključim z opisom konceptov »studium

in punctum«, ki sta orodji za prepoznavanje bistvenih vsebin prikazanega (fotografija, film). V četrtem poglavju »Raziskovalno polje primerjalne analize« pa predstavim analizirane filme in razložim njihov izbor. Diplomsko delo sem metodološko zasnoval na primerjalni analiz ameriških junakov in njihovih neameriških sovražnikov. Peto poglavje »Primerjalna analiza ameriškega vojnega filma« sem tako razdelil na naslednja podpoglavja: »Hladna vojna«, »Druga svetovna vojna«, »Vietnamska vojna«, film »Hunt for Red October« (z njim se zgodi »prelom«) in pa »Novi ameriški kolonializem«. Diplomsko delo zaključim z odgovori na raziskovalna vprašanja ter s sklepom.

3 TEMELJNI KONCEPTI

Med pisanjem diplomskega dela sem naletel na številne koncepte, s katerimi sem si pomagal pri analizi in na katerih sloni to diplomsko delo.

3.1 Mit

Miti so korenine naroda (družbenih in drugih skupin). Vsebujejo tisto, iz česar narod črpa svoj ponos in navdih ter dobiva smernice za življenje. Ali kot je zapisal Joseph Campbell: »Miti so zgodbe življenjske modrosti.« (Campbell v Moyers 1988, 9). Miti temeljijo na izvoru naroda in na »zgodovinski« izkušnji oz. na zgodbi izpred davnih let, ki je bodisi resnična bodisi neresnična, najpogosteje pa je nekaj vmes. Milan Matić je zapisal: »Miti so zgodbe o naravi sveta in stvari, o pomenu pojavov in njihovem izvoru in smislu, o začetkih in smereh premikanja, s katerimi se omogoča prenašanje in nadaljnje razvijanje osmišljenega opazanja sveta, ki je prilagojeno specifičnim človeškim potrebam in namenom.« (Matić 1998, 16). Psihoanalitski pogled na mite in mitologije je ponudil Carl Gustav Jung. Mitske zgodbe je poimenoval arhetipi, ki predstavljajo kolektivno nezavedno, torej »nekaj, kar je skupno vsem ljudem«. (Levi-Strauss 1958, 215)

Vsak mit je zgodba, ki ima protagoniste, junake in sovražnike oz. ovire s katerimi se spopada junak in preko katerih se afirmira ter na ta način daje drugim vzgled. Zgodba je temelj, na katerem se narod konstituira in na podlagi katerega se tolmačijo izkušnje neke družbe. »Mit kot sveta zgodba o nastanku, prehod iz neubrane, kaotične divjosti v urejen, organski svet [...] Obravnava osnovni zaplet, zlom, travmo, ki se je zgodila davno v preteklosti; nanjo potem na različne načine odgovarjajo vse naslednje generacije.«

(Velikonja 1996, 23). Poleg tega mitologije prenašajo medgeneracijska sporočila in nauke iz preteklosti, ali kot pravi Edmund Leach: »Mit ni samo zgodba (pravljica), mit podaja sporočilo, ki je namenjeno indoktrinaciji novih članov družbe (novih generacij družbe). Mite podajajo nosilci tradicije.« (Leach 1972, 73)

Mit torej do določene mere, na podlagi zgodovinskih doživetij, riše meje neki družbi in njeni kulturi. Družbi postavlja pravila obnašanja, ki temeljijo na preteklih rodovih in na izročilu, ki velja kot visoka moralna kategorija. »Mitologija, oz. sveta tradicija neke družbe, je skupek narativov, ki so vtakani v njeno kulturo, in ki diktira njene rituale, služi kot načrt (chart) družbenega reda in kot vzorec moralnega vedenja (obnašanja).« (Strenski 1992, 121)

Množični mediji, še posebej tako razvit in razvejan medij kot je film, dosežejo ogromne mase »odjemalcev«. »Miti so s strani velike večine sprejeti skupki idej [...] Te ideje se razširjajo in popularizirajo skozi množične medije in so ponotranjeni s strani večine javnosti.« (Bradley 2004, 2). O močni navezi med mitologijami in filmom govori tudi Jean Baudrillard, ki pravi: »V obdobju nasilne in aktualne zgodovine (recimo v času med dvema vojnama in hladno vojno) je mit kot imaginarna vsebina preplaval film. To je zlata doba velikega vstajenja despotov in legend. Mit, pregnan iz realnega z nasilnostjo zgodovine, je našel svoje zavetje v filmu.« (Baudrillard 1999, 57). Ameriški vojni film je edini svetovni tovrstni žanrski monopolist. Kot tak podaja zgolj enostransko razumevanje zgodb. Ob tem pa druge kinematografije ne ponujajo druge strani medalje. Tako je v primeru »ameriškega vojnega filma« svetovna javnost podvržena ameriški interpretaciji zgodb, ki so proizvod ameriške kulture, mitologij in ideologije.

Miti so temelj na katerih se gradijo ideologije. Mite se uporablja, citira, relativizira, prireja, politizira in izkorišča. Miti izhajajo iz preteklosti, a so nadčasni. Ne samo da povzemajo zgodovino in razlagajo sedanjost, temveč tudi napovedujejo prihodnost. »Mit se vedno nanaša na neka pretekla dogajanja: »pred nastankom sveta«, ali »na začetku časa«, v vsakem primeru se je mit zgodil »davno tega«. Poleg tega je za mit značilno, da ti pretekli dogodki tvorijo trajno strukturo, ki se naslanja tako na preteklost, kot na sedanjost in tudi na prihodnost.« (Levi-Strauss 1958, 217)

Tako se bistvo družbe inkorporira v sodobno, manifestirajočo se ideologijo. S tem pa pridemo do t.i. »političnega mita«. »O političnem mitu govorimo takoj, ko se družbena travma – tesnobne situacije, kriza ali pomanjkanje – prelevi v psihično. Družbeno, politično, razredno, nacionalno itn. postane osebno: posameznik postane predstavnik splošnega.« (Velikonja 1996, 22)

V vojnem filmu je glavni junak »žrtev« zgoraj omenjenega »splošnega«. Junak postane branik družbe, politike, razreda in nacije. S tem pa se vključi v mit, postane njegov sestavni del in njegova potrditev.

3.2 Ideologija

Za razumevanje vpliva vojnega filma na družbo/-e oz. za oris tega, kako se preko vojnega filma ustvarja in širi ideologija ameriške družbe, je treba najprej definirati koncept ideologije. Vendar bom pred tem, zaradi vsebine diplomskega dela, povezal koncept ideologije s kinematografijo.

Film kot medij podaja in prikazuje vsebine. Te vsebine imajo lahko različen smoter: lahko gre za plasiranje umetniških del, obveščanje javnosti, razvedrilo, ipd. Vsi mediji se lahko uporabljajo tudi kot sredstva za »vodenje« in manipulacijo. Craig J. Saper pravi, da »[...] »Primitivna kinematografija«, kot izum za izdelovanje/proizvajanje zgodovine, ni zgolj avtomat za zapisovanje zgodovine [...] Kinematografija deluje kot stroj za umetno proizvodnjo mitov in posledično monolitnih ideologij.« (Saper 1997, 67). Ideologija je koncept, ki ima mnoga tolmačenja.

»Raymond Williams (1977) je določil tri glavne uporabe:

- *Sistem prepričanj, ki so značilna za določen razred ali skupino.*
- *Sistem dozdevnih prepričanj – napačne ideje ali napačno zavedanje – kar lahko postavimo nasproti resničnemu ali znanstvenemu znanju.*
- *Splošen proces ustvarjanja pomenov in idej.» (Fiske 2005, 171)*

Zoja Skušek-Močnik pravi podobno, namreč da je »[...] ideologija sistem (ki ima svojo lastno logiko in strogost) predstav (podob, mitov, idej ali pojmov), ki obstoji v neki družbi

in igra v njej neko zgodovinsko vlogo.« (Skušek-Močnik 1980, 317-318). Goran Therborn ideologije dojema kot »navodila« (mit pa je osnova za interpretacijo »navodil«) za življenje. Pravi da »[...] delovanje ideologije v osnovi implicira konstitucijo in modelno oblikovanje načina, po katerem človeška bitja živijo življenje kot zavestni, reflektirajoči pobudniki dejanj v strukturiranem, pomena polnem svetu. Ideologija deluje kot diskurz [...]« (Therborn 1987, 29). K opredelitvi koncepta diskurza pridemo v nadaljevanju. Ideologija torej tvori družbene okvirje, vrednote in oporne točke ljudem v neki družbi. V vojnem filmu se družbeni okvirji, prepričanja, družbena bit in ideologija ameriške družbe odražajo preko kriznih trenutkov vojne.

Ideologije so v stalnem stiku s prejemnikom. Ljudje prejemamo, ponotranjamo in živimo ideologije. »Inkluzivno-historične ideologije konstituirajo ljudi kot zavestne člane zgodovinskih družbenih svetov [...] Naslavljajo pripadnike države (državljanec)« (Therborn 1987, 39). In kot že omenjeno, lahko ideologije preko medijev delujejo tudi manipulativno, predvsem če nastopajo preko monopolističnih medijev, kot je npr. »ameriški vojni film«. »Ideološko dominacijo lahko tolmačimo tudi kot specifikacijo Gramscijevega koncepta hegemonije, ki se pri Gramsciju samem nagiba k omejitvi v dihotomijo sile in privolitve.« (Therborn 1987, 122). Marksistični pogled na ideologijo pa pravi, da so »[...] dominantne ideje (ki postanejo same po sebi umevne - »common sense«) katerekoli družbe [...] tiste, ki delujejo v prid vladajočega razreda, da bi s tem utrjevale lastno dominacijo.« (Branston in Stafford 2003, 118).

»Ameriški vojni film« je odvisen od ameriških državnih aparatov, konkretno od ameriške vojske. Podvržen je skrajnemu razumevanju državne ideologije kot jo vidi njen najmočnejši prisilni aparat - ameriška vojska. Slednja je tudi svetovno najmočnejša in je eden izmed neposrednih izvajalcev (in tudi »izvoznikov«) ameriške ideologije. Le-ta je grajena na ameriških ustanovnih mitih, ki pripovedujejo o začetku države. Država je nastala z dobršno mero nasilja, ki mu je bilo treba najti upravičen razlog in opravičilo. Na podlagi ameriških ustanovnih mitov (o njih pišem v podpoglavju 3.4) se ameriška ideologija manifestira tudi v ameriški zunanji politiki, ki ima ameriške ustanovne mite za vodilo svojih dejanj. V ameriških ustanovnih mitih prinaša dominacija nad nasilnim okoljem in katerimkoli sovražnikom odstranitev groženj, končno zmago idealov družbe ter premoč nad ostalimi akterji, bodisi sovražniki bodisi prijatelji (zavezniki). ZDA tolmačijo

soje interese v svetu tudi preko ameriških ustanovnih mitov in jih podajajo kot ideologijo, kot iz zgodovine v sedanost prevedena najstva. Ali kot je rekel C. Levi-Strauss: »Mitski misli ni nič bližjega kakor politična ideologija.« (Levi-Strauss 1958, 217). Ideologija služi »normalizaciji« in razlaga sveta, ki pa je seveda tudi družbeno pogojena. To pa pomeni, da je pod stalnim vplivom vladajočih struktur in medijev preko katerih se vrši sporočanje. »[...] Ideologija kot skupek idej, verovanj, konceptov itd., prepričuje o svoji »resnici«, in služi nekemu interesu moči.« (Žižek 1994, 10)

Večina teorij o ideologiji je komplementarnih, saj različne teorije osvetlujejo drugačne poglede nanjo. Vprašanje ni Ali je ideologija prisotna v vojnih filmih?, temveč Kako je ideologija v njih prisotna? Tako sem s pomočjo analize različnih interpretacij ideologije v vojnih filmih ter preko filmske naracije in splošne predstavnosti prepoznal njene različne manifestacije.

3.3 Junak in sovražnik

Eden brez drugega ne obstajata. Nekdo postane junak z zmožnostjo premagovanja sovražnika. Ideološko je sovražnik negacija junaka in predstavlja vse tisto »napačno«, diametralno nasprotno junaku. Kot sem že v uvodu omenil, je arhetip junaka vojak, branitelj, osvoboditelj. Junak se bodisi rodi, afirmira preko zgodbe bodisi postane to zaradi načina, s katerim se sooča s svetom, ki je najpogosteje nasilen, sovražen, drugačen ali »napačen«. Tako kot mit, tudi junak izvira ali iz neke »krize«, soočenja z izzivom¹ ali klica po dogodivščini. »Glasnik lahko poziva k življenju, [...] ali pa k smrti [...] Lahko je klic tudi h kakšnemu pomembnemu zgodovinskemu podvigu, ali pa zaznamuje svit verskega razsvetljenja.« (Campbell 2007, 71) Klic k dogodivščini sledi klasični strukturi junakove poti.

»[...] junak naleti na pomočnika, ki mu da določeno predznanje o izzivu h kateremu hiti nasproti; nato junak prečka prag²; sledijo preskusi preko katerih se kali; v

¹ »Iz krize se razvije t.i. »Klic k dogodivščini.« (Campbell 1990,70)

² »[...] junak nadaljuje do »praznega varuha« ob vstopu na območje povečane moči [...] Onstran njih je tema, neznano in nevarnost, [...] onstran zaščite družbe.« (Campbell 1990,99)

nadaljevanju naleti na drugega pomočnika, ki mu da še poslednje »orožje« za glavni spopad; nato sledijo različni zaključki - končna zmaga, pobeg, vrnitev, vstajenje ali bitka na domačem pragu.» (Campbell 2007, 277).

Sovražnik je seveda vse tisto, kar junaku stoji na njegovi poti h cilju. Kot že omenjeno, sovražnik predstavlja vse zlobno, temno, hudičevo, torej vse tisto, kar junak prezira, kar mora biti preseženo, premagano. Sovražnik se tako po Ferdinandu de Saussurju opredmeti preko tega, da »[...] vrednosti ustrezajo konceptom [...], da so koncepti skozi in skozi diferencirani, da niso definirani pozitivno s svojo vsebino, temveč negativno s svojimi odnosi z drugimi členi v sistemu. Najbolj natančno jih označimo, če rečemo, da so to, kar drugi niso.« (Suid 2002, 132).

Vsaka ideologija ima svojega »sovražnika« oz. nek primer »napačnega« razmišljanja, obnašanja in delovanja preko katerega se legitimira. Da pa bi prepoznali sovražnika, je treba odkriti od kod prihajajo grožnje, nato pa se nanje primerno odzvati. To pa zahteva obveščanje družbe, da bi se tem dosegli njen odziv in mobilizacijo.

Vez med »filmi nacionalne varnosti« in državnim establišmentom je pogojena s konceptom grožnje. Ameriška strategija se vrti okoli ideje, da vsakršna grožnja legitimira »obrambo«, ki lahko vključuje široko mobilizacijo oboroževalne industrije, ali odločitev za vojaški poseg kjerkoli v svetu. Ameriška zunanja politika [...] je pogojena s pojmom grožnje. Za vodstvo nacionalne varnosti je lahko grožnja vse, od Sovjetske zveze do cyberspace-a, preko upokojenih policajev do teroristov, pa vse do islamskih ekstremistov z Bližnjega vzhoda ali azijskih »revanšistov«. To skorajda obsesivno dojetje grožnje, kjer bi drugi opazili zgolj drugačnost naravnih ovir, je značilno za nacionalni varnostni sistem ZDA, ki je hkrati tudi srce ameriške strategije. Je temelj, ki opravičuje državno moč in njen monopol nad sredstvi prisile ter definira njen pristop do drugih narodov. Film (nacionalne varnosti) prikazuje te grožnje in mobilizacijo orodij, ki naj bi jih premagale. (Valantin 2005, XI).

Temu bi abstraktno lahko rekli, da gre za »iskanje« točk do katerih se ZDA moralno in etično (realpolitično in tudi strateško) opredelijo. V mednarodnih odnosih to pomeni, da

tako kot katerakoli druga država na svetu, tudi ZDA iščejo prijatelje (zaveznike). Iščejo jih med tistimi, s katerimi imajo relativno podoben vrednotni sistem (tradicionalne »zahodne« zaveznice, večinoma iz Evrope) ali tistimi, ki so zanje strateške narave (npr. Savdska Arabija zaradi nafte; Pakistan zaradi »boja proti terorizmu«; v zgodovini pa tudi kdorkoli, ki je imel kaj proti komunizmu). Med iskanjem pa seveda naletijo tudi na sovražnike. Torej na družbe, ki imajo poleg vrednotnega sistema tudi drugačen politični ustroj ali celo nasprotne strateške cilje (npr. Iran in Severna Koreja s svojima programoma za izdelavo jedrskega orožja; Rusija in Kitajska kot porajoči se svetovni sili; »levičarske« srednje in južnoameriške države; in pa seveda islamski ekstremizem in svetovni terorizem, z Al Kaido kot praporščakom na čelu). Vojni film ponuja z zgodbami o pogumnih ameriških vojakih, ki se v imenu »svobodnega sveta« (včasih s simbolno pomočjo zaveznikov) zoperstavljajo svetovnim sovražnikom, sovražnikom vsega dobrega in svetega. Pa naj bo to brezbožni komunistični sovrag z željo po svetovni dominaciji; verski blaznež z Bližnjega vzhoda, ki bi rad uničil »ameriški način življenja« s sejanjem terorja; nacist iz časa druge svetovne vojne; ali pa tudi samo tiran, ki trpinči lastno ljudstvo.

3.4 Ameriški ustanovni miti

Zgodbe v »ameriškem vojnem filmu« temeljijo na »ameriških ustanovnih mitih«³ in ravno ti mu dajejo moč. »Ustanovni miti kot so »mit o meji« (**Frontier**), »mit o mestu na griču« (**The City upon a hill**) in »mit o manifestni usodi« (**Manifest destiny**), so osnovni gradniki ameriške identitete, ki določajo ameriške politične in vojaške odnose s preostalim svetom.« (Valantin 2005, 1). Prav vse navedene mite je moč prepoznati v vojnemu filmu. »Najmočnejši od vseh je nedvomno »mit o meji«. Mit nastaja vse od 17. stoletja in govori o krajih, kamor so se naseljevali kolonisti in od koder so stalno prestavljali meje. »Meja« je neznani, nevarni kraj, naseljen z nevarnimi domorodci, je kraj, kjer je tako skupnost pionirjev kot tudi posameznik fizično in socialno postavljen pred preiskušnjo.« (Valantin 2005, 2).

Zgornji opis koncepta »meje« je v ameriškem vojnem filmu ponavadi neke vrste začetna točka, oder. Zgodba se gradi na prestopu te meje in na njej temeljijo tudi glavni cilj, osebna preiskušnja, smisel in/ali konflikt glavnega (-ih) protagonista (-ov). »[...] Na

³ (founder legends)

meji je (vsakdo) postavljen pred preiskušnjo rekonstrukcije lastne identitete. Pionir ni več odvisen ali zavezan standardom, obveznostim in navadam, ki jim je bil v »civilizaciji« / na začetku (outset). Njegova nova identiteta se plete z njegovim novim odnosom, z nasiljem, s koraki nujnimi za preživetje v naravi, ki spotoma junaka »očistijo« in ga »oživijo.« (Valantin 2005, 2). Junak je torej že na začetku odrešen marsikatere družbene sponse, saj imajo le-te povsem drugačne pomene v »divjini«. Na »divjem zahodu« je bil zločin ubiti sočloveka (kolonista⁴), ni pa bil zločin ubiti Indijanca (veljali so za nasilneže, ki so ovirali koloniste na poti h ciljem in pred katerimi se je bilo treba braniti). Indijanci so predstavljali »nevarne domorodce« oz. sovražnike kolonialističnih junakov, saj so bili drugačni, nemoralni in sovražni, torej »ovira« na poti do njihovega cilja in nagrade. »Mit o meji« je posledica ekspanzionizma iz zgodnje ameriške zgodovine, ki je še vedno zelo živa.

Legenda o meji je posledica osvajanja Zahoda, izgradnje nacije in ponavljajoče se ter »legitimne« uporabe oboroženih sil proti katerikoli sovražni entiteti, ki bi lahko ogrozila skupnost in njena pravila. Še danes ostaja »mit o meji« zgodba o preiskušnji in zmagi, kot čustvena kategorija, ki je globoko ukoreninjena v ameriški podzavesti, in ki živi kot nikoli dokončana zgodba. V veliki meri določa ameriško politično in strateško dožemanje sveta kot »mejo«. Uporaba moči v svetu potemtakem ni samo legitimna temveč nujna in povrh vsega ne pozna omejitev. (Valantin 2005, 2).

Zgoraj opisana praksa se je po konsolidaciji ZDA premaknila iz Severne Amerike na svetovno prizorišče, pokorjene Indijance pa so zamenjali nacisti, komunisti, teroristi in tirani.

Poleg »mita o meji«, ki je v vojnem filmu omniprezentem, se v njem nahaja tudi **»mit o mestu na griču«**. Tudi ta mit izvira iz samih začetkov zgodovine ZDA.

»S prihodom puritanskih kolonistov v Novo Anglijo na začetku 17 stoletja, je Amerika postala »novi Jeruzalem«. Legenda sovpada z vero kolonistov v obnovo zavezništva med bogom in človekom, kar dela Američane in njihove potomce za

⁴ S »kolonistom« ne mislim evropskih kolonistov iz časa priseljevanja v Ameriko, temveč t.i. »pionirje«, ki so širili meje nastajajočih ZDA.

božje izbrano ljudstvo [...] Posledično mit označuje, celo prejudicira kakršen koli napad na ZDA, njene interese ali njene predstavnike kot bogoskrunski.» (Valantin 2005, 2).

»Mit o mestu na griču« je lahko marsikaj, od »odrešitve stare celine« za časa druge svetovne vojne in zmage nad ekspanzionističnim komunizmom do prevlade demokracije v svetu. Je cilj, bistvo naporov in razlog za vojne.

Zadnji omenjeni »ustanovni mit«, **»mit o manifestni usodi«**, pa delno izhaja iz »mita o mestu na griču«, saj vsebuje verski naboj. Junak namreč v svojem početju prepozna delo usode. Zadane naloge, ovire in dejanja vidi kot svojo usodo. Junak igra vlogo »božjega odposlanca«, čigar usoda je, da premaga sovražnike, reši zatirane in razširi (pridiga) svoj (in edini »pravilni«, od boga poslani) pogled na ustroj sveta.

3.5 Ameriški vojni film

V raziskovalnem delu bom uporabljal besedno zvezo »ameriški vojni film«, in ne »film nacionalne varnosti«. Za »ameriški vojni film« veljajo iste teoretične implikacije kot za »film nacionalne varnosti«, saj je prepoznan kot njegova podzvrst. Hkrati pa ameriški vojni film izključuje vse tiste filme, ki vključujejo druge ameriške represivne aparate.

»Ameriški vojni film« se je v svojem stoletnem razvoju vzpostavil kot svojevrsten žanr. Kot tak ima svojo lastno evolucijo, ki se odziva na razvoj filmske tehnologije, sledi podvigom ameriške vojske in se spreminja v skladu s potrebami trenutne prevladujoče politične ideologije. Redki so primeri vojnih filmov, ki so ideološko neodvisni od ameriškega establishmenta, saj je filmska industrija odvisna od ameriške vojske. »Ameriški vojni film« je podvržen drugačnim pravilom, kot veljajo za ostalo ameriško kinematografijo, saj je odvisen od dobre volje ameriške vojske (in drugih ameriških represivnih aparatov), ki pogojuje sodelovanje s posojjo vojakov in opreme. Zaradi te občutljive navezanosti na ameriški establishment, je ameriški vojni film imenovan tudi »film nacionalne varnosti«⁵ (Valantin 2005, XI.).

⁵ National security cinema.

Naveza med ameriško vojsko in hollywoodskimi filmskimi studiji se je začela, ko so ZDA vstopile v prvo svetovno vojno in v Washingtonu ustanovile »Urad za javno informiranje⁶«. Urad je oblikoval smernice za medije za promoviranje domače podpore vojni. Po vojni so nekateri režiserji, kot sta D.W.Griffith in King Vidor, še naprej sodelovali z ameriško vojsko. Skupaj so, v 20-tih in 30-tih letih 20. stoletja, posneli več filmov. Sodelovanje med hollywoodskimi studiji in Pentagonom se je nato znova razmahnilo z vstopom v drugo svetovno vojno. Hollywood je snemal vojne drame in dokumentarce v podporo vojnemu naporu. Ameriška vojska je priskrbelo vojaško opremo, osebje in nasvete za mnoge filme⁷. Po vojni je Pentagon oblikoval postopek »filmske odobritve« in leta 1948 ustanovil poseben »Urad za zveze«, kot del Urada pomočnika obrambnega ministra za stike z javnostjo⁸. Z razvojem hladne vojne je ameriška vojska zahtevala čedalje več nadzora nad filmi, pri katerih je asistirala. Producentom, ki so želeli dostop do vojaške opreme, lokacij, osebja ali arhivskih posnetkov iz arhiva obrambnega ministrstva⁹ – ki je zelo drag – so morali scenarij odobriti v Pentagonu. Tisti ustvarjalci, ki so se uklonili zahtevam, spremembam in splošni liniji Pentagona, so dobili finančno in tehnično pomoč, tisti, ki pa se niso podredili, pa jim je bila vsakršna pomoč odrečena. Od začetka sodelovanja med Pentagonom in filmskimi studiji velja, da mora producent, ki želi pridobiti pomoč ameriške vojske, slediti mnogim »vojaškim« korakom¹⁰. Ko je film končan, se ga vedno najprej predvaja vodilnim osebam v Pentagonu. Le-ti ga bodisi odobrijo bodisi zavrnejo. V kolikor se film kljub ugovorom Pentagona vseeno vrti, le-ta poskrbi, da v njem ni podpisan in da ga ne vrtijo v vojaških bazah po svetu ter onemogoči predvajanje povsod tam, kjer to lahko stori. To pa vpliva na zaslužek filma. Vojska ne

⁶ Committee of public information.

⁷ Proti koncu vojne je režiser Frank Capra, v sodelovanju z generalom George C. Marshall-om (načelnikom general štaba ameriških oboroženih sil) posnel 6 dokumentarnih filmov z naslovom »Zakaj se borimo« (»Why we fight« 1943-1944). Marshall je bil podpornik moderniziranja vojaških propagandnih tehnik. Verjel je, da bi filme lahko uporabljali za inspiracijo in izobraževanje ameriških vojakov.

⁸ Office of the assistant secretary of defence for public affairs.

⁹ Department of defence - DOD.

¹⁰ V uradni prošnji mora producent sporočiti natančne zahteve filma – koliko ladij, tankov, letal, baz, utrd, podmornic in osebja potrebuje in kdaj. Scenarij mora biti poslan v petih izvodih, da ga lahko pregledajo predstavniki vseh petih vej ameriške vojske. V kolikor je scenarij vojski všeč, je pomoč odobrena, drugače so potrebne spremembe ali pa vsaj kompromisi. Po odobritvi scenarija in začetku snemanja, mora biti na snemanju vedno prisoten tehnični svetovalec vojske.

podpre nobenega filma, ki bi jo prikazal kot nezadovoljivo silo, četudi se tepejo z vesoljci (ameriška vojska ni sodelovala pri filmu »Independence Day« (Emmerich 1996) in »Mars Attacks« (Burton 1996). Ameriška vojska, zaradi neupoštevanja zahtev, na primer ni podprla hollywoodskih filmov kot so »Apocalypse Now« (Coppola 1979), »An Officer and a Gentleman« (Hackford 1982), »Born on the 4th of July« (Stone 1989) in »Forrest Gump« (Zemeckis 1994). (Povzeto po Robb v Fleischer, 2004).

3.6 Mediji, reprezentacija in diskurz

Mediji svoja sporočila podajajo s pomočjo jezika, ki je lahko govorjen, pisan, prikazan na fotografijah in posnetkih – gre za reprezentacijo, ki je »[...] produkcija pomenov skozi jezik. Ljudje dajemo stvarim pomen preko reprezentacij, preko besed, ki jih uporabljamo, da stvari opišemo, preko zgodb, emocij, dožemanj in vrednotenj. Reprezentacije so ustvarjanje pomenov preko jezika.« (Hall 1997, 10-16)

S pomočjo sodobnih elektronskih medijev ameriška vojska rekrutira svoj kader in skrbi za pozitivno podobo, ki se vzpostavlja skozi izključitvene sisteme redčenja diskurza: »prepovedana beseda«, »razločevanje norosti« in »volja do resnice«. (Lukšič in Kurnik 2000, 51). Na diskurz vplivajo zunanji sistemi redčenja. S postopki kontrole in omejevanja diskurza, diskurz sam opravlja kontrolo preko klasifikacij, razdelitev, razslojevanj, ipd. Ti postopki, ki se uporabljajo za obvladovanje diskurzivnega »dogodka ali naključja«, so principi komentarja, avtorja in discipline. Vse te postopke redčenja diskurza imenujemo »veliki postopki podvrženja diskurza« (Lukšič in Kurnik 2000, 51). »Resnica se je premaknila iz ritualnega akta izjavljanja proti sami izjavi. Diskurz kot kompleksen sistem odnosov, ki producirajo resnične izjave, dobi pomen izjave, ki je v odnosu z objektom, referenco, ki ji sedaj daje status resničnega ali ne. Tako je nastala »volja do resnice«. (Lukšič in Kurnik 2000, 51)

Izredno pomembno je torej, da »resnico« pozna čimveč ljudi, da bi tako lahko bili mobilizirani za potrebe države. »Interpretacije vojn množičnih medijev so politično pomembne. Film, televizija in druge »kulturne forme« nudijo podlago za ideološki spopad in pripisujejo pomene vojnim izkušnjam in vojnim veteranom z namenom, da bi ju (re)integrirala v vedno tekočo »nacionalno zgodbo«. (Dittmar in Michaud 2000, 83)

Ameriški vojni filmi »preverjajo« resnico preko svojih zgodb in poti oz. preko razvoja glavnih protagonistov in odnosa med njimi in sovražniki. V vojni hitro pride do faze, v kateri se kliče po sodelovanju celotnega prebivalstva v vojaški akciji (izdelovanje municije, dostava vojski, domača in svetovna moralna podpora, ipd.). Za mobilizacijo nacionalnega sovraštva mora biti sovražnik predstavljen kot morilski agresor in kršitelj moralnih in konvencionalnih standardov, kot ovira ciljem in idealom celotne nacije.

3.7 Studium in punctum

Poleg posvečanja pozornosti »junakom« in »sovražnikom« v »ameriškem vojnem filmu«, sem v njem iskal tudi »rdečo nit«, »l'esprit«, torej duh filma oz. njegovo glavno sporočilo. Iskanja sem se lotil s pomočjo pojmov »stadium« in »punctum«, avtorja Rolanda Barthesa, ki zanju pravi:

[...] večina (fotografij) zbudi [...] zgolj splošno, ali če hočete, vljudno zanimanje; v njih ni nobenih punctum, vseč so mi ali pa mi niso, vendar pa ne zbodejo: investirane so samo s stadium. Stadium je zelo širno polje brezbrizne želje, raztresenega zanimanja, nedoslednega okusa: rad imam/nimam rad, vseč mi je/ni mi vseč. Stadium sodi k vseč, ne k rad; zbuja polovično željo, polovično hotenje; to je tista vrsta nedoločnega, gladkega, neodgovornega zanimanja, ki ga kažemo do ljudi, predstav, oblačil, knjig, ki se nam zdijo »v redu«. (Barthes 1972, 29) Drugi element pa razbije (ali poudari) stadium. Tokrat se ga ne poišče (tako kot se s suvereno zavestjo investira v polje, ki ga pokriva stadium), ta element namreč kakor puščica prileti iz prizorišča in prebode. [...] ta vbod, ta zaznamek, ki naredi orožje ostro [...] ta drugi element, ki zmoti stadium je punctum. (Barthes 1972, 28)

V kolikor razumemo celotne filmske »tekste« (pojem »tekst« vključuje vse elemente – slikovne, grafične in zvokovne) kot »stadium«, potem je razlog za izbor elementov, o katerih boste prebirali v poglavjih, ki sledijo, prav fenomen »punctuma«. V nadaljevanju bom pisal o stvareh, ki so me ob gledanju izbranega filmskega materiala zbudle – v oko ali uho.

4 RAZISKOVALNO POLJE PRIMERJALNE ANALIZE

Prva zamejitev raziskovalnega polja je časovno obdobje nastanka ameriških vojnih filmov. Polje obsega filme, ki so nastali v obdobju med viškom hladne vojne, padcem berlinskega zidu in ameriške invazije na Irak.

Diplomsko delo je primerjalna analiza »ameriškega vojnega filma« dveh obdobji. Prvo obdobje se razteza od viška hladne vojne, ki ga predstavlja kubanska raketna kriza iz leta 1962, do padca berlinskega zidu leta 1989, ki simbolizira razpad Sovjetske zveze in s tem komunizma. Drugo obdobje pa obsega čas po padcu berlinskega zidu, vključno z letom 2003, ko se je odvila ameriška invazija na Irak.

Do leta 1962 so zgodbe in dogajanje v »ameriškem vojnem filmu« večinoma postavljeni v drugo svetovno vojno, ki se je »ravno« končala. Zaradi konkretne zgodovine, je bila ameriška vojska (in njeni vojaki) v prvih filmih o drugi svetovni vojni (do poznih 50-tih in zgodnjih 60-tih let prejšnjega stoletja) dostikrat veliko bolj povezana z zavezniki kot v kasnejših vojnah. Čeprav so bili glavni junaki še vedno ameriški vojaki, so le-ti imeli tako moralno kot tudi gmotno oporo pri svojih evropskih zaveznikih. S tem je bila legitimnost njihovih dejanj veliko bolj trdna kot v vojnah, v katerih so se Američani sami borili proti sovražniku in v kateri je bil zaveznik kvečjemu lokalni upornik ter trmoglavo ameriško prepričanje v svoj prav. Proti koncu 50-tih in v začetku 60-tih pa se je razmahnil še strah pred jedrsko vojno med, iz druge svetovne vojne izhajajočima velesilama, ZDA in Sovjetsko zvezo. Nato je sledila še Vietnamska vojna. Z razvojem »ameriškega vojnega filma« ter z vedno novimi svetovnimi dogajanja in novimi vojname so tudi ameriške naracije takratnega blokovskega konflikta (ki se ni odražal v neposredni konfrontaciji, pač pa se je vojna bila na »periferiji«) imele več »svežega materiala« in novih načinov prikaza. Tako niso bile več toliko osredotočene na minulo drugo svetovno vojno. Po padcu berlinskega zidu pa je izginil monolitni sovražnik v podobi ekspanzionističnega svetovnega komunizma pod taktirko poražene Sovjetske zveze, se razpršil po celem svetu ter prevzel druge sovražne oblike.

Druga zamejitev raziskovalnega polja so filmi, katerih zgodbe in dogajanje se odvijajo na bojnem polju in v katerih so glavni junaki vojaki.

V raziskavo sem vključil vojne filme, ki se pretežno odvijajo na frontah in bojnih poljih in v katerih glavne vloge zasedajo vojaki ameriške vojske. V okviru omenjenih dveh zamejitev sem se izognil vojnim filmom, ki se ukvarjajo pretežno z življenji glavnih junakov, po njihovi vrnitvi z bojnega polja v domovino (npr. »The Deer Hunter« (Cimino 1978), »Taxi Driver« (Scorsese 1976)«, »Born on the 4th of July« (Stone 1989), ipd.) in filmom, v katerih je bistvo zgodbe konflikt znotraj ameriške vojske, torej med američani samimi (»A Few Good Men« (Reiner 1992), »G.I. Jane« (Scott 1997), »Apocalypse Now« (Coppola 1979)).

Tretja zamejitev raziskovalnega polja je gledanost in prejete nagrade.

Filme sem izbral glede na temo (vojno), ki jo obdelujejo in glede na »uspešnost«, »prepoznavnost« in »težo«, ki jih ti predstavljajo v filmski industriji. Med naštete dejavnike štejem visoke (rekordne) zasluzke, ki pomenijo množično gledanost (filmi kot so »Saving Private Ryan« (Spielberg 1998), »Pearl Harbor« (Bay 2001) ali »Black Hawk Down« (Scott 2002)), in/ali dobljene nagrade. Nekateri filmi so torej nedvomno uspešnejši in s tem bolj relevantni za analizo. V umetnosti je težko določiti kaj je tisto nekaj, kar je neko delo naredilo za dobro, prepoznavno, uspešno ali celo kulturno. Isto velja tudi za filme, torej tudi za »ameriški vojni film«.

Zavedam se, da objektivnega izbora filmov ni lahko narediti. Po eni strani sem omejen s predvideno dolžino diplomskega dela, po drugi strani pa obstaja ogromno število filmov, ki bi jih lahko vključil v analizo. Prav tako je treba vzeti v ozir to, da »ameriški vojni film«, skladno z nenehnim razvojem sveta in tehnologij ter z globalizacijo, dosega veliko večje gledalstvo kot ga je pred 45 leti ter da število posnetih vojnih filmov z leti narašča. Zaradi teh dejavnikov, nosi »ameriški vojni film« iz različnih obdobj različno težo. Treba je upoštevati tudi kulturne in zgodovinske razlike med gledalci. Filme o drugi svetovni vojni nedvomno dojemajo Američani in pripadniki drugih »zavezniških sil« iz druge svetovne vojne popolnoma drugače kakor pa Nemci ali Japonci. Pri izboru filmov sem se trudil, da bi zadostil kar največjemu številu dejavnikov, ki nek film določajo za uspešnega, gledanega, pomembnega oz. relevantnega za analizo. Izbor filmov bom v nadaljevanju še dodatno razložil in upam da tudi »upravičil«.

1. Prvo podpoglavje nosi naslov »Hladna vojna«, predstavlja pa ga film **»Dr. Strangelove: How I Stopped Worrying and Loved the Bomb«** (Kubrick 1964). Čeprav je uradno hladna vojna trajala vse od konca druge svetovne vojne pa do padca berlinskega zidu, zajema to podpoglavje njenega paradnega konja - jedrsko bombo. Film **»Dr. Strangelove«** (Kubrick 1964) združuje strah in paranojo pred jedrsko vojno, hkrati pa je film politična satira, ki daje vpogled v ideološki prepad med nasprotnicama v hladni vojni. Na zelo podobno temo pa film **»Fail Safe«** (Lumet 1964), iz skoraj enakega zapleta zgodbe, postreže s povsem drugačnim zaključkom. Filma na temo hladne vojne, ki se domnevno ravno na račun bombe ni razplamtela v vročo, na dva različna načina in z dvema različnima ideološkima nabojema izpostavljata najslabši možen razvoj hladne vojne.
2. Drugo podpoglavje nosi naslov »Druga svetovna vojna«. Gre za podpoglavje s primerjalno analizo šestih filmov. Polovica njih je nastala v 70-tih letih: **»Tora! Tora! Tora!«** (Fleischer & Fukusaku 1970), **»Patton«** (Schaffner 1970) in **»MacArthur«** (Sargent 1977), polovica pa v drugi polovici 90-tih let 20. stoletja: **»Saving Private Ryan«** (Spielberg 1998), **»The Thin Red Line«** (Malick 1998) in **»Pearl Harbor«** (Bay 2001). Medtem ko filma **»Tora! Tora! Tora!«** in **»Pearl Harbor«** različno povzemata japonski napad na Pearl Harbor, zaradi katerega je Amerika vstopila v drugo svetovno vojno, se filma **»Saving Private Ryan«** in **»The Thin Red Line«** na različna načina ukvarjata s posameznikom v vojni. Filma **»Patton«** in **»MacArthur«** pa sta zadnja filma »ameriškega vojnega filma«, ki sta generalom dajala glavno vlogo v vojni. Izbor filmov v tem podpoglavju je bil še posebej težak, saj je filmov o drugi svetovni vojni res veliko. Za razliko od filmskih zgodb o drugih vojnah, ki so vključeni v pričujoče diplomsko delo, so generali igrali dominantne in nosilne vloge samo v filmih o drugi svetovni vojni. Zato se mi je zdelo pomembno, da v to podpoglavje vpletem filma o dveh pomembnih generalih. Napad na Pearl Harbor je bil za Ameriko travmatična izkušnja, ki je vodila do temeljnih sprememb v drugi svetovni vojni in v nadaljni zgodovini sveta. Omenjeni film **»Pearl Harbor«** je najnovejša interpretacija napada na ameriško tihomorsko vojaško pristanišče, poleg tega pa je film poln »posebnih efektov«, ki še dodatno popestrijo doživljanje filmske zgodbe in ideoloških nabojev, ki jih film vsebuje. Film **»Tora! Tora! Tora!«** sicer ni bil posebej uspešen film, je pa v diplomsko delo vključen zaradi tematike in visokoproračunskega pristopa

pri prikazu napada na Pearl Harbor. Med filmoma je preteklo veliko časa in zaradi morebitnih bistvenih medsebojnih razlik sta vredna analize. Iz istega razloga kot film »**Pearl Harbor**«, je tudi film »**Saving Private Ryan**« bolj reprezentativen kot zelo priznani film »**The Longest Day**« (Annakin & Marton 1962). Namesto njega sem izbral film »**The Thin Red Line**«, ki je nastal v istem letu kot »**Saving Private Ryan**«. Filma sta bila v istem letu tudi takoimenovana »večna« tekmeča na filmskih festivalih in v kinih. Oba imata strogo ameriški pogled na vojno, eden obravnava evropsko, drugi pa pacifiško fronto. Poleg tega sta oba filma izdatno podkrepljena s »posebnimi efekti« in slikovitimi prikazi vojnih grozot.

3. Tretje podpoglavje nosi naslov »**Vietnamska vojna**«. V njem se nahaja primerjalna analiza petih filmov o vietnamski vojni. Tovrstnih filmov je malo morje in zaradi tega je bil tudi tu izbor izredno težak. Vsaj dva res priznana filma o vietnamski vojni sem izpustil, in sicer filma »**The Deer Hunter**« (Cimino 1978) in »**Apocalypse Now**« (Coppola 1979). Izpustil sem ju, ker ne ustrezata kriterijem raziskovalnega polja, ki so opisani v začetku tega poglavja. Poleg tega sem izbral filme, ki so po mnenju večine filmskih kritikov in analitikov kritični do vietnamske vojne oz. »antivojni« (»**Platoon**«, »**Full Metal Jacket**«) in jih postavil ob bok tistim, ki so označeni za »patriotske« (»**Rambo**«, »**The Green Beretes**«). Film »**The Green Beretes**« (Kellogg 1968), z Johnom Waynom v glavni vlogi, je edini film o vietnamski vojni v zgodovini, ki je dobil popolno podporo Pentagona. Film »**First Blood II.**« (Cosmatos 1985), z glavnim junakom Rambom velja skorajda za ikono ameriškega vojnega filma. Film »**Platoon**« (Stone 1986), kljub antivojni etiketizaciji, še vedno podpira ameriško ideologijo upravičenosti vietnamske vojne. Film »**Full Metal Jacket**« (Kubrick 1987) prikazuje posameznikovo sprejemanje vojne. In zadnji izbrani film »**We Were Soldiers**« (Wallace 2002) opravlja 27 let po vietnamski vojni ponovno revizijo zgodovine.
4. Četrto podpoglavje predstavlja samostoječi film »**The Hunt For Red October**« (McTiernan 1990), ki je v primerjalni analizi pojem zase. Kljub postavljenim kriterijem, ki so botrovali izboru filmov za analizo, sem ga vključil, saj zelo plastično predstavlja preobrat v mednarodnih odnosih. Film je nastal v času, ko je padel berlinski zid, ko se je spremenil sovražnik in s tem ameriški pogled na svet. Čeprav je glavni junak filma analitik C.I.A. in se zgodba ne dogaja na bojnem polju, film očitno označuje prelomnico v razvoju »ameriškega vojnega filma«, in sicer med tistimi, ki so nastali v obdobju med in tistimi po hladni vojni. Film vsebuje vse prvine vojnega filma

o hladni vojni ter vse strahove pred monolitnim komunističnim sovražnikom. Le-ti so tekom filmske zgodbe preseženi. Obenem pa je premagana tudi Sovjetska zveza, ki posledično razpade in s seboj v brezno potegne svetovni komunizem. Ta film je simboličen prikaz popolne zmage ZDA in popolnega poraza Sovjetske zveze v hladni vojni. ZDA zmagajo v hladni vojni in se izpostavijo kot edina svetovna velesila, ki je milostna do poražencev, ter uveljavijo »Pax Americana«. Film »**The Hunt For Red October**« v tej raziskavi resda predstavlja črno ovco, vendar pa hkrati najbolj nazorno poskrbi za ilustracijo ideološkega preobrata v »ameriškem vojnem filmu«.

5. Peto podpoglavje nosi naslov »**Novi ameriški kolonializem**«. Štirje filmi v njem govorijo o različnih bojiščih, na katerih se je borila ameriška vojska po padcu berlinskega zidu. Film »**Three Kings**« (Russell 1999) pripoveduje zgodbo o štirih dolgočasenih ameriških vojakih, ki se zaradi pomanjkanje akcije v »prvi zalivski vojni«, zatečejo k lovu za izgubljenim zakladom. Film »**Behind Enemy Lines**« (Moore 2001) govori o sestreljenem pilotu, ki se prebija skozi vojno v Bosni. Film »**Black Hawk Down**« (Scott 2001) prikazuje spopad ameriške vojske z gverilci, ki se je leta 1993 odvil v somalijskem Mogadišu. Film »**Tears of the Sun**« (Fuqua 2003) pa se ukvarja z islamskim ekstremizmom daleč od oči, v Nigerijski džungli. Vsi štirje filmi zaokrožujejo eno in isto »ideološko« linijo. V kratkem obdobju, v katerem so nastali omenjeni filmi, so bili ti skoraj edini relevantni in posneti predstavniki »ameriškega vojnega filma« in zato predstavljajo primeren vzorec za analizo.

5 PRIMERJALNA ANALIZA »AMERIŠKEGA VOJNEGA FILMA«

5.1 HLADNA VOJNA

»Od 6. avgusta 1945 je jedrska bomba (Ameriki) zagotavljala zaščito in možnost, da lahko ZDA uničijo katerikoli narod, ki bi si drznil napasti njeno suverenost. Hollywood je poskrbel, da se je (ameriški) narod zavedal, da ima ultimativno orožje in ljudi, ki jo lahko ponesejo v najbolj oddaljene koticke sveta.« (Suid 2002, 210)

Čeprav se je od konca druge svetovne vojne pa do padca berlinskega zidu odvijalo veliko vojn in oboroženih konfliktov, ki so bili del hladne vojne, pa je ameriški »zaščitni znak«,

oz. Demoklejev meč, večni strah pred jedrskim spopadom, ki bi uničil ZDA in človeštvo kot ga poznamo. Že zelo kmalu po ZDA je tudi njena največja tedanja sovražnica, Sovjetska zveza, prišla do jedrskega orožja. S tem se je vzpostavilo ravnotežje strahu pred popolnim uničenjem. Do skorajšnjega opredmetenja tega strahu je prišlo s kubansko raketno krizo leta 1962, ko sta bili svetovni velesili na pragu jedrske vojne.

Dve leti po kubanski raketni krizi sta nastala dva filma, ki opisujeta jedrsko moro hladne vojne. Filma »**Dr. Strangelove: How I Stopped Worrying and Loved the Bomb**« (Kubrick 1964) in »**Fail Safe**« (Lumet 1964) imata podoben zaplet, ideološko pa stojita na različnih bregovih.

5.1.1 »**Dr. Strangelove**«

Glavni zaplet filma je, da neki ameriški poveljnik ponori in na Sovjetsko zvezo pošlje floto bombnikov z jedrskimi bombami. Ukaz za napad je pravočasno preklican, vendar pa eden izmed pilotov preklica zaradi tehničnih težav ne prejme, zato nadaljuje z letom. V filmu se preigravajo različne možnosti o tem, kaj storiti in kako preprečiti napad oziroma kako ga najbolje izkoristiti v nasprotnem primeru.

Naslovni junak filma »**Dr. Strangelove**« predstavlja alter ego hladne vojne. Je rehabilitiran nacistični znanstvenik in svetovalec ameriškega predsednika, ki stopi v bran jedrski vojni¹¹. Med entuziastičnim razlaganjem postkatakliizmične situacije, ki močno spominja na obuditev nacističnih želja po nadržani, se Dr. Strangelove trudi nadzirati svojo poškodovano roko, ki se samovoljno dviga v pozdrav »Heil Hitler«. Enkrat pa mu celo uide in ameriškega predsednika nagovori z »mein Führer«. Po koncu govora se tudi sovjetskemu ambasadorju zdi ideja o desetih ženskah na enega moškega precej mamljiva. Eden izmed ameriških generalov in vojnih hujskačev pa že premišljuje o tem, kaj storiti po 100 letih in kako takrat uničiti komunistične ostanke. Ta sekvenca precej neposredno

¹¹ V epilogu pove, da se bodo morali, zaradi posledic jedrske vojne, za 100 let preseliti pod zemljo, kjer bo prostora le za nekaj 100.000 ljudi. Le-te bo izbral računalnik na podlagi parametrov, kot so plodnost, inteligenca in druge »potrebne« sposobnosti. Seveda brez vojaških in političnih voditeljev ne bo šlo, zaradi ohranitve naroda, pa bo moralo biti deset žensk na enega moškega.

ponazarja težnje po popolni prevladi (supremaciji) in sveto prepričanje v eno resnico, ki jo poda karizmatični naslovni junak.

V filmu »**Dr. Strangelove**« je sovjetski sovražnik predstavljen pretežno preko opisov norega ameriškega poveljnika letalske baze, ki je ukazal napad. Poveljnik je karikatura »ultradesničarskega« fanatika, ki v vsem vidi komunistično zaroto. Komunistični sovražnik se, po njegovem mnenju, poslužuje vseh nizkotnih dejanj, ne ceni človeških življenj, namesto vode pije vodko, ker naj bi bila fluorizacija vode komunistična zarota, ki »[...] zastruplja čistočo nacionalnih telesnih tekočin«¹² (»**Dr. Strangelove**«, Kubrick, 1962).

5.1.2 »**Fail Safe**«

Medtem ko je »**Dr. Strangelove**« politična satira, ki nemalokrat pošteno nasmeji gledalca, pa je film »**Fail Safe**« drama, ki na morebitno jedrsko konfrontacijo gleda z drugega kota. Film ima izrazitega antijunaka, svetovalca ameriškega predsednika, ki verjame, da ima lahko jedrska vojna zmagovalca, saj gre v končni fazi za preživetje kulture. Gre torej za poigravanje z idejo, da bi jedrsko orožje, kot najbolj uničevalno orožje, ki služi zgolj le zastraševanju, utegnilo biti tudi dejansko uporabljano. Predsednikov svetovalec predlaga, da se napad, ki se je nenamerno začel, izkoristi za pravi prvi napad. V filmu »**Fail Safe**« je sovražnik svetovni komunizem (s Sovjetsko zvezo na prestolu), ki pa ne dobi obraza. Prisoten je zgolj kot sovražna ideologija, ki se jo očitno prezira in je v resnici ne bi nihče pogrešal.

Film »**Fail Safe**« se konča z dvema uničenima mestoma. Ameriški predsednik v zameno za napako, ki je povzročila uničenje Moskve, ponudi New York. Le-tega uničijo Američani sami, da bi s tem prepričali Sovjete, da je šlo za napako in da jim ni do splošne jedrske vojne. Film »**Dr. Strangelove**« pa se konča z jedrsko kataklizmo. V filmu »**Fail Safe**« ni niti enega posnetka jedrske eksplozije, medtem ko jim film »**Dr. Strangelove**« na koncu nameni nekaj minut¹³.

¹² Zaradi tega pije le še destilirano vodo.

¹³ V obeh filmih je prisoten tudi »peklenski stroj«, ki je prisposoda za jedrski holokavst. Film »**Dr. Strangelove**« mu nadane ime »doom's day device«, film »**Fail Safe**« pa »doom's day system«. V obeh primerih gre za napravo, ki v primeru sovražnega jedrskega napada vrže v zrak celoten svet. V filmu »**Fail**

5.1.3 Ugotovitve

Miti simbolizirajo različna zgodovinska stanja in/ali dogajanja: »mit o meji« (ne)uporabo jedrskega orožja, »mit o mestu na griču« prevlado enega samega političnega sistema, ameriškega nad sovjetskim ali obratno (v filmu »Dr. Strangelove« naj bi le-ta nastopil po jedrski vojni (do katere v filmu »Dr. Strangelove dejansko pride), v filmu »Fail Safe« pa je ta že prisoten tukaj in zdaj), »mit o manifestni usodi« sveto prepričanost v svoj lasten način življenja, ki ga je treba braniti z vsemi sredstvi (nekateri junaki to rešujejo nasilno, drugi čim bolj miroljubno). Čeprav oba filma izpostavljata splošno nesmiselnost jedrskega spopada, film »Fail Safe« pripiše krivdo Sovjetom. Ameriški predsednik reši svet pred jedrsko vojno z žrtvovanjem ameriškega mesta, potrdi začetno oceno hujskaškega svetovalca, da je tudi omejena jedrska vojna možna in ovrže pojem »peklenskega stroja«, ki v obeh filmih metaforično predstavlja množične povračilne ukrepe. Medtem ko film »Dr. Strangelove« krivdo pripiše ponorelemu ameriškemu poveljniku, obstoječi »peklenski stroj« pa sproži množične povračilne ukrepe, s katerimi se zavrne možnost omejene jedrske vojne.

5.2 DRUGA SVETOVNA VOJNA

Ameriški vojni filmi so zelo kodirani, predvsem v prikazu oboroženega spopada, poškodb, bojev mož na moža in smrti na bojnem polju. Ameriški soldat je prijeten, junaški, idealističen, morda celo nekoliko »neobtesan«, ki ubija kot je treba in, ki je ranjen (smrtno ali ne) dostojanstveno ter ve kako se vesti v bolečini. Če se pojavi problem strahopetnosti ali glasu vesti, je ameriški soldat bodisi ubit s strani sovražnika ali s strani sovojakov z izgovorom legitimne obrambe, ali pa soldat spozna svojo zmoto in se vrne k »primarni skupini«, torej k skupini mož, ki jo povezujejo skupna doživetja. Ta dramaturški lok je stalnica ameriške vojnega filma od leta 1942 pa vse do 1989. (Suid 2002, 74–75)

Safe« »peklenskega stroja« nima v rokah nihče, je pa kljub temu povod za sovjetsko elektronsko vohunjenje, ki sproži napako na ameriški strojni opremi. V filmu »Dr. Strangelove« pa poseduje »peklenski stroj« Sovjetska zveza.

Ameriški pogled na drugo svetovno vojno jo deli na evropsko in pacifiško fronto. Medtem ko je bila v Evropi ameriška vojska le ena izmed koalicijskih vojsk, je bila pacifiška fronta praktično ameriška vojna. Zanimivost filmov o drugi svetovni vojni je, da imajo generali bolj pomemben vpliv na potek zgodbe kot v filmih o vojnah kasnejše dobe. Generali kot so Dwight D. Eisenhower, Georga C. Marshall, George Smith Patton, Douglas MacArthur, Omar Nelson Bradley in admiral Chester William Nimitz so imeli veliko večjo vojaško in politično težo kot njihovi sodobniki¹⁴.

V »ameriškem vojnem filmu« o drugi svetovni vojni iz časa po višku hladne vojne (1962), so generali izpostavljeni vsaj kot zaslužni snovalci velikih zmag, v nekaterih primerih pa tudi kot glavni junaki filma. Tega se ne da trditi za filme o drugi svetovni vojni, ki so bili posneti v času po padcu berlinskega zidu. Generali kot glavni ali eni izmed glavnih filmskih likov niso prisotni v filmih o vietnamski vojni, v novokolonialističnem filmu in filmu o hladni vojni film. Le-to je značilnost filmov o drugi svetovni vojni, ki so nastali pred padcem berlinskega zidu.

V 70-tih letih sta nastala dva filma o ameriških generalih druge svetovne vojne, in sicer »Patton« (Schaffner 1970) in »MacArthur« (Sargent 1977)¹⁵. Filma sta biografiji dveh generalov, George S. Patton, Jr. in Douglas MacArthur, ki sta bila poleg velikih vojaških zmag, znana po trmoglavosti, samosvojesti, vojaški odličnosti in medijski izpostavljenosti.

¹⁴ V filmih o vojnah, iz časa po drugi svetovni, se poveča število podgeneralskih činov, od generala navzdol. General ostane le še glas na drugi strani telefonske linije ali pa telex sporočilo s par vrsticami ukazov. Prav tako niso nikoli več upodobljeni kot veliki vojskovodje.

¹⁵ Medtem ko je film »Patton« pobral 7 Oskarjev od 10-tih nominacij leta 1971 (glavni igralec, montaža, režija, najboljši film...), je bil film »MacArthur« nominiran le za nagrado Zlati globus, ki pa ga ni dobil. Igralec George C. Scott, ki je odigral vlogo generala Georgeja Pattona, Jr., je za vlogo dobil Oskarja, a ga je zaradi osebnih razlogov zavrnil. Prvič v zgodovini Oskarjev se je zgodilo, da je nagrajeni glavni igralec zavrnil nagrado. Nagrado je v njegovem imenu prevzel producent Frank McCarthy, ki pa ga je na igralčevo željo vrnil organizatorjem oskarjev. McCarty je nekdanji »brigadir general«, ki je med drugo svetovno vojno služil v štabu ameriškega generala Georga C. Marshalla, in prejemnik medalje »Army Distinguished Service Medak«. Produciral je oba naslovna filma.

Filma »**Saving Private Ryan**« (Spielberg 1998) in »**The Thin Red Line**« (Malick 1998)¹⁶ govorita o vpletenosti ZDA v drugo svetovno vojno. »**Saving Private Ryan**« je zgodba o prisotnosti ameriške vojske v Evropi (bolj natančno v Normandiji po izkrcanju leta 1945) in »**The Thin Red Line**« na Pacifiškem območju (bolj natančno na Guadalcanalu leta 1942). Pri obeh gre za pogled »običajnega soldata« na vojno.

Daleč največji razkorak, tako v tehnološkem kot tudi v ideološkem smislu, pa je v kategoriji analiziranih »ameriških vojnih filmov« o drugi svetovni vojni med filmoma »**Tora! Tora! Tora!**« in »**Pearl Harbor**«. Filma slikata podobo napada Japoncev na ameriško pacifiško floto, s čimer so ZDA vstopile v drugo svetovno vojno.

5.2.1 »Patton«

General Patton je že v prvih minutah filma prikazan kot rasist, antisemit aroganten narcis ter nepopustljiv voditelj, ki bi postavil pred strelski vod vse ameriške strahopetce, tako da bi ameriški narod sestavljali samo pogumni ljudje¹⁷ (»Patton«, Schaffner 1970). Oba generala, Patton in MacArthur, sta v filmih prikazana kot globoko verna moža,¹⁸ s tem da general Patton verjame v reinkarnacijo in je zase prepričan, da je vojak, ki je služil v mnogih zgodovinsko pomembnih vojskah, od kartežanske do Napoleonove in končno ameriške.

General Patton na začetku filma nagovori svojo vojsko¹⁹. Tako kot v svojem dejanskem govoru je tudi v filmskem vojakom izpostavil prepričanje, da so Američani po svoji tradiciji vojščaki, ki obožujejo tekmovanje, še toliko bolj v vojnih razmerah. Govor začne s

¹⁶ Filma sta konkurirala za filmske nagrade Oscar: »**Saving Private Ryan**« je prejel pet Oscarjev, med drugim za režijo, montažo, zvok in posebne učinke. »**The Thin Red Line**« pa nobenega. Slednji je dobil nagrado Zlati medved na Berlinskem filmskem festivalu.

¹⁷ Iz govora generala Pattona tretji armadi (5. junija 1944).

¹⁸ General Patton v filmu naroči vojaškemu duhovniku naj napiše molitev za lepo vreme. V trenutku, ko se vreme izboljša, ukaže naj se duhovnika odlikuje, ker ima očitno »dobre veze«!

¹⁹ Filmski govor generala Pattona je skrajšana verzija njegovega govora tretji ameriški armadi z dne 5. junija 1944, na predvečer invazije na Francijo (operacija Overlord, v kateri je Pattonova vojska odigrala vabo pri francoskem mestu Calles, da Nemci ne bi preveč utrdili svojega položaja v Normandiji, kjer se je dejansko izkrcanje zgodilo).

stavkom: »Vse kar ste slišali o tem, da se Amerika noče bojevati, in da hoče ostati zunaj vojne, je kup konjskega gnoja [...]« (»Patton«, Schaffner 1970). Ideološki naboj tega stavka je predvsem v demantiranju medvojnih obtožb zaveznikov, ker se ZDA niso vmešale v vojno v času pred napadom na Pearl Harbor. O nasprotniku reče: »Pri bogu, dejansko se mi smilijo ti ubogi pasji sinovi, proti katerim se bomo borili, pri bogu da se mi res [...]!«. Potem še pristavi: »Ne bomo samo streljali pasjih sinov, iztrgali jim bomo njihovo prekleto, še živeče drobovje in z njim podmazali gosenice naših tankov [...]« (»Patton«, Schaffner 1970). General Patton (kot tudi general MacArthur) je prikazan kot nekdo, ki ne pozna strahu²⁰. Dejanja generala (isti problem je imel tudi general MacArthur), ki so bila storjena v nasprotju z ukazom (torej nezakonito) in izpeljana na njegovo lastno iniciativo, so opravičena s posvečenim ciljem in/ali namenom, večinoma pa kar z neposrednim uspehom²¹.

Generali druge svetovne vojne so bili precej medijsko izpostavljeni. General Patton je večino svoje javne podpore izgubil, ko je udaril vojaka, ki se mu je pritožil, da ima živčni zlom zaradi stalnega obstreljevanja ter mu zagrozil s strelskim vodom. Njegovo obnašanje je označil za strahopetno, saj mu ni verjel, da ima zaradi obstreljevanja resne težave. Ta poteza je generala stala pomembnejših poveljniških mest, ki bi jih utegnil zasesti med osvobajanjem Evrope²² (»Patton«, Schaffner 1970)

²⁰ General Patton se s pištolo sam zoperstavi napadu nemškega letala, ki ga zgolj slučajno zgreši. To si general interpretira kot božje znamenje. General Patton je redni obiskovalec prvih bojnih linij, njegov življenski in vojaški moto pa je »Vedno v ofenzivi, nikoli na vkopih!«

²¹ General Patton je v nasprotju z ukazom in voljo zaveznikov osvojil sicilijansko mesto Palermo, kar ni bilo v vojnem načrtu. To je storil, ker je želel prehiteti britanskega generala Bernarda Law Montgomeryja v bitki za Messino, kar je bil cilj invazije na Sicilijo. Med parado za osvoboditelje Palerma je svojemu pribočniku povedal, da se je tudi ameriški narod končno vpisal v zgodovino osvajalcev Sicilije (vedno se je primerjal z Rimljani, Kartežani, Grki ...). Ko mu očitajo nepokorščino, retorično vpraša: »Naj Palermo vrnem sovražniku?«

²² General Patton je po vojni skrbel za denacifikacijo Bavarske, vendar so ga razrešili poveljstva, ker denacifikacije ni zadovoljivo opravljal ter zaradi antisemitskih izpadov in hujskanja k vojni s Sovjetsko zvezo. Ko so ga odstavili, je general Patton krožil po Veliki Britaniji in imel v nekem mestu govor, v katerem je med drugim tudi rekel: »Očitna usoda Britancev in Američanov je, da vladajo svetu. Bolje kot se bomo poznali med seboj, bolje bomo vladali svetu [...]«. To je ponovno povzročilo negodovanje sovjetskih zaveznikov in spet je izgubil javno podporo in zaupanje vojske ter države.

5.2.2 »MacArthur«

General MacArthur je predstavljen kot ljubeč general v odnosu do svojih podrejenih in kot mož, ki ga skozi vojno in življenje vodijo glavna gesla vojaške akademije »West Point« – dolžnost, čast, domovina. In seveda je tudi general MacArthur reden obiskovalec prvih bojnih linij, kjer stoično in brez trzljaja proučuje zemljevid, medtem ko vsi ostali iščejo zaklon pred močnim sovražnikovim obstreljevanjem.

General MacArthur je, kljub svoji trmoglavosti, predstavljen kot čuteč človek, ki ga zanimajo usode malih ljudi. Zato se tudi sprehaja po bolnišnici in pozdravlja ranjence. Osebnostno je celo vodil osvoboditev zaporniškega taborišča²³. Medijska moč generala MacArthurja je izpostavljena skozi sekvenco, v kateri mu podrejeni pove, da o njem pišejo v vseh časopisih, in to ne samo republikanskih, ampak tudi v demokratičnih.

General MacArthur je po vojni skrbel za obnovo in posodobitev Japonske. Izvedel je, za takratno japonsko družbo, tudi nekatere sporne reforme, kot je uvedba ženske volilne pravice²⁴, enakopravno razdeljevanje cigaret in sakeja med ženske in moške, odprava vnaprej dogovorjenih porok, odvzem velikih fevdalnih posesti in njihovo razdelitev med pripadnike obubožanega kmečkega razreda, organiziranje delavskih združenj ter odpis desničarskih industrijalcev. Tovrstne misli so bile skoraj že komunistične, zato jih je opravičil z dejstvom, da poskuša tedanja japonsko skrajno desnico le nekoliko pomakniti bolj na levo²⁵.

²³ Na osvajalskih pohodih vojske generala MacArthurja je bila vedno prisotna četa vojnih novinarjev in njegov osebni medijski koordinator, ki je pazljivo usmerjal fotografe in novinarje v skladu z njegovimi »muhami«.

²⁴ Posledica tega je vidna tudi v filmu, ko se nek japonski uradnik pritoži, da je bila v predstavniki dom izvoljena prostitutka, saj je nabrala preko 260.000 glasov. General MacArthur je nemočen proti demokratični odločitvi.

²⁵ Zanimivo pa je dejstvo, da je za zapis prve japonske povojne ustave, v kateri naj bi bilo le malo prostora za prihodnjo japonsko vojsko, v filmu novi japonski premier MacArthurja praktično roti, če lahko dovoli, da bi se Japonska popolnoma odrekla orožju. General ponižno sprejme prošnjo japonskega premiera.

General MacArthur film konča v kadetski predavalnici »West Pointa«. Predavanje zaključí z besedami: »[...] V vojni ni nadomestila za zmago [...] iz pomirjevanja/zadrževanja (ang. »apeacement«) pride le nova in bolj krvava vojna [...]« (»MacArthur«, Sargent 1977).

5.2.3 »Saving Private Ryan«

Film »Saving private Ryan« je (zaradi eksplicitnosti posnetkov bojev med izkrcanjem v Normandiji) povzročil silovit kolektiven šok v ZDA. Začelo se je s primeri omedlevanja in napadov panike med veterani, ki so gledali film. Pentagon je vzpostavil telefonsko številko za psihološko pomoč, da bi se odzval tisočim klicom moških, ki niso nikoli bili sposobni govoriti o grozotah, ki so jih doživeli in ki jih je film spet zbezal iz podzavesti na plano. Zvezda filma, Tom Hanks, je celo organiziral dobrodelno organizacijo za zbiranje sredstev za postavitev spomenika vojakom druge svetovne vojne. (Valantin 2005. 78)

Film »**Saving Private Ryan**« skozi spopad v Normandiji še ne postreže z junakom, saj zavezniški vojaki niso nič zmerni pri preganjanju sovražnika²⁶. Film postreže z dovršeno tehnično filmsko izvedbo dogajanja na »Dan D« in doslej daleč najbolj dolgo in krvavo filmsko bitko. V njej naokoli frčeči odtrgani človeški udi niso nobena redkost, saj je 25 minut filma posvečenih izključno krvavemu izkrcavanju v Normandiji. V tem delu filma se kamera sprehaja med vojaki, ki so na transportih na poti proti obali. Ti niso predstavljeni prav nič junaško, saj so obrazi zaskrbljeni, nekateri bruhajo, nekateri molijo ali pa živčno žvečijo tobak, poljublajo križe na zlatih verižicah okoli vratu, molijo ipd. Vendar pa se njihovo trpljenje začne šele, ko zajurišajo na obalo. V tem delu filma je nazorno prikazan pekel spopada, v katerem ranjenci obležijo sredi bojišča, čakajoči na počasno in bolečo smrt, frontni zdravniki rešujejo samo tiste, za katere še obstaja upanje. Vsem ostalim pa le poberejo orožje in jih pustijo ležati. Tudi morfij je luksuz le za redke. Prisoten je tudi frontni duhovnik, ki umirajočim vojakom na bojišču nudi poslednje olje.

²⁶ V trenutku, ko se zavezniški pripadniki približajo čez plažo in neposredno naskočijo sovražnika, se odvije prizor, v katerem z ognjemetalcem zažgejo bunker. Poveljujoči ameriški vojak ukaže naj gorečih Nemcev ne streljajo, pač pa naj jih pustijo zgoreti, ker je škoda metkov. Zavezniški streljajo tudi na Nemce z dvignjenimi rokami.

Po bitki na plažah Normandije, kjer sta bila ubita še zadnja dva brata vojaka Ryana, ukaže sam general Marshall reševanje poslednjega Ryana. Prebral je namreč arhivsko pismo neke matere, ki je v ameriški državljanski vojni izgubila vseh pet sinov. Zgodba o reševanju vojaka Ryana naj bi nastala po resničnih dogodkih.

Reševalno ekipo sestavlja osem mož, ki se sprašujejo ali ima smisel tvegati življenja osmih vojakov, da bi rešili enega. Od začetne reševalne ekipe preživita le dva vojaka. Film se ne ukvarja zgolj z glavnim junakom, pač pa tudi s »povprečnimi vojaki«, in zato tudi postreže s prizori, ki jih okarakterizirajo. Najveličastnejši primer junaštva pa je, ko vojaka Ryana dejansko najdejo, a le-ta noče zapustiti svojih »bratov« (»brothers in arms«) pri obrambi nekega mostu. Junaštvo se samo še razpihne, ko se reševalna ekipa odloči, da jim bo pomagala pri obrambi.

Sovražnik v filmu **»Saving Private Ryan«** je v začetnem spopadu prikazan kot zagrizen nasprotnik, ki pa se je pripravljen tudi hitro predati, če je to potrebno. Sicer je to edini primer, v katerem dobi sovražnik priložnost, da pokaže svoj »značaj«. To pa je tudi pogosta značilnost filmov o drugi svetovni vojni, saj je nemška vojska (to ne velja za nacistično vodstvo, odrede SS in Gestapo) pogosto prikazana zgolj kot brezosebni ubijalski stroj.

5.2.4 »The Thin Red Line«

Desant na otok Guadalcanal v filmu **»The Thin Red Line«** je prikazan podobno kot desant na Normandijsko obalo. V filmu se zvrsti kar nekaj prizorov, v katerih razmesarjeni vojaki umirajo v naročju sovojakov. Boj za osvojitve nekega hriba je prikazan precej krvavo in neprizadeto²⁷. Tegobe vojne so prikazane tudi s pomočjo pisem od doma, s katerimi se sesuva, zaradi daljše odsotnosti, tudi domače družabno življenje vojskujočih se ameriških vojakov.²⁸

²⁷ Ranjeni vojak obleži sredi bojišča in tuli od bolečin. Eden izmed vojakov dobi povelje, naj nese ranjencu morfij, da se bo nehal dreti in s tem nehal rušiti moralo ostalim vojakom. Za nagrado bo predlagan za medaljo »Silver star«. Zaradi smradu trupel, se v filmu nekajkrat pojavi kader, v katerem si eden izmed vojakov v nos zatlači polovico cigarete.

²⁸ Vojak dobi ženino pismo. Sporoča mu, da je spoznala nekega pilota, se vanj zaljubila, in zato prosi za ločitev, da bi se lahko z njim poročila.

V filmu »**The Thin Red Line**« so glavni junaki razdeljeni po vojaški hierarhiji. Spet ni enega samega junaka, pač pa jih je več. Polkovnik Tall (terenski poveljnik napada na Guadalcanal) si želi še dodatne zvezdice, da bi lahko postal general²⁹. Skozi film postaja polkovnik Tall čedalje bolj egoističen in karierističen lik, ki bi na vsak način rad izsilil svoje napredovanje, četudi z nepremišljenimi in samomorilskimi akcijami. V zameno za prizadevnost rad daje vojakom obljube o medaljah in napredovanju. Pogum navadnih vojakov se pokaže na več načinov. Od tega, da se jih prostovoljno javi za neko tvegano akcijo, ki zahteva le sedem vojakov, toliko, da je treba večino zavrniti do skokov posameznikov na padlo ročno bombo, da bi s samožrtvovanjem rešili več življenj. Prihaja pa tudi do izpadov, kot je streljanje japonskih vojnih ujetnikov. Vsak vojak ima svoj duhovni razvoj, vsi sprejemajo svojo vojaško usodo mravlje vojščaka na sebi lasten način in iščejo svoje mesto v vojnem dogajanju, a ga večina ne najde³⁰.

Japonski sovražnik v filmu »**The Thin Red Line**« nima karakteja, saj je večinoma prikazan kot množica vojakov v divjem jurišu. Prikazan pa je tudi kot skrajno anemičen ujetnik, bolj kot senca človeka. V eni izmed sekvenc na koncu filma pa je sovražnik prikazan tudi kot pravičen in pošten nasprotnik. Obkoljenemu ameriškemu vojaku namreč nekajkrat ukaže, naj odvrže orožje. Ustrelijo ga šele, ko dvigne puško, da bi s seboj v smrt vzel še kakšnega sovražnika.

5.2.5 »**Pearl Harbor**«

Zgodba filma »**Pearl Harbor**« se suče okoli ljubezenskega trikotnika, ki ga zmoti napad na Pearl Harbor, pacifiško pristanišče ameriške mornarice. V nasprotju s filmom »**Tora! Tora! Tora!**«, ki nima izstopajočega glavnega junaka, ima film »**Pearl Harbor**« tri, in sicer dva pilota in medicinsko sestro. Film vsebuje mnogo prizorov, v katerih ameriški

²⁹ Poveljnik Tall razloži, da je celo življenje čakal na to priložnost. Pove tudi, da je to njegova prva vojna in da ni prijeten občutek, ko te začnejo vrstniki prehitevati po činu. Svoje vojake spodbuja z besedami, kot so »Admiral je danes zaradi nas vstal bolj zgodaj, zato pokažite več življenja!« (»**The Thin Red Line**«, Malick 1998).

³⁰ Eden izmed glavnih junakov je komentiral vojno z besedami: »Vojna ne oplemeniti človeka [...] spremeni ga v psa [...] zastrupi njegovo dušo [...]« (»**The Thin Red Line**«, Malick 1998)

letalski častniki in vojaki izpadejo kot čuteči, častni in junaški ljudje, medtem ko so japonski vojaki prikazani kot »roboti«, ki ubogljivo izvršujejo povelja. Bitka je izpeljana s pomočjo digitalne tehnologije, ki nudi veliko širši spekter za spektakularnost in je skoraj neprimerljiva, s sicer dobro izpeljano, bitko v filmu »**Tora! Tora! Tora!**«. Kar pa se tiče posledic napada, pa film »**Pearl Harbor**« postreže bedo vojne bolj na osebni ravni, kot osebne tragedije ameriških vojakov³¹.

Japonski sovražnik je v filmu »**Pearl Harbor**« predstavljen zelo na hitro. Film se ne ukvarja s posameznimi zgodovinskimi osebami kot to počne film »**Tora! Tora! Tora!**«. Japonci so predstavljeni še bolj apologetsko kot v filmu **Tora! Tora! Tora!**« Japonci naj bi napad izvršili, ker niso imeli druge izbire, saj so izbirali med napadom na ameriško pacifiško floto, in osvojitvijo Indokine, in propadom Japonske. V obeh filmih je prisotna prisodoba o zburanju spečega ameriškega velikana, ki v resničnosti dejansko nikoli ni bila izrečena.

Medtem ko se film »**Tora! Tora! Tora!**« konča po napadu, se film »**Pearl Harbor**« nadaljuje še slabo uro. Konča se, ko ameriška eskadrija letal bombardira Tokio³². Napad na Tokio je v filmu predstavljen kot prelomnica v ameriški vojni na Pacifiku, ki je na koncu pospremljena z besedami medicinske sestre: »Pred »Dolittlovim napadom« ZDA niso poznale drugega kot poraza³³, zdaj ne poznajo drugega kot zmage. To je bila vojna, ki je spremenila ZDA«³⁴ (»Pearl Harbor«, Bay 2001).

³¹ Posledice ameriškega povračilnega napada na Tokio ne dosegajo niti kančka brutalnosti japonskega napada na Pearl Harbor. Opaziti ni niti kapljice krvi, ki je v primeru japonskega napada tekla v potokih. Povračilni napad je bil strogo steril.

³² Akcija se je zgodila tudi v resnici. Bila je bolj ali ne samomorilska, saj se ameriška letalonosilka ni smela preveč približati japonski obali in čakati na letala, da bi se vrnila. Letala so po bombnem napadu pristala na Kitajskem. Šlo je za simbolični napad.

³³ Trije meseci porazov preden se je marca 1942 zgodil t.i. napad »Dolittle run«.

³⁴ Med tem stavkom je posnetek prvega temnopoltega Američana, ki je dobil odlikovanje »Navy cross« – Dobitniku odlikovanja v filmu »Tora! Tora! Tora!« namenijo 3 sekunde v kadru, v »Pearl Harbor« pa je samostojen stranski lik – intenzivno izpostavljanje ameriškega »stalilnega lonca«.

5.2.6 »Torra! Torra! Torra!«

Film je nastal v koprodukciji med ameriško produkcijsko hišo 20th Century Fox in japonsko Toei Co. Ltd. Dogodki napada so predstavljeni tako z ameriškega kot japonskega vidika. Film od samega začetka streže s pravimi zgodovinskimi osebami, ki so bile vpletene ali povezane z napadom na Pearl Harbor. Od nižjih častnikov preko pilotov in kapitanov ladij do tedanjega ameriškega predsednika Franklin D. Roosevelta in japonskega premiera. Filmski liki so skopo predstavljeni, a vendar uravnoteženo.

V filmu izrazi vrh japonske mornarice nasprotovanje sklenitvi pakta cesarske Japonske s Hitlerjevo Nemčijo, japonsko kopensko vojsko pa označi za vojne hujskače. Japonci gojijo strahospoštovanje do ZDA. General Isaroku Yamamoto se vpraša, ali ne bodo z napadom zbudili spečega velikana³⁵.

Film izpostavi, da je bil japonski uspeh v Pearl Harborju posledica slabe ameriške obveščevalne službe, lukenj v sporočevalni verigi, slabe organizacije in odtegotovanja ladij pacifiški floti za boje v Atlantiku³⁶. Film »Tora! Tora! Tora!« je spektakelski film, ki je za čas nastanka dobro posnet. Film se konča s popolnim porazom ameriške flote v Pearl Harborju. To pa ne velja za film »Pearl Harbor«, ki je bil posnet 30 let za filmom »Tora! Tora! Tora!«, saj je filma konec šele po povračilnem napadu na Tokio.

5.2.7 Ugotovitve

V analiziranih filmih o drugi svetovni vojni sta oba omenjena generala prikazana kot dolgoletna profesionalna vojaka z nenadomestljivo ljubeznijo do svoje (ameriške) vojske. Je ni slabe besede čez vojsko, le čez nekatere »deviantne posameznike«, ki pa so tam zgolj kot primeri, na katerih se demantirajo vse slabe lastnosti povprečnega ameriškega vojaka. Sovjetski zavezniki so obravnavani v luči prihajajoče hladne vojne, torej že skoraj kot

³⁵ »Admiral Yamamoto ni nikoli rekel, da bo napad na Pearl Harbor zbudil spečega velikana«. (Suid, 2002, 684)

³⁶ Kot eden izmed razlogov je predstavljen tudi poskus postavitve radarja na havajski hrib. Toda, ker je hrib naravni park in je gradnja tovrstnih objektov prepovedana, radarja niso postavili. V nasprotnem primeru bi ta radar nedvomno preprečil najhujše.

sovražniki, ostali zavezniki pa so v bistvu trpinčene duše, ki potrebujejo ameriškega heroja, da jih reši. Sovražnika generala obravnavata različno. Oba sta za vojno s Sovjetsko zvezo in vidita naslednjega sovražnika v tistem, ki bo prevzel komunistična načela, saj je to dokaz o sovjetski vpletenosti in njenih imperialnih težnjah. Patton gleda na sovražnika zgolj skozi ideološko prizmo in je vojaški konflikt zanj samo praktična razlika v moči oborožitve in premišljene taktike. MacArthur sovražnikov sploh ne komentira z izjemo njihove številčnosti in lokacije, zato pa kaže skrb in pozornost lastni vojski, na katero je neskončno ponosen.

Na koncu filma so posnetki ogromne proslave ob MacArthurjevi vrnitvi v domovino. Narod je na ulicah, on pa se z limuzino vozi in maha (novinar, ki komentira pravi, da je prisotnih od 7 do 10 milijonov ljudi, kar je več kot jih je bilo za Lindberga in Eisenhowerja skupaj). MacArthur se je v zgodovino ameriške vojske vpisal tudi kot častnik z najdaljšim, 52 letnim vojaškim stažom³⁷. »Mit o meji« pri obeh generalih predstavljajo fronte, na katerih sta se bojevala in zmagovala ter se pomikala do naslednje. Meja se premika tako kot v časih kolonizacije severne Amerike. »Mit o mestu na griču« je zmaga nad sovražnikom (v njunem primeru gre sicer za nacizem z japonskimi zavezniki, lahko pa bi šlo za kogarkoli, saj sta oba generala v prvi vrsti vojaka), »mit o manifestni usodi« pa je njuno poslanstvo premagovanja sovražnikov in promoviranje vrednot zahodnega sveta.

Film **»Tora! Tora! Tora!«** je edini, v katerem »mit o meji« ni prisoten. Spopad obravnava samostojno, ločeno od ostalega vojnega dogajanja in političnih konotacij. Nikjer ni omenjeno, kje naj bi bil cilj. V filmu **»Pearl Harbor«** pa je »mit o meji« revanšizem za napad na pristanišče. Udejanji se, ko Američani bombardirajo Tokio, nato pa se spremeni v nujnost poraza Japonske in v končanju vojne, ki sovpade tudi z »mitom o mestu na griču«, ki pa v filmu **»Tora! Tora! Tora!«** zopet umanjka. »Mit o manifestni usodi« je v filmu **»Pearl Harbor«** predstavljen kot neizogibno vstajenje Amerike (ki jo je sprožil napad na Pearl Harbor) in vključitev nje v drugo svetovno vojno. »Mit o manifestni usodi« v filmu **»Tora! Tora! Tora!«** manjka. Tako ostaja film **»Tora! Tora! Tora!«** edini v tem

³⁷ Patton se ni mešal v visoko politiko, MacArthur pa je večkrat sestankoval tudi s predsednikom. Ker v filmu Trumana skrbi MacArthurjeva vpletenost v politiko, mu ta zagotovi, da so se ga na zadnjih volitvah politiki polastili in, da nima političnih ambicij.

diplomskem delu analizirani film, ki nima političnih konotacij in, ki ne nosi nobenega drugega sporočila kot tega, da je vojna pač uničujoče stanje, ki se mu je treba izogniti v dobro vseh. Plemenito, a brez čustvenega naboja, ki je sestavni in nepogrešljivi del ostalih filmov.

Skupna točka filmov »**Saving Private Ryan**« in »**The Thin Red Line**« je slikovit prikaz boja, ki dosega višji in drugačen nivo predstavitve kot v filmih iz hladne vojne. En izmed razlogov za to je prav gotovo razvoj filmske tehnologije, po drugi strani pa gre po vsebinski plati za novo revizijo druge svetovne vojne. Oba filma postrežeta s filmsko formo, ki ne povečuje vojne same ampak jo prikazuje kot grozno klanje (kar v filmih izpred padca berlinskega zidu ni tako plastično prikazano), s tem, da film »**Saving Private Ryan**« predstavi reševalno akcijo, ki pravične namene zavezniškega osvajanja Evrope podpre še z moralno konotacijo v smislu doseganja višjih ciljev (vrnitev edinega sina materi). Film »**The Thin Red Line**« pa ne najde prav nobenega pozitivnega pogleda na vojno in skuša predstavljati sodelujoče v njej kot ljudi, ki so bili proti svoji volji postavljeni vanjo in se po svojih najboljših tako fizičnih kot psihičnih močeh skušajo prebiti skozi, pri tem pa najti vsaj en dober razlog za takšno (in svoje) početje. »Mit o meji« v filmu »**Saving Private Ryan**« predstavlja iskanje izgubljenega vojaka, ki skupino vojakov vodi v notranjost Francije, oz. ovire, ki jih medtem premagujejo in, ki se premikajo čedalje globlje na ozemlje, še vedno okupirano s strani bežečega nacističnega sovražnika. »Mit o mestu na griču« je v prvi vrsti cilj najti izgubljenega vojaka, v drugi pa seveda poraz nacizma, latentno je »mit o manifestni usodi« v poslanstvu, da zahodni svet premaga nacizem, saj je ta poosebljeno zlo, sicer pa predstavlja moralno poslanstvo, da materi vrnejo edinega preživelega sina. »Mit o mestu na griču« se pojavi tudi kot preživetje vojne. V filmu »**The Thin Red Line**« pa »mit o meji« predstavljajo s strani japonske okupirani otoki, preko katerih se ameriška vojska premika proti Japonski, »mit o mestu na griču« pri višjih činih predstavlja napredovanje, pri navadnih soldatih pa golo preživetje, »mit o manifestni usodi« se pri višjih činih kaže v prepričanosti o superiornosti ameriške vojske in v nujnosti poraza Japonske, pri navadnih vojaki pa se ta kaže v različnih usodah, ki si jih med in po vojni vojaki obetajo, želijo ali bojijo.

Filmi »**Tora! Tora! Tora!**«, »**Patton**« in »**MacArthur**« predstavljajo »staro šolo« ameriškega hollywoodskega vojnega filma, ki na nek način še vedno portretira spopad v stilu filmov o divjem zahodu. Razdejanje, bojevanje in njegove posledice prikazane v teh

filmih so relativno zmerne v primerjavi z »novim valom« filmov o drugi svetovni vojni. Filmi »**Saving Private Ryan**«, »**The Thin Red Line**« in »**Pearl Harbor**«, predstavniki »novega vala« filmov o drugi svetovni vojni, so nedvomno dali največji poudarek na nazornem prikazu brutalnosti oboroženega spopada in pa drugačnem, bolj moralnem in še bolj junaškem prikazu junaka ter njegove življenjske poti, zaznamovane z dano nalogo višjega moralnega značaja. Sovražnik je v »novem valu« predstavljen bolj pavšalno in stereotipno, boj s sovražnikom druge svetovne vojne pa v očeh svetovne javnosti in posledično tudi v vseh filmih o drugi svetovni vojni ni nikoli vprašljiv. V ugotovitvah sem izpostavil najbolj očitne primere »ameriških ustanovnih mitov« v analiziranih filmih, tiste, ki najbolj padejo v oči, oz. tiste, ki stojijo v ospredju. Znotraj filmskih zgodb pa se da sicer prepoznati tudi manj očitne in izpostavljene primere manifestacij »ameriških ustanovnih mitov«.

5.3 VIETNAMSKA VOJNA

Filmi o vietnamski vojni so skorajda svojevrsten žanr znotraj »ameriškega vojnega filma«. Čeprav je sovražnik jasno definiran (severno vietnamska vojska, vietkongovec ter komunizmu naklonjeni gverilci), pa je pogosto ameriški vojak sovražnik tudi sam sebi .

Pravi spopad se odvija znotraj posameznika in v kolektivni duši Američanov. Napotitev ameriških sil v Vietnam se interpretira kot duhovno preiskušnjo. Boj proti komunizmu je predstavljen kot popolnoma spodoben, legitimen in nujen ideal, ki ni predmet kritike [...] Vojak naj bi se boril za ideal s spoštovanjem ameriških demokratičnih, etičnih in duhovnih vrednot. Če jih zapusti zaradi vojne, tvega izgubo lastne duše in posledično življenja. Sama legitimnost vietnamske vojne pa ni nikoli vprašanje. (Valantin 2005, 29)

Druga pomembna značilnost vojnih filmov o vietnamski vojni pa je, da je glavni junak popolnoma navaden vojak, nabornik.

»Kot obrazi vojne so rekrutirani vojaki zamenjali generale. Mladi vojaki z imeni in zgodbami so postali središče vojnega poročanja.« (»Enemy Image«, Daniels 2005)

5.3.1 »First Blood II.«

Film ima povsem pozitiven pogled na ameriško vpletenost v vietnamsko vojno. Vrednoti jo kot edino možnost, s katero so ZDA, kot edina vojaško kompetentna voditeljica »svobodnega sveta«, lahko brzdale sovjetski komunistični imperializem na Daljnem vzhodu.

Rambo je tipičen primer junaka, ki je predstavljen kot »orodje« oblasti³⁸. V filmu »**First Blood II.**« ga rehabilitirajo. Polkovnik mu v zameno za prostost ponudi reševalno akcijo v Vietnamu. Med drugim pa gre predvsem tudi za rehabilitacijo vietnamske vojne. Šele v tem filmu izvemo, da je bil Rambo mnogokrat odlikovan in da je mešanica nemške in indijanske krvi. To je priznanje Indijancem in ameriškemu talilnemu loncu.

Vietnamci v filmu »**First Blood II.**« so sicer mučili zapornike, vendar v filmu postanejo glavni sovražniki Sovjeti (neke vrste mentorji komunističnemu Vietnamu). Sovjeti mučijo Ramba z elektrošoki in ga po obrazu režejo z razbeljenim nožem. Grozijo mu, da bodo njegovemu kolegu iztaknili oko, če ne pokliče svojih ljudi in jim zagotovi, da v prihodnje ne bo nobene več reševalne akcije. Sovražniku se najbolj očita seveda to, da ima še vedno ameriške vojne ujetnike, ki bi jih moral vrniti. S tem pa pravzaprav sam išče ameriško (Rambovo) intervencijo in maščevanje. Preden Rambo sprejme nalogo vpraša polkovnika: »Bomo to pot zmagali?«, polkovnik odgovori: »Tokrat je vse odvisno od tebe!«. Cilj rehabilitacije vietnamske vojne in ameriških vojakov, ki so se v njej borili, pa povzame dialog med Rambom in polkovnikom na koncu filma:

³⁸ Film »**First Blood**« se po eni strani ukvarja s problemom vietnamskih veteranov (nerazumevanje s strani javnosti), po drugi strani pa skuša vzpostaviti spoštovanje do profesionalnih in izkušenih vojakov. Film predstavi vietnamskega veterana Ramba kot najučinkovitejše orožje, ki bi ga ZDA morale biti vesele, namesto da si ga privoščijo neki lokalni policaji. To izzove maščevanje izurjenega vojaka, ki po boju z lokalno policijo, državno policijo in narodno gardo sam zavzame majhno mesto. Rambu uboj lokalnega šerifa prepreči prijatelj in nadrejeni polkovnik iz Vietnama. Rambo v prvem delu filma požanje moralno zmago, vendar ga zaradi vsega skupaj strpajo v zapor.

Polkovnik: *Možno je, da je bila vojna in celoten konflikt zmoten, toda prekleto, ne sovraži svoje domovine zaradi tega!*

Rambo: *Da jo sovražim? Življenje bi dal zanjo!*

Polkovnik: *Kaj pa potem hočeš?*

Rambo: *Hočem, kar hočejo oni (rešeni ameriški vojni ujetniki) in kar hoče vsak, ki je prišel sem (v Vietnam) in razlival svoje drobovje ter dal vse kar je imel. Da bi nas domovina ljubila tako, kot jo ljubimo mi! To hočem! (»First Blood II., Cosmatos 1985)*

Ta dialog je lep primer tega, kako smisel in upravičenost ameriške vojaške vpletenosti v vietnamsko vojno ni predmet razprave. Hkrati pa cika na slabo vest Američanov, ki se z vojno niso strinjali, da bi se vživeli v kožo vojakov, ki so tam pravzaprav namesto njih, da z žrtvovanjem lastnega življenja branijo njihov način življenja. To počne Amerika tudi z vojno v Iraku.

5.3.2 »Platoon«

»Platoon«³⁹ je, za razliko od filma »First Blood II.«, pogostokrat označen za »antivojni film«. Torej za film, ki je kritičen do vietnamske vojne. Pravzaprav pa se tudi ta film ne sprašuje o »pravičnosti«, »moralnosti« ali »upravičenosti« vojne, temveč se to sprašuje zgolj z vidika posameznikov, ki so se v njej znašli. Film se ameriškega talilnega lonca loti na drugačen način. V vietnamski vojni so zastopane vse konstitutivne ameriške rase, vendar so vsi vojaki teh ras pripadniki nižjih razredov z obrobja družbe. Precej anemičen glavni junak je postavljen v vod, ki si ga delita dva diametralno nasprotna si poveljnika. Prvi je »mehka duša«⁴⁰, drugi pa je surov vodja⁴¹. Do glavnega konflikta pride znotraj voda, ki se razcepi na dva sovražna tabora, ki ju vodita omenjena dva poveljnika. Medtem ko je vietnamski sovražnik »kolateralna žrtev«, ki se ga desetka ne glede na notranje spore

³⁹ Režiser filma je Oliver Stone, ki je tudi sam vietnamski veteran. Film se je uveljavil kot eden izmed temeljnih predstavnikov ameriškega vietnamskega filma.

⁴⁰ Kadilec marihuane, demokrat, ki zase v filmu pravi, da je leta 1965 še verjel v ameriško zmago. S čim manj konfliktov znotraj voda in nepotrebnih žrtev na fronti poskuša preživeti svoj »tour of duty«.

⁴¹ Pijanec, republikanec, ki ga problemi podrejenih čisto nič ne zanimajo. Je prekaljen vojak, za katerega se govori, da je, zaradi velikega števila preživetih bojnih ran, neuničljiv. Do sovražnikov se vede brutalno in za dosego cilja, četudi nepotrebne, ne izbira sredstev.

med Američani. V ospredju razcepa znotraj voda je način vojskovanja in ne razpravljanje o (ne)smislu vojne.

V filmu se vojaki tabora »surovega« poveljnika obnašajo do sovražnikov zločinsko. V neki vasi ubijejo nekaj ljudi, zasežejo orožje in se znesejo nad ranjenci. Vietnamski sovražnik je prikazan obrobno in pavšalno. Med sovražniki je uporaba bajoneta, kljub prepovedi njegove uporabe po določenih mednarodnega prava, zelo razširjena. Poslužujejo pa se tudi samomorilskih napadov. V filmu lahko kot sovražnika izpostavimo tudi »prijateljski ogenj«. Le-ta ni bil izvršen slučajno pač pa po zavestni odločitvi enega izmed polkovnikov, saj se je z avtoriteto številčnosti vietnamske vojske splačalo žrtvovati tudi nekaj svojih lastnih vojakov. Globlje karakterizacije vietnamskega sovražnika, od zgolj obrobne in pavšalne, v filmu »**Platoon**« ni. Film poskrbi za rehabilitacijo vietnamske vojne preko dane možnosti, da se občinstvo poistoveti z usodami malih ljudi, ki so se znašli v Vietnamu. Za samo vietnamsko vojno pa posredno krivi vlado v Washingtonu.

5.3.3 »Full Metal Jacket«

Polovica filma »**Full Metal Jacket**« se dogaja v vojašnici, v kateri se urijo bodoči marinci. Skozi urjenje se odvija tudi vojaška indoktrinacija, ki jo izvaja narednik voda. Ta obmetava svoje varovance s sočnimi žaljivkami in jih ustrahuje. Pove jim, da so najnižja oblika življenja, kar pa se bo spremenilo z dnem, ko bodo postali marinci⁴². Fetišizacija orožja, namen marincev in vloga boga se združijo v militaristični (celo skrajno fundamentalistični) mantri marincev⁴³. Vzdrževanje dobre podobe ameriške vojske se

⁴² Ob božiču jim narednik pove: »Danes je Božič! [...] Charlie Chaplin vam bo govoril o tem, kako bo svobodni svet premagal komunizem s pomočjo boga in peščice marincev. Bogu stoji za marince, ker ubijemo vse kar vidimo! On igra svoje igre, mi pa svoje! Da bi mu izkazali hvaležnost za takšno moč, zalagamo nebesa s svežimi dušami. Bog je obstajal pred marinci! Zato lahko predate svoje srce bogu, vaše riti pa pripadajo marincem!« (»Full Metal Jacket«, Kubrick 1987)

⁴³ »To je moja puška! Takih je mnogo, a ta je moja! Moja puška je moja najboljša prijateljica. Je moje življenje. Moram jo obvladati, kot moram obvladati življenje. Brez mene je puška neuporabna. Brez puške sem jaz neuporaben. S svojo puško moram dobro streljati. Moram streljati bolj natančno od svojega nasprotnika, ki me hoče ubiti. Jaz moram ubiti njega, preden on ubije mene in to bom tudi storil. Pred bogom obljubljam, da sva jaz in moja puška branilca domovine, sva gospodarja nasprotnikov in reševalca mojega življenja. Tako naj bo, dokler ni več sovražnikov in je samo mir. Amen.« (»Full Metal Jacket«, Kubrick 1987)

zrcali v ukazu novinarskim uredništvom na terenu, da zamenjajo besedno zvezo za opis vojaške operacije »poišči in uniči« z »pometi in očisti«. Film tako ne vzpostavi boja svobodnega sveta proti komunističnemu imperializmu, temveč se bolj posveti doživljanju vojne skozi spremembe posameznikovega dojemanja le-te.

Glavni junak filma je marinec, ki se specializira za vojno novinarstvo. Skozi urjenje se sicer izkaže za vzornega vojaka, a kljub vojaški indoktrinaciji ostane svojeglav. Kot vojni poročevalec se, skupaj z nekim odredom, odpravi na fronto. Preko intervjujev s pripadniki različnih rodov vojske in vojaških činov izpostavlja različne predstavnike ameriškega talilnega lonca, njihove poglede na sovražnika ter osebno vpletenost v vojno.⁴⁴ Med vojaki so tako taki, ki bi najraje bili daleč stran, pa tudi taki, ki v vojni uživajo. Slednji to počno večinoma zaradi osebnega zadovoljstva in ne toliko »v bran domovine« oz. iz političnih razlogov.

V filmu »**Full Metal Jacket**« sovražni ostrostrelec dodobra zdesetka vod, v katerem je tudi glavni junak. Na koncu jim le uspe zasačiti ostrostrelca. Izkaže se, da je ženska. Preostanek voda se postavi okoli smrtno ranjene Vietnamke, milostni strel pa ji zada glavni junak in s tem ubije svojo prvo žrtev v vojni. Junak zaključi film z besedami: »Danes smo svoja imena vklesali v zgodovino [...] Zelo sem vesel, ker sem živ in v enem kosu. Sem v dreku, a sem živ in ni me strah!«⁴⁵ (»Full Metal Jacket«, Kubrick 1987).

5.3.4 »The Green Berets«

»Film »**The Green Berets**« je edini »ameriški vojni film« o vietnamski vojni, ki je dobil popolno sodelovanje Pentagona« (Suid 2002, 455). Film je postavljen na začetek vojne v Vietnamu. Preko konfliktnega dialoga skuša upravičiti nujnost ameriške navzočnosti

⁴⁴ Marinec 1.: Kaj menim o ameriški vpletenosti v tej vojni? To, da bi morali zmagati!

Marinec 2.: Veste, da ni niti enega konja v vsem Vietnamu? Nedvomno je nekaj narobe s tem!

Marinec 3.: Vsak, ki teče, je vietkongovec! Tisti, ki stoji pri miru, je dobro discipliniran vietkongovec! (»Full Metal Jacket«, Kubrick 1987).

⁴⁵ Zadnji del govora »živ sem in ni me strah« razkrije, da se je zbudilo »trdo srce«, morilski instinkt, ki ga je paradoksalno zbudil »samaritanski« uboj smrtno ranjene sovražnice. (Hunter 2002, 88)

(»brzdanje« komunističnega ekspanzionizma) ter predstaviti marinece kot pomembno ameriško vojaško novost (oz. znatno izpopolnitev) in prednost. Omenjena nujnost vojaškega posredovanja in razlogi zanj se izpostavijo že takoj na začetku, ko se zbranim novinarjem in civilistom na novinarski konferenci predstavi odred marinecev⁴⁶. Nek novinar je mnenja, da bi morali vseeno vietnamsko vojno prepustiti Vietnamcem. Marinec ga dokončno zatolče s prikazom v Vietnamu zaseženega orožja, ki ga ob govoru meče na mizo tik pred njega: »Kitajski mitraljez, iz rdeče Kitajske, kitajski komunisti! Ruska avtomatska puška, ruski komunisti! Municija iz Češkoslovaške, češki komunisti! Kar se tu dogaja, je komunistična dominacija sveta!« (»The Green Beretes«, Kellogg 1968). V filmu je na vso moč izpostavljeno deklarirano prepričanje, da ZDA pomagajo Vietnamcem⁴⁷.

Junak filma je John Wayne, sicer v vlogi polkovnika, pa vendar da film pomemben poudarek tudi marincem. Pri slednjih izpostavlja strokovnost in izobraženost tako na vojaškem kot tudi na civilnem področju. Kot junaki se v filmu vzpostavijo tudi vojaki in poveljniki zavezniške južno vietnamske vojske.

Proti koncu filma se novinar iz ciničnega skeptika prelevi v čutečega vojnega novinarja in zagovornika ameriške vpletenosti v vietnamsko vojno. Film se konča na plaži ob sončnem zahodu. Polkovnik vietnamski siroti posadi na glavo kapo ubitega marinca, ki se je z njo spoprijateljil. Razglasi jo za »zeleno baretko«. Polkovnik zaključí z besedami »Sine, za to se je vredno boriti.« (»The Green Beretes«, Kellogg 1968), nato pa se sprehodita proti sončnem zahodu.

⁴⁶ Na osnovno vprašanje novinarja, kaj naj bi ZDA počela v Vietnamu, marinec odgovori: »Politične odločitve se ne sprejemajo v vojski. Vojak gre kamor ga pošljejo in se bori proti sovražniku, kakor mu je bilo ukazano.« Drugi marinec pa pristavi retorično vprašanje ali bi tudi Američani v ZDA le apatično opazovali grozote, ki se dogajajo v Vietnamu in jih našteje. »Oni nas potrebujejo... Oni nas hočejo!«, zaključí. Potem nastopi novinar, ki marinca napade z vprašanjem: »Zakaj bi šli v deželo, kjer ni svobodnih volitev in niti ustave?« A ga le-ta podučí, da tudi ZDA včasih niso imele nič od tega, dokler niso ustanovni očetje spisali ustave. Publika navdušeno zaploska. (»The Green Beretes«, Kellogg 1968)

⁴⁷ Ameriški marinci pomagajo zatiranim vaščanom. Baza je posvojila tudi vietnamsko siroto, ki se skozi film vzpostavlja kot nekakšna maskota oz. prototip novega, svobodnega Vietnamca. Za ograjo vojaške baze gostijo pregnana plemena, jim nudijo hrano in zdravniško pomoč. Odlično sodelujejo s pripadniki južno vietnamske zavezniške vojske, s katerimi si družno delijo poveljstvo.

5.3.5 »We Were Soldiers«

Film se sicer trudi vzpostaviti objektivni pogled na oborožen spopad⁴⁸, toda ker je večina pozornosti namenjena ameriškim vojakom, se »objektivni« pogled zoži le na oborožen spopad, ob tem pa je ideologija latentna. Film se osredotoči samo na en spopad, na prvi večji spopad med ameriško in severno vietnamsko ljudsko vojsko (ne z gverilci)⁴⁹.

Pred odhodom nagovori glavni junak svoj bataljon. Pove, da so med njimi častniki iz Ukrajine, Portorika, Japonske, Kitajske, da so med njimi črnci, španci, Cherokee indijanci, judje in ne-judje (pogani). »Vsi Američani! Tu v Ameriki utegnejo ljudje iz te enote biti žrtve diskriminacije (kamera je na črncu v enoti) zaradi rase, toda za vas in zame zdaj tega ni! [...] In nikogar ne bom pustil za sabo! Živi ali mrtvi se bomo vrnili domov skupaj in naj nam bog pomaga.« (»We Were Soldiers«, Wallace 2002). Film se trudi predstaviti ameriški boj v Vietnamu kot boj vseh ras z domnevno skupnimi ideali proti skupnemu zlu. Glavni junak je veteran iz korejske vojne in prostovoljec, ki je preiskušal nova padala. Je ljubeč oče šestih otrok in goreč katolik⁵⁰. Človek z doktoratom iz mednarodnih odnosov univerze Harvard. Vera je v filmu zelo prisotna⁵¹. Ko se vname boj, si junaška dejanja kar sledijo⁵².

⁴⁸ izpostavljene so individualne izkušnje ameriških udeležencev v vojni. Predstavljeni so kot ljudje z življenji in ne le kot kmetje na šahovnici.

⁴⁹ Pregovor: »To so resnični dogodki iz doline la Drang v Vietnamu. November leta 1965. Kraj, ki se ga naša dežela ne spominja in vojna, ki je ne razumemo. Ta zgodba je poklon (»testament«) mladim američanom, ki so umrli v dolini smrti in priznanje (»a tribute«) mladeničem iz vietnamske ljudske vojske, ki so na tistem kraju umrli od naše roke.« (»We Were Soldiers«, Wallace 2002)

⁵⁰ Družno z otroci moli ob postelji, na bojišču pa zvečer moli nad trupli ubitih vojakov.

⁵¹ Eden izmed častnikov postane oče. Tik pred odhodom na teren se v kapelici sreča z glavnim junakom . Novopečeni oče pravi: »Vem, da ima bog načrte zame. Upam samo, da bom reševal sirote, ne delal novih!«, glavni junak pa: »Pojdiva ga vprašat.« (»We Were Soldiers«, Wallace 2002).

⁵² V nekem prizoru umirajoči vojak v poslednjih vzdihljajih pove, da je vesel, da je lahko umrl za svojo deželo. V nekem drugem prizoru manj ranjeni vojak odstopi svoje mesto na helikopterju bolj ranjenemu sovojaku. Med poslavaljanjem sovražnikova krogla ubije prvega. V tretjem prizoru ubijejo tako vojaka, ki je ranjen obležal na sredini bojišča, kot tudi vojaka, ki ga je poskušal rešiti. Ko med ameriške vojake prileti ročna bomba, se vojak požrtvovalno vrže nanjo in s tem reši ostale. In kljub temu da je glavnemu junaku izrecno ukazano umik, ga ta zavrne z besedami: »Sem v sredini spopada! Ne bom tu puščal svojih ljudi, je to jasno?«. Glavni junak med mrtvimi najde tudi oficirja, novopečenega očeta, s katerim sta skupaj molila pred

Filmska zgodba pa se odvija tudi v ZDA, v vojaški bazi, v kateri bivajo žene oficirjev. Te se medsebojno družijo, bodrijo in preživljajo težke čase, medtem ko so njihovi možje na bojiščih na drugem koncu sveta. Žena glavnega junaka nosi drugim ženam telegrame sožalja. Med branjem telegramov se mešajo obrazi žena, sožalni tekst telegrama in ameriška zastava. »[...] Gledalec sledi tudi življenju žena, ki so ostale v vojaškem oporišču. Dan za dnem, ena za drugo dobivajo pisma, ki jim sporočajo smrt njihovih mož. Tako film vnaša vojno neposredno v sama srca ameriških družin. Vojna ne uničuje zgolj ameriških vojakov, pač pa družbo samo.« (Valantin 2005. 98)

Sovražnik ni klasičen gverilec, kot ga večinoma prikazujejo filmi o vietnamski vojni, temveč severno vietnamska ljudska armada. V spopadu naj bi na vsakega američana prišlo 10 vietnamskih vojakov. Prikazana razlika v taktičnem pristopu junakov in sovražnikov je podobna kot pri večini ostalih filmov – Američani so preračunljivi in taktizirajo, Vietnamci pa se v velikem številu in z glasnimi kriki brezglavo poganjajo proti njim. Vietnamci sicer izgubijo bitko, a vendar Američani zapustijo bojišče. Vietnamski poveljnik najde ameriško zastavico, ki je zataknjena v ostanek drevesa. Izpuli jo in komentira: »Kakšna tragedija! Mislili bodo, da je bila to njihova zmaga! Torej bo to postala ameriška vojna. Konec pa bo isti, razen za vse tiste, ki bodo umrli pred njim.« (»We Were Soldiers«, Wallace 2002). Potem vrne zastavico nazaj na njeno mesto.

5.3.6 Ugotovitve

Rambo, pravični junak filma »**First Blood II.**«, naj bi zmagal vietnamski vojni in povrnil vietnamskim veteranom dostojanstvo ter prepričal ameriški narod o nujnosti spoštovanja veteranov in ameriških antikomunističnih posegov na Daljnem vzhodu. Film »**Platoon**« je sicer kritičen film, ki ne varčuje z brutalnimi slikami vojne⁵³, vendar pa ne postavlja pod vprašaj smisla vojaškega posega, temveč »naravo«, potek oz. vodenje vojne. Osredotoča se na usode mladih Američanov, ki so svojo mladost in/ali življenje izgubili v Vietnamu.

odhodom na fronto. Sledi kader, v katerem so prepleteni prizori junakove žene, ki predaja telegram ženi ubitega in ameriške zastave.

⁵³ Prvi kader v filmu »Platoon« prikazuje transportno letalo, v katerega nalagajo krste s trupli ameriških vojakov ubitih v Vietnamu. Iz njega pa stopajo sveži naborniki, ki se odpravljajo na fronto.

V filmu je »mit o meji« predstavljen kot vrnitev v vietnamsko džunglo, torej v divjino, kjer je treba zmagati v vojni. V filmu »**Platoon**« pa se omenjeni mit nahaja znotraj posameznikov in v njihovem odnosu do vojne in vpletenosti vanjo, vendar še vedno v neprijazni in sovražni džungli. »Mit o mestu na griču« je v filmu »**First Blood II.**« prikazan kot rešitev ujetih vojakov in kot končna zmaga v vietnamski vojni. V filmu »**Platoon**« pa se mit odraža v želji vsakega posameznika, da bi preživel vojno. »Mit o manifestni usodi« se v filmu »**First Blood II.**« izkazuje kot usoda, da ZDA zmagajo v vietnamski vojni (Rambu naj bi to končno uspelo). V filmu »**Platoon**« pa ostaja »mit o manifestni usodi« usoda vsakega posameznika, zamegljena in prepuščena naključju oz. pogojena s preživetjem.

Skupna točka filmov »**Full Metal Jacket**« in »**Green Berets**« je lik novinarja, preko katerega se afirmira zgodba oz. sporočilo filma. Medtem ko se v filmu »**Green Berets**« ameriška navzočnost v Vietnamu predstavlja kot nujen boj proti komunističnemu imperializmu in kot prinašalka svobode ter civilizacije v državo z manj sreče, je le-ta v filmu »**Full Metal Jacket**« navzoča zgolj kot dejstvo in okoliščina, v kateri se znajde vojak, ki mu vojna kot taka predstavlja bistvo samouresničitve. V filmu »**The Green Berets**« je sovražnik svetovni komunizem, prepleten z lokalnim »barbarstvom«⁵⁴. Za razliko od filma »**Full Metal Jacket**«, v katerem ima sovražnik nešteto vzdevkov, pa ima v filmu »**The Green Berets**« le dva, in sicer »Charlie« ali pa »VC« (vietkongovec). Medtem ko film »**Full Metal Jacket**« sovražnika ne demonizira, pa film »**The Green Berets**« postreže z opisi zverinskih dejanj sovražnika, ki jim je priča predvsem novinar, ki se mu zaradi njih ruši vrednotni sistem. V filmu »**Full Metal Jacket**« se sovražnika črti predvsem z žaljivkami, v filmu »**The Green Berets**« pa preko njegovih surovih dejanj.

V filmu »**Full Metal Jacket**« je »mit o meji« predstavljen kot preobrazba glavnega junaka, ki pa se zgodi šele na koncu filma. Meja je posameznikovo (junakovo) dožemanje vojne in spreminjanje le tega. Na koncu filma junak preseže, prestopi mejo. Nova meja se ne slika

⁵⁴ Ob prihodu novinarja v vojaško bazo le-ta opazi, da so tudi ameriški vojaki postavili ošpičene bambusove palice med barikade. Ob tem se zgrozi. Eden izmed vojakov mu pojasni: »To smo se naučili od »Charlija« (vzdevek za vietnamskega sovražnika)! Samo mi jih ne namočimo v strup, kot to počne oni!« (»The Green Berets«, Kellogg 1968)

več v glavi, temveč v novem boju, ki nedvomno sledi. V filmu »**Green Berets**« pa je »mit o meji« močno idelološko zastavljen – meja je v prepričevanju sveta o nujnosti demokracije in v preprečevanju širitve komunizma. »Mit o mestu na griču« v filmu »**Full Metal Jacket**« sprva predstavlja ohranjanje distance do vojne in vojne vpletenosti glavnega junaka, vendar na koncu filma izgubi pomen. Razvoj junakove osebnosti ga preseže in s tem mit ostane brez pomena, saj novo »mesto na griču« ni podano. »Mit o manifestni usodi« pa v primeru filma »**Green Berets**« predstavlja legitimni boj zahodnega sveta proti komunizmu, v filmu »**Full Metal Jacket**« pa posameznikovo sprijaznjenost z življenjem vojaka v vojni in najdeni usodi znotraj nje.

Film »**We Were Soldiers**« postreže z odgovorom na vprašanje zakaj se borimo. Preden glavni filmski lik odide v vojno, ga njegova hči vpraša kaj je vojna. Odgovori ji: »Vojna je takrat, ko te želijo ljudje ubiti in ti jim moraš preprečiti, da bi te, tako, da jim napoveš vojno.« (»**We Were Soldiers**«, Wallace 2002). »Ta definicija vojne sovпада z idejo »preventivne vojne. Vojna je upravičena, ko politični in strateški uradniki določijo kaj naj bi bile nasilne namere, katerih možne posledice morajo biti preprečene.« (Valantin 2005, 98). Tako je »mit o meji« predstavljen kot obramba mej v smislu »napad je najboljša obramba«, toda z njihovim premikanjem navzven in na drugem koncu sveta. »Mit o mestu na griču« je torej obramba ameriških vrednot, ki naj bi bile ogrožene, ZDA pa napadene. »Mit o manifestni usodi« je prikazan kot nujnost in samoumevnost udejanjanja ameriških prepričanj in njihovega pogleda na svet, ki niso predmet vrednotne analize, temveč najstvo, po katerem bi se moral zgledovati vse svet. In čeprav se film trudi objektivno predstaviti tudi nasprotno stran, pri tem umanjka kulturna in ideološka primerjava vojskujočih si družb.

5.4 »**THE HUNT FOR RED OCTOBER**«

V filmu »**The Hunt for Red October**« (McTiernan 1990) se konča hladna vojna. Film vzpostavi ZDA kot zmagovalko ter edino preostalo svetovno velesilo. V njem Sovjetska zveza izdelava jedrsko podmornico z novo vrsto neslišnega pogona, ki je pod vodo slišen kot geološka anomalija. Jedrske podmornice veljajo za prvo, pa tudi za zadnjo, bojno črto morebitne jedrske vojne. Po eni strani lahko sprožijo jedrsko vojno le streljaj od

sovražnikovega ozemlja in ga s tem popolnoma presenetijo, po drugi strani pa ostanejo tudi garanti povračilnega udarca, v primeru uničenja domovine.

Glavni junak je Ciin agent, Jack Ryan. Njegova domneva je, da želi kapitan sovjetske podmornice prebegniti. Seveda si Američani ob tej priložnosti, v kolikor namerava sovjetski kapitan resnično prebegniti, obetajo najnovejšo in neslišno jedrsko podmornico. Drugi junak pa je pravzaprav sam kapitan sovjetske podmornice. Po njegovem mnenju je nova jedrska podmornica prenevarna za Sovjetsko zvezo. Kapitan je po rodu Latvijec in ni tipičen predstavnik sovjetske mentalitete, je celo neke vrste disident, ki se ga je toleriralo zaradi njegovega znanja in izkušenj. Kapitanovo nestrinjanje s splošno sovjetsko dogmo se razkrije v pogovoru s politkomisarjem na podmornici. Uradne ukaze morata na sovjetski podmornici odpreti kapitan in politični komisar skupaj. Slednji pričaka kapitana v kapitanovi kajuti s knjigo v rokah:

Kapitan: *Kaj pa počnete?*

Politkomisar: *Preveriti moram duševno stanje posadke.*

Kapitan: *Tako, da vdirate v mojo zasebnost?*

Politkomisar: *V Sovjetski zvezi zasebnost nima posebne teže. Pogosto je celo družbeno škodljiva. (»The Hunt For Red October«, McTiernan 1990)*

Ukazi predvidevajo vojaške vaje in testiranja novega pogona podmornice, toda kapitan politkomisarja ubije, zamenja ukaze s ponarejenimi in vzame še politkomisarjev ključ za aktivacijo jedrskega orožja.

Američani kljub nameri sovjetskega kapitana, da podmornico preda, ne morejo pomornice Sovjetski zvezi kar odtujiti, zato do predaje podmornice pride s pomočjo trika. Najsodobnejšo sovjetsko jedrsko podmornico dobijo Američani, sovjetski kapitan in njegovi častniki prebegnejo v »svobodni svet«. Sovjeti pa so ob tem prepričani, da je bila njihova najnovejša podmornica uničena.

Sovražnike predstavljajo trije »uslužbenci« sovjetskega naroda, neposredni sinovi komunistične ideologije in njenih aparatov nadzora. Politkomisar nadzira »duševno stanje« sovjetske posadke. Med posadko infiltrirani vohun KGB skrbi, da vse poteka kot

zaukazano. Za prebeglimi člani podmornice pa se bolj kot ostala sovjetska flota podi podmornica, ki jo vodi kapitanov bivši učenec. S prvim sovražnikom (politkomisarjem) kapitan opravi že takoj na začetku, KGBjev vohun pa skuša preprečiti zrežirani prebeg. Izsledi ga Ciin agent Ryan, ki ga ubije. Najbolj zavzeta zasledovalna podmornica pa, zaradi skupnega trika najnovejše sovjetske in ene izmed ameriških podmornic, uniči samo sebe. Dezerter, sovjetski kapitan, ubije enega sovražnika, Ciin agent drugega, tretji pa ubije samega sebe. Na metaforični ravni je bil torej sovražnik uničen s skupnimi močmi, nakar se še samouniči, kot se je kmalu potem tudi Sovjetska zveza.

5.4.1 Ugotovitve

Američani zmagajo v hladni vojni po mirni poti, hkrati pa dobijo še najnovejšo sovjetsko podmornico. Prebeg sovjetskega kapitana in njegove posadke sporoča, da je na zahodu lepše in da je Sovjetska zveza tik pred razpadom. Film se konča z dialogom med dezerterjem in Ciinim agentom Ryanom:

Kapitan: *Še vedno me niste vprašali Zakaj! Nekateri mislijo, da bi morali napasti ZDA. Rdeči Oktober je bila zgrajena s tem namenom.*

Ryan: *Ko se bo polegel prah, bo v Moskvi hudič in pol.*

Kapitan: *Morda se bo iz tega izcimilo še kaj dobrega. Vsake toliko je majhen odmerek revolucije prav koristen, kajne?*

Ryan: *(prikima)*

Kapitan: *In morje bo vsakemu podarilo novo upanje, tako kot spanje prinese nove sanje (Kapitan citira Krištofa Kolumba).*

Ryan: *Dobrodošli v »Novem svetu«, gospod! (»The Hunt For Red October, McTiernan 1990)*

S tem v vojnem filmu izgine monolitni komunistični sovražnik, ki je med hladno vojno predstavljal ameriško nočno moro. ZDA postanejo edina svetovna velesila in »svetovni policaj« s prepričanjem, da je treba »pomagati« vsem zatiranim narodom, da se osvobodijo spon zatiralskega režima in se podajo v demokracijo. Gre za občutek moralne dolžnosti do manj srečnih, s katerimi se lahko povežejo preko »ustanovnih mitov«. Ti narodi naj bi se osamosvojili po ameriškem vzoru, torej tako kot so se nekoč prvi Američani. V filmu »**The**

Hunt for Red October« se »mit o meji« zaokroži – prvotno je izšel iz osvajanj ozemlja Severne Amerike in se nato ponovno pojavil s prebeglim kapitanom sovjetske podmornice, ki je v ZDA našel novo življenje. »Mit o mestu na griču« sovpade z »mitom o meji«. Oba predstavljata kapitanovo »odkritje ZDA« in vsega kar predstavljajo – edina »prava pot«, ki ponuja slehernemu »odrešitev« in omogoča »ameriške sanje«. »Mit o manifestni usodi« pa predstavlja neizogiben propad Sovjetske zveze in širjenje demokracije. S tem pa se pojavijo novi sovražniki, ki ne »razumejo« ameriškega poslanstva in mu, na račun zatiranja lastnega ljudstva, nasprotujejo.

5.5 NOVI AMERIŠKI KOLONIALIZEM

Od sredine 90tih let 20. stoletja se fronta premakne s tradicionalnih bojišč druge svetovne vojne in hladne vojne v države tretjega sveta. Premik se zgodi tako v resničnosti kot tudi v »ameriškem vojnem filmu«. Ne gre za udeležbo monolitne vojske (razen v primeru prve iraške vojne), temveč za posamične vojaške intervencije po svetu. Z razpadom Sovjetske zveze se je komunistični sovražnik prelevil ter se geografsko in ideološko razpršil. S pojavom ZDA kot edine preostale svetovne velesile se spremeni tudi pogled na vlogo njenih oboroženih sil v novih konfliktih. Korenito se spremeni tudi razumevanje koncepta »junak in sovražnik«. Pri pojmu junaka gre za temeljno spremembo, ki se zgodi skozi profesionalizacijo vojske. Udeleženci druge svetovne vojne, vietnamske vojne in večinskega dela hladne vojne so bili naborniški vojaki, torej neprofesionalci. Po fiasku vietnamske vojne so ZDA začele s profesionalizacijo vojske. Vloga navadnih vojakov (ne samo plačanih častnikov) se je spremenila v profesionalni poklic. Vojak torej ni bil več človek, ki je zaradi vojaških potreb vzet iz družbe in v parih tednih priprav stremeniran za spopad, pač pa človek s službo, ki se z vojaščino ukvarja profesionalno in je za to plačan. Veliko lažje je opravičiti vojna grozodejstva nabornika kot pa poklicnega vojaka. ZDA, kot velesila, pa niso več primarno prikazana le kot branik zahodne civilizacije, temveč tudi kot moralno zgledni vodja svobodnega sveta, čigar dolžnost je biti »svetovni policaj«.

Po Vietnamu se je prisotnost novinarjev v prvih bojnih linijah drastično zmanjšala, ker so preveč negativno vplivali na sliko o vietnamski vojni. Od takrat ameriška vojska nadzira prisotnost novinarjev na bojnih poljih. Že v Granadi (8 let po vietnamski vojni) novinarji niso bili (razen enega, ki se je slučajno prebil) prisotni pri začetnih operacijah. Na Granado

so bili pripeljani šele, ko je bila zmaga zagotovljena. In še potem so bili vodeni po »bojiščih«, kar je začetek sodobnega »embedded« novinarstva (»Enemy Image«, Daniels 2005). Novinarji prav tako tudi ob nastopu prve zalivske vojne niso bili pripuščeni na mesta, kjer ne bi smeli biti. Mesta, na katera jim je bilo dovoljeno priti, pa so bila daleč za prvo bojno črto. Z njimi so bili ves čas pripadniki ameriške vojske, ki so nadzirali njihovo poročanje. »Pravih« posnetkov prve zalivske vojne tako ni. Veliko obstoječih zelenih posnetkov je nastalo čisto naključno izpod rok amaterjev. Poročanje o dogodkih s kraja dogajanja so »medijski voditelji« sproti »cenzurirali« oz. reinterpreterali (»Enemy Image«, Daniels 2005).

Posnetki vojne prikazujejo posamične izstrelitve raket, trume vojnih ujetnikov ipd. Podatki s fronte so skopi. Dostikrat je bil vojaški »hardware« tisti, ki je slikovno nadomestil pravo naravo vojne in njenih posledic. Vojska je vzpostavila celo svoje »medijske voditelje«, ki so propagirali »kirurško vojno« s »pametnimi bombami« in radarskimi slikami, ki ne prikazujejo krvi in žrtev.

Režiserji filmov o Vietnamu so imeli še na tone referenčnih posnetkov s samih bojišč, le-ti pa so z vsako naslednjo vojno pojenjali. Zato so tudi filmi o kasnejših vojnah podobni filmu »**Three Kings**« (Russell 1999). Film se zaradi pomanjkanja posnetkov iz prave vojne, ki bi nudili referenčne točke, (satirično) zateka k »fabrikacijam« in ekscesivnemu prikazu vojaške tehnologije. To pa je princip, ki ga je najbolj izkoristil in uvedel v sodobni »ameriški vojni film« režiser filma »**Top Gun**«, Tony Scott (Scott 1986). Vsi kasnejši filmi pa so ga s pomočjo razvoja filmske tehnologije le še nadgrajevali.

Filmi »**Three Kings**«, »**Behind Enemy Lines**« (Moore 2001), »**Black Hawk Down**« (Scott 2001) in »**Tears of the Sun**« (Fuqua 2003) so tipični predstavniki zgoraj opisanega razumevanja sovražnika in nove ameriške vloge v svetu.

5.5.1 »**Three Kings**«

Filmska zgodba je postavljena v leto 1991, tik po zmagi zavezniških sil in osvoboditvi Kuvajta izpod iraške okupacije. Glavni moški lik je major Archie Gates, dolgoletni vojak z distanco do vojne in s pridobitniško osebnostjo. Glavni ženski lik pa je novinarka Adriana

Cruz, ki je bila petkrat v finalu za nagrado Emmy, nikoli pa je še ni dobila, in se zato na vse pretege trudi, da bi našla dobro novinarsko zgodbo. Rdeča nit zgodbe je lov za zakladom. Skupina vojakov se na lastno pest odpravi iskat domnevno naropano kuvajtsko zlato. Pri tem uporabi zemljevid, ki so ga našli pri iraškem vojnem ujetniku. Poleg samovoljnega pohajanja skupine ameriških vojakov po okupiranem ozemlju, je kršitev zakona v filmu predstavljena kot ilegalna pomoč ameriške ekipe junakov pri transportu iraških dezertarjev, žensk in otrok v Iran. Ta kršitev se upraviči skozi moralno normo, ki z obče človeškega vidika upraviči kršitev zakona, v kolikor le-ta pomeni rešitev človeškega življenja. Hkrati s tem pa so junaki zgodbe oprani krivde, ki so si jo navzeli z ilegalnim lovom za zakladom.

Junak je povprečni ameriški vojak, ki išče svojo srečo. Razmere v ameriški bazi so prikazane idilično. Po gladki zmagi je vzdušje sproščeno, skoraj počitniško⁵⁵. V prizoru razorožitve iraških vojakov, ki so se predali, se kaže profesionalnost, diskretnost in razumevanje ameriške vojske do premaganih. Ameriški vojaki dobrohotno pomagajo ranjenim iraškim vojakom in jih podpirajo.

Iraški zavezniki so vsi tisti, ki ne marajo Sadama Huseina in imajo posledično zelo radi ZDA in vse kar diši po njih. Skozi »kontraverzne« dialoge se jasno vzpostavlja to, da se Američani ne bojujejo proti Arabcem ali Iračanom, temveč zgolj proti Sadamu Huseinu. Dober zaveznik pa so tudi »embedded« mediji. Njihova vloga v filmski zgodbi je predstavitev vsečne življenske zgodbe publiki, hkrati pa tudi prikazovanje ameriške vojske kot prinašalke upanja in svobode.

Sovražnik že v prvih minutah filma dobi več slabšalnih imen. Arabsko iraške vojake imenujejo »rag head« (angl. »cunjo-glavec«), »towel head« (angl. »brisačo-glavec«), »sand nigger« (angl. »puščavski črnuh«), »camel jockey« (angl. »jahač na kameli«) in »dune coon« (angl. »črnuh s peščine«). Vendar so vzdevki v filmski zgodbi ločeni na sprejemljive in nesprejemljive vzdevke. Ločitev vzpostavi dialog med sovojaki. Nabor sovražnikovih slabih lastnosti je v tem filmu precej pester, saj sovražniki streljajo, stradajo,

⁵⁵ V bazi se vojaki zabavajo, dvigujejo uteži, skačejo po trampolinu, se polivajo z vodo, žogajo, mažejo s sončno kremo in sončijo. Kot na plaži v Kaliforniji.

ropajo, uporabljajo ilegalna orožja (protipehotne mine), mučijo (tudi z elektrošoki) iraške politične ujetnike, ameriške ujetnike pa tudi iraške starce, ženske in otroke.

5.5.2 »Behind Enemy Lines«

Zgodba filma »**Behind Enemy Lines**« naj bi se dogajala po podpisu »Daytonskega sporazuma« (1995). Govori o ameriškem pilotu vojaškega letala, ki je opazil visoko koncentracijo sovražnih vojaških sil na demilitariziranem območju. Presegel je pooblastila in šel fotografirati dogajanje izven meja svojih pristojnosti. Pilota so z rusko raketo sestrelili Srbi tik nad ozemljem, ki ni bilo pod nadzornim mandatom po Daytonskem sporazumu⁵⁶. Kapitan letalonosilke je sicer obvestil vodstvo zveze Nato in zaprosil za reševalno akcijo, vendar je že takrat rekel svojemu podrejenemu, naj se za reševalno akcijo zmeni preko »njihovega človeka«, torej Američana v zvezi Nato, da bi šla stvar hitreje. Zveza Nato odobri reševalno akcijo, vendar jo mirno ustavi takoj po prekinitvi signala s sestreljenim pilotom. Stvari se tako zapletejo, da tudi kapitan letalonosilke preseže svoja pooblastila in gre mimo vodstva zveze Nato, ki je bilo odgovorno za celotno operacijo na Balkanu, da bi rešil pilota⁵⁷. Kapitan letalonosilke na lastno pest nabere skupino marincev, s katerimi v zadnjem hipu rešijo pilota, preden bi ga umorili srbski vojaški in paravojaški zasledovalci. Pilot reši tudi fotografije iz sestreljenega letala, ki kažejo množična morišča v demilitarizirani coni.

Junak (pilot) doživi skozi film življenjsko osebno spremembo. Sprva je nezadovoljen v letalstvu, ker je »[...] mislil, da bo pilot in ne policaj na nekem teritoriju, za katerega je itak vsem vseeno.« (»Behind Enemy Lines«, Moore, 2001). Ker ima do konca služenja v letalstvu še 14 dni, premišljuje, da pogodbe ne bi podaljšal. Strašna izkušnja sestrelitve, uboj prijatelja kopilota in beg pred sovražnikom preko neznanega in sovražnega terena, spremeni pilotov pogled na življenje. Rešen in v kapitanovem naročju razodane, da bo nadaljeval služenje v letalstvu.

⁵⁶ Daytonski sporazum je v filmu imenovan »Cincinnati accord«.

⁵⁷ To naredi tudi s pomočjo poročevalke televizije »Sky News« – podobno kot v filmu »Three Kings«. S pomočjo medijev se torej neavtorizirane ameriške akcije moralno legitimizirajo v očeh javnosti.

Zavezniki zveze Nato so prikazani kot kup birokratov, ki so nesposobni poštenega vojaškega posredovanja, bosanski »osvoboditelji« pa kot gverilski bosanski otroci, ki so oboroženi s puškami Kalašnikov, oblečeni v, s slikami ameriških rap glasbenikov, potiskane majice, poslušajo »Public enemy« in se spoznajo na orožje. Pilotu namesto vode podajo pristno Coca-Colo.

Sovražniki pa so JLA, paravojaški odredi in srbski poklicni morilec. V filmu so prikazani karseda kruto in v diametralnem nasprotju s tistim, kar bi v istem danem naključnem primeru naredila ameriška vojska in njeni vojaki. To vključuje med drugim že samo sestavo sovražnikovih oboroženih sil (JLA, četniki, Knindže, plačanci), mučenje ranjencev ipd. Drugače pa osebnosti sovražnikov niso razdelane, razen plehke osebnosti srbskega plačanca, ki je predstavljen kot hladnokrvni morilec, ki ga žene gola želja po ubijanju. Seveda se pri reševalni akciji pokaže tudi popolna nesposobnost sovražnikovih sil, saj trije ameriški helikopterji polni marincev na hitro zdesetkajo številčne sovražnikove sile, medtem ko je na strani marincev le en vojak lažje ranjen.

5.5.3 »Black Hawk Down«

»Somalijski sovražniki so bili zgolj sence, ki so streljale in bile ubite, medtem ko je bil vsak ranjeni ali ubiti ameriški vojak »hipeindividualiziran«. S poudarjanjem solidarnosti med vojaki med ognjem kinematografija depolitizira naravo vojskovanja. Vprašanje ni zakaj so tam, niti kaj počno, temveč kako preživeti. Vojna ni več »nadaljevanje politike z drugimi sredstvi«, temveč »naravno stanje«, ki ni predmet dvomov [...]« (Valantin 2005, 99)

Filmska zgodba se dogaja leta 1992 v Somaliji. Opisuje kako se je akcija specialnih enot, ki naj bi ujela Mohameda Farrah Aidida (sovražnega vodjo hunte, ki vladal Mogadišu) in njegove glavne pomočnike, iz načrtovane pol urne podaljšala v večdneven gverilski spopad na ulicah Mogadiša. Situacija se je zapletla, ko se je med izkrcavanjem marincev eden izmed njih poškodoval. Zaradi tega se je ameriški helikopter predolgo zadržal nad mestom nesreče, saj v ameriški vojski velja pravilo »No one gets left behind!« (angl. »Nobenega se ne pusti za seboj!«). Posledica tega dejanja je bila sestrelitev ameriškega helikopterja. Tako se je ugrabiteljska akcija spremenila v reševalno, le-ta pa v krvavo bitko.

Film ima glavnega junaka⁵⁸, vendar je glede na druge junake (ameriški specialci in piloti) precej odsoten, saj nas film vodi preko številnih (tudi daljših) sekvenc, v katerih so si vzeli dosti časa za izpostavitve drugih filmskih likov, s čimer so razpršili fiksacijo na enega samega junaka. Ta »razpršeni junak« je spočetka precej obotavljiv⁵⁹.

Med junaki obstajajo razlike in te se kažejo prek odnosov med različnimi vodi ameriških vojakov. Medtem ko »rangerji« zagovarjajo timsko delo, so »delte« prikazane kot individualci. Ob govorjenju vicev o »suhcih« (vzdevek za Somalijce) neki vojak poblazni in pove, da spoštuje »suhce«. Razloži, da ti ljudje nimajo »[...] služb, hrane, izobrazbe in prihodnosti. Lahko jim pomagamo ali pa na CNN opazujemo kako se država uničuje.« (Black Hawk Down«, Scott 2002). Vojak je zaradi tega označen za idealista. Za razliko od njega, pa njegov sovojak zase pravi, da je bil treniran za ubijanje, da je v vojski zato, »da bi lahko spreminjal svet«. Junaki v filmu rastejo kot gobe po dežju⁶⁰. Višek junaštva pa je dosežen v sekvenci, v kateri se utrujeni ameriški vojaki vendarle prebijejo do pakistanske baze, kjer se polijejo z vodo, je nekaj spijejo, poberejo municijo in se odpravijo nazaj v pekel reševat, kar se še rešiti da⁶¹.

⁵⁸ Film naj bi bil posnet »po resničnih« dogodkih, scenarij pa je bil spisan po istoimenski knjigi izpod peresa enega izmed sodelujočih v akciji, ki je dobil tudi odlikovanje za pogum, medaljo »Srebrna zvezda«. Njegovo pravo ime so v filmu nadomestili z drugim, ker je bil omenjeni vojni junak med nastankom knjige in scenarija obtožen pedofilije.

⁵⁹ Helikopterska ekipa ne posreduje, ko Aididova milica pleni mednarodno pomoč iz rok ljudstva in jih medtem še nekaj prerešeta. V tistem času je bila Somalija pod mandatom Združenih narodov, zato je bil prisotnim ameriškim enotam dovoljen odziv le v primeru napada nanje.

⁶⁰ Neki vojak se na vrhuncu bitke diskretno sprehodi čez hišo in izstopi pri zadnjem vhodu. Ob tem pomaha otrokom, ki mu pozdrav vrnejo. Dva ostrostrelca se javita, da bi sama »zavarovala« preostanek drugega sestreljenega helikopterja. Vojak z mavcem si le-tega lastnoročno odreže, da lahko poprime za puško in se pridruži reševanju. Celo vojak astmatik še enkrat vdihne zdravilo, ga vrže stran in se junaško pridruži reševalni ekipi. V filmu je seveda prisoten tudi prizor, v katerem se vojak pogumno vrne k ranjenemu kolegu, ki je obležal sredi bojišča, s tem da potem ubijejo tudi reševalca. Viteštvo ameriških vojakov se vidi tudi v prizoru, v katerem neki vojak, šele po drugem svarilu neki ženski, da naj ne pobere orožja, le-to vendarle ustrelji.

⁶¹ Motiv za povratek na vojno območje skuša razložiti vojak, ki se pogovarja s svojim prijateljem, ki mrtev leži v velikem hangarju, skupaj z ostalimi trupli ameriških vojakov: »Ko me bodo doma vprašali zakaj, ali si mar vojni odvisnež ... jim ne bom odgovoril, ker itak ne bodo razumeli!«

Sovražnik je predstavljen kot iznajdljiv gverilski bojevnik, ki s primitivnimi sredstvi komuniciranja dohaja visoko tehnološko ameriško armado⁶² in se ji zoperstavlja s svojo številčnostjo. Na drugi sestreljeni helikopter se zgrne množica, ki kljub neoboroženosti enostavno preplavi preživele ameriške vojake. Podporniki Aididove milice se brutalno znesejo nad ostanki helikopterja in mrtvimi ameriški ostrostrelci. Podobno kot v filmu »**Three Kings**«, je tudi tu prisoten dialog med ameriškim ujetnikom ter njegovim sovražnim ugrabiteljem. Slednji računa, da bo v zameno za pilota dobil nazaj »svoje«, ujete ljudi, vendar mu pilot razloži, da se ameriška vlada ne bo pogajala za njegovo življenje. Ugrabitelj ugotovi, »[...] da se ameriškim vojakom dovoli ubijanje, ne dovoli pa se jim pogajanje [...]«. Doda še: »V Somaliji je ubijanje pravzaprav pogajanje.« Nadalje ugrabitelj postavi retorično vprašanje, ali so mislili, da bodo z ubojem Aidida uvedli demokracijo. Zaključí pa s stavkom: »V Somaliji bo vedno ubijanje, to je naš svet!« (Black Hawk Down, Scott 2002).

5.5.4 »Tears of the Sun«

»Nigerijska džungla postane kraj, kjer se »homo americanus« prerodi, s tem da postane »meja«, kjer se lahko ameriška zgodovina ponovi, tokrat tako da se izogne zaslužnjevanju in genocidu, dvema »grehoma ustanovitve« (»two sins of foundation«). To še posebej pride do izraza med sekvenco, v kateri ameriški vojaki pomagajo vasi, v kateri skupina morilcev požiga, pošiljuje in reže vratove vaščanom, ki pripadajo preganjani etnični skupini.« (Valantin 2005, 122)

V zgodbi skupina petih marincev rešuje ameriško zdravnico italijanskega rodu in nigerijske oporečnike med izbruhom spopada med muslimanskimi skrajneži, ki so prevzeli oblast in začeli z etničnim čiščenjem na osnovi vere. Na začetku filma tudi izvemo, da so ameriške sile evakuirale ameriške državljane iz Nigerije ter da so muslimanski nigerijski prevratniki pobili celotno družino nigerijskega predsednika.

Junak je tudi tu predstavljen kot strogi profesionallec. Zdravnica, ki naj bi jo evakuirali, se noče ločiti od svojih varovancev krščanskega misijona sredi džungle (ti seveda niso

⁶² Prihod ameriških helikopterjev namreč sporočijo otroci preko mobilnih telefonov in zažiganja avtomobilskih gum.

ameriški državljani in niso upravičeni do evakuacije). Duhovnik in dve sestri nočejo zapustiti misijona. Duhovnik se poslovil s stavkom: »Pojdite z bogom« Glavni junak pa na to odgovori z »Bog je Afriko že zapustil!« (»Tears Of The Sun«, Fuqua 2003). Glavni junak dovoli zdravnici, da gredo zraven tudi tisti »varovanci«, ki so sposobni sami hoditi. Vendar pa na helikopter vkrca le njo, »varovance« pa pusti same sredi džungle. Glavni junak se ne odzove na nobeno od zdravniških humanitarnih prošenj. Izgovori se, da on samo opravlja svojo službo in se drži ukazov, pri čemer ni sprejemljivo nobeno odstopanje. V trenutku, ko pa helikopter preleti misijon in junak vidi posledice klanja, si premisli. Helikopter se obrne, da bi rešil skupino »varovancev«, ki so jih pustili za seboj. Ob tem pride do preobrazbe junaka, ki na lastno pest, zaradi višjih moralnih ciljev, prekrši izrecne ukaze. Junak vodi »varovance« skozi džunglo k prvi meji prijateljske države. Član skupine pa je tudi edini preživeli pripadnik predsednikove družine, predsednikov sin, ki postane »legitimni« naslednik priznanega, in s strani muslimanskih skrajnežev strmoglavljenega, nigerijskega režima. Glavni junak ga zadolži, da poskrbi za »svoje ljudi« in jih vodi na svobodo (tako metaforično, kot tudi dejansko).

Sovražnik se predstavi, ko skupina muslimanskih prevratnikov pride v misijon, kjer pobijejo vse tamkajšnje ljudi, vključno z ranjenci, duhovniku pa simbolično, z mačeto, odsekajo glavo. Sovražnik je temeljit pri preganjanju do te mere, da v džungli vztrajno sledi skupini ameriških vojakov z »varovanci«. Slednja intervenira v neki vasi, v kateri muslimanski skrajneži izvajajo etnično čiščenje. Le-to je prikazano na skrajno brutalen način. Proti koncu filma udari sovražnik, z več desetkratno premočjo, po majhni skupini ameriških vojakov in »varovancev«. Kapitan letalonosilke vendarle odobri zračno podporo, da bi se njegovi vojaki lahko prebili do meje. Posledice te »nelegalne« akcije niso znane. Pogoj, da beguncem odpro vrata meje in jih spustijo v begunsko taborišče je, da se glavni junak – ameriški vojak – prikaže pred vrati. Film se konča, ko ranjeni ameriški vojaki zapustijo begunsko taborišče, predsednikovega sina pa begunci v taborišču slavijo kot legitimnega naslednika Nigerije.

5.5.5 Ugotovitve

Edini ameriški sovražnik med hladno vojno je bil komunizem. ZDA so ga videle kot omniprezentnega, ideološko in militantno ekspanzionističnega ter zaradi tega ogrožujočega za ameriške ideale in interese. Konec 70-tih let 20. stoletja se je pojavil islamski ekstremizem. Posebja ga iranska islamska revolucija, z ajatolo Homeinijem na čelu. Vendar pa tudi islamski fundamentalizem ni predstavljal ovire za ZDA, ko je v času vdora Sovjetske zveze, v 80-tih letih 20. stoletja, podprla mudžahedine v Afganistanu. ZDA so se tako v primeru mudžahedinov v Afganistanu kot tudi v primeru Sadama Huseina, ki je udaril proti Iranu, vedle po pravilu »sovražnik mojega sovražnika je moj prijatelj«. V obeh primerih se jim je to sčasoma maščevalo. Dokler je bila Sovjetska zveza v hladni vojni protiutež, ki jo je ZDA predstavljala kot glavnega in praktično edinega sovražnika, je mnogo kasnejših ameriških sovražnikov živelo v relativnem miru. Z izjemo v času ameriških posegov v srednji in južni Ameriki, ki pa so bili zgolj posledica ameriškega strahu pred širjenjem komunizma pred domačim pragom. S tem ko je Sovjetska zveza doživela implozijo, pa so prej relativno nevidni sovražniki postali vidni. ZDA so z »zmago« v hladni vojni dobile potrditev prepričanja v svoj »prav« - zahodni tip demokracije je edini pravi sistem, ki bi moral veljati po vsem svetu. Po koncu hladne vojne ZDA, pod pretvezo širjenja svobode in demokracije, spreminjajo sisteme po svetu oz. podpirajo uporniške skupine povsod tam, kjer vladajo režimi, ki jim niso naklonjeni in jim posledično niso všečni.

V filmu »**Three Kings**« se sprva »mit o meji« predstavi skozi odisejo skupine vojakov, ki so na lovu za zakladom. Med lovom naletavajo na vedno nove ovire. Proti koncu filma pa mit preraste najprej v boj za lastna življenja, nato pa v samaritansko dejanje pomoči iraškim beguncem, ki bežijo proti iranski »meji«. Na koncu se mit vendarle katarzično udejanji preko preživetja glavnih junakov v vojni, ki zaživijo »ameriške sanje«. V filmu »**Behind Enemy Lines**« se mit kaže v junakovem prebijanju skozi bosanske gozdove, ki so polni nevarnosti, proti »meji« oz. območju, kjer bi bil lahko rešen. V filmu »**Black Hawk Down**« se mit udejanji skozi preživetje v spopadu in pomik k novemu, v filmu »**Tears of the Sun**« pa, kot že omenjeno, predstavlja »mejo« nigerijska džungla z vsemi nevarnostmi, skozi katero se junaki prebijajo do »meje« in varnega območja.

Film »**Three Kings**« prikaže »mit o mestu na griču« kot zaklad, ki si ga junaki obetajo. Zaklad ostane latentno prisoten vse do konca filma, saj ga glavni junaki, kljub zapletom in spornosti zaseženega zaklada (zlato), zaradi moralne zmage vseeno nekaj obdržijo zase. V filmu »**Behind Enemy Lines**« se mit na začetku kaže v želji glavnega junaka, da zapusti vojno letalstvo in postane civilist. Po junakovi dogodivščini pa se mit spremeni v željo ostati v vojnem letalstvu. V filmu »**Black Hawk Down**« se mit izrazi v poskusu ugrabitve sovražnega poveljnika. Prvemu neuspelemu poskusu, nadaljni ne sledi. Zgodi se le to, da postane poskus ugrabitve po brutalni bitki nerazumljena kategorija. To je razvidno iz junakovega monologa na koncu filma. To pa pomeni, da mit leži nekje v prihodnosti, v iskanju smisla ter precej izmuzljivega cilja in je predmet iskanja in junakov razlog za nadaljevanje opravljanja vojaške službe v imenu višjih idealov. V filmu »**Tears of the Sun**« se mit sprva pokaže v prepričanju glavnega junaka, da ravna pravilno. Kasneje pa, zaradi junakove izkušnje, mit postane moralno etična kategorija. Prepoznamo ga lahko tako v sami spremembi junakove odločitve, da kljub prepovedi vseeno pomaga beguncem do varnega območja, kot v pomoči prebivalcem napadene vasi. »Mesto na griču« junak dokončno doseže, ko se reševalna akcija izkaže za uspešno. Takrat ve, da je ravnal pravilno, čeprav v nasprotju z dobljenimi ukazi.

»Mit o manifestni usodi« se v filmu »**Three Kings**« kaže v prepričanju ameriških vojakov, da jim je bilo zaradi prehitre zmage odtujena pravica do sodelovanja v vojni. Razočarani so, ker niso prišli do akcije in nagrade, zaradi katere so prišli v vojno. Skupina ameriških vojakov se zato odloči, da jim nekakšna nagrada pripada in jo gredo iskati. Mit postopoma preraste začetno prepričanje in se na koncu filma pokaže kot »ameriški sen«, ki kljub različnim tegobam (vključno z vojnami), predstavlja »manifestno usodo« Američanov. V filmu »**Black Hawk Down**« je mit predstavljen kot prepričanje Američanov, da so na svetu zato, da pomagajo zatiranim in da njihova prisotnost v vojnah ni izraz njihove želje po sodelovanju, temveč potrditev njihove vloge svetovnega policaja in velesile, zaradi česar so vanje bolj ali ne potisnjeni. V filmu »**Behind Enemy Lines**« glavni junak »manifestne usode« ne prepozna, se pa o njej sprašuje. Ugotavlja namreč, da noče biti »[...] policaj v deželi, za katero nikomur ni mar.« To pa je ravno »manifestna usoda« kot si jo predstavljajo Američani. Junak jo na koncu vendarle sprejme - ostane v vojnem letalstvu in v vlogi »policaja«. Podobno tudi v filmu »**Tears of the Sun**« junak sprva »manifestne usode« ne prepozna, nato pa jo sprejme in s tem doseže samoizpolnitev.

Širjenje svobode in demokracije tako ostaja osrednja naloga ameriške vojske v »ameriškem vojnem filmu«, tudi v času po padcu berlinskega zidu. Sovražnik pa še vedno, čeprav se nenehno spreminja in ima po padcu berlinskega zidu številne različne pojavne oblike, pooseblja diametralno nasprotje tistega, česar si ZDA želijo oz. kar jim je »sveto«. Glavna naloga ameriške politične ideologije je po svetu ustvariti prijateljske režime, zato predstavljajo vsi tisti, ki oporekajo ameriškemu načinu »prijateljevanja«, sovražne sile.

6 ODGOVORI NA RAZISKOVALNA VPRAŠANJA

Kako so »ameriški ustanovni miti« vtakani v »ameriških vojnih filmih« in kako pomagajo predstavljati ameriške vojaške posege v pozitivni luči ter jih s tem tudi legitimirati?

»[...] na meji je vsakdo postavljen pred preizkušnjo rekonstrukcije lastne identitete. Pionir ni več odvisen ali zavezan standardom, obveznostim in navadam, ki jim je bil v »civilizaciji« - na začetku (outset). Njegova nova identiteta se plete z njegovim novim odnosom do nasilja in s koraki nujnimi za preživetje v naravi. S to potjo se junak »očisti« in »oživi«. (Valantin 2005, 2). Mit je prisoten v vseh analiziranih filmih v pričujočem diplomskem delu, z izjemo filma **»Tora! Tora! Tora!«**. V slednjem le-ta namreč ne deluje kot »punctum«. V dveh filmih o hladni vojni, **»Dr. Strangelove«** in **»Fail Safe«**, predstavlja mit možnost izbruha jedrske vojne, ki protagoniste postavi pred »preizkušnjo«. Omenjena filma pa različno interpretirata »mit o mestu na griču. **»Dr. Strangelove«** postavi za »Novi Jeruzalem« ravno »postapokaliptični« svet, medtem ko **»Fail Safe«** sporoča, da je »Novi Jeruzalem« tukaj in zdaj, ter da se je treba boriti za njegovo ohranitev. »Mit o manifestni usodi«, v skladu s katerim prepozna junak v svojem početju delo usode, pa je v obeh filmih predstavljen skozi konflikt med dvema vojaškima klikama, »hardlinerji« in »golobi miru«. Torej konflikt med tistimi, ki vidijo v jedrski vojni priložnost in/ali nujo ter tistimi, ki bi jo radi na vsak način preprečili.

V filmih o drugi svetovni vojni je »mit o meji« prikazan na eni strani kot boj za ozemlje in premikanju meja, na drugi strani pa kot želja po uničenju »sovražnih entitet« (nacizem, japonski totalitarizem, in latentno tudi komunizem), ki so sovražne tudi po ideološki plati. Za razliko od filma **»Tora! Tora! Tora!«**, v katerem »mit o meji« manjka, je le-ta v filmu **»Pearl Harbor«** predstavljen kot povračilni napad in nadaljevanje vojne z Japonsko. To sovpada z »mitom o mestu na griču«, ki ga v filmih o drugi svetovni vojni predstavlja zahodna demokracija v svetu brez nacizma, fašizma in komunizma. Zmaga zaradi preživelega komunizma sicer ni celovita, vendar pa je stalna prisotnost sovražnika prav priročna za vzdrževanje hegemonске »ideologije«. »Manifestna usoda« je zaradi številnih protagonistov filmskih zgodb, različno portretirana. Medtem ko se generali pehajo za

večno slavo, ki jo imajo za nujnost in usodo v svojem življenju, iščejo predstavniki nižjih vojaških činov predvsem »odrešitev« v golem preživetju v vojni.

Filmi o vietnamski vojni najbolje predstavijo »mit o meji«. Prikazan je kot sovražno okolje, z divjimi nasprotniki in popolnoma drugačno kulturo, s katerim se spopadajo. Po eni strani predstavlja »mit o mestu na griču« ZDA in že prej omenjeno zahodno demokracijo ter pripadajoči način življenja, po drugi strani, z grozotami vojne navdihnjeni »filozofski« strani, pa ga predstavlja nedosegljivo utopično stanje (stanje miru oz. preživetje vojne vihre), ki se protagonistom v džungli izmika iz dneva v dan. Mit o »manifestni usodi« je v »filmih o vietnamski vojni« zamegljen, saj je večina protagonistov ujeta v obup, lastno usodo pa so prepustili naključju. Nihče namreč ne reče, da mu je preživetje v vietnamski vojni usojeno. V sporočilnih podtonih je sicer zaznati željo po prevladi demokracije, vendar večina junakov tega ne izpostavlja, saj je širjenje demokracije in propagiranje svobode delo države, vojaški naborniki pa so pretežno le orodje za doseg cilja. To pa ne velja več za filmske zgodbe po padcu berlinskega zidu, saj so glavni junaki v tem času postali poklicni vojaki, ki imajo isti cilj kot tisti, ki so jih v vojsko vpoklicali in jim to predstavlja zgolj vojaško dolžnost.

V »prelomnem« filmu »**The Hunt For Red October**« predstavlja »mit o meji« prehod med sistemi, potiskanje ideološke meje in premagovanje komunizma. V istem filmu je »mit o mestu na griču« prikazan kot zahodna demokracija, »manifestna usoda« pa je s strani prebežnikov razpoznana v samem prebegu na »svetlo stran«, s strani ameriških junakov pa v premagovanju sovražne ideologije, v veri v lastno družbo in posledično v občutku večvrednosti. Vse skupaj pa je bilo v kombinaciji s potrpežljivostjo bogato nagrajeno – proprad komunizma. Svet je postal podvržen enemu samemu svetovnemu policaju. »Mit o meji« je postal v »novem ameriškem kolonializmu« razpršen. Meja je lahko, in tudi je, povsod – puščava Bližnjega vzhoda in arabski totalitarizem in/ali terorizem; afriška džungla polna muslimanskih ekstremistov; balkanski gozdovi z JLA, paravojaškimi formacijami in ostrostrelci ali urbano bojišče Mogadiš, z neusahljivim virom »kanonfutra«, ki nosi kalašnikov. Vsak boj je boj zase. Končan je zgolj do začetka novih bojev, ki jim ni videti konca. Če je bil cilj druge svetovne vojne premagati svetovni nacizem, hladne vojne premagati komunizem, vietnamske vojne premagati lokalne komuniste in zajezi komunistični imperializem, potem filmu »novega ameriškega

kolonializma« manjka oprijemljiv končni cilj. Zato je »mit o mestu na griču« v »novem ameriškem kolonializmu« zahodna demokracija, le da doseganje nje ni opredeljeno s zmago nad konkretnim ideološkim sovražnikom.

V filmih iz časa po padcu berlinskega zidu so »ameriški ustanovni miti« še vedno močno prisotni. Razlikujejo se le njihove izpeljave, medtem ko bistvo ostaja isto. »Mit o meji« simbolizira »povratek v domovino«, na svobodno območje. Junaki so vrženi v pekel »barbarskega sveta«, ki ga skušajo (od)rešiti, vendar se po dogodivščini ali tekom nje vračajo nazaj v varno zavetje domovine ali prijateljske dežele. Tako so »svobodna območja« (prijateljske in/ali zavezniške države in družbe) varne enklave, iz katerih se junaki odpravljajo preko »meja«. Medtem ko je šlo v filmih iz prejšnjih obdobj za iskanje in razširjanje svobode, gre tu za »vračanje h koreninam«. »Mit o mestu na griču« je »preizkušnje« junakovih idealov, prepričanj in morale. Preko filmske zgodbe se utrdijo vojakova lastna, pa tudi ameriška, prepričanja o pravilnosti in upravičenosti ravnanja. Iz »mita o mestu na griču« neposredno izhaja »mit o manifestni usodi«, ki preko preverjanja prvega, izpostavlja poklicanost (usoda) ZDA, da s svojim vzorom, in po potrebi tudi s pomočjo vojske, pokažejo svetu edino »pravo pot« do svobode, sreče in samouresničitve, ki se skriva v obliki »ameriških sanj«. Filmi iz časa »novega ameriškega kolonializma« pa predstavljajo evolucijski korak v zgodbah »ameriškega vojnega filma«, saj je gre tu za obdobje po »zmagi« nad komunizmom.

Ameriški vojaški posegi so bili v filmih iz obdobja hladne vojne obravnavani kot obramba pred ekspanzionistično Sovjetsko politiko. Američani nikoli niso napadali, vedno so le branili sebe in svoje »zaveznike«. V teh filmih se ne sprašuje, ali si država, ki jo ameriška vojska »brani«, želi komunističnega sistema ali ne. Ameriški vojaki so se namreč za »demokracijo« borili povsod tam, kamor je prodirala komunistična ideologija. Cilj je bil ohraniti svobodo vseh zatiranih ljudi. To je tudi skupna točka s filmi, ki so nastali v času po koncu hladne vojne. ZDA namreč še vedno »pomagajo« vsem zatiranim. Razlika je le v tem, da ti sedaj niso zatirani s strani monolitne ideologije, kot je bilo to v primeru sovjetskega sovražnika, pač pa jim grozijo različni totalitarni sistemi, ki jim kratijo svobodo in človekove pravice. Enotni sovražnik ne obstaja več. Obstaja več različnih, po vsem svetu razpršenih sovražnikov, ki jim je skupno trpinčenje lastnega naroda. S tem pa se ZDA seveda ne morejo strinjati, saj so kot država nastale prav iz upora proti zatiranju.

»Pomoč« vsem zatiranim je prikazana kot poslanstvo. Ameriška prisotnost na svetovnih vojnih žariščih se s strani ameriških zaveznikov različno vrednoti. Medtem ko je bila ameriška vojska dobrodošla v drugi svetovni vojni, se njena zaželjenost znatno zniža z vsako naslednjo vojno.

Z vietnamsko vojno pa se začne razkol. Odnosi med ameriško vojsko in njenimi, predvsem evropskimi, zavezniki niso bili nikoli več takšni kot so bili v času druge svetovne vojne. Tudi z nastopom prve zalivske vojne se odnosi ne popravijo, čeprav so v njej sodelovale tudi vojske nekaterih evropskih držav. »Ameriški vojni filmi« z zgodbami o vojnah po drugi svetovni vojni izključno prikazujejo, da so v njih zmagovali izključno Američani. V prvi zalivski vojni je pretežno šlo za ameriško vojno. Vsi vojaški posegi, ki sem jih v diplomskem delu opisal v podpoglavju »Novi ameriški kolonializem«, predstavljajo ZDA kot nerazumljeno velesilo. Prikazana je kot samotni junak in ne več kot oboževani junak druge svetovne vojne. Kljub svetovnemu nerazumevanju, pa ameriške posege po svetu legitimira njihov dober namen, pogojen z moralno dolžnostjo, ki jo ZDA čutijo do zatiranih. Analogija z drugo zalivsko vojno se ponuja kar sama. Čeprav so ZDA krenile v vojno zelo solersko, navkljub nestrinjanju večine sveta, opravičujejo svoj poseg z zrušitvijo zatiralskega režima izpod taktirke okrutnega tirana. »Morda smo se res zmotili, toda svet brez Sadama Huseina je vseeno boljši tako za nas kot za Iračane same«. Poleg tega se je izkazalo, da grožnja, zaradi katere so napadli Irak, sploh ne obstaja.

Ali vse junake ameriškega vojnega filma povezujejo iste vrednote?

Med junaki v drugi svetovni vojni in v vseh ostalih vojnah obstaja ključna razlika. Medtem ko junaki druge svetovne vojne niso imeli pomislekov glede potrebnosti vojaške (ne nujno osebne) prisotnosti na bojiščih Evrope in Pacifika ter upravičenosti vojne, so le-ti stalnica junakom kasnejših vojn. V večini primerov se sprašujejo, ali je vojna, v kateri sodelujejo, upravičena in pravična. Na koncu junaki vedno pridejo do sklepa, da ravnajo prav, tudi v filmih o vietnamski vojni, ki so domnevno kritični do nje. Vse prepogosto pa se spregleda dejstvo, da sama navzočnost ZDA v Vietnamu nikoli ni bila vprašljiva, vprašljivi so bili zgolj principi, pristopi in vodenje same vojne, nikoli pa vojna sama. Tako niti »**Platoon**«, niti »**Apocalypse Now**«, niti »**Full Metal Jacket**«, ki so deklarirani kot filmi s kritično noto do vietnamske vojne, ne postavljajo pod vprašaj ameriške navzočnosti v Vietnamu.

Vsi se namreč ukvarjajo z ameriškimi posamezniki sredi vojne vihre. Poleg opisanega pa junake »ameriškega vojnega filma« povezujejo iste vrednote - »širjenje« svobode in demokracije, močna domoljubnost, vera v boga, družino ter prijateljstvo oz. vojaško tovarištvo. Medtem ko različni sovražniki predstavljajo vse tisto, kar ameriški junaki niso, se vrednote junakov ne spreminjajo. Vrednote junakov torej niso odvisne od ideologije sovražnikov, pač pa prej obratno (demoniziranje sovražnika zaradi tistega, kar ZDA niso). Ameriški vojaki so predstavljeni kot ljudje in šele nato kot vojaki. Njihova »človečnost« se afirmira, ko je to potrebno, najsi gre za samaritanstvo in empatijo do trpinčenega naroda, ali za razumevanje predstavnikov višjih činov do tistih z nižjimi, žrtvovanje za prijatelje (vojak se vrže na bombo, da bi s svojim telesom rešil svoje vojaške tovariše) in pripravljenost iti v smrt zaradi verovanja, da gre za boj za »pravo stvar«. Če junak ne pooseblja vsega naštetega, potem ni pravi junak in se mu med filmsko zgodbo gotovo kaj zgodi. Ali sprevidi svojo zmoto in se vrne na pravo pot, ali pa odide v večna lovišča.

Kako se sovražnik v »ameriškem vojnem filmu«, po padcu berlinskega zidu, spremeni v skladu s potrebami trenutne prevladujoče politične ideologije?

Edini ameriški sovražnik med hladno vojno je bil komunizem. ZDA so ga videle kot onniprezentnega in militantno ekspanzionističnega. Dokler je bila Sovjetska zveza v hladni vojni protiutež, ki je ZDA predstavljala glavnega in praktično edinega sovražnika, je mnogo kasnejših ameriških sovražnikov živelo v relativnem miru. Z izjemo v času ameriških posegov v srednji in južni Ameriki, ki pa so bili zgolj posledica ameriškega strahu pred širjenjem komunizma pred domačim pragom. S tem ko je Sovjetska zveza doživela implozijo, pa so prej relativno nevidni sovražniki postali vidni. ZDA so z »zmago« v hladni vojni dobile potrditev prepričanja v svoj »prav« - zahodni tip demokracije je edini pravi sistem, ki bi moral veljati po vsem svetu. Po koncu hladne vojne tako ZDA, pod pretvezo širjenja svobode in demokracije, spreminjajo sisteme po svetu oz. podpirajo uporniške skupine povsod tam, kjer vladajo režimi, ki jim niso naklonjeni in jim posledično niso všečni. Širjenje svobode in demokracije tako ostaja osrednja naloga ameriške vojske v »ameriškem vojnem filmu«. Sovražnik pa, kljub temu da se spreminja in ima po padcu berlinskega zidu zelo veliko različnih pojavnih oblik, še vedno pooseblja diametralno nasprotje tistega, česar si ZDA želijo. In ker je domnevno glavna naloga

ameriške politične ideologije po svetu ustvariti sebi prijateljske režime, predstavljajo sovražnike vsi tisti, ki ZDA oporekajo način »prijateljevanja«.

7 SKLEP

Noben filmski žanr ni tako značilen za neko državo, oz. nacijo, kot je »ameriški vojni film« za ameriško. Film predstavlja enega izmed kulturno-ideoloških gradnikov ameriške nacije. V sebi združuje ameriško kinematografijo in ameriško vojsko ter tako predstavlja del establišmenta. Film kot medij, še posebej pa ameriška kinematografija, ima zelo velik doseg v svetu, gledajo ga ljudje s celega sveta.

»Ameriški vojni film« je izdelek ameriške kulture, ki pa je seveda pogojena z državno »držo« oz. identiteto. Ker je ameriška evolucija, in posledično njena kultura, pogojena in zgrajena na temelju »ameriških ustanovnih mitov«, se to odraža tudi v filmski naraciji. Ameriški junaki preko svojih odzivov in načinov premagovanja nastavljenih »ovir«, nudijo identifikacijsko točko za (ameriškega) gledalca, ga učijo vrednot, prepričanj, dolžnosti, domoljubja in pogleda na svet. Torej, postavljajo mu vzgled.

Poleg oboroženega spopada, hkrati poteka v »ameriškem vojnem« filmu tudi kulturni in ideološki boj, ki se kaže v antagoniji med junakom in sovražnikom. Preko sovražnika so definirane tiste značilnosti, ki jih ameriška kultura prezira. Predvsem pa predstavljajo »drugačno«, tisto, kar je v kulturno-ideološkem boju prevedeno kot »narobe«, »škodljivo« ali »nevarno« oz. kot »grožnja« ne samo ZDA, pač pa celemu svetu.

Ameriške vojaške metode niso pod moralnim vprašanjem. Stopnja »sprejemljivosti« vedenj in metod je pogojena s sovražnikovimi. Ali z drugimi besedami, bolj kot je sovražnik nevaren in okruten pri svojih dejanjih, večja bo intenziviteta junakovega odziva, ne glede na njegovo krvoločnost. Odziv pa bo seveda moralno upravičen ravno preko nujnosti nevtraliziranja dejanj sovražnika.

Ameriški vojni film moralno legitimira ameriške vojaške posege po svetu in jih prikazuje kot upravičene in nujne. Preko njega se ZDA s svojimi vrednotami vzpostavljajo kot vodja »svobodnega sveta«, vojaški posegi pa so prikazani kot »odgovornost«, ki pritiče

»svetovnemu policajcu«. V filmu ZDA z vojaškimi posegi ne le da branijo sebe, pač pa tudi ščitijo vse demokracije želne države, skupine in posameznike ter premagujejo sovražnike svobode in miru.

V diplomskem delu sem izpostavil primerjavo med »ameriškim vojnim filmom« iz časa med viškom hladne vojne in padcem berlinskega zidu, pa vse do ameriškega napada na Irak. Na tem mestu bi rad še enkrat izpostavil, da izbor filmov ni in ne more biti povsem objektivni, predvsem zaradi omejitev, ki jih določajo pravila pisanja diplomskega dela, številčnost »ameriških vojnih filmov«, množica različnih vrst filmske naracije ter navsezadnje tudi problem vrednotenja umetniških izdelkov (sem seveda sodijo tudi filmi). Vseeno pa sem prepričan, da sem kljub omenjenim omejitvam, sestavil dovolj prepričljiv vzorec filmov za primerjalno analizo in da bi do podobnih zaključkov prišel tudi z izborom drugih »ameriških vojnih filmov«.

Med analiziranjem filmov, ki so nastali med ameriško okupacijo Iraka, sem opazil, da se je postavil nov »mejnik« v »ameriškem vojnem filmu«. Gre za neke vrste »dokumentarne akcije oz. drame«. Ti novi vojni filmi dajejo občutek, da so bili posneti iz prve roke, z amatersko kamero (nekateri so tudi zares kolaži amaterskih posnetkov). Fokus je še vedno na navadnem vojaku (»regular Joe«), vendar ga filmska naracija predstavi na način resničnostnih šovov. Glavni junak je še bolj ljudski, še bolj »sosedski« in nudi še večjo identifikacijsko noto. V nekaterih izmed teh filmov je življenje vojaka predstavljeno tako razčlenjeno, da se sledi tudi življenjskim zgodbam njegovih sorodnikov v domovini, njegove ameriške skupnosti iz katere izhaja, življenju njegovega župnika, učitelja, župana in predsednika. Konflikt je predstavljen kot »skupna zgodba«, kot del vseh nas, pa ne glede na to ali smo stvarno vpleteni ali ne.

Produkcija »filma nacionalne varnosti«, kar je še korak višje od »ameriškega vojnega filma«, nudi ogromno materiala za zanimive analize mitologij in manifestnih ideologij. Poleg tega sem popolnoma izpustil del produkcije, ki je nastala do leta 1962. Ravno v teh letih, v času med drugo svetovno vojno in vietnamsko vojno, je bilo posnetih veliko dobrih in priznanih vojnih filmov. Filmske zgodbe so bile, glede na čas nastanka, seveda postavljene v drugo svetovno vojno in so se primarno osredotočale na poraz nacizma.

Filmi so bili pompozni in ideološko (tudi narativno) precej manj sporni, saj sta si že sami naravi druge svetovne vojne in vietnamske vojne povsem različni.

Na koncu bom še enkrat izpostavil dejstvo, da je arhetip junaka v večini primerov starodobnih mitov vojak, lovec in zaščitnik. Junaki so ponavadi del mitologij, ki so zibelka vsake civilizacije. Mitologije in junaki se venomer interpretirajo in reinterpretirajo skladno s prevladujočo ideologijo, ki ji hkrati dajejo tudi temelje. Kot vsaka zgodba, ima tudi filmska svoja sporočila, ki vplivajo na prejemnika. Tudi iz filmskih zgodb »ameriškega vojnega filma« lahko črpamo prastare mite, arhetipe in vedenja ter se seznanimo s prevladujočo ideologijo vojnega filma kot takega, saj »ameriški vojni film« nima v svetu niti enega samega konkurenta. Ne obstaja nobena druga vojna kinematografija, ki bi dosegla toliko gledalcev kot jih ameriška, in ki bi vsaj poskušala prikazati še »drugo stran« konfliktov.

»Ameriški vojni film«, ki je derivat ameriške preteklosti in narodne evolucije, vzpostavlja boj med »dobrim« in »zlim« kot je viden skozi ameriške oči. Ta pogled pa je favoriziran ter postavljen kot edini pravi v svetovnem merilu.

8 LITERATURA

1. Barthes, Roland. 1972. *Mythologies*. New York: Hill & Wang.
2. Barthes, Roland. 1992. *Camera lucida: zapiski o fotografiji*. Ljubljana: ŠKUC, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
3. Baudrillard, Jean. 1999. *Simulaker in simulacija/Popoln zločin*. Ljubljana: ŠOU, Študentska založba.
4. Bradley, Harriet, Mark Erickson, Carol Stephenson in Steve Williams. 2004. *Myths at work*. Cambridge, Malden (Mass.): Polity in association with Blackwell.
5. Branston, Jill in Roy Stafford. 2003. *The Media Student's Book*. London and New York: Routledge.
6. Campbell, Joseph. 1990. *Transformations of myth through time*. New York: Harper & Row, publishers.
7. Campbell, Joseph. 2007. *Junak tisočernih obrazov*. Nova Gorica: Eno.
8. Dittmar, Linda in Gene Michaud. 2000. *From Hanoi to Hollywood*. New Brunswick, London: Rutgers university press.
9. Fiske, John. 2005. *Uvod v komunikacijske študije*. Ljubljana: FDV.
10. Fleischer, Jeff. 2004. Intervju z Davidom Robbom: »Operation Hollywood«. *Mother Jones*. Dostopno prek: http://www.motherjones.com/news/qa/2004/09/09_403.html. (20. september 2008)

11. Hall, Stuart. 1997. *Representation, cultural representations and signifying practices*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage publications.
12. Hunter, Jack. 2002. *Search and Destroy*. Washington: Creation Books.
13. Leach, Edmund. 1972. *Lévi-Strauss*. Beograd: Novinarsko izdavačko poduzeće Duga.
14. Lévi-Strauss, Claude. 1958. *Strukturalna antropologija*. Zagreb: Stvarnost.
15. Matić, Milan. 1998. *Mit i politika*. Beograd: Fakultet političkih nauka, Čigoja Štampa.
16. Michael, Ryan in Kellner, Douglas. 1990. *Camera Politica*. Indiana: University Press.
17. Moyers, Bill. 1988. *The Power of Myth*. New York [etc.]: Doubleday.
18. Robb, David L. 2004. *Operation Hollywood*. New York: Prometheus Books.
19. Saper, Craig J. 1997. *Artificial Mythologies: A guide to cultural invention*. Minnesota: Regents of the University of Minnesota.
20. Skušek-Močnik, Zoja. 1980. *Ideologija in estetski učinek*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
21. Strenski, Ivan. 1992. *Malinowski and the Work of Myth*. Princeton: Princeton University Press.
22. Suid, Lawrence H. 2002. *Guts & Glory: The making of the American military image*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
23. Therborn, Goran. 1987. *Ideologija moči in moč ideologije*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

24. Valantin, Jean-Michel. 2005. *Hollywood, the Pentagon and Washington*. London: Anthem press.
25. Velikonja, Mitja. 1996. *Masade duha*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
26. Vincent, Andrew. 1995. *Modern political ideologies*. Oxford UK, Cambridge USA: Blackwell.
27. Žižek, Slavoj. 1994. *Mapping ideology*. London, New York: Verso.

9 FILMOGRAFIJA

1. *A Few Good Men*. Reiner, Rob. 1992. ZDA.
2. *An Officer and a Gentleman*. Hackford, Taylor. 1982. ZDA.
3. *Apocalypse Now*. Coppola, Francis Ford. 1979. ZDA.
4. *Behind Enemy Lines*. Moore, John. 2001. ZDA.
5. *Black Hawk Down*. Scott, Ridley. 2002. ZDA.
6. *Dr. Strangelove*. Kubrick, Stanley. 1962. Velika Britanija.
7. *Enemy Image*. Daniels, Mark. 2005. Francija.
8. *Fail Safe*. Lumet, Sidney. 1964. ZDA.
9. *First Blood II*. Cosmatos, George Pan. 1985. ZDA.
10. *Forrest Gump*. Zemeckis, Robert. 1994. ZDA.

11. *Full Metal Jacket*. Kubrick, Stanley. 1987. ZDA, Velika Britanija.
12. *G.I. Jane*. Scott, Ridley. 1997. ZDA.
13. *Independence Day*. Emmerich, Roland. 1996. ZDA.
14. *MacArthur*. Sargent, Joseph. 1977. ZDA.
15. *Mars Attacks*. Burton, Tim. 1996. ZDA.
16. *Patton*. Schaffner, Franklin J. 1970. ZDA.
17. *Pearl Harbor*. Bay, Michael. 2001. ZDA.
18. *Platoon*. Stone, Oliver. 1986. ZDA, Velika Britanija.
19. *Saving Private Ryan*. Spielberg, Steven. 1998. ZDA.
20. *Taxi Driver*. Scorsese, Martin. 1976. ZDA.
21. *Tears Of The Sun*. Fuqua, Antoine. 2003. ZDA.
22. *The Deer Hunter*. Cimino, Michael. 1978. ZDA, Velika Britanija.
23. *The Green Beretes*. Kellogg, Ray in Wayne, John. 1968. ZDA.
24. *The Hunt For Red October*. McTiernan, John. 1990. ZDA.
25. *The Longest Day*. Annakin, Ken in Marton, Andrew. 1962. ZDA.
26. *The Thin Red Line*. Malick, Terrence. 1998. ZDA.
27. *Three Kings*. Russell, David Owen. 1999. ZDA, Avstralija.

28. *Tora! Tora! Tora!* Fleischer, Richard in Fukusaku, Kinji. 1970. ZDA, Japonska.

29. *We Were Soldiers*. Wallace, Randall. 2002. ZDA, Nemčija.