

Andre verdenskrig i den sjette bølgen av Combat-film

Filip Juricin Falk



Masteroppgave i medier og kommunikasjon
Institutt for informasjons- og medievitenskap

Universitetet i Bergen

Høsten 2021

Forord

Dette stykket med arbeid representerer et høydepunkt i en personlig og populærkulturell reise som begynte med Disney- og Pixar-filmer ved tusenårsskiftet, og den største åpenbaringen av dem alle: *Star Wars*. Det har vært både givende og en fornøyelse å få avslutte studieløpet med å studere noe som interesser meg personlig og levere en oppgave om film som forhåpentligvis kan være til nytte og glede for flere enn meg selv. Oppgaven skylder mye til forfatterne og forskerne som har lagt veien den bygges på. Krigsfilm er et stort emnefelt hvor deres lidenskap for de ulike temaene skinner gjennom. Det er med stor respekt og ydmykhet at jeg forsøker å skrive meg inn i denne tradisjonen. James Chapman åpner sin bok *War and Film* ved å si: «A theme as conceptually broad and historically diverse as ‘war and film’ requires either a very small or a very large book» (2008, 7). Gjennom arbeidet med oppgaven har sjangerens kompleksitet kommet til syne og det er gjort tøffe prioriteringer og avgrensninger, men ambisjonene for oppgaven har alltid vært til stede og det er noe jeg håper kommer frem over de neste 80 sidene.

Til min veileder Asbjørn: takk for at du har hjulpet meg på veien, delt av din enorme kunnskap og gjort meg til en bedre utøver av dette faget.

Til mine venner og medstudenter på masterkullet: for en herlig gjeng dere er! Jeg skulle ønske vi kunne vært sammen så mye lenger og fått opplevd så mye mer. Takk for alle de gode og hyggelige samtalene og øyeblikkene. En ting er sikkert: dagene i denne spesielle tidsperioden hadde ikke vært det samme uten dere, så tusen takk.

Sist, men ikke minst: en stor takk rettes til min nærmeste familie og særlig min mor.

Det er ikke mange som kan si at de har forsket på filmene til Brad Pitt og Christopher Nolan, og det er en stolt erfaring jeg tar med meg inn i fremtidige skyttergraver. Denne reisen slutter imidlertid her. Det eneste som gjenstår nå er å ønske deg som leser velkommen.

Filip J. Falk

Bergen, 30.08.2021

"In a democracy you have to be a player." – Hunter S. Thompson

Innhold

Del I – Innledning	1
Sjangerdefinisjon	1
Problemstilling og fremgangsmåte	4
Tidligere studier, artikler og tekster	7
Sjangerhistorie	9
Den sjette bølgen av Combat-film	11
Kontekst	12
Utgangspunkt og resepsjon	16
Moderne krigføring	17
Problematikk i sjangeren	18
Antikrig og prokrig	18
Historie, faction og realisme	20
Del II – Grunnleggende og utviklende combat-definisjoner	24
<i>Saving Private Ryan</i>	24
Sentrale og kjente karaktertyper	26
Hensynsløs brutalitet	29
Krig som offer og kostnad	32
<i>The Thin Red Line</i>	35
Ambivalente konflikter	40
Kamp, kontraster og natur	42
Krig som tragedie og nytteløs	46
Sammenligning	50
Del III – Combat-definisjonen utvikles videre	51
<i>Fury</i>	51
Voldelig og total krig	57
Krig som ødeleggelse	58

<i>Dunkirk</i>	62
Angrep og kaos	66
Krig som overlevelse og heroisme.....	68
Oppsummering	72
Videre studier	76
Appendiks.....	78
Referanseliste	80

Del I – Innledning

«War is hell» er ofte det sentrale budskapet i en film om krig. Dette er en type film som tar utgangspunkt i destruktive konflikter og kan fremstille historiske hendelser, ta opp spørsmål om moral og antikrig, sette fokus på nasjonenes hjemmebaner, og ikke minst fremstille livet til soldatene på frontlinjene. Som et akademisk område åpner krigsfilm opp for mange tilnærminger og emner. Forfattere har blant annet studert representasjon av krig som emne (Chapman 2008; LaRocca 2014) og som historiske hendelser (Rollins og O'Connor 2008), forholdet mellom Hollywood og det amerikanske militæret (Suid 2002), og sjanger (Basinger 2003). Mange av de nyeste bøkene som er skrevet om krigsfilm er særlig opptatt av den historiske utviklingen i sjangeren og avgrensar ofte utvalgene sine til begynnelsen eller slutten av 2000-tiåret. Samtidig har det de siste årene blitt utgitt flere nye og kritikerroste krigsfilmer som ikke er inkludert i disse større studiene, blant annet andre verdenskrigsfilmene *Fury* (Ayer 2014) og *Dunkirk* (Nolan 2017). Disse to filmene inngår i en undersjanger av krigsfilm kalt *combat-film*, som fra rundt tusenårsskiftet er inne i en sjette bølge som markeres ved utgivelsen av *Saving Private Ryan* (Spielberg 1998) og *The Thin Red Line* (Malick 1998).

Fokuset for denne tekstanalytiske studien vil være på et utvalg bestående av disse fire nevnte filmene. Oppgaven er en sjangerstudie av filmene og analyserer deres konvensjoner, karakteristikk og narrativ, kampfremstilling, forbindelser til forløpere innenfor sjangeren og representasjon av krig. Samtidig vil den forsøke å forklare kontekst for den sjette bølgen, redegjøre for *combat*-sjangerens historie og de ulike krigsvariantene i sjangeren, i tillegg til å kort problematisere viktige spørsmål innenfor sjangeren som krigsholdning, fakta og fiksjon, samt realisme. Det finnes per i dag få akademiske studier hvor denne sjette bølgen er tydelig identifisert og sett i henhold til sjangerens historie, og særlig de to nyeste filmene i oppgaven er lite studert. Oppgaven vil derfor forsøke å fylle et område innenfor sjangeren som fortsatt år etter filmenes utgivelse ikke er tilstrekkelig utforsket og kartlagt.

Sjangerdefinisjon

De aller fleste forfatterne og forskerne innenfor krigsfilmfeltet bruker begrepet *war film* i sine studier, men hva de legger i definisjonen av dette varierer. I sin bok *Guts and Glory: The Making of the American Military Image in Film* definerer Lawrence Suid en krigsfilm som en hvor menn deltar i kamp eller situasjoner hvor kamper påvirker handlingene deres, mens en militærfilm fremstiller uniformerte menn som er i trening under fredstider eller utfører plikter ment for å bevare fred (Suid 2002, xii). Steve Neale definerer sjangeren ut fra en historisk

avgrensning der en krigsfilm må handle om krigføring i det 20. århundre med kampscener som dramatisk sentrale og nødvendige ingredienser (Neale 2000, 125). Robert Eberwein skriver i sin bok *The Hollywood War Film* at en krigsfilm tilhører sjangeren hvis den fokuserer, med variert vektlegging, på:

(...) (1) directly on war itself (battles—preparation, actual, aftermath/damage); (2) on the activities of the participants off the battlefield (recruitment, training, leisure, recovery from wounds); and (3) the effects of war on human relationships (home front, impact on family and lovers). (Eberwein 2009, 45)

Han legger videre til at flere filmer enkelt innfrir alle kravene, mens andre kan kvalifisere på bakgrunn av et krav (ibid). I sin bok *The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre* retter Jeanine Basinger fokus på undersjangeren av krigsfilm kalt combat-film og forklarer hvordan andre verdenskrig ga grunnlag for et handling- eller fortellingsmønster som senere ble kjent som combat-sjangeren (Basinger 2003, 13). I kjernen av en combat-film er det hun kaller for *the basic definition*, eller den grunnleggende definisjonen, hvor filmen har en helt, en gruppe og et mål (ibid, 258). Combat-filmer er ifølge Basinger ikke bundet til spesifikke kriger og kan finne sted i andre verdenskrig, Vietnamkrigen, eller flyttes til en annen sjanger som for eksempel western (2003, 13). Basinger oppsummerer sjangerelementene som utgjør et WWII-handlingsmønsteret til å være:

- en etnisk, sosioøkonomisk og geografisk blandet gruppe, ledet av en helt, tar på seg et oppdrag som vil oppnå et viktig militærmål, ofte vil dette innebære å reise mot en destinasjon eller holde en posisjon gjennom en siste skanse
- gruppen har en observatør eller kommentator som skriver eller gir uttrykk for tanker om krig
- gruppens leder har fått lederansvaret tvunget på seg gjennom harde omstendigheter, som for eksempel at den tidligere lederen har blitt drept
- mens gruppen rykker fremover vil action utfolde seg i en rekke episoder, medlemmer av gruppen vil dø og ritualer fra fortiden blir gjennomført, som f.eks. begravelse ved dødsfall
- fiendens tilstedeværelse blir indikert, blant annet som en endeløs mengde, personifisert og nært, ansiktsløs, eller i fartøy
- Konflikt bryter ut innad i gruppen og blir løst gjennom den eksterne konflikten som legges ned på dem

- En klimatisk kamp finner sted og en lærings- eller vekstprosess inntreffer. Situasjonen blir løst gjennom enten seier eller nederlag, død eller overlevelse, og kommer etter offer og tap, motgang og motløshet (Basinger 2003, 68-69)

Andre generiske elementer er at helten er distansert til gruppen på bakgrunn av lederansvar, fravær av kvinner, påminnelser om hjem, en *Why we fight*-diskusjon om hvorfor man utkjemper krig og rettferdiggjøring av det, samt handlinger karakterenes begrensede tilstand tillater som prat og avslapping (Basinger 2003, 56-57). Mange filmer strukturerer og splitter også det militære målet i to, det antatte og det fremtvungne eller det primære og sekundære, som gir uttrykk for at krig er uforutsigbart og planlegging kun kan utrette en viss del før improvisasjon og tap av kontroll (ibid, 124). Av sjangerelementer som er felles for krigsfilmer uansett forsvarsgren er blant annet brevskrivning og mottakelse av post, og refleksjoner rundt fienden som kan variere fra demoniseringer til anerkjennelse av felles menneskelighet (Eberwein 2009, 13). Noen av de mest kjente karaktertypene i krigsfilmer er ifølge Eberwein den eldre og erfarne lederen, ofte i form av en sersjant, som er hardbarket og virker ufølsom, men som viser seg å ha et godt hjerte, samt unge og uerfarne rekrutter som modnes gjennom kamperfaring (2009, 11). En annen sentral karaktertype er kynikeren som kan representere publikums tviler, gi stemme til forferdelse, misnøye eller avsky, være en kontrast som filmens problemer settes opp mot, samt vise holdningsendringen som er nødvendig for å fullføre enhetens oppdrag (Basinger 2003, 49). Selve kampområdene for krig kan deles i tre: fra bakken, til sjøs og i luften, og hvert område tar ofte i bruk en særegen variasjon av hendelsen hvor et medlem, gjerne en leder, må forlates på slagmarken eller ofre seg for de andre (ibid, 17-18). Kampområdene forteller også et visuelt narrativ i form av enhetenes reiser gjennom landskap i en fortellingsteknikk som Basinger kaller *They journey on* (ibid, 18). Dette impliserer utholdenhet og fremgang i vanskelige situasjoner og dermed seier, men kan også varieres til en siste skanse hvor reisen ender i død (ibid).

Ian-Malcolm Rijdsdijk påpeker at combat-film er en svært spesifikk undersjanger av krigsfilm og beskriver den som: «distinctly historical in its concern for representing the realities of combat, distinctly political in its affirmation (or criticism) of national identity, and distinctly mythic in its invocation of an ideal America» (2011, 27). WWII-filmene kjennetegnes av at de representerer tapperhet, ungdoms dedikasjon til demokrati, og nødvendigheten av samarbeid for å kjempe (Basinger 2003, 82). I tillegg fremstilles total krig som føres på kvinner og barn så vel som soldater, og som krever at personer ofrer seg (ibid, 29).

Som filmsjanger har combat-film eksistert i en årrekke og i Hollywood var det blitt laget over 200 filmer innenfor sjangeren om andre verdenskrig før produksjonen av *Saving Private Ryan* startet (Suid 2002, 627). Etter etableringen av sjangeren forklarer Basinger at den påvirket hele konseptet for krigsfilm og handlingsmønsteret satt for combat-filmer om andre verdenskrig er nå det mest brukte for alle filmer i combat-filmsjangeren (Basinger 2003, 9). Det presiseres samtidig at dette kun er et mønster: «when we speak of such a genre definition, we are actually speaking of two kinds – the basic, assumed definition, which more or less remains constant, and the evolving definition, which uses the basic one to construct new meanings for the changing times» (Basinger 2003, 15). Det finnes få målestokker for når en combat-film skal kategoriseres etter en slik utviklende definisjon, men tegn på utvikling er at filmen utfordrer publikums forventninger gjennom et særegent narrativ, samt variasjon, konfigurasjon, inversjon og reversering av kjente konvensjoner og elementer. Et eksempel kan være en film som følger en helt og gruppe med et strategisk mål satt til et kampområde hvor de tar del i vanlige oppgaver som patruljering og vedlikehold av utstyr, men som samtidig undergraver forventninger til kamp ved å fremstille svært lite eller ingen kamp. En viktig del av sjangerens utvikling er også filmenes evne til å justere elementer for nye tider (Basinger 2003, xi) og stille nye spørsmål om problematikk rundt krig som kan gi lærdom og forståelse (ibid, 74). Combat-filmer kan videre kategoriseres i ulike varianter basert på oppdrag og narrativ som blant annet: *men on a mission*, *commando raid*, redning og eksfiltrasjon, og patruljefilm.

Problemstilling og fremgangsmåte

Opgavens hovedproblemstilling er: Hva oppnår WWII combat-filmer i den sjette bølgen ved å ta i bruk grunnleggende og utviklende sjangerkonvensjoner? Underliggende og sentrale spørsmål for dette blir så: følger filmene en grunnleggende eller utviklende sjangerdefinisjon, hvordan bruker, forandrer og utfordrer filmene konvensjoner, karakteristikk og elementer, hvilke karaktertyper og perspektiver fortelles handlingen gjennom, hvordan skildrer filmene kamper og krigføring, hvilke andre krigsvarianter og forløpere har filmene likheter til, og hvilke moduser av krig representeres? Før analyser av utvalget er oppgavens innledning delt inn i en oppsummering av relevante tidligere studier innen krigsfilm, redegjørelse av combat-sjangerens historie og de ulike krigsvariantene, samt en forklaring og beskrivelse av konteksten til den sjette bølgen, utvalgets resepsjon og filmskapernes utgangspunkt.

Innledningen avsluttes med en kort redegjøring av sentrale problematiske spørsmål knyttet til sjangeren rundt krigsholdning, fakta og fiksjon, samt realisme. Selve begrepet *Sixth wave of*

combat war films blir kort nevnt av Brian Crim i en artikkel om *Fury* for å muliggjøre at filmen tilhører den, men det blir ikke gjort et forsøk på å stadfeste eller beskrive perioden utover å peke på 11. september som en kontekst (2018, 8). Oppgaven vil derfor forsøke å videreutvikle begrepet gjennom å forklare sentrale deler ved tidsperioden.

For studier av krigsfilm finnes det ulike fremgangsmåter utarbeidet av forskere og forfattere. Eberwein legger frem en *guideline* for studien av krigsfilm hvor man: (1) forsøker å kontekstualisere filmene i sin periode og fastslå dens forhold til kulturen den er utgitt i, (2) undersøker publikums resepsjon til filmen, (3) spør om andre filmer om samme krig eller andre kriger blir laget rundt samme tid, (4) tenker over hvorvidt en film adresser en krig i nåtiden umiddelbart eller en tidligere krig i retrospektivt, (5) undersøker hvilke sjangerkonvensjoner filmen bruker for å se hvordan den støtter seg til eller varierer fra eldre filmer, og (6) ser hvordan filmen er knyttet til filmer fra andre sjangre (Eberwein 2009, 60). Basinger foreslår en rekke selvstendige fremgangsmåter for å spesifikt studere combat-filmer som blant annet studien av: (1) filmene i seg selv, (2) systemet som produserer filmene, (3) de forskjellige bidragsyterne bak filmene, (4) utvikling og endring innen teknologien brukt til å produsere filmene, (6) resepsjonsanalyse, og (7) konteksten filmene blir utgitt i (Basinger 2003, 6). Oppgaven er i hovedsak en studie av filmene i seg selv slik Basinger gjør i sin studie og kartlegging av sjangeren (ibid), men den låner samtidig fra Eberweins guideline og Basingers andre forslag i form av at den vil forsøke å forklare konteksten til filmene og tidsperioden de er utgitt i, redegjøre for filmenes resepsjon og sjangerens historie, samt studere konvensjoner og karakteristikk i henhold til andre combat-filmer.

En annen viktig del av Basinger og Eberweins studier og drøftinger, men som er utelatt fra deres fremgangsmåter, er å problematisere utvalgte kritiske spørsmål innenfor det de henholdsvis anser som combat-film- og krigsfilmsjangeren. For denne oppgaven blir slike spørsmål ansett som holdning til krig, fakta og fiksjon, samt realisme. Dette er sentrale spørsmål innen forskning av krigsfilm, men vil adresseres i mindre og kortere grad ettersom oppgavens hovedfokus er på sjangerkonvensjoner. Oppgavens fremgangsmåte er samtidig inspirert av Rick Altmans *Semantic/Syntactic*-tilnærming til sjangerstudier. Altman skisser hvordan man kombinerer analyser av semantikk, som fokuserer på sjangerens byggesteiner i form av blant annet elementer og karakteristikk, og syntaks, som fremhever strukturen disse plasseres inn i og sammenkobling av konvensjoner (1984). En slik dobbel fremgangsmåte vil da føre til en dypere forståelse for film og sjanger (ibid). Oppgaven låner fra en slik

tilnærming ved å ikke bare undersøke sjangermessige konvensjoner, men også hvilke måter disse er satt sammen på i filmene.

Videre har også forfattere definert ulike narrativ og moduser krigsfilmer kan ha som oppgavens analyse vil ta utgangspunkt i. Fredric Jameson lister åtte varianter eller kategorier for narrativ i krigsfilmer: «(1) the existential experience of war, (2) the collective experience of war, (3) leaders, officers, and the institution of the army, (4) technology, (5) the enemy landscape, (6) atrocities, (7) attack on the homeland, and (8) foreign occupation» (Jameson 2014, 82). I sine studier kategoriserer James Chapman krigsfilmer etter ulike moduser for hvordan krig blir representert som blant annet *spectacle*, tragedie, eventyr, heroisme, propaganda, psykologisk intensitet og klaustrofobisk realisme (2008, 11; 250). Han forklarer at disse modusene kan forstås som brede og formløse grupperinger som omfatter forskjellige stiler og narrativformer, men ikke som konvensjonelle sjangre med tilhørende kjennetegn (ibid). Filmer kan videre også plasseres innenfor flere kategorier av moduser samtidig basert på hva de representerer (ibid, 11-12). Jameson og Chapmans kategoriseringer vil brukes til å forklare hvilke typer narrativ og hvilken krigsrepresentasjon filmene har. Sammenlagt vil oppgavens fremgangsmåte da forsøke å gi en større forståelse av combat-filmsjangerens sjette bølge og en redegjørelse av utvalgets konvensjoner, karakteristikk og elementer.

Oppgavens utvalg består av combat-filmer laget i Hollywood om andre verdenskrig utgitt i en avgrenset tidsperiode fra 1998 til 2017. Disse filmene bygger alle på den grunnleggende definisjonen av en combat-film samtidig som de i ulik grad varierer, utfordrer og utvikler konvensjoner. Som det senere vil bli argumentert for har *Saving Private Ryan* og *The Thin Red Line* en spesiell status innenfor combat-filmsjangeren, i tillegg til å representere to ulike deler av sjangerens definisjon. De er inkludert i oppgavens utvalg ettersom de danner et grunnlag for sjangerens sjette bølge og senere filmer. Utover sjangeren har utvalget til felles at de fremstiller krig sett gjennom infanteriet, budskapet om krig som et helvete, følelsene til soldater, samt et stort fokus på skildring av krigføring. Alle filmene kan også sies å vise ulike typer hendelser og krigsopplevelser. *Saving Private Ryan* fremstiller D-dagen, *The Thin Red Line* er stillehavskrig, *Fury* handler om krigføring med stridsvogn, mens *Dunkirk* tar for seg evakuering og retrett.¹

¹ Det kan nevnes at de historiske hendelsene i filmene også har blitt filmatisert tidligere. D-dagen forekommer i filmer som *The Longest Day* (Annakin, Marton og Wicki 1962), *Patton* (Schaffner 1970) og *The Big Red One* (Fuller 1980). Slaget om Guadalcanal er tema i *The Thin Red Line* (Marton 1964) som i likhet med Malicks film er basert på romanen til James Jones ved samme navn (1962). Evakueringen av Dunkerque har tidligere blitt fremstilt i Leslie Normans *Dunkirk* (1958) og Joe Wrights dramafilm *Atonement* (2007).

Tidligere studier, artikler og tekster

Som nevnt innledningsvis er flere bøker skrevet om krigsfilm med forskjellige fokusområder og tilnærminger. I disse tekstene studeres ofte filmer som er utgitt i en periode fra og med første halvdel av det 20. århundret til rundt tusenårsskiftet eller slutten av 2000-tåret. Av eksempler kan det trekkes frem Chapmans bok *War and Film*, hvor sjangerutvikling og ulike moduser for krigsrepresentasjon studeres (2008). Eberweins tidligere nevnte bok tar for seg krigsfilmsjangerens utvikling og diskurs, samt studier av filmer om første og andre verdenskrig, Vietnam- og Gulfkrigen (2009). Patricia Keeton og Peter Scheckners bok *American War Cinema and Media since Vietnam: Politics, Ideology, and Class* studerer kontekst, samt politiske og samfunnsmessige deler ved amerikanske krigsfilmer utgitt etter Vietnam og frem mot samtiden (2013). Carl Boggs og Tom Pollards bok *The Hollywood War Machine: U.S. Militarism and Popular Culture* analyserer innflytelsen militarisme har hatt på amerikansk populærkultur (2007). David LaRoccas *The Philosophy of War Films* er en redigert samling av kapitler om tematisk representasjon i krigsfilmer (2014). En av de viktigste studiene av combat-film er Basingers nevnte bok, som kartlegger en stor mengde av eldre filmer i sjangeren, dens konvensjoner og utvikling frem mot slutten av 70-tallet (2003), og blir brukt som referanse for krigsfilm i flere andre tekster (Toplin 2006; Chapman 2008; Rollins og O'Connor 2008; Eberwein 2009; Rijdsdijk 2011; Binns og Ryder 2015; Rositzka 2018). En betydelig mengde av akademiske tekster om krigsfilm og combat-filmer omhandler også filmenes forhold til historiske fakta og fiksjon. Dette rører blant annet ved William Romanowskis beskrivelse av hvordan film lenge har vært anerkjent som en mektig kulturell avsender ettersom de overfører holdninger, verdier og kunnskap, fungerer som kulturelt minne og tilbyr sosialkritikk (Romanowski 1993, 63). Av eksempler på bøker hvor fakta og fiksjonalisering i krigsfilmer studeres er Suids tidligere nevnte bok, som også går detaljert gjennom det historiske forholdet mellom det amerikanske militæret og filmindustrien, samt produksjonsomstendigheter (2002), og *Why We Fought: America's Wars in Film and History* redigert av Peter Rollins og John O'Connor, som omhandler representasjon av amerikanske kriger i film (2008).

Saving Private Ryan og *The Thin Red Line* inngår i flere av de nevnte bøkene om krigsfilm, ofte som korte referansepunkter for sjangeren, sammenligning med andre filmer eller emne for hele kapitler. I andre tekster har *Saving Private Ryan* blant annet vært emne for hvordan filmen får frem amerikansk *triumphalism* (Auster 2002), filming av D-dagen og realisme (Binns og Ryder 2015), representasjon av minner fra krigen (Hasian 2001), fremstilling av

krigsvirkelighet (Fiala 2014), og undersøkelser av produksjonsomstendigheter, publikumsresepsjon og historisk fakta (Toplin 2006).² *The Thin Red Line* har på sin side blitt studert særlig med tanke på filosofene Stanley Cavell og Martin Heideggers innflytelse på regissør Terrence Malick (Critchley 2002; Furstenau og MacAvoy 2003; Sinnerbrink 2006; Silverman 2009). Hele studie bøker er også dedikert til filmen (Chion 2004), samt andre tekster som er skrevet i henhold til tolkninger gjennom bestemte poetiske og filosofiske synspunkter (Lord 2012), historiske fakta og filmens kritiske resepsjon (Rijsdijk 2011), det metafysiske aspektet ved handlingen (Pippin 2014), og fremstilling av død (Bronfen 2014).

Nyere combat-filmer om andre verdenskrig fra de siste ti årene er derimot et område hvor det er utført lite studier av akademisk art, særlig om filmene i denne oppgaven. *Fury* er emne i Crims tidligere nevnte artikkel, hvor manus, handling, sjanger, karakterskildringer, samt regissørens valg og motivasjoner studeres (2018). I Christopher Finlays tekst om fiendskap og etikk i *Just War Cinema* inngår filmen kort (Finlay 2017), i tillegg til å bli tildelt et kapittel i Eileen Rositzkas bok *Cinematic Corpographies: Re-Mapping the War Film Through the Body* (2018). Om *Dunkirk* har Steve Lukits skrevet om hvordan Nolan skaper og får publikum nærmere en krigsopplevelse (2017), mens John Corner har studert filmens spectacle, de historiske og dokumentariske elementene, og fortellingsteknikker (2018). Med unntak av Crims tekst om *Fury* er ikke filmenes plass i combat-sjangeren og konvensjoner studert i særlig stor grad for disse to filmene og søk etter fagfelleverdert litteratur viser at de generelt er lite studert. Om *Saving Private Ryan* og *The Thin Red Line* er det derimot skrevet mer, men her nevnes ofte filmenes combat-konvensjoner kort og kun hvis forfatterne anser combat-sjangeren som en del av krigsfilm. Dette blir da en oppgave som samler alle fire filmene for å plassere dem i sjangerens historie.

Krigsfilm har også vært tema i avhandlinger, blant annet om representasjon av bestemte kriger og filmer fra et bestemt landområde. Disse tekstene er i likhet med bøker om sjangeren ofte avgrenset til ulike tidsperioder for film i det 20. århundret eller rundt 2000-tåret. Av nylige norske avhandlinger har blant annet Tonje Haugland Sørensen skrevet om topografiens minner i norske filmer om andre verdenskrig (2015). Det er tidligere skrevet få norske masteroppgaver som tar utgangspunkt i problemstillinger knyttet til combat-filmsjangeren. Noen av de nyeste eksemplene på oppgaver om krigsfilm har handlet om fiksjon og fakta i norske krigsfilmer (Jamne 2010), historie og kontekst til amerikanske Vietnam- og

² Auster og Toplins artikler er også senere blitt utgitt som kapitler i henholdsvis *The War Film* (Eberwein 2004) og *Why We Fought* (Rollins og O'Connor 2008).

Irakkriegsfilmer (Ekre 2011), kvinner i sovjetisk og russiske krigsfilmer (Høgetveit 2014), og film og foto i krigsfilm (Mølmen 2019).

Sjangerhistorie

Basinger deler selve evolusjonen til combat-filmsjangeren, med den grunnleggende definisjonen og handlingsmønsteret skapt i filmer om andre verdenskrig, inn i fem bølger (2003, 110-111). I den første bølgen fra årene 1941-1943 blir den grunnleggende definisjonen av en WWII combat-film skapt gjennom å forbinde narrativ og karakterer med datidens historiske hendelser (ibid). I den påfølgende perioden fra 1944-1946 har sjangeren blitt etablert for publikum og filmskapere, mens sistnevnte gjensker datidens historiske hendelser ved bruk av sjangerbetegnelser (ibid). Fra 1946-1949 følger en pause hvor ingen combat-filmer utgis, før det forekommer en tredje bølge i perioden 1949-1959 hvor virkelighet blir plassert inn i sjangeren for å forene et publikum som kun kjenner krig fra film og et som har opplevd det direkte (ibid, 110). Samtidig bryter Koreakrigen ut og fører til filmer satt i Korea, samt en fornyet interesse i filmer om andre verdenskrig (ibid). I den fjerde perioden fra 1960-1970 blir det utgitt episke rekreasjoner av historiske hendelser som offisielt erstatter virkelighet med filmatisert virkelighet, og andre verdenskrig blir omgjort til en legendarisk fortelling som er distansert og mytisk (ibid, 111; 170). I den femte og siste av Basingers bølger oppstår det i perioden 1965-1975 en testing av sjangeren hvor karakteristikkene til WWII-filmer blir invertert eller ødelagt som er til dels inspirert av Vietnamkrigen (ibid, 111; 181).

Combat-film som sjanger eksisterte ikke før andre verdenskrig, men karakteristikkene fra tidligere krigsfilmer, som de om WWI, ble videreført til senere combat-filmer (Basinger 2003, 13). Sentrale karakteristikkene i WWI-filmer er krigens nytteløshet og sløsing av liv, mentale og fysiske traumer, sympatisk fremstilling av fiender, desillusjonisme, handling som konkluderes med hovedkarakterenes død, og bilder av landskap dekket i hvite gravkors (Chapman 2008, 125-126). Den mest respekterte WWI-filmen er combat- og antikrigsfilmen *All Quiet on the Western Front* (Milestone 1930), en amerikansk film fortalt fra et tysk synspunkt, som stadfestet pasifisttradisjonen krigen brukes til å representere (Basinger 2003, 89). En viktig forskjell mellom WWI- og WWII-filmer er også krigføringsområdene. Basinger beskriver første verdenskrig som å ha et tydelig angitt visuelt område for kamp mellom skyttergravene i form av ingenmannsland som ga mulighet til å forlate krigen ved å gå bak linjene og finne trygghet (2003, 30). Den visuelle presentasjonen for andre verdenskrig

er i motsetning et krigsområde som er overalt, hvor krig plutselig kan trenge innpå, og man må reise langt eller dø for å kunne forlate (ibid).

Ettersom Basingers studie av sjangeren er avgrenset til slutten av 70-årene tar den ikke høyde for Vietnamkrigens inntog i combat-filmen og hvordan denne varianten gjenbraker og vender om på konvensjoner. Ifølge Eberwein har Vietnamkrigen hatt stor innflytelse på combat-filmsjangeren, og viser til at endringer i sjangerens narrativmønster og konvensjoner knyttet til dette dukker opp i tre deler: (1) den første bølgen med Vietnamfilmer på 70-tallet som *The Deer Hunter* (Cimino 1978), (2) de revisjonistiske eksfiltrasjonsfilmene på 80-tallet som *Rambo: First Blood Part II* (Cosmatos 1985), og (3) utgivelsen av *Platoon* (Stone 1986) og *Full Metal Jacket* (Kubrick 1987) (Eberwein 2009, 93-94). Det pekes på at Vietnam førte til en komplisering av den representative *American fighting man* med fokus på tvil, angst og posttraumatisk stresslidelse, samt en kompleks og til tider mer sympatisk representasjon av fienden (Rijsdijk 2011, 29; 42), men også en demonisering (Boggs og Pollard 2007, 90). Det mest betydningsfulle trekket fra combat-filmene om Vietnam var ifølge Chapman hvordan de viser amerikanske soldater som begår krigsforbrytelser (2008, 163). Samtidig inverterer og undergraver Vietnamvarianten konvensjoner fra WWII combat-filmene hvor handlingen demonstrerer samhold mellom amerikanere som møter en felles fiende og gjerne har en sosial utenforstående som får innpass i enheten til å fokusere like mye på konflikter innad i enheten som konflikten med fienden (Chapman 2008, 163-164). Som tema reflekterer dette splittelsen Vietnamkrigen førte i det amerikanske samfunnet (ibid, 164) og filmene er ofte assosiert med en antikrigsholdning (ibid, 33). En annen karakteristikk ved Vietnamfilmene er hvordan de løsriver krigen fra sin historiske kontekst slik at handlingen kunne funnet sted når som helst i konflikten (Chapman 2008, 164-165) eller kun bruker Vietnam som bakteppe (Boggs og Pollard 2007, 90). Følelsen av å være utenfor historien fremheves av deres løse narrativstruktur som er episodisk og fragmentert, og filmene fremkaller: «the atmosphere of war – its boredom, exhaustion, futility and horror – rather than any real sense of Vietnam as a historical experience» (Chapman 2008, 165-166). Basinger oppsummerer kort Vietnamfilmene som apokalyptiske med desperasjon, ambivalens og galskap (2003, xi). Filmer om Vietnamkrigen har fellestrekk med WWI-varianten gjennom elementer som antikrig, traumer, desillusjonisme og nytteløshet.

Vietnamvariantens karakteristikk er tett knyttet til hvordan fremstillingen og diskusjonen av krig på film på 80- og 90-tallet ble påvirket av revisjonister som fremhevet krigenes absurditeter og grusomheter (Auster 2002, 99). Dette var et resultat av Amerikas involvering

og nederlag i Vietnamkrigen, og førte videre til et behov for å deflatere tanken om andre verdenskrig som *The Good war* (ibid, 99). Konseptet Good war bygger på hvordan amerikanerne husket krigen som en verdig kamp mot ondskapens tyranni, undertrykking og militarisme (Toplin 2006).³ Vietnam blir på sin side ansett som Amerikas *Bad war* kjennetegnet av et moralsk kaos (Chapman 2008, 13). Ben Shepard påpeker at mot slutten av 70-tallet hadde andre verdenskrig sluttet å være interessant for populære filmskapere (sitert i Hasian 2001, 345).⁴ Andre verdenskrig som emne for Hollywood-filmer på 90-tallet ble isteden brukt som bakteppe og fremhevet i filmer som hovedsakelig fokuserte på drama som for eksempel *Schindler's List* (Spielberg 1993) og *The English Patient* (Minghella 1996), mens combat-sjangeren, som hadde svært få utgivelser i dette tiåret, så ifølge Basinger ut som den var på vei til å dø ut (2003, xi). Sjangeren kan sies å ha vært i en slags pause lik den som fant sted tidligere mellom andre og tredje bølge. I henhold til tiårene med revisjonisme kan det tenkes at inversjonen Basinger nevner i den femte bølgen som finner sted i WWII-filmene, og som til dels er inspirert av Vietnamkrigen, utvikler seg i tråd med utgivelsen av Vietnamfilmer slik at denne bølgen egentlig varer fra perioden 1965 til 1990.

Den sjette bølgen av Combat-film

Combat-film og særlig de om andre verdenskrig skulle derimot få sin tilbakekomst i 1998 hvor *Saving Private Ryan* og *The Thin Red Line* markerer en ny periode for sjangeren. De er begge det som kan kalles for *The Greatest Generation - remembrance films* (Trafton 2016, 162) og fremkaller verdiene og heroismen fra Hollywoods klassiske andre verdenskrigsfilmer (Eberwein 2009, 130). *Saving Private Ryan* trekkes av flere frem som en gjenopplivning av sjangeren, det grunnleggende handlingsmønsteret og modellen for en WWII combat-film (Basinger 2003, xii–xiii; Chapman 2008, 235; Rijdsdijk 2011, 30). Den blir kalt en av de mest innflytelsesrike amerikanske filmene om andre verdenskrig (Toplin 2006, 25) og filmens åpningssekvens på D-dagen har ifølge Daniel Binns og Paul Ryder gått inn i filmatisk mytologi på grunn av sin realisme (2015, 94). Etter utgivelsen i 1998 observeres det at Hollywoods interesse i combat-sjangeren ble vekket og flere filmer satt til andre verdenskrig som fulgte det samme combat-filmmønsteret ble produsert (Basinger 2003, xiii; Chapman 2008, 235-236; Rijdsdijk 2011, 30). WWII-utgivelser i den sjette bølgen som er verdt å legge merke til er blant annet *Pearl Harbor* (Bay 2001), *Enemy at the Gates* (Annaud 2001),

³ Suid bemerker at ingen krig burde merkes eller anses som god, men noen kriger forblir absolutt nødvendige (2002, 634).

⁴ Et interessant bidrag innen combat-filmer om andre verdenskrig på 80-tallet var krigsveteranen Samuel Fullers *The Big Red One*, som også var basert på hans egne erfaringer.

Flags of Our Fathers (Eastwood 2006), *Letters from Iwo Jima* (Eastwood 2006) og senere *Fury*, *Hacksaw Ridge* (Gibson 2016), *Dunkirk* og *Midway* (Emmerich 2019), i tillegg til TV-produksjonene *Band of Brothers* (2001) og *The Pacific* (2010). Guy Westwell påpeker videre at filmene *Saving Private Ryan* ga grunnlag for og som ble utgitt i etterkant av 11. september og starten på krigen i Afghanistan for det meste var prokrig (Westwell 2006, 1-2).⁵ I likhet med *Saving Private Ryan*, pekes *The Thin Red Line* på som et viktig bidrag innenfor combat-filmsjangeren. Rijsdijk skriver: «Spielberg's film reaffirms the assumed definition. *The Thin Red Line*, by comparison, uses that basic pattern only to depart from it in ways that alter the mythic compatibility of individual and community» (2011, 29). Filmen følger sjangerens utviklende definisjon og danner med dette en motpol til den grunnleggende definisjonen i *Saving Private Ryan*. De to filmene handler samtidig i stor grad om kamper, men også skildringer av soldater og båndene mellom dem: «They recall combat in Europe and the Pacific as the proving ground of manhood, an ultimate test of character, our last national bonding experience» (Weisberg 1999).

Kontekst

Combat-filmer i den sjettede bølgen er preget av flere ulike faktorer som påvirker deres kontekst og skapelse. For redegjørelsen av filmers kontekst påpeker Eberwein at fremleggningen av variert informasjon ikke kan forklare alt, men at de gir et utgangspunkt for en kontekstualisering (2009, 62). Det pekes blant annet på hvordan filmer reflekterer og svarer på bestemte historiske trykk som forekommer mens de blir laget (Eberwein 2009, 96), mens det kulturelle miljøet rundt filmen også kan subtilt påvirke produksjonen på måter som ofte ikke merkes av filmskaperne selv (Rollins og O'Connor 2008, 25). I tillegg gir krigsfilm både et perspektiv på fortiden og kan samtidig adressere problemer i samtiden (Toplin 2006, 25; Chapman 2008, 249). Grunnene for en retur til andre verdenskrig som emne mot tusenårsskiftet er ifølge Eberwein komplekse og handler blant annet om amerikaneres desillusjonsime rundt utenriksfiaskoer, det sterke ønsket om å hedre minnet til generasjonen av soldater som kjempet i den siste gode amerikanske krigen (2009, 41), samt et behov for å gjenopplive amerikanske moraler og idealer i en tid med internasjonal usikkerhet (ibid, 150). Som år var 1998 preget av amerikansk anspenhet utenriks og politiske skandaler innenriks, og både *Saving Private Ryan* og *The Thin Red Line* handler om et Amerika som er i fare

⁵ Til kontrast var senere filmer satt til Irakkkrigen mer kritisk til hvordan de fremstilte det amerikanske militæret, men også de tilpasset seg den heroiske redningsfantasi som kom etter 11. september (Westwell 2013, 393).

(Eberwein 2009, 61-62). Særlig førstnevntes popularitet spiller opp mot folks bekymringer og sier derfor noe om landets kultur hevder Eberwein (ibid, 61). Albert Auster bemerker på lik måte den samme glorifiseringen av den heroiske og oppofrende generasjonen, og påpeker at dette var motsatt av hvordan krig hadde blitt fremstilt og diskutert de siste tiårene (Auster 2002, 99). Keeton og Sheckner forklarer at tidspunktet for utgivelsen av *Saving Private Ryan* gjør at den kategoriseres som å gjenopplive The Good war ettersom den kom ut etter oppløsningen av Sovjetunionen og i en periode da Amerika viste militære muskler med suksess, samt anså seg selv som den eneste triumferende globale supermakten og lederen av den frie verden (Keeton og Sheckner 2013, 47). Utgivelsen av *Saving Private Ryan* ble ifølge Auster et definerende øyeblikk i Hollywoods jakt på å finne et symbol for amerikansk triumf i den kalde krigen og senere seire (Auster 2002, 100-101). Det amerikanske militæret kunne med dette igjen bli fremstilt i et positivt lys i krigsfilmer, fremfor de moralsk ambivalente skildringene som hadde preget filmene om Vietnam. For Chapman var filmens ideologiske prosjekt å gjenvinne andre verdenskrig som The Good war etter perioden med filmer om Amerikas opplevelse i Vietnam (2008, 160). Robert Toplin forklarer at mange amerikanere gjennom flere år hadde vært kritisk til militære engasjementer på grunn av deres desillusjon over Vietnamkrigen og med *Saving Private Ryan* viste regissør Steven Spielberg publikum at noen kamper er verdt å kjempe og at soldatene som risikerte livene sine for verdige saker fortjener å hedres (Toplin 2006, 27). Marouf Hasian legger frem ideen om at filmen viser hvordan amerikanere har kommet seg over traumene etter Vietnam og igjen kan anerkjenne viktigheten av karakter, dyd, ære og offer (Hasian 2001, 352), mens det også er en illustrasjon på hvordan normaliteten ved Good war veier tyngre enn de anormale minnene fra Vietnam (ibid, 353).

Etter 11. september så man videre en akselerasjon i trenden for poleringen av den amerikanske krigeren (Keeton og Sheckner 2013, 47). Basinger forklarer at Hollywoods nye interesse for combat-filmer og andre verdenskrig skyldes hovedsakelig suksessen til *Saving Private Ryan*, men peker samtidig på at andre grunner kan være at krig aldri forlater oss (2003, xii-xiii). Hun beskriver hvordan 11. september viste at krig tar nye former og kan berøre amerikanere i hjemlandet, krig stadig er i nyhetene og på TV, samt i dokumentarer og bøker som feirer andre verdenskrig og dens representasjon som Amerikas gode krig hvor de ble tvunget til å kjempe mot fienden (ibid). Videre understrekes det at combat-sjangeren er perfekt for Hollywood gjennom ferdiglagde konflikter som kan forenkles, avklares og reverseres, samt bruk av ny teknologi, action og publikumsfavoritten vold (Basinger 2003,

xiii). Filmene har også muligheter for prisvinnende taler og dramatiske øyeblikk, troverdighet ettersom de tar utgangspunkt i virkeligheten, og de kan uttrykke antikrig eller prokrig (ibid). En prinsipiell grunn for at krig har vist seg å være et attraktivt emne for filmskapere med ulike egenskaper kan samtidig være at det gir ideelt filmatisk material gjennom å kombinere grunnleggende elementer for populærfilm som menneskelig drama og spectacle (Chapman 2008, 246). Chapman trekker også frem at populariteten til interaktive dataspill basert på krig og kamp er et resultat av combat-sjangerens tilbakekomst (2008, 235). Den teknologiske utviklingen innen dataanimasjon som har gjort det mulig for filmer å lage mer realistiske representasjoner av kamper har samtidig sin rot i spillindustrien (ibid, 235-236). De første utgivelsene i de svært suksessrike spillseriene *Call of Duty*, *Battlefield* og *Medal of Honor*, som debuterte etter *Saving Private Ryan* omkring tusenårsskiftet, har alle sitt utgangspunkt i andre verdenskrig. Flere av spillene i seriene har også blitt laget i samarbeid med skuespillere og produsenter fra Hollywood, som Spielberg, og enkelte sekvenser er direkte inspirert av combat-filmer. Den sjette bølgen handler derfor ikke bare om filmer og TV-serier, men også om medieprodukter med interaktive combat-opplevelser som har fått et sterkt fotfeste og fungerer som en gjensidig drivkraft for filmindustrien.

For en nyere film som *Fury*, hvor fremstillingen av krig er sterkt påvirket av revisjonisme i form av å vise kompliserte og usympatiske trekk ved amerikanske soldater, danner Amerikas mislykkede krigføring i Midtøsten de siste tiårene og en større forståelse for posttraumatisk stresslidelse grunnlag for kontekst (Crim 2018, 8). For *Dunkirk* som ble utgitt i 2017 kan det drøftes om den økende polariseringen i samfunn knyttet til debatt om politikk og kultur, og Brexit har hatt en innflytelse. Filmen handler i hovedsak om britiske styrker, men ble medprodusert av det amerikanske selskapet Warner Bros. Pictures med en kjent Hollywood regissør og kjente skuespillere i hovedrollene. Som nevnt fremkalte både *Saving Private Ryan* og *The Thin Red Line* i sin tid heroiske verdier kjent fra andre verdenskrig i en tid med nasjonal usikkerhet. En lignende usikkerhet og anspenhet så man både i Storbritannia med Brexit og Amerika med den mye omtalte valgkampen og presidentskapet til Donald Trump, samt de videre splittelsene i det amerikanske samfunnet. Fra Hollywoods ståsted kan en film som *Dunkirk* tolkes som et svar på disse problemene gjennom fremstilling av heroisme, en kollektiv innsats hvor mennesker kommer sammen for å hjelpe hverandre, og fremkalling av en forent nasjonalfølelse.⁶

⁶ For en detaljert og kronologisk oversikt over utgitte filmatiske verker om krig og relevante historiske begivenheter fra 1973 frem til 2012 vises det til appendiksen i Keeton og Scheckner (2013, 205-230).

En annen viktig del av produksjonen til combat-filmer er forholdet mellom filmindustrien og det amerikanske militæret, som kan gi sin støtte til prosjekter gjennom blant annet rådgivning, personell, utstyr, samt kjøre- og fartøy i bytte mot gjennomgang eller endring av manus. Militæret har på denne måten betydelig påvirkningskraft over utforming av manus og filmen i sin helhet, og vil ofte trekke støtten sin hvis en film betraktes som uflatterende (Westwell 2006, 3). En nærliggende observasjon er Chapmans beskrivelse av hvordan populære filmer lenge har vært ansvarlig for å vise positive bilder av militæret til offentligheten (2008, 14), samt at bilder av krig på film har stor påvirkningskraft på samfunn (ibid, 247). Keeton og Scheckner peker på at det etter tusenårsskiftet har blitt stiftet en sterk allianse mellom krigsindustrien og den kommersielle industrien: «with the ever-lucrative video war games industry, a trading partner called Hollywood feature films, the ever-lucrative private arms industry, and the great motivator called the Pentagon and the DoD, any war is the good war» (2013, 60).⁷ Av relevans for utvalget forteller Suid i sin studie av forholdet mellom Hollywood og militæret at Spielberg ikke hadde behov for hjelp av det amerikanske forsvarsdepartementet da han laget *Saving Private Ryan*, men sendte likevel manuset til hæren for teknisk rådgivning og fikk detaljerte kommentarer som til slutt ikke ble fulgt (Suid 2002, 631). Produsentene til *The Thin Red Line* forhørte seg med militæret for lån av utstyr og fartøy, men fikk i svar at det opprinnelige manuset fremstilte soldatene på så tvilsomme og uheroiske måter at en omskriving var nødvendig om de skulle få støtte (ibid, 637-638).⁸ Likevel er ikke combat-filmer i Hollywood avhengig av støtte fra det amerikanske militæret for å lage autentiske filmer. Integritet i combat-filmer styrkes gjennom bruk av innleide militære og historiske rådgiver, som også er blitt en generisk konvensjon i sjangeren (Basinger 2003, 254). Alle filmene i oppgavens utvalg viser i krediteringene sine til slike rådgivere. I tillegg er det vanlig innen combat-filmer å sende skuespillerne på *boot camp* hvor de får grunnleggende opplæring av instruktører med militærerfaring før innspilling. Alle filmene i utvalget tok i bruk spesialiserte treningsopphold for å forberede skuespillerne sine (Perez 2011; Bowles 2014; Denham 2016; Falk 2016).

⁷ Westwell opplyser at det er vanlig at filmindustrien inngår en taus avtale om å ikke kritisere staten i perioder med betydelige forpliktelser i utenrikspolitikk i en prosess som refereres til som «rallying around the flag» (2006, 2).

⁸ Det kan presiseres at manuset skrevet av Malick og brukt til innspilling er svært annerledes sammenlignet med den ferdige filmen (Maher Jr., 2010).

Utgangspunkt og resepsjon

En viktig innflytelse på skapelsen av en film er utgangspunktene til regissør og produsenter. Deres bakgrunn og motivasjoner kan ofte forklare hvorfor innhold og tema vektlegges eller fremstilles på en bestemt måte. For Spielberg var motivasjonen å lage en krigsfilm som var ærlig, sann og realistisk, og som fanget brutaliteten, nådeløsheten og kaoset som finnes i kamp (Suid 2002, 626-627). Malick viser seg svært sjeldent i offentligheten og har heller aldri gitt et intervju om *The Thin Red Line*. Hans motivasjoner for filmen er derfor ukjent, men hans bakgrunn som filosofilærer og oversetter av Heidegger er veldokumentert (Sinnerbrink 2006, 29). Samtidig betyr ikke dette at man automatisk skal anta at han lager heideggerske filmer eller at han ikke har latt seg inspirere av andre filosofiske retninger (ibid). For oppgavens nyeste filmer kan det basert på intervjuer oppsummeres at David Ayer ønsket å lage en annerledes andre verdenskrigopplevelse som viser den følelsesmessige belastningen og klaustrofobien ved krig (Bowles 2014), mens Christopher Nolan ville fortelle historien om Dunkerque fra de ulike ståstedene på en autentisk måte (Thompson 2018).

Som nevnt tidligere fikk *Saving Private Ryan* stor oppmerksomhet da den kom ut og engasjerte sitt publikum. Basinger og Toplin bemerker at bevis på filmens følelsesmessige kraft var at publikum ble både sjokkert og rørt til stillhet under åpningslaget og etter filmens konklusjon (Basinger 2003, 255; Toplin 2006, 28). Videre understrekes det at filmen ble kritikerrost og klarte å fremstille D-dagen på en realistisk måte som tilfredsstilte veteraner fra slaget (Binns og Ryder 2015, 96). Samtidig var det veteraner fra krigen, som historikeren Howard Zinn, som uttalte at filmen var militærpropaganda (sitert i Fiala 2014, 346).

Resepsjonen til *The Thin Red Line* har på sin side vært langt mer komplisert (Rijsdijk 2011, 40). Filmene har både mottatt hyllest av kritikere (ibid, 26) og blitt kritisert for å ikke være historisk nok: «A lot of the criticism surrounding *The Thin Red Line* is what one might mistakenly call historiographic, founded on the belief that because it is a war film it must conform to certain self-explanatory standards of historical veracity» (Rijsdijk 2011, 30-31).⁹ Simon Critchley, som forsvarer filmene, mener den må sees på en annen måte: «The viewer seeking verisimilitude and documentation of historical fact will be disappointed. Rather, Malick's movie is a story of what we might call 'heroic fact': of death, of fate, of pointed and pointless sacrifice» (Critchley 2002). Boken av James Jones som filmene bygger på har selv

⁹ I appendiksen til *The Philosophy of War Films* presenteres en oversikt over undersjangere i krigsfilm hvor *The Thin Red Line* ikke blir kategorisert som en historisk film som forsøker å gjenskape hendelser (LaRocca 2014, 489).

fiksjonaliserte karakterer og er en impresjonistisk gjengivelse av kampopplevelse, ikke en fortelling om det faktiske slaget om Guadalcanal (Suid 2002, 637). Selv om de er i mindretall finnes det også eksempler på veteraner som foretrekker *The Thin Red Line* fremfor *Saving Private Ryan* som en marineinfanterist uttalte: «Malick was thinking about war when Spielberg was only thinking about movies» (Samuel Hynes sitert i Rijsdijk 2011, 32).

Under sin utgivelse har *Fury* blitt trukket frem som en god og solid krigsfilm (McCarthy 2014, 38), og høstet god kritikk hos flere anmeldere for sin måte å fremstille krig på, detaljnivået og det visuelle aspektet (Lee 2014). *Dunkirk* fikk på sin side nesten enstemmig hyllest fra kritikere (Shepherd 2017) og ble kalt et impresjonistisk mesterverk (McCarthy 2017, 78), samt en stor oppnåelse hvor Nolan setter sitt merke i historien (Debruge 2017, 123-124). De nyere filmene i utvalget har også blitt rost av veteraner for måten de fremstiller krig på. En veteran som tjenestegjorde i stridsvogn under andre verdenskrig kalte *Fury* svært realistisk, men poengterte samtidig at film har begrensninger for å vise krigens fulle og forferdelige sannhet fordi de blant annet ikke kan formidle lukt (Milton 2014). *Dunkirk* lykkes også i sitt forsøk på å fremstille hendelsene på en realistisk måte som vist da en veteran fra evakueringen tok til tårene under filmens premiere og uttalte at det var som å gå tilbake i tid (O'Connor 2017). Med unntak av *Fury* var alle filmene nominert til flere Oscar-priser, deriblant beste film og beste regissør. *Saving Private Ryan* og *Dunkirk* vant hver flere priser, mens *The Thin Red Line* var nominert til syv uten å vinne.

Moderne krigføring

Selv om den sjette bølgen vekket interessen i andre verdenskrig igjen er det også en periode hvor varianten om moderne krigføring har funnet sin plass i combat-filmsjangeren. Moderne krigføring kan her forstås som et begrep for konflikter som har funnet sted etter 1989 på bakgrunn av at konflikter etter dette består av det Chapman kaller for *limited wars*: «clearly defined theatres with relatively straightforward strategic objectives, rather than ‘total war’ involving the complete economic and ideological mobilization of states» (2008, 90-91).

Filmer om moderne krigføring er ifølge David LaRocca kjennetegnet av sitt fokus på den globale krigen mot terror og varianter av dette, som kamper mot al-Qaida, og innebærer: «fighting a stateless enemy with counterterrorism measures and policies; conducting covert operations on foreign territory without the permission of allies» (LaRocca 2014, 19).

Hollywood combat-filmer om moderne konflikter som er verdt å legge merke til er blant annet *Black Hawk Down* (Scott 2001), *Jarhead* (Mendes 2005), *The Hurt Locker* (Bigelow 2008), *Lone Survivor* (Berg 2013), *American Sniper* (Eastwood 2014), *13 Hours* (Bay 2016),

og TV-serien *Generation Kill* (2008). Disse inneholder combat-sjangerens kjerne om en militærenhet med et mål samtidig som de er satt til moderne konflikter og med unntak av *The Hurt Locker* tar de utgangspunkt i ekte hendelser.¹⁰ På bakgrunn av at Gulfkrigen var den siste konvensjonelle krigen Amerika vant, med en hær mot en annen, ble ifølge Keeton og Scheckner det neste amerikanske militærikonet en type heroisk spesialstyrkesoldat (2013, 37). Denne krigeren fikk sin debut i *Black Hawk Down* og beskrives som: «almost entirely masculine figure, very young, moralistic, and utterly bound to his comrades. They are above all, of course ‘special’ and ‘elite’» (Keeton og Scheckner 2013, 37). Filmer om spesialstyrker vil ofte fremstille Amerikas lamslående krigsmaskineri og ekstraordinære teknologi, mens soldatene er fullstendig profesjonelle, fryktløse og skremmende krigere (ibid, 53). Combat-filmer har med dette fått en ny variant hvor kollektivet som kjempet i andre verdenskrig og det moralske kaoset i Vietnam er erstattet med spesialtrente og dedikerte krigere i kamp mot statsløse fiender. Etersom flere av disse combat-filmene inneholder karakteristikk som å følge spesialiserte grupper på tokt og oppdrag med bestemte mål kan de også plasseres inn i underkategorien commando raid.

Problematikk i sjangeren

Antikrig og prokrig

Et spørsmål som ofte blir diskutert i henhold til krigsfilm er hvilken holdning filmene har til krig og særlig hvorvidt de er antikrig eller prokrig. En antikrigsfilm defineres av Chapman som: «one that expresses, through either its content or its form, the idea of war as a moral tragedy and a waste of human lives» (2008, 117). For å problematisere hvordan combat-filmer kan tolkes i henhold til holdninger kan det vises til de ulike meningene forfattere har om *Saving Private Ryan* og *The Thin Red Line*. Mens førstnevnte var en tilbakekomst for combat-sjangeren mente samtidig kritikere at filmens blodige fremstilling av krig var påvirket av tiår med antikrigsfilmer inspirert av Vietnamkrigen (Auster 2002, 101). Toplin anser *Saving Private Ryan* som både antikrig og en feiring av mot i strid (2006, 27), mens Auster mener det gir mer mening å se filmens scener som antidød, fremfor antikrig, ettersom Spielberg fremhever dødens tilfeldige og morderiske natur i kamp (Auster 2002, 101). En sentral del av problemet ved å bedømme moral i krig er relatert til representasjonen av krigens virkelighet (Fiala 2014, 336). Chapman mener at filmen ikke er og aldri var tiltenkt som antikrig (2008, 32) og forklarer: «To represent a ‘true’ or ‘authentic’ picture of combat is not necessarily to

¹⁰ Mange av filmene som er satt til moderne konflikter, inkludert de nevnte eksemplene med unntak av *The Hurt Locker*, er også basert på bøker som er utgitt om hendelsene.

make an anti-war film: *Saving Private Ryan*, for all its carnage, does not suggest that the Second World War was anything other than necessary and just» (2008, 117). Andre som Andrew Fiala (2014, 343), Keeton og Scheckner (2013, 47) anser filmen direkte som prokrig. Diskusjon rundt filmers holdning til krig rører ikke bare ved representasjon av moral, men også en velkjent utfordring for sjangeren knyttet til fremstilling av krig som forferdelig og underholdning: «An issue that runs throughout the filmic representation of war is the tension between showing the ‘true’ nature of combat and revelling in the spectacle of it. (...) Even when films attempt to expose the brutality and ugliness of war they still invite us to watch it (Chapman 2008, 248-249). Mens en rekke filmskapere hevder at de kun lager antikrigsfilmer mener Suid dette er ironisk ettersom de fortsetter å fremstille kamp som spennende og et sted hvor gutter blir menn, helter og rollemodeller for den neste generasjonen (Suid 2002, xii). Basinger foreslår at krigsfilmer som sier at krig er et helvete, men samtidig gjør det spennende å se på benekter sitt eget budskap (2003, 87). Hun påpeker derimot at combat-filmer kan finne en balanse ved å være både underholdende og tenkende gjennom uttrykket: «war-is-hell-but-damned-exciting» (2003, 183). *The Thin Red Line* har blitt tolket av flere som antikrig (Critchley 2002; Lord 2012, 62; Fiala 2014, 344), blant annet ved å peke på at filmen ikke har overdreven spectacle, selvtrettferdiggjøring eller sentimental nasjonalisme (Critchley 2002), men forfattere som Boggs og Pollard hevder likevel at filmen inneholder for mye kampspenning som undergraver Malicks antikrigintensjon (2007, 265).

De ulike meningene rundt hvordan kjente filmer som *Saving Private Ryan* og *The Thin Red Line* skal tolkes er bevis på hvor komplisert spørsmålet om antikrig og prokrig er. I henhold til fremstilling av krig som spennende og underholdende bør det ikke glemmes at combat-filmer som er laget i et Hollywood-system skal appellere til et publikum og tjene penger. Skapelsen av combat-filmer innebærer en finansiell risiko med høye produksjonskostnader og filmene må til en viss grad underholde for å kunne innfri publikums forventninger til sjangeren. Samtidig har forfattere og kritikere en tendens til å slå fast at en combat-film kun kan være enten antikrig eller prokrig. Dette legger vekk muligheten for at en film kan ta en mer objektiv eller tvetydig stilling til krig og avskriver de komplekse bildene filmskapere forsøker å presentere. Som Chapman skriver: «the range of images and representations suggests a complex and often ambiguous response to war by both film-makers and their audiences» (2008, 245).

Historie, faction og realisme

En annen utfordring og et omdiskutert spørsmål for combat-filmer, særlig om andre verdenskrig, er hvordan de forholder seg til historie, myter, logikk, fakta og fiksjon. Tett knyttet til dette er problemer rundt *accuracy* som Eberwein definerer som: «the extent to which the fictionalized narrative restages or reworks aspects of a war» (2009, 50). Ifølge Rijsdijk er den estetiske standarden for combat-filmer svært høy ettersom: «They are expected to be narratively and psychologically coherent whilst remaining historically accurate» (2011, 33). Han bemerker at hver eneste historiske film kan bli en pedagogisk og filosofisk krig blant ulike fagretninger og personene som opplevde hendelsene som fremstilles på bakgrunn av oppfatninger om at filmer er meningsdannende og lærerike fortellinger (ibid). En av de mest kritiske stemmene mot *Saving Private Ryan* og *The Thin Red Line* er Suid som hevder at førstnevnte både presser og overgår grensen for kunstnerisk frihet (2002, 630), mens sistnevnte sier nesten ingenting om krig (ibid, 637).¹¹ Som et svar på kritikk mot filmskaperens friheter og fiksjon i combat-filmer kan det vises til Toplin som skriver at det må huskes på at disse filmene er av typen *faction*:

(...) we cannot hold faction up to the traditional standards of authenticity. In faction, the history familiar in our textbooks is in the background, but the stories of people in the foreground – the narratives featuring lead characters – are pure fiction. (...) This genre demands, by its very nature, a great deal of creative and artistic license. (Toplin 2006, 29)

Faction kan ifølge Toplin ikke være fullstendig sann gjennom mange små detaljer, derfor må bedømmelse baseres på spørsmål om filmens potensial til å levere større sannheter på sofistikerte måter (2006, 29). Gjennom dette lykkes da en film som *Saving Private Ryan* ved å være en viktig filmatisk kommentar på fortiden (ibid). Som Hasian påpeker: «For millions of these viewers, seeing *Saving Private Ryan* was not and is not just a source of entertainment, but a quest for understanding and respect» (2001, 345). Opplevelsene som fremstilles på film vil naturlig nok være noe ulik historien slik de også vil variere for de som kjempet i krigen: «There were millions of participants in World War II, and they each experienced the horrors of warfare in their own way» (Hasian 2001, 351). Basinger hevder på sin side at filmer som kun vektlegger sannhet, virkelighet og gjenskaping mister den dramatiske sansen av en god

¹¹ Suid har i sin bok dedikert flere sider til å beskrive og kritisere faktuelle feil og logikk i *Saving Private Ryan* (2002, 630-636). Grunnen til den detaljerte kritikken er ifølge ham ettersom Spielberg: «claims so much for *Saving Private Ryan*, the film demands a higher level of judgment from viewers» (ibid, 634).

fortelling som engasjerer publikum: «they create one kind of drama – history brought to life – but they lose another – life brought to history (Basinger 2003, 179).

Vietnamveteran og forfatter Tim O'Brien antyder at krigens virkelighet unnslipper forsøk på forståelse til den grad at fiksjon kan være mer sann enn ikke-fiksjon og ifølge hans perspektiv kan fiksjonaliserte tolkninger, som D-dagen i *Saving Private Ryan*, representere dype og motstridende sannheter (sitert i Fiala 2014, 347). Fiala legger til at den ene sannheten i krig som ikke er omstridt kan være påstanden om at det er motstridende perspektiver (ibid). O'Brien hevder at en betydningsfull løgn er selve ideen om at det finnes en krigsvirkelighet som er enkel å fange med ord eller bilder (sitert i Fiala 2014, 347). Fiala forklarer videre at det er nesten umulig å fullstendig forestille seg krigens virkelighet og i en slik forestilling svært vanskelig å forestille seg krigens totalitet, samt bestemme hva som skal vektlegges (2014, 350). Ifølge Fiala er det svært vanskelig å representere virkeligheten til sosiale hendelser på en måte som er rettferdig ovenfor de offentlige og private elementene som er involvert: «the depth and breadth of this conflict between public and private, between objective and subjective points of view, becomes acute in attempts to represent war. It is exceedingly difficult to do justice to both perspectives on war» (Fiala 2014, 349). Basinger har et lignende syn på oppnåelsen av sann objektivitet og mener det er et komplekst problem som i tilfeller kan løses gjennom å presentere flere synspunkter som kan distansere publikum fra materialet og forhindre allianser med enkelte karakterer (2003, 180).

Et siste viktig og ofte diskutert område av combat-film er realisme, som også er tett knyttet til historiske fakta og fiksjonalisering. Realisme er et kriterium krigsfilm, mer enn noen annen sjanger, ofte bedømmes på (Chapman 2008, 250). Eberwein forklarer at krigsfilmers forhold til konsepter av realisme er et komplisert emne som motstår både enkle definisjoner og analyser (2009, 42). Basinger hevder at klagen om *unreality* i Hollywood-krigsfilmer ofte er knyttet til fremstilling av vold som ikke gjenskaper den sanne kampopplevelsen (2003, 257). Chapman observerer at det i inngangen av tusenåret har blitt nådd et vendepunkt i representasjon av konflikter hvor filmindustriens teknologiske utvikling har gjort det mulig å skape mer realistiske representasjoner av kampmiljøer enn tidligere, som sett i *Saving Private Ryan* og *Black Hawk Down* (Chapman 2008, 10). Samtidig påpeker han at den populære responsen til realismen og autenticiteten i førstnevnte har ført til at store deler av offentligheten er blitt lært til å akseptere at den filmatiske representasjonen av krig er lik virkeligheten (Chapman 2008, 247). Dette legger frem ideen om hvordan filmatisert virkelighet erstatter virkelighet slik de episke combat-filmene på 60-tallet gjorde.

Den allmenne oppfatningen blant kritikere og publikum var at *Saving Private Ryan* var den første filmen til å vise krigens grusomheter med visuell ærlighet som motbeviste tidligere combat-filmers uærlighet (Basinger 2003, 253), men Chapman påpeker at europeiske filmer tidligere hadde fremstilt krig på ubehagelige og realistiske måter (2008, 151-152). Basinger forklarer at Spielbergs film er et godt eksempel på utfordringen filmhistorikere møter med moderne kritikere som bedømmer artistiske hendelser basert på samtidens standard og et publikum som har lite eller ingen kunnskap om filmer fra fortiden (ibid, 253). Hun påpeker at eldre combat-filmer om andre verdenskrig ikke var urealistisk med vilje og forteller at de kanskje var fysisk urealistisk, men ikke psykologisk eller følelsesmessig (ibid, 256). Filmer laget mens krigen pågikk var under begrensinger innen sensur, materielle restriksjoner, krav om god smak og propaganda (Basinger 2003, 256-257).

Med tiden løsnet sensuren på vold og filmer ble blodigere, men Basinger hevder at dette gjorde dem ikke nødvendigvis mer realistisk og forteller at enkelte filmskapere til og med ble kritisert for sin voldsfremstilling (ibid, 257).¹² I sin problematisering av realisme i Hollywood-krigsfilmer hevder Suid at gjennomsyrende grafisk vold ikke er nødvendig for å lage en fremstilling av virkelighet på film og viser til at flere klassiske filmer som blant annet *The Longest Day* (Annakin, Marton og Wicki 1962) ikke brukte blod og gjør for å formidle vold og død, men likevel klarte å gi en følelsesmessig og visuell innvirkning på publikum (Suid 2002, 628-629). I tilfellet for *Saving Private Ryan* argumenterer Suid for at filmens største følelsesmessige virkninger ikke kommer fra volden som overvelder sansene, men de korte åpnings- og sluttsekvensene ved militærgravplassen (ibid, 636). Enkelte filmskapere som D-dagveteranen Samuel Fuller har også uttalt at man aldri kan gi en fullstendig realistisk krigsopplevelse på film (sitert i Basinger 2003, 257). Ifølge Frank Wetta og Martin Novelli er det to motstridende tradisjoner å se Hollywoods realisme i 40- og 50-tallets WWII-filmer og deres konsekvenser på (2008, 260). Den første tradisjonen krever at krigsfilmer representerer: «the ‘real thing’ in graphic detail—gaping wounds, traumatic amputations, disfigurement, and mental disorders. Those who take this view demand a grim documentary image of the experience of combat, even in fictional stories» (2008, 260). Tilhengere av denne tankegangen mener at filmindustrien var ute av stand til å fortelle slike sannheter på bakgrunn av markedsføring og frykt for sensur (ibid). Den andre tradisjonen hevder at til tross for

¹² Eberwein påpeker at først da Vietnamfilmer blir utgitt under et nytt system for aldersgrense skifter diskusjonen om realisme fra hyllest av dokumentarer og fiksjonsfilmer som viser hva som skjer til bekymringer rundt handlingens historiske virkelighet og måten filmenes representasjon av vold tjener en moralsk hensikt i å avsløre krigens forferdeligheter (2009, 58).

økonomiske, sosiale og politiske begrensinger og kompromisser med virkeligheten var Hollywood i stand til å fremstille sannheten om krig og det amerikanske folket, og tilsier at: «myth is about truth—truth reflected in moral fiction» (Wetta og Novelli 2008, 260-261). Basert på variasjonen av voldsfremstilling i nyere combat-filmer ser man at de eldre tradisjonene og perspektivene for realisme fortsatt er relevante. En stor andel av et publikum vil alltid bedømme en combat-film basert på hvor realistisk volden er og gjerne foretrekke den første tradisjonens dokumentariske krav, samt avskrive såkalte urealistiske filmer som ikke vektlegger blod og gørr. Selv om en combat-film laget i dagens samtid velger å vise en mer ren form for vold som kan tolkes som urealistisk fremfor grafisk brutalitet kan den likevel klare å formidle en sannhet og fremstille vold som har moralsk og følelsesmessig hensikt.

Del II – Grunnleggende og utviklende combat-definisjoner

I dette kapittelet vil det bli redegjort for hvordan filmene utgitt i begynnelsen av den sjette bølgen forholder seg til sjangerdefinisjonen og utgjør to svært ulike combat-filmer. For *Saving Private Ryan* vil det undersøkes hva filmen oppnår ved å bruke kjente konvensjoner, elementer og karakteristikk fra WWII-handlingsmønsteret, samt hvordan filmen representerer offer og kostnader i krig. For *The Thin Red Line* vil det analyseres hvordan Malick utfordrer den grunnleggende sjangerdefinisjonen gjennom en ukonvensjonell og ambivalent narrativstruktur, bruk av natur som ramme til krig, fremstilling av en sympatisk og lidende fiende, i tillegg til å representere krig som tragisk og nytteløst.

Saving Private Ryan

Handlingen i *Saving Private Ryan* følger en gruppe soldater etter D-dagen på oppdrag for å finne en bortkommen soldat, menig Ryan (Matt Damon), bak fiendens linjer i Frankrike. I tråd med combat-sjangerens narrativ fremstilles det en reise over et landskap med flere kamper og som avsluttes med et forsvar av en strategisk posisjon som i dette tilfellet fører til ødeleggelsen av enheten. Som film har den etter sin utgivelse kommet til å definere selve combat-sjangeren (Chapman 2008, 17) og betraktes som en representativ samling av konvensjoner (ibid, 31). Filmen følger som nevnt tidligere Basingers grunnleggende definisjon for en combat-film gjennom å ha en heroisk leder for en blandet gruppe med et oppdrag og mål, samt en handling basert på WWII-handlingsmønsteret. Gruppen er typisk sjangeren (Basinger 2003, 259) og består av kapteinen Miller (Tom Hanks), den hardbarkede sersjanten Horvath (Tom Sizemore), den spøkefulle kynikeren fra Brooklyn Reiben (Edward Burns), den religiøse snikskytteren fra sørstatene Jackson (Barry Pepper), jødiske Mellish (Adam Goldberg), italienskamerikanske Caparazo (Vin Diesel), sanitet Wade (Giovanni Ribisi) og den uerfarne Upham (Jeremy Davies). På bakgrunn av sin blanding betraktes enheten, i likhet med mange grupper fra tidligere filmer, som en metafor for amerikansk diversitet, toleranse og smeltegryten (Auster 2002, 102). Gjennom fortellingen skildres brorskapet mellom gruppen, påminnelser om livene deres hjemme og hvordan hvert medlem utgjør sin unike del av gruppa. Soldatenes karakteristikk og deres tanker viser samtidig hvordan dette i grunn er vanlige mennesker som gjennom krigen ble et brorskap (Auster 2002, 103). Som nevnt tidligere var filmens intensjon å hedre kollektivet som kjempet under krigen og gjenvinne WWII som *The Good War*. Spielberg oppnår dette blant annet ved å gå tilbake til de grunnleggende konvensjonene etablert av tidligere filmer og ikke komplisere dem slik Vietnamvarianten hadde gjort.

Saving Private Ryan er et klassisk eksempel på en combat-film av typen men on a mission hvor en militærenhet reiser mot et mål og konvensjonene til et slikt narrativ er gjentakende i filmer som representerer krig som et eventyr (Chapman 2008, 12). Filmens oppdrag er ikke ukjent for sjangeren ettersom det ofte forekommer i combat-filmer at en viktig person må redde (Basinger 2003, 258) og filmen kan dermed også kategoriseres som en eksfiltrasjonsfilm. Spielberg fremstiller nobelheten ved krig gjennom å gi gruppen et mål som redder liv, har et medmenneskelig aspekt og som krever offer. Selve oppdraget og enhetens reise leder til at målet, etter å ha funnet Ryan, tar en fremtvunget form hvor de må forsvare en bro med strategisk verdi. Filmen kan plasseres inn i flere narrativvarianter ettersom den følger den eksistensielle opplevelsen til Miller som hovedkarakter og påvirkningen kamp har på ham, samt den kollektive opplevelsen til enheten som er sammen på oppdraget og styrkene som kjempet på D-dagen. Samtidig krysser gruppen et fiendtlig og krigsberørt landskap, og den militære institusjonen med de øverste lederne har en viktig plass i handlingen gjennom å sette i gang oppdraget og enhetens reise.



Enhetens reise over det franske landskapet og hierarkiet med Miller i ledelsen fremstilles. Foto: Paramount Pictures.

Av forløpere til *Saving Private Ryan* peker Chapman på at handlingen følger konvensjonene stadfestet av patruljefilmer som *A Walk in the Sun* (Milestone 1945) (2008, 32), mens Suid mener at sprengning av stridsvognhinder og skyting av tyske fanger under D-dagen er hentet fra *The Longest Day*, og ankomsten av vennlige styrker ved siste skansen etterligner kavaleriredninger fra Hollywoods westernfilmer (Suid 2002, 627). Basinger anser den eldre

stillehavskrigsfilmen *Beach Red* (Wilde 1967) som en av de tydeligste forløperne til *Saving Private Ryan* ettersom den inneholder mange intense kamper, inkludert stormingen av en strand under fiendtlig ild, og var i sin tid svært voldelig (Basinger 2003, 257-258). *Beach Red* var en 60-talls sjangeroppdatering for de tidligere combat-filmene fra 40-tallet (ibid). I henhold til dette er *Saving Private Ryan* på samme måte en oppdatering for sjangerens WWII-filmer med sin bruk av grunnleggende konvensjoner, samt realistiske og brutale kampfremstilling. Andre nevner også at Vietnamfilmer som *Full Metal Jacket* har pekt fram mot *Saving Private Ryan* gjennom blant annet snikskyttersekvensen som er en: «highly realistic representation of the physical trauma of combat» (Chapman 2008, 167).

Sentrale og kjente karaktertyper

Hovedpersonen og handlingens anker Miller representerer i stor grad den vanlige amerikaneren fra The Greatest generation. I sjangersammenheng fungerer han som en videreførelse av karakteristikkene til den heroiske lederfiguren som ofte ble representert tidligere av John Wayne og særlig Errol Flynns karakter i *Objective, Burma!* (Walsh 1945) som Basinger beskriver som:

(...) both a father figure to the men and a hero in the romantic tradition. He is noble, brave, optimistic. He behaves with grace and dignity under pressure. He doesn't like war, but he's equal to its tasks. He never fails his men, and he has an almost godlike sense of direction and purpose. He cries for them, knows them as individuals, and keeps his sense of humor all through the disaster. (2003, 123)

Miller er modig, optimistisk, nådefull og kjemper heller ikke for blodslust eller ønsket om heder, forfremmelse eller erobring, men for: «the time-tested wish of the average American GI to return home to his wife and family» (Auster 2002, 102). På andre måter varierer han karakteristikkene ved å være menneskelig og ikke feilfri: han forstår ikke selv oppdraget som utsetter hans menn for fare i bytte mot en soldat og lar seg frustrere av retningen det tar, samtidig som han klandrer seg selv for valg som leder til dødsfall i enheten. Referanser til sjangerkarakteristikk og tidligere helter fra combat-filmer blir også gitt ved at soldatene karakteriserer Miller som å være satt sammen av delene til døde soldater. Han har samtidig fått oppdraget tvunget på seg i en variasjon av lederansvaret som ofte gis til combat-helter.

Et sentralt element ved karakteren er perspektivet han gir på den eksistensielle opplevelsen av krig og den følelsesmessige påvirkningen krig har. Det er tre gjentakende motiver som fremstiller hans respons til kamp både internt og eksternt: «the elimination of sound (cinematic), a shaking hand (performance), and a resistance to explaining his pre-war

background (narrative)» (Basinger 2003, 254). Dette representerer stress fra kampooplevelsen (ibid), men viser også prisen for ansvar og lederskap. Det psykologiske aspektet ved karakteren fungerer samtidig som en videreførelse av Vietnamvariantens karakteristikk og oppnår å vise traumene som oppstår etter krigføring. Miller har et typisk distansert forhold til de andre soldatene ved å holde bakgrunnen sin skjult og lar dem spekulere i hva han gjorde før krigen for å beholde orden og kontroll over gruppen (Basinger 2003, 259). Mens Basinger tolker Millers bakgrunn som skolelærer til å ikke kunne inspirere tillit i gruppens desperate omstendigheter (ibid), kan dette også tolkes som å understreke hans medfølelse for mennesker og vise at hans to definerende roller er preget av lederskap, men har en kontrast gjennom miljøene de fremstår i: den ene i trygge omgivelser og den andre i brutale. Det er samtidig en måte å ytterligere understreke hans representasjon som den vanlige amerikanske soldat og plikten han må følge. Som en del av karakterens plassering i sjangeren kommer hans død i form av et offer hvor han forsøker å sprengte broen da fienden overmannet de overlevende fra angrepene. På tragisk vis blir han livstruende skadd kun øyeblikk før redningen ankommer.

I en annen av gruppens mest sentrale roller er Reiben, som utgjør filmens kyniker. Han er den av soldatene som er tydeligst imot oppdraget og stiller til enhver tid spørsmål rundt hva det vil oppnå og hvorfor de utfører det, som resulterer i Why we fight-diskusjoner. Hans holdning til krig er derimot ikke desillusjonistisk slik Vietnamkynikere kan være. Han vil heller ta del i kampene og med det være en større ressurs for krigsinnsatsen enn å dø på vegne av en enkel soldat. Kynisme i form av å stille spørsmål ved militærlederskap kan spores tilbake til Koreafilmer hvor dette øker og blir tydeligst uttrykt i Vietnamfilmer (Basinger 2003, 161). I Koreafilmer blir kynisme demonstrert i enhetenes tap av retningssans ved at patruljer går seg vill eller vandrer i sirkler som fysisk representerer en voksende følelse av nytteløshet ved krig (ibid). I *Saving Private Ryan* ser man en lignende frustrasjon rundt oppdraget. De vet ikke hvordan de skal klare å finne Ryan i et kaotisk landskap og anser oppdraget som nytteløst ved at det risikeres en hel gruppe i bytte mot en soldat. Reiben og de andre soldatenes mistillit til oppdraget og kostnadene det fører til er filmens gjennomgående interne konflikt som får sitt klimaks i et mytteri da Miller lar en tysk krigsfange gå fremfor å la gruppen hevne drapet på et medlem. For å løse situasjonen holder Miller en Why we fight-tale hvor han forklarer sin bakgrunn, at han kjemper for å dra hjem til konen sin, frykten for å ha forandret seg til det ugjenkjennelige og hvordan hver mann han tar livet av får ham til å føle seg lenger vekk fra hjemmet.

Talen presiserer at oppdraget representerer Millers rett til å dra hjem fordi det er det rette å gjøre. Samtidig har talen samlende effekt som demonstrerer en sentral karakteristikk i WWII-filmer: gjennom samhold kan de klare oppdraget. Gjennom Reibens holdningsendring viser Spielberg at dedikasjon til plikt og brorskap er både nødvendig og det rette å gjøre. I en kommentar som kan tolkes som å være på vegne av veteraners opplevelser sier Miller i talen at han undrer på om han kan fortelle konen sin om dager hvor alt virker håpløst. En referanse til publikum om at krigsvirkeligheten er vanskelig å både fange med ord og forstå. Spørsmålet rundt hvilken verdi krigsfangen og fienden har peker på hvor mye soldatene har forandret seg og gjennomgått slik at det å være nådefull og medmenneskelig nesten forårsaker en oppløsning. Auster tolker scenen som at Miller blir en ekte person for mennene sine fremfor en som kun følger ordre og kommandokjeden (2002, 102). Millers innrømmelse viser hvem som kjemper krigen og hvor vanlige soldatene er, enten de er vennlige eller fiender, og at medmenneskelighet ikke må glemmes. Selv om forbrytelser oppstår i kampens hete er sekvensen en måte å vise hvordan den amerikanske stemmen for samvittighet og forpliktelse til krigens regler seirer (Auster 2002, 102). Samtidig kan denne forbindelsen til hjem og fremtid være en påminnelse om at soldatene bør heve seg over hensynsløsheten som har preget krigen og ikke la det forfølge dem videre. Til dette har scenen en referanse i *Beach Red* hvor kapteinen MacDonald (Cornel Wilde) straffer soldater som unødvendig skader en fange og advarer dem: «This isn't the end of everything out there. Some of us are going back home, and we can't leave all that's decent on this battlefield». Millers tale viser og peker på at det kommer et liv etter krig.

En sentral tredje karakter i enheten er den uerfarne Upham som er filmens generiske observatør gjennom å kommentere handlinger og stille moralske spørsmålene om rett og galt i krig. Mens mange av de andre soldatene i filmen allerede er fryktløse og erfarne, fremstilles krigens læringsprosess gjennom ham. Han skiller seg ut fra de andre ved å ikke ha vært i kamp tidligere, han har en naiv tilnærming til krig og i et avgjørende kampøyeblikk blir han lammet fra å gripe inn mens to medsoldater blir drept. Han mangler det Auster kaller for den ultimate soldatfunksjonen: å drepe (2002, 102). I kontrast til rekruttene fra eksempelvis Vietnamfilmer som ofte nådeløst kastes ut i kamper blir Upham skjermet fra kamp av Miller på bakgrunn av hans rolle i oppdraget som tolk. Karakterens spørsmål, frykter, avgjørende feighet og læring fungerer som løpende kommentarer for publikum (Basinger 2003, 259). Hans handlinger viser hvordan en uerfaren person opplever omgivelsene og gir etter for frykt i kamp. Spielberg har tidligere uttalt at Upham representerer ham selv i filmen og hvordan

hans oppførsel ville vært i krig (sitert i Hasian 2001, 349). Inklusjonen av Upham og hans fatale handlinger viser at krig består av mer enn heder og tapperhet, men også feighet og frykt. Mot slutten av filmen fullføres Uphams læringsprosess ved at han tar livet av en tidligere krigsfange som nå har kommet tilbake til frontlinjene og som han selv argumenterte for å spare. Upham får gjort opp for at han sviktet en av sine egne og blir med dette en ekte soldat. Å kunne utføre soldatfunksjonen representerer innpass i enhetens brorskap og en del av deres historie, men det fremhever også det livsendrende valget som soldater ble tvunget til å ta.

Hensynsløs brutalitet

Volden i *Saving Private Ryan* er svært grafisk og brutal. Et stort antall mennesker blir drept i filmens kamper og karakterene blir blant annet sprengt i stykker av bomber, skutt, lemlestet, brent levende og knivstukket. Volden karakteriseres av at den ofte er hensynsløs og utført i et miljø hvor man må ta liv for å overleve. De mest definerende scenene for filmens kampfremstilling er åpningssekvensen på D-dagen som fremmer budskapet om at krig er et helvete. Slaget fremkaller en sterk opplevelse av krig ved å inkludere et bredt spekter av kamplementer: de nådeløse forholdene, blodige skader, den psykiske belastningen, lederskap, taktikk og disiplin. Basinger ser den som en måte å angripe publikum på og sette dem direkte inn i kampopplevelsen (2003, 254), mens Corner beskriver sekvensen som: «delivering a series of sensory shocks, organised as a sustained ‘witnessing’ of the Omaha beach assault» (2018, 2). I kampen bruker Spielberg særlig flere filmatiske teknikker innen lyd og bilde for å skape effekt: «desaturated colours, jerky camera movements, shots out of focus, water and blood splashing the lens» (Chapman 2008, 24). Regissøren starter sekvensen med å følge soldatene fra innsiden av båtene for å forsterke klaustrofobien og viser heller ikke publikum hva som venter forbi rampen. Da rampen går ned kastes de ut i en hensynsløs slakt av blod, kuler og bomber. Mange dør før de har satt en fot på stranden, andre drukner i vannet etter å ha hoppet over bord, og de som klarer å søke tilflukt blant sand og hindringer er under konstant ild fra bunkerne mens de tenker ut neste steg. Soldater ligger med store smerter og skader, mens andre er død før de vet ordet av det. I løpet av sekvensens varighet på ca. tjue minutter blir publikum fortapt i kampens visuelle kaos og brutalitet. Sekvensen evner til å fremstille kamp og atmosfære gjør det vanskelig å beskrive krigsvirkeligheten, som Chapman bemerker: «It is difficult to describe in words the sheer visual and visceral power of the sequence as flesh is ripped by machine-gun bullets, bodies are hurled into the air by explosions, limbs torn apart, brains and intestines spill onto the sand» (2008, 20).

Mens kameraet i hovedsak følger amerikanernes synspunkt, bytter også Spielberg med mellomrom på å vise skytterne i bunkerne og hvordan de forsøker å stoppe fremrykkene. I motsetning til D-dagsekvensen i *The Longest Day*, hvor det brukes sveipende filming ovenfra for å vise omfanget av slagmarken, filmer Spielberg utelukkende fra bakkenivå. En slik teknikk sørger for personlig involvering ved å holde publikum på øyenivå med karakterene og skaper et deltakerforhold til hendelsene (Basinger 2003, 40). Tidlig i kampen blir Millers reaksjon på omgivelsene fremstilt som drømmelignende og surrealistisk fra hans ståsted ved bruk av uklare bilder, dempet lyd, senket bildehastighet, en stor mengde vold og mennesker som lider. Kombinasjonen av filmatiske trekk gir et inntrykk av en soldat fanget i et mareritt og hvordan frykt setter seg i ham på en lammende måte. Miller klarer kun å observere krigens direkte effekt på soldatene som blir drept på brutalt vis foran øynene på ham. Som en vekkelse fra drømmen tar Miller på seg en hjelm fylt med vann og blod før han kommer seg til hektene igjen og fortsetter oppover stranden. Blodet i hjelmen har en spesiell symbolikk i form av å peke på kampopplevelsen til Miller ved at han må omfavne den forferdelige situasjonen han er og ikke har tid til å tenke over hvem sitt blod det er. Krigens tilfældigheter blir videre eksemplifisert gjennom tre tilfeller sett fra hans ståsted: en soldat som dras opp av vannet blir skutt før han rekker å si takk, en skadd soldat blir forsøkt dratt i dekingen før Miller merker at han er sprengt i stykker, og en radiomann blir gitt instruksjoner i et øyeblikk og i sekundene før neste instruksjon blir ansiktet hans utslettet. Som kampsekvens fremhever slaget på D-dagen ikke bare brutaliteten og kaoset ved frontlinjen, men også samarbeid og lederskap i strid, samt vanskeligheten av å være i og overleve en kamp hvor motstanden er overveldende og forvirring hersker. De militære enhetene flytter seg strategisk steg for steg mot bunkerne og tar i bruk taktikker og improvisering for å navigere de farefulle områdene under et enormt press. Sanitetssoldatene forsøker samtidig å hjelpe de skadde i utsatte områder og tvinges til å gjøre brutale prioriteringer mens kampene raser rundt dem.

I etterkant av slaget setter Spielberg fokus på den følelsesmessige påvirkningen kamp har og det som kalles *fog of war*, hvor kampens hete overtar soldatenes psyke. Mens to soldater forsøker å overgi seg blir de likegyldig skutt av to spøkefulle amerikanere. Hensynsløsheten peker på hvordan krigsforbrytelser blir begått uten omtanke eller samvittighet, og poengterer hvordan rett og galt i en krig viskes ut ved at seierherren tar seg friheter i en situasjon som er uten konsekvenser. I en annen scene blir soldater instruert om å ikke skyte brennende soldater i en bunker og la dem lide. Slagmarken og fienden har i filmens første minutter blitt karakterisert som nådeløs og i kampens hete velger soldatene å besvare dette ved å drepe selv

overgivende fiender og la de døende lide. *Saving Private Ryan* fremkaller Vietnamfilmene ved å inkludere krigsforbrytelser og videreutvikler dem til å plasseres i en WWII-kontekst. En annen Vietnamkarakteristikk vises i scenen fra Millers enhet i form av kampens psykiske belastning. Den jødiske Mellish forsøker å få frem absurditeten av å ta en tysk kniv som trofe fra slaget, men bryter sammen i tårer i det han tar inn over seg alt som har skjedd. Miller observerer slagmarken og seierens kostnader med et preget blikk mens hånden hans rister. Sekvensen avsluttes med et bilde over de mange døde likene som ligger strødd over stranden og blodrøde bølger. Som kampsekvens er slaget symbolsk for heroisme og ofringsviljen i krig ikke bare gjennom fremstillingen av vold, død og følelser, men også gjenskapingen av et ekte slag fra krigen og hvordan soldatene opplevde det fra start til slutt. Slaget er i en større kontekst representativt for Good war og nødvendigheten av å kjempe mot onde krefter.

Gjennom enhetens videre kamper innover i Frankrike eksemplifiseres særlig det strategiske og taktiske aspektet, gruppens koordinasjon og soldatenes disiplin. Da en fransk familie ber gruppen ta med seg barna sine, tar Caparzo et av dem under armen sin og glemmer kampsituasjonen. Distraksjonen fører til at han blir drept av en snikskytter, og blir en påminnelse til de andre om å ikke glemme disiplinen deres. Publikum blir på ulike tidspunkt også ført nærmere kampene ved å observere soldatenes perspektiv gjennom kikkertsikter. En del av utviklingen mot en mer realistisk fremstilling av kamp er at filmen tar i bruk optisk subjektivitet for å plassere seeren i en posisjon som observatør og en slags deltaker (Chapman 2008, 95-96). Gjennom siktet til Jackson observerer seeren drap fra distanse, mens i tilfellet til en tysk snikskytter opplever man gjennom siktet å bli skutt og drept. Som mange tidligere skildringer av fiender blir tyskerne i *Saving Private Ryan* i stor grad fremstilt som ansiktsløse og fra distanse. I åpningslaget fremhever fraværet av synlige fiender den kaotiske og farlige kampsituasjonen hvor død kan komme fra hvor som helst og skaper et nådeløst bilde av tyskerne. På enhetens reise blir amerikanernes erfaringer og ekspertise løftet frem og viser med det hvor overlegne de er fienden. Gruppen klarer blant annet å sette ut en bunker i god skytterposisjon og ved forsvaret av siste skansen holder de tilbake en endeløs mengde fiender som har større ildkraft enn dem. Samtidig blir også fiendenes ferdigheter rost i form av Jacksons bemerkelse om talentet til en snikskytter og et påfølgende bildeperspektiv som flytter seg til fienden understreker at det er en likhet blant soldatene på de to sidene. I en senere sekvens med en krigsfange blir det gjort et forsøk på å humanisere fienden ved å peke på at ikke alle tyskere er nazister, men heller vanlige mennesker som på lik linje med amerikanerne har måttet kjempe for landet sitt. Da denne soldaten blir sluppet fri og senere

vender tilbake i kampen mot enheten er det et eksempel på combat-karakteristikken om lumske fiender som ikke kan stoles på (Basinger 2003, 61). Dette bygger videre på den gjennomgående karakteristikken for kampvirkeligheten i filmen som er krigens hensynsløshet og viser samtidig hvordan barmhjertighet i krigssonen kan utvikle seg til å bli en dødelig feil.

Krig som offer og kostnad

WWI-filmer fremhever at krig er et helvete og man bør ikke føre det, mens WWII uttrykker at førstnevnte stemmer, men at man likevel må gjøre det og vinne (Basinger 2003, 90). Etter en tid med Vietnamfilmer som fremhevet nytteløse tap i krig og splittelse fremmer *Saving Private Ryan* gjennom handling og sjangerkonvensjoner ideen om krig som et sted hvor soldater gjør et nobelt og nødvendig offer for et større formål, og kommer sammen for å kjempe. Selve budskapet i filmen tolkes av noen til å være at den sanne fienden i krig er krigen som uansett hvor edelt formålet er krever en ødeleggende pris (Rechtshaffen 1998). Filmens handling og oppdrag representerer i stor grad krigen i sin helhet ved å fremstille offeret som blir gjort i krig, soldatene som kjemper og hvordan alle kjemper like hardt, men ikke får dra hjem, og ikke minst hvordan man ved å kjempe og gjøre sin del fortjener retten til å dra hjem. Dette kommer tydelig frem i den eldre Ryan ved gravplassen som representerer den vanlige amerikaner og hvor publikum stilles spørsmålet om de har levd et liv verdig offeret til WWII-generasjonen (Basinger 2003, 262). Spielberg utfordrer publikum gjennom Millers siste ord: «Earn this», som uttrykker at amerikanere bør tenke seg om de har gjort seg fortjent til friheten soldatene ga livet sitt for og ikke ta deres offer for gitt (ibid).

Med død som en sentral del av filmens krigsopplevelse hyller *Saving Private Ryan* offeret til vanlige soldater og fremstiller amerikanerne som den gode siden med en frivillig ofringsvilje (Fiala 2014, 345). I en avsluttende fortellerstemme blir det ytterligere uttalt en Why we fight-rettferdiggjøring ved at generalen Marshall (Harve Presnell), som beordret Ryan-oppdraget, forklarer at sønnene til amerikanske familier har falt i en kamp mot tyranni og undertrykkelse, og blitt ofret på frihetsalteret i det som er en tragisk krig. Dette blir også poengtert visuelt i filmens scener ved gravplassen hvor mengdene med graver tydeliggjør et enormt offer. Filmens skildrer og underbygger videre soldatenes ofring i krigssonen gjennom en realistisk tilnærming til kamper. Det brukes til enhver tid taktikk, samarbeid og planlegging for at de skal kunne vinne og overleve. Det ligger konsekvenser bak ordrene som blir gitt og disse må samtidig bli tatt i hektiske omgivelser hvor disiplin er avgjørende for soldatenes liv. I tilfeller der soldatene viker fra disiplinen får det dødelige utfall og truer samholdet i enheten. Det poengteres sterkt hvordan kamper fører til tap og offer, og nærmest alle kampene etter

D-dagen fører til dødsfall i enheten. Caparzo blir skutt på vei gjennom en landsby, Wade dør under et angrep på en skytterposisjon, mens Miller, Horvath, Jackson og Mellish blir drept under forsvaret av broen. Med unntak av Jackson er alle dødsfallene også strukket ut over tid slik at de ikke dør umiddelbart. Caparzo blir lammet av det første skuddet før snikskytteren dreper ham. Wade blør ut mens de andre forsøker å hjelpe ham. Miller og Horvath blir begge skutt og forsøker å kjempe videre før det er for sent, mens Mellish sakte blir stukket i hjel. Spielberg viser med dette hvordan deres død og offer er smertefullt til siste sekund.

Kombinert med enhetens karakteristikk og personligheter gjør kampelementene at filmen får frem verdien av livene til soldatene og hvilket offer som gjøres hver gang en av dem dør. Det vises hva medlemmene i enheten mister og påvirkningen død har på brorskapet som er utviklet. Samtidig gir det publikum et sterkt inntrykk av krig og oppdragets kostnader. Dette underbygger filmens mål om å fremstille karakterene som representative soldater og mennesker. Krigens kostnader og offer symboliseres ikke bare gjennom vold og brorskap, men også gjenstander. Identifikasjonsbrikker blir ofte vist i combat-filmer for å understreke hva krig og oppdrag koster (Basinger 2003, 121-122). I en scene hvor soldatene sorterer identifikasjonsbrikker for døde soldater og anser det nærmest som en lek, stirrer en rekke soldater på hvordan de behandler brikkene før gruppa blir irttesatt. Brikkene representerer de ansiktsløse som ikke fremstilles fysisk, samt krigens alvor. Mengden av brikker poengterer også de store tapene som blir lidd ved andre frontlinjer enn de som synes i filmen.

Som nevnt viser *Saving Private Ryan* flere sider av menneskers reaksjon og følelser til krig. Miller anser det som at de militære lederne som har gitt ham oppdraget ser på menneskene i enhetens hans kun som navn, mens han selv setter dem høyere enn Ryan for han har vært der med dem i strid. Miller uttrykker hvor mye de som har dødd under hans lederskap har betydd og hvordan ti Ryan ikke er verdt det samme som en av disse. Som leder forstår han at krig innebærer ofring og dette eksemplifiseres ved at han har mistet nesten hundre mann under sitt lederskap. Han forklarer at en soldats død rettferdiggjøres ved å tenke at deres offer vil gjøre det mulig å redde ti eller hundre ganger så mange liv. Disse karakteristikkene viser hvilket ansvar Miller føler på og har ovenfor gruppen, men det fremmer også spørsmålet om hvorvidt det er rett at så mange kan ofres for å redde en soldat. Oppdraget blir en moralsk plikt (Hasian 2001, 344) og Auster påpeker hvordan lederne: «whatever the harsh historical burdens imposed on them by wartime, still have the compassion to comfort the war's victims and the strength to act justly» (Auster 2002, 101). Sekvensene hos Ryan familiens hjem viser den direkte effekten tap av liv har på familiene som sendte sønnene sine ut i krig og diskusjonen

blant lederne før oppdraget blir gitt fremkaller ideen om at militærets familie strekker seg lenger enn kompaniene. I likhet med hvordan Miller verdsetter sin enhet, er oppdraget en måte for militæret å ta vare på sine egne og vise den samme medfølelsen.

Representasjonen av offer fremheves samtidig gjennom oppdraget ved å vise kostnadene målet har for gruppen, samt refleksjoner rundt hva et menneskeliv er verdt og hvilke ofre som er akseptable. Mot slutten av filmen er det kun Reiben, gruppens kyniker, og Upham, det nyeste medlemmet, som overlever fra enheten. På bakgrunn av historien til Ryan som en ung gårdsgutt kastet inn i krigen tolker Auster karakteren som å representere amerikaneren som eksistensielt skaper seg selv i krig (2002, 103). Han har mistet alle brødrene sine til krigen og anser militærenheten han har kjempet med som de siste brødrene han har igjen. Alle har kjempet like hardt som ham og han ønsker ikke å pekes ut som spesiell i en situasjon hvor kollektivet er sentralt. Samtidig bør det pekes på at de to andre overlevende fra enheten har gått gjennom den samme eksistensielle skapelsen og representerer i kanskje større grad de amerikanske krigerne ved at publikum har observert deres reise. Reiben har utført et redningsoppdrag og fått en større forståelse for nødvendigheten av å kjempe, men mistet brorskapet. På samme måte som Ryan må han bære hendelsene med seg videre, men da på en langt mer personlig måte ved å ha kjent soldatene over lenger tid og vært en del av oppdraget i sin helhet. Han tar også på seg byrden av å levere et brev Caparzo skrev til sin far, en oppgave som har gått videre fra soldat til soldat i gruppen og et tegn på at samholdet i et brorskap lever videre etter krigen. Som overlevende av oppdraget representerer også Upham et resultat av krig og en læringsprosess. I likhet med Reiben er han nå en forandret person som følge av oppdraget og kostnadene det har medført.

The Thin Red Line

The Thin Red Line følger soldatene i Charlie Company i kampen om å innta øya Guadalcanal, bevoktet av japanerne og tiden til enheten etter slaget. Den fremstiller kompaniets ankomst, reise innover øya, slaget om å ta Hill 210 og sikringen av flyplassen, hviletid, patruljer og soldatenes avreise. Som nevnt tidligere utgjør filmen et eksempel på en combat-film som følger den utviklende sjangerdefinisjonen. Den bygger på flere av sjangerens konvensjoner, men utfordrer, varierer og undergraver mange av forventningene publikum har til combat-filmer. Det poengteres at Malicks bruk av flere fortellerstemmer, filmkutt og ukonvensjonelle fortellingsstruktur er måter sjangerens store konvensjoner blir utfordret på og Rijsdijk forteller:

The story's World War II context is largely unannounced; victory is quickly forgotten in a futile skirmish; personal tragedies and emotional disintegration scuttle the men's morale; and the moral claims of the victors (usually secure in the American World War II setting) are muted at best, or else openly undermined. (2011, 30)

Robert Pippin fremhever at Malicks tekniske innovasjoner, som hans hengivenhet til å vektlegge storheten og likegyldigheten ved naturen og de uvanlige meditative interne monologene til individuelle karakter, bryter ikke bare med sjangerkonvensjoner, men også narrativ-, dramatik- og psykologielementer i realistisk fiksjonsfilm (2014, 387). Monologene har en figurativ og poetisk form som er i sterk strid med krigsfilmkonvensjoner (Pippin 2014, 391). Ved å vektlegge slike interne monologer viser Malick hvordan krig ikke bare en fysisk og ekstern opplevelse, men også en av psykisk art som foregår i sinnet. Flere av soldatene blir forandret som følge av kampene og påvirkningen dette har hatt kommer frem gjennom tankene deres. Filmen handler om det menneskelige i soldatene og forsøker å fremstille ulike sider av krig ved å vise at de tenker og ikke er drapsmaskiner. På denne måten oppnår filmen å ikke bare fange kampen for å ta et militært mål, men også kampen om soldatenes indre. Monologene fremhever samtidig isolasjon gjennom å være reflekterende og i mange tilfeller ikke adressert til noen (Pippin 2014, 389). De indre tankene og refleksjonene skaper en kompleks skildring av soldatene og viser hvordan krig er en personlig opplevelse.

Filmens narrativstruktur er svært løs og består i stor grad av kampen for å ta Guadalcanal før handlingen utvikler seg til en rekke fragmenterte episoder før soldatenes plutselige avreise. David Bordwell og Kristin Thompson forklarer at en av konvensjonene til narrativ form er at handlingens konklusjon skal løse problemene som karakterene konfronteres med (2012, 56). Malick undergraver dette gjennom en ambivalent handling som ikke konkluderer eller gir svar

på karakterenes konflikter. På samme vis løser heller ikke dialogene og monologene spørsmål og problematikk som tas opp (Pippin 2014, 405). Denne utviklingen av WWII-handlingsmønsteret forsøker å fremstille kompleksiteten ved krig og dens ambivalens ved å legge frem ideen om at krig ikke kan gi endelige svar eller ha en større mening. Gjennom handlingen vektlegger *The Thin Red Line* samtidig atmosfæren ved krig fremfor Guadalcanal som en historisk opplevelse. I likhet med hvordan Tet-offensiven er et bakteppe for *Full Metal Jacket*, er historien om slaget ved Guadalcanal i bakgrunnen for Malicks film. Filmen løsriver seg dermed fra sin historiske kontekst. Videre likheter til Vietnamvarianten har filmen ved å vise soldater som begår krigsforbrytelser, krigens nytteløshet, desillusjonisme, frykt, samt komplisering av soldater gjennom en eksistensiell opplevelse og utforsking av deres indre. Filmens estetikk for krigføring i jungelen er samtidig karakteristisk som direkte tilbakekaller Vietnam (Young 2006, 317). Handlingen har også blitt tolket som en reise mot mørkets hjerte med motivet om krig som et helvete som fremkaller *Apocalypse Now* (Coppola 1979) (Boggs og Pollard 2007, 140). Filmen har en sterk kontrast til WWII-filmer gjennom å fremkalle følsomhet hos karakterene: «Doubt, anxiety, madness, and post-traumatic stress belong in Vietnam, not amongst the brave fighting men of World War II» (Rijsdijk 2011, 42). I sitt avvik fra combat-sjangeren stiller *The Thin Red Line* spørsmål ved mytene om nasjonalt samhold og karakter som har vokst ut av andre verdenskrig, samtidig som den undergraver de mytiske kvalitetene ved fortellingene som har kommet til å representere denne krigen (ibid). Alle disse karakteristikkene oppnår å lage en kompleks skildring av krig og gjør det først og fremst mulig å anse filmen som en Vietnamfilm satt til andre verdenskrig. På bakgrunn av at flere av disse karakteristikkene også tilhører WWI-varianten og at filmen har, som det senere vil bli påpekt, flere spesifikke elementer fra denne typen kan *The Thin Red Line* også sees på som en WWI-film flyttet til en WWII-kontekst. Filmen er i så måte en oppdatering av WWI-varianten som hadde sin storhetstid før andre verdenskrig. Likevel har filmen fellestrekk med WWII-filmer som den eldre combat-filmen *A Walk in the Sun*, som blir beskrevet som å ha en poetisk tilnærming til sjangeren (Basinger 2003, 121), handle om indre tanker og ha et nært fokus på den intime verden til infanterisoldater med frykt, angst, nytteløshet og påminnelsen om hjem (Wetta og Novelli 2008, 269). I likhet med *Saving Private Ryan* pekes også *Beach Red* på som en forløper til *The Thin Red Line* i det at den kombinerer grusom kamprealisme med indre introspektive monologer (Rijsdijk 2011, 38) og vektlegger psykologi (ibid, 30). Filmen fremkaller samtidig elementer av de episke combat-filmene fra 60-tallet som *The Longest Day* gjennom et sveipende kampomfang og en stor ensemblebesetning, hvor selv karakterer med korte scener spilles av kjente skuespillere som George Clooney og John

Travolta. At disse skuespillerne har mindre roller fungerer ytterligere som en måte å forstyrre sjangerforventningene til handlingen og Hollywood-filmer (Pippin 2014, 391).

The Thin Red Line utvikler seg fra sjangerens grunnleggende definisjon gjennom å bryte med de sentrale konvensjonene for helt og gruppe. Handlingen følger ikke en utvalgt og liten enhet, men et stort kompani med ulike karakterer. Malick tar heller ikke utgangspunkt i en spesifikk hovedkarakter som den heroiske lederen man ofte finner i sjangeren, men flere utvalgte soldater som hver får løftet frem sin krigsopplevelse. Dette kan tolkes som at Malick først og fremst ønsker å fremstille krig som en individuell opplevelse. Mange av disse karakterene er samtidig separert fra hverandre i mindre grupper, men utover filmens handling fører kampene og omstendighetene dem sammen. Man blir gitt svært liten tid, bakgrunnsinformasjon og dialog for å bli kjent med karakterene og mange av dem dukker opp og forsvinner så raskt at den vanlige gruppedynamikken man forventer fra en krigsfilm ikke får startet (Pippin 2014, 388). Det er samtidig vanskelig å identifisere hvem som har de ulike monologene ettersom de ikke blir direkte tilskrevet noen og flere av karakterene har lignende sørlige aksenter, noe som gjør det enda vanskeligere å plassere monologen inn i handlingen (ibid). Noen av monologene blir også uttalt mens det vises sekvenser hvor andre sentrale karakterer er i fokus. Det skapes en unik desorientering ifølge Pippin: «We are prevented from any normal psychological identification of the voices and so from any normal inference about the motives and implications of what is said» (2014, 388). Karakterenes monologer introduserer også ulike spenninger som både er selvstendig fra og blir integrert inn i handling, karakterutvikling og krigsfilmkonvensjoner: «between what a character does and what he thinks; between the voice-over and what we see and hear; and among the voiceovers themselves» (Pippin 2014, 395). I tillegg til den nevnte eksistensielle opplevelsen handler filmens narrativ også om kollektivet i kompaniet, ledernes perspektiv på krigføring og et fiendtlig landskap.

Av sentrale karakterer i kompaniet følger handlingen særlig Witt (Jim Caviezel) og hans søk etter en verdig død, og den tidligere offiseren Bell (Ben Chaplin) som drives frem av minnene av sin kone Marty (Miranda Otto). Lederansvaret og hierarkiet for kompaniet fremstilles gjennom tre hovedkarakterer: øverste sjef og oberstløytnant Tall (Nick Nolte), kompanikapteinen Staros (Elias Koteas) og førstesersjant Welsh (Sean Penn). Tall skildres som en karriereambisiøs og hardbarket leder som er villig til å ofre mye for å nå målet og tilfredsstille sine overordnede. Gjennom ham fremstilles et innblikk i offiserene og ledernes del av krigen, og hvordan det for dem i stor grad handler om ambisjoner. Den aldrende Tall

ser på felttoget som hans siste sjanse for heder og ære, og gjør krav på krigen som hans egen. Kapteinen Staros utgjør hans motsetning og bryter med forventningen om en distansert leder ved å være for tett knyttet til soldatene sine, noe som resulterer i at han ikke klarer å følge ordre og gjøre nødvendige offer for strategiske mål. Welsh, som også har ansvar for soldatene, er handlingens kyniker med et pessimistisk og desillusjonistisk syn på krig. Han anser det som en løgn og galskap, samt kamp for eiendom. Han har omtanke for soldatene og risikerer livet sitt for å hjelpe dem, men forsøker å distansere seg til enheten gjennom å ikke knytte nære bånd til dem.

Blant filmens sentrale karakterer er det ingen etniske representanter i enhetene, med unntak av den greske Staros. Dette kan tenkes å være et valg for å ikke skape spesielle identiteter blant soldatene og forsterke publikums desorientering. Witt kan på flere måter utpekes som en mulig hovedkarakter blant soldatene ettersom handlingen begynner fra hans ståsted og får sitt klimaks i hans død. Det er samtidig en stor misforståelse blant forfattere om hvilke karakterer som har de ulike monologene og mange tillegger disse til Witt, men han har ingen interne monologer etter førti minutter og han har heller ikke filmens åpningsmonolog til tross for at han er den første amerikanske karakteren som introduseres. Karakteren som har de fleste og mest sentrale monologene som reflekterer og stiller spørsmål rundt meningen ved krig, drap, død og voldens plass i naturen er den unge soldaten Train (John Dee Smith) (2014, 393).¹³ Han forekommer svært kort i en scene med Welsh om bord på kompaniets skip før ankomsten ved stranden og i en samtale om fremtidsplaner med en annen soldat, Dale (Arie Verveen), da soldatene blir fraktet bort fra Guadalcanal. Hans tvil og nervøsitet før felttoget plasserer ham i den velkjente rollen som en uerfaren ungdom, men ved å kun vise ham i to korte scener bryter Malick konvensjonen hvor karaktertypen representerer publikums fysiske innsyn til krig og soldatutvikling. Pippin understreker at Train er en usannsynlig kandidat til å reise de store spørsmålene som han gjør og, i tråd med de mange forventningene til narrativkonvensjonene som brytes, er det vanskelig å forestille seg at han kan gi stemme til de reflekterende tankene og ha et slikt indre liv (2014, 393). Train fungerer som filmens sentrale observatør nesten utelukkende gjennom ord og ettersom monologene hans plasseres over andre karakterers scener kan det anses som at han snakker på vegne av dem. Trains refleksjoner består samtidig av tidløse spørsmål som har relevans for og som kan stilles til enhver krig, noe som ytterligere løsriver handlingen fra en historisk kontekst og utforsker krig utover WWII. Mot slutten av

¹³ Pippin understreker at man må ha et svært sensitivt øre for å kunne identifisere at monologene tilhører Train (2014, 393).

filmen konkluderer Train på skipet at det verste i livet er over med tanke på kampooplevelsen og at ting vil bli bedre, men hans interne monologer kan tolkes som at de finner sted i fremtiden fremfor nåtiden i Guadalcanal. Han representerer i så måte hvordan krigsopplevelsen forblir ved veteraner. Som en del av den ambivalente handlingen utfører Malick også motstridene karakteriseringer av flere hovedpersoner. Witt sier at han elsker kompaniet, men har dratt flere ganger på tjuvperm. Welsh mener den rette filosofien er å isolere seg, men risikerer livet sitt for å hjelpe andre og bryr seg om Witt. Tall fører krig med ambisjoner og tenker lite på soldatenes tilstand, men han er ikke strategisk inkompetent. Train beskriver dype følelser, men man opplever ikke krigen fra hans fysiske synspunkt.

The Thin Red Line bryter videre med WWII-handlingsmønsteret på ulike måter. Det militære målet om å stoppe japanernes fremstøt i Stillehavet blir tidlig i filmen presentert gjennom strategiske samtaler mellom lederne, men etter slaget forsvinner tilsynelatende et aktivt mål for kompaniet. Soldatene får tid til hvile før de plutselig befinner seg på en patrulje og senere avreise. Selve verdien av militæroperasjonen som gir amerikanerne rom for luftstyrke blir heller ikke vist etter kampene. For å rettferdiggjøre kjempingen av krig blir det ikke vist en Why we fight-diskusjonen blant soldatene. Denne konvensjonen konfigureres til å fungere hovedsakelig som indre motivasjoner for karakterene og dette vektlegger individene fremfor kollektivet. For Witt er det hans ønske om å dø med verdighet slik som sin mor og finne ut om en annen verden eksisterer som driver ham fremover. Som leder ønsker Staros fremfor alt å lede soldatene sine uten å svikte dem, mens Tall drives av muligheten for heder og presset fra sine overordnede. For Bell fungerer konen som hans motivasjon for å kjempe og lyspunkt i kampsonen. Train forsøker å stille spørsmål ved hva krigen bringer og forårsaker, men får ingen svar av den han spør. Det karakterene uttrykker er ikke hvorfor de som nasjon kommer sammen i kampen mot ondskap og ofrer seg, eller krigen som Good war, men en personlig refleksjon av krig. Pippin forklarer at karakterene snakker på egne vegne: «The consolation we are led to believe the characters need is not political or social, but (...) “philosophical” or metaphysical or religious» (2014, 400). Rijdsijk oppsummerer at filmen motstår å bevise nødvendigheten for å vinne andre verdenskrig og manøvrer krigens detaljer til marginene: «details that would form the narrative crux of other combat films. It also refuses to affirm the importance of the war film as an educational or commemorative text, a way of teaching those who weren't there what it was really like» (Rijdsijk 2011, 43). I motsetning til filmer som *Saving Private Ryan* hvor verdier knyttet til The Greatest generation fikk en problemfri retur

stiller *The Thin Red Line* spørsmål ved dette gjennom å påminne publikum om traumene etter Vietnamkrigen og traumene som rammer alle involverte i konflikter (Rijsdijk 2011, 42).

Ambivalente konflikter

Critchley foreslår å strukturere handlingen gjennom tre sentrale forhold som inneholder hver sin tematiske konflikt mellom to karakterer: (1) lojalitet, striden mellom Tall og Staros om lojalitet til den overordnes ordre satt mot lojalitet til menn under ens ledelse, (2) kjærlighet, utforsket i Bells hengivenhet til hans kone som til slutt forlater ham, og (3) metafysisk sannhet, en drøfting mellom Welsh og Witt som varer gjennom hele filmen (Critchley 2002). Den sentrale interne konflikten i filmens enhet er Staros sin avgjørelse om å ikke følge Talls ordre om et frontalangrep på en avgjørende åsrygg og deres ulike syn på hvilke offer som er akseptable. Blant akademikere har det vært forvirring rundt den strategiske planen som legger til grunn for uenigheten og som gjør at amerikanerne til slutt sikrer åsryggen. Pippin påpeker at både Critchley og Sinnerbrink tar feil i sine beskrivelser av planene til Staros og Tall ved å forklare at Tall avviser Staros sitt ønske om å flankere via jungelen og unngå et frontalangrep (2014, 410).¹⁴ Da Tall ankommer den fremste posisjonen ved avsatsen med forsterkninger får de vite av Bell, som tidligere har blitt beordret til å speide fiendens posisjon, at det er en vei opp mot bunkerne som er ubeskyttet og herfra koordineres først et angrep på bunkerne før et frontalangrep slik Tall tidligere hadde beordret. Et gjennomgående motiv i handlingen er å fremstille krigens ambivalens, og i konflikten blant lederne kommer det ikke frem hvem som har rett eller tar feil. Ved å avvende angrepet og få informasjonen fra Bell i rett tid kunne angrepet koordineres og viser til at Staros sin avgjørelse indirekte ledet til at åsryggen ble sikret uten store tap. Samtidig vises det at Tall ikke er en dårlig strateg ettersom han demonstrerer at posisjonen kan tas gjennom et frontalangrep selv om det var avhengig av tilfeldig informasjon han ikke kunne forutse. Pippin beskriver det som en overraskende vending at Tall viser seg å ha rett ettersom publikums forventninger er bygget på identifisering med humanisten Staros og invitasjonen til å betrakte Tall som hjerteløs og inkompetent slik denne typen karakterer ofte karakteriseres i krigsfilmer (2014, 396). Etter kampene omplasserer Tall Staros til en rettsavdeling fordi hans medlidenhet anses som en svakhet for enheten og de kommende kampene.

¹⁴ Denne forvirringen underbygges av Staros sitt siste møte med soldatene hvor de takker ham for å ha bedt dem om å utføre flankeringsmanøveren. Det er uvisst om de mener Staros sitt opprinnelige forslag om flankering via jungelen eller selve utførelsen av angrepet som egentlig ble organisert av Tall.

Gjennom Bells indre konflikt representeres lenken mellom krig og hjem. De gjentakende tilbakeblikkene til Bells minner kan tolkes som at han tenker på konen for å holde fast ved den vanlige og menneskelige delen av livet. Han ønsker å ikke la krigen forandre ham og komme tilbake som mannen konen kjenner. Å bruke tilbakeblikk for å fremstille kvinner og romanse er en kjent teknikk innen combat-sjangeren (Basinger 2003, 83). Da Bell ankommer stranden og senere speider fiendens posisjon er det konen som preger tankene hans. Det er et motiv som viser en personlig side av soldatene som eksisterer utenfor slagmarken. Samtidig er det en påminnelse om hjemmet og hvilke konsekvenser krigen har for livene deres der. Da Bell får et brev om at konen ønsker å skille seg inverteres postscenene som er sentrale i combat-filmer som en konvensjonell lenke mellom slagmarkens mål og bevaringen av hjemmet (Rijsdijk 2011, 36). Bell blir forlatt og hans tilknytningen til livet hjemme blir knust. Hva han gjør videre blir som mye av den ambivalente handlingen i *The Thin Red Line* ikke gitt svar på.

Welsh og Witt utgjør på sin side et typisk par av rivaler man finner i combat-filmer ved at de har ulike syn på liv og verden. Dette er en representasjon av *Quirt/Flagg*-konvensjonen som Basinger forklarer har sitt utspring fra WWI-filmen *What Price Glory?* (Walsh 1926) hvor de to soldatene Quirt og Flagg utgjør motparter i et vennskap drevet av konkurranse (2003, 84). Et slikt forhold anses som et av de viktigste bidragene fra filmer om WWI overført til WWII-filmer (ibid). Basinger skriver at forholdet kjennetegnes av karakterer som er involvert i en uenighet eller kamp som gjennom handlingen brukes til å presentere et problem, og denne konflikten har gjennom tidene blitt brukt til å representere ulike holdninger til blant annet krig, politikk og livet (Basinger 2003, 84). Et av elementene *Quirt/Flagg* kanskje best representerer er de siste individuelle tendensene som WWII-filmer forsøker å konvertere til en gruppebevissthet (ibid). I *The Thin Red Line* brukes et slikt forhold til å drøfte ulike syn på metafysisk sannhet. Witt undrer seg over hva som finnes etter døden og ønsker å dø med verdighet, mens Welsh har et kynisk syn på hva man kan oppnå alene og mener at deres destruktive verden er alt som finnes. Sinnerbrink observerer at soldatene deler et maskulint bånd som består av respekt, strid og anerkjennelse (2006, 31). Ved introduksjonen av Welsh forekommer striden i form av distanse til soldatene under ham ved at Witt påpeker at han er langt tøffere enn sersjanten, mens Welsh svarer at en mann på egenhånd er ingenting i denne verdenen. Som en kontrast til dette viser Witt sin død forskjellen en mann kan gjøre, men den er ikke storslagen slik combat-helter ofte dør i klimatiske kamper. Hans død kommer under en patrulje hvor han ofrer seg for å avlede en gruppe fiender og viser at hans død ikke er

forgjeves slik Welsh tidligere hadde fryktet at den kom til å bli. Karakteren omringes og aksepterer rolig døden på sine egne premisser. Filmen undergraver samtidig her sjangerens konvensjon om en klimatisk kamp eller siste skanse hvor offeret forekommer. Witts død kan også sees på som en referanse til sersjant Elias (Willem Dafoe) fra *Platoon* i måten øyeblikkene som leder til hans død presenteres med et bevegende kamera som følger ham mens han løper gjennom jungelen og fienden som nærmer seg (Pippin 2014, 409-410). Begge soldatene har i likheter i at de bryr seg dypt om de andre i enheten sin og utfører en bestemt handling for å hjelpe dem. Witts død er samtidig svært lik den hovedkarakterer i første verdenskrigsfilmer ofte lider. Basinger beskriver at en typisk helt i en WWII-film mest sannsynlig ikke vil dø, mens en helt fra en WWI-film ofte vil ofre seg selv og dø ved eget valg (2003, 82). Da soldatene har begravet Witt på øya markerer dette slutten på forholdet mellom rivalene og i kontrast til hvordan uenigheter i sjangerens filmer vanligvis løses gjennom forsoning og vennskap, forblir den her uløst. Sinnerbrink påpeker at man får ingen svar på hvem som har rett i sitt syn på krigens metafysiske sannhet ettersom Malicks poeng er å vise ambivalensen ved krigsopplevelsen (2006, 32).

Kamp, kontraster og natur

Mens mange combat-filmer åpner med kampsekvenser i løpet av de første minuttene velger Malick en gradvis åpning hvor det ikke er noe tegn til kamp før tretti minutter da soldatene finner lik langs veien inn mot øya, og førti minutter hvor slaget om Hill 210 starter. Sekvensen hvor soldatene fraktes med båt mot stranden kan sies å gå på skrå med åpningen til *Saving Private Ryan* ettersom de deler ventingen og frykten før ankomst, men i *The Thin Red Line* er det ingen fiender, kuleregn eller bomber som venter soldatene. Mye tyder på at Malick referer til og avventer sjangerens konvensjoner for deretter å utfordre publikums forventninger til en kamp. Denne forventningen underbygges av de ansente soldatene på skipet som er nervøse for hva som venter på øya. Malick utfører en lignende omgjøring av kampkonvensjoner i filmens klimatiske patrulje hvor publikum forventer en siste skanse med et heroisk forsvar mot den store japanske styrken som rykker fremover, men velger å avslutte den ved at Witt ofrer seg og trekker fienden bort fra enheten. Selve fremstillingen av kampene i *The Thin Red Line* er voldelig og dokumentarisk, men i få tilfeller ekstremt grafisk. Det er ikke scener hvor soldater aktivt blir lemlestet av bomber og skudd, eller bilder med eksplisitt brutalitet slik som i *Saving Private Ryan*. Selve slaget om øya omfavner mange aspekter av krig: soldater kjemper for livet og blir både bombet og skutt mens de forsøker å ta seg

oppover områdene, sårede ligger og venter på hjelp i smerte, og lederne tar strategiske avgjørelser og gir ordre.



Løytnanten Whyte (Jared Leto) leder troppen over åsen før slaget starter. Scenens komposisjon viser naturen og filmens omfang, mens Whytes umiddelbare død understreker krigens tilfeldigheter. Foto: 20th Century Fox.

I omgivelsene kjemper amerikanerne mot en usynlig og distansert fiende langs gresset og åsene. Samtidig bygges den kaotiske og intense stemningen opp ved at enhetene er splittet og synspunktene som viser de ulike delene av slagmarken skiftes mellom karakterene. I likhet med *Saving Private Ryan* blir mye vist fra soldatenes øyenivå, men Malick tar også i bruk flere sveipende og lange tagninger som fanger omfanget av slagmarken. På denne måten blir samtidig både naturen og kontrasten mellom de to sidene i slaget fremhevet. Amerikanerne har en ufordelaktig posisjon på bunnen av åsene og må komme seg oppover og fremover, mens japanerne som kjenner terrenget angriper dem fra befestede posisjoner. Med dette blir også naturen og omgivelsene en fiende for amerikanerne. Filmingen av kampsekvensene hvor soldatene rykker fremover mot åsene har en særlig forbindelse til WWI-filmer. I en typisk kampsekvens fra første verdenskrig blir hundrevis av soldater vist i lange tagninger mens de løper, stormer og dør, noe som gir inntrykk av at alle unge menn i verden blir drept (Basinger 2003, 86). De lange tagningene fremhever antallet og den upersonlige døden som sterkt spiller opp temaet om sløsing av ungdom (ibid). Malick bruker lignende lange tagninger som følger soldatene mens de stormer gjennom landskapet og oppover åsene under fiendtlige

angrep. Gjennom bildene vises det hvordan mange av soldatene blir sendt til døden og spørsmål om soldatenes verdi og sikkerhet blir reist i kampens hete blant Tall og Staros. Kampsekvensene balanseres ved at det er pauser hvor soldatene samler seg før de gjør nye forsøk som nådeløst besvares av fienden. Senere utvikler kampene og kampperspektivet seg fra å være på avstand til kloss hold da amerikanerne angriper bunkerne direkte. Dette perspektivet fortsetter inn mot slutten av slaget hvor amerikanerne gjør et fremrykk og inntar japanernes tilholdssted i jungelen.

En annen sentral del av krigføring som fremheves er de følelsesmessige reaksjonene kompaniet får til kampene. Flere soldater blir traumatisert og oppskaket mens de bombarderes av fienden og ser medsoldater bli drept rundt dem. Da soldaten Doll (Dash Mihok) begår sitt første drap sammenligner han det med å slippe unna med et lovbrudd. Slagmarken og krig blir karakterisert som et lovløst og annerledes sted fra sivilisasjon. Da Bell bryter sammen etter å ha drept noen, trøster Doll ham forstående. Sersjanten Storm (John C. Reilly) referer til krigsvirkeligheten ved å påpeke at det spiller ingen rolle hvor en tøff en soldat er ettersom tilfeldighetene er det som får deg drept. I kampene understrekes det hvordan amerikanerne blir tilfeldig rammet av angrep, mens i andre scener blir kun utfallet og ikke selve voldshandlingene vist i bilder. En av de voldeligste scene i filmen er utenfor kamp hvor soldatene kommer over blodige og lemlestedede lik på en vei innover mot øyen. I andre scener blir kun antydning til vold vist, som da Dale gjør klar en tang for å trekke ut trofetenner fra en japansk fange. Å ikke vise eksplisitte bilder av vold fungerer som en måte å invitere publikum inn som deltager i den psykologiske delen av filmen ved å overlate handlingen til fantasi. Malick varierer også dette i en annen scene hvor sersjanten Keck (Woody Harrelson) trekker en granat ved en feiltagelse og eksplosjonen vises, men ikke selve skadene han dør av.

Critchley skriver at naturens kraftige tilstedeværelse er et konstant bakteppe i Malicks filmer og i *The Thin Red Line* fungerer den som en ramme som til tider overskygger det menneskelige dramaet (2002). Et gjennomgående virkemiddel i krigsfremstillingen er Malicks bruk av naturen til å fremheve kontraster. Naturen blir ofte vist frem som urørt av mennesker og danner en motpol til slaget hvor det menneskeskapt kaoset ødelegger og invaderer omgivelsene. Dette fremhever tanken om hvordan krig er en menneskelig oppfinnelse (Lord 2012, 67). Disse kontrastene trekkes også frem i beskrivelser av filmen: «Like a Rousseau painting splattered with carnage of warfare, *'The Thin Red Line'* indelibly presents a worldly paradise devastated by man's irrepressible impulse to destroy» (McCarthy 1998, 73). I kampsekvensene blir de grønne omgivelsene berørt og skitnet til av store

eksplosjoner og lik. En tolkning som det legges til rette for er å se dette som en kritikk av krig og hvordan det ødelegger alt som står i veien for det. I en scene hvor soldatene kryper langs gresset mens kampen herjer dukker en slange opp og hveser mot en skremt soldat. En påminnelse om at verden ikke slutter å leve selv om mennesker kriger (Chion 2004, 41).¹⁵ Scenen viser hvordan krigføring i ukjente omgivelser utsetter soldater for angrep fra farlige dyr og hvordan naturen selv i form av dyr er en fiende i krig. Det fremstilles et møte mellom to rovdyr hvor den ene inntar den andres hjem og i en større kontekst naturen generelt. Bildene fremhever hvordan krigen og de destruktive kreftene til soldatene ikke hører til omgivelsene. Samtidig er disse omgivelsene en del av verden hvor liv og død vil forekomme: «it is trees, earth and animals that provide the site in which life and death are staged. (...) The thin red line between life and death runs obliquely to many thin green lines» (Lord 2012, 73).

Mens naturen fungerer som ramme for krigføring er den samtidig likegyldig til menneskelig hensikt og intensjon (Critchley 2002). Michel Chion bemerker at en av filmens triumfer er dens evne til å innfri den følgende estetiske oppgaven: «Cinema is the art that makes it possible to place the large and the small things of this world on the same scale, making them figure at the same size in the changeless form of the screen» (Chion 2004, 9). Filmen klarer å løfte frem karakterens opplevelser og indre strider både under og etter et stort slag som utspiller seg i en majestetisk natur. Før det siste fremrykket mot japanerne viser Malick bilder av naturen som brenner, røyk som dekker for solen etterfulgt av amerikanerne som gjør klart våpen for kamp og japanerne som stålsetter seg. I en påfølgende tåke som kommer ser man først lysstråler som forsøker å trenge gjennom før soldatene er fullstendig omsluttet av den og havner i kamp. En illustrasjon på hvordan krig er omgitt av et mørke hvor hver soldat kan ende opp med å falme i blinde og gjøre forferdelige ting, noe slagets avsluttende monolog bemerker ved å kalle krig en ondskap som stjeler lys og liv.

De fiendtlige styrkene i *The Thin Red Line* fremstilles i stor grad ansiktsløse og angriper fra langt hold før de etter hvert blir personifisert og lidelsene deres blir fremstilt. Etter å ha tatt både bunkerne og japanernes tilholdssted blir amerikanerne møtt av sårede personer som er tydelig preget av kampene. Etter inntakelsen av den siste posisjonen møter kompaniet japanerne med en blanding av lettelse og forvirring av å se fienden, og menneskene, som har angrepet dem på nært hold. Det vektlegges ikke hvor triumferende seieren er, men følelsene til personene som har utkjempet slaget og påvirkningen krig har på dem. Scenen kan tolkes

¹⁵ Basinger påpeker at slanger er en kjent karakteristikk i combat-filmer satt i jungelen (2003, 125).

som en måte å vise hvordan menneskene på de to sidene er svært like på tross av konflikten mellom dem. Under kompaniets reise innover mot øya kommer soldatene over mutilerte lik som skaper et bilde av fienden som nådeløs og brutal. I likhet med første verdenskrigsfilmer og enkelte Vietnamfilmer velger Malick å humanisere fienden med en sympatisk fremstilling og undergraver samtidig forventningene publikum har bygget opp i løpet av handlingen. I tidligere combat-filmer har det vært vanlig å fremstille fienden som fanatisk (Lichty og Carroll 2008, 390), noe *The Thin Red Line* avviser ved å vise japanernes lidelser og overgivelse. De to gruppene blir før det siste fremrykket humanisert som individer gjennom en delt opplevelse av frykt: «Malick's approach to representing the enemy, thus, neither vilifies American soldiers, as many Vietnam films have done, nor promotes both sides of a moral or political argument» (Rijsdijk 2011, 41). Noe som ytterligere visker vekk grensen mellom fiendene er også soldatenes felles sårbarhet i møte med døden (Bronfen 2014, 430). Rijsdijk skriver at Malicks sympati for japanerne i filmen egentlig er sympati for alle soldater i krig og en måte å håndtere en av sjangerens grunnleggende etiske problem: «how to treat both sides of a conflict equally when audience identification will always promote the interests of one side over the other» (2011, 41). Denne sympatien demonstreres i en scene hvor Witt ser på en død japansk soldat med halve ansiktet begravet i jorden lik en maske (ibid). Fortellerstemmen til den døde soldaten viser til felles menneskelighet ved å understreke at rettskaffenhet og godhet ikke lar man unnsnippe krigens lidelser og død. Sympati og forbindelse mellom de to sidene fremheves ytterligere i en scene etter de siste kampene hvor Witt legger fra seg riflen sin og holder hånden til en traumatisert japaner.

Krig som tragedie og nytteløs

Gjennom vektleggingen av monologer er *The Thin Red Line* en film som kan sies å handle langt mer om temaer enn en bestemt handling eller plott. Et sentralt tema som utforskes og representeres er tragediene krig bringer og Malick fremhever særlig nytteløsheten ved krig. Ifølge Chapman er den mest vanlige allegoriske intensjonen i krigsfilm å si noe om krigens nytteløshet og grusomhet (2008, 249-250). Gjennom flere karakteristikk har *The Thin Red Line* en solid forbindelse til filmene om første verdenskrig og særlig dens representasjon av krig som tragisk og nytteløst fører den nær en antikrigsholdning. Krig blir oppsummert av Train som en stor ondskap som har stjålet seg inn i verden: «War, this cynical philosophizing implies, is inherent in the human psyche; the evil of war is simply who we are, and looking for a political or economic cause is mostly irrelevant» (Keeton og Sheckner 2013, 158). Det er ingen Good war, politikk eller moral som legger til grunn eller rettferdiggjør hvorfor

soldatene kriger, lider og påfører verden smerte. Mens filmen har flere heroiske handlinger som Witts offer, Welsh sitt løp for å lindre smertene til en døende soldat og Bells rekognosering av åsryggen, er det lite heder igjen (Rijsdijk 2011, 41). Soldatenes fremrykk mot åsene og deres offer blir heller ikke fremstilt som hederlig, men som brikker i et strategisk spill bygget på ledernes ambisjoner. Tall antyder at mennesker er knyttet til naturen gjennom en ond vilje til å ødelegge og at man da i en krig må være sterk for å overleve slike omgivelser. Effekten av krig blir samtidig oppsummert av Train på sørgmodig vis: «Can't nothing make you forget it. Each time you start from scratch. War don't ennoble men. It turns 'em into dogs. Poisons the soul». Suid hevder at et element combat-filmer tilbyr som er viktigere enn den kunstneriske kvaliteten er å fremstille helter som triumferer over ondskap (2002, 673). I *The Thin Red Line* er derimot ingen triumf å spore hos hovedkarakterene og gjennom Train kommenteres det at de er en del av ondskaperen som krig bærer, fremfor å bekjempe den. En sekvens som belyser ondskaperen i soldatene er filmens fog of war-scener etter slaget. Mens en traumatisert japaner ber og stirrer på Dale, gjør han seg klar til å trekke ut tennene på ham og andre krigsfanger. Scenen viser hvordan enkelte soldater som Dale avhumaniserer fienden som følge av kampene og strider mot den felles menneskeligheten andre karakterer viser. I en fortellerstemme spør Dale: «What are you to me? Nothin'». Senere blir han sittende ute i regnet med en pose av samlede tenner og reflektere over hendelsene. En japansk soldats indre stemme og tilbakeblikk etterfulgt av en hånende latter gjør at han kaster vekk posen og begynner å gråte i det han innser hva kampen har fått ham til å gjøre. I motsetning til *Saving Private Ryan*, hvor soldater spøker mens de begår krigsforbrytelser, håndterer *The Thin Red Line* denne tematikken på en mer urovekkende måte ved at Dale tar seg tid med de hjelpeløse ofrene (Rijsdijk 2011, 40). Malick nyanserer samtidig sin fremstilling av krigsforbrytelser ved å vise refleksjon og anger for handlingene.

Med et fokus på militære enheter og grupper er det vanlig for combat-filmer å fremheve samhold og solidaritet, men for *The Thin Red Line* kan det drøftes om krigen fører karakterene ut i isolasjonisme. Enkelte som Critchley mener at filmen fremstiller hvordan soldatene skaper et bånd av medfølelse til hverandre og til fienden som de deler kampene med (2002), mens andre som Pippin fastholder at filmen ikke handler om solidaritet, men vektlegger isolasjon, fremmedgjøring og ensomhet (2014, 388). Dette er ifølge Pippin det mest radikale avviket fra en av hovedkonvensjonene i krigsfilmer: «the creation of solidarity between men, a solidarity of such profundity that nothing in ordinary life (certainly not politics) comes close, and that is usually offered as an explanation for the acts of selfless

heroism that we see» (Pippin 2014, 388). Rijsdijk tolker filmen som å fokusere mer på soldatenes fragmenterte subjektivitet fremfor den koordinerte innsatsen til en enhet mot et taktisk og ideologisk etablert mål (2011, 36). Selv om soldatene viser eksempler på samhold til hverandre, vektlegger filmen individenes opplevelse av krig fremfor kollektivet man ville funnet i en mindre og tydelig definert combat-enhet. Bevis for isolasjonen blant soldatene fremheves og understrekes særlig i filmens avsluttende monolog: «Where is it that we were together? Who were you that I lived with? Walked with? The brother. The friend». Selv Tall avslører i tankene sine at han har indre tvil om hva han holder på med og sammenligner situasjonen sin som å være innestengt i en grav. I hans siste scener sitter han alene og ser ut på ødeleggelsene og døden rundt ham med et trist ansikt og sukker, noe som fremkaller et nyansert og mer sympatisk bilde av lederen. Tall skaper en sterk følelse av nytteløshet som forsterker hans isolasjon, tvil og viser hvordan han er like fanget som resten av soldatene av hva krigen krever (2014, 396-398). I Kecks dødsscene hvor han kaster seg over en granat for å redde andre soldater pekes det særlig på hvordan samhold vises og brytes. Witt beroliger ham ved å påpeke at han ikke sviktet soldatbrødrene sine, mens Doll lover at han skal skrive et brev til Kecks kone. Da Bell etterpå spør om han kommer til å gjøre det svarer Doll at han kun sa det på grunn av situasjonen de var i og Kecks tilstand.

Filmen forsøker til tider å fremkalle militærenhetene som en familie, men dette undergraves i stor grad (Pippin 2014, 398-399). Familieelementet blir samtidig kun uttrykt av lederne og ikke soldatene selv. Etter at kapteinen Gaff (John Cusack) lykkes med å fjerne fiendene ved bunkerne, forteller Tall ham at han er som en sønn for ham og skal gjøre alt han kan for at Gaff får hederen han fortjener. Gaff er på sin side mer opptatt av å sørge for at soldatene får vann før de fortsetter kampen fremfor personlig ære. Tall forsøker å rettferdiggjøre grunnen til å fortsette nå som de har overtaket og viser til at han har endelig sjansen til å kjempe en krig han har ventet år på. Gaff stiller seg uforstående og med sin taushet fordømmer karakteren ambisjoner og krig som noe man gjør krav på. Ønsket om et familiært bånd blir ikke møtt, men Tall inngår til slutt et kompromiss for å hjelpe soldatene i møte med en soldat han respekterer. Staros fremkaller et lignende familiebilde før han drar hvor han forteller soldatene at de har vært som sønner for ham, mens soldatene ønsker å klage på avgjørelsen om å sende ham vekk og takker ham for å ha passet på og holdt dem sammen. Dette står i kontrast til karakterens innledning hvor noen soldater baksnakker Staros og lederskapet hans. Gjennom kampene har Staros vunnet deres respekt, men blir tvunget til å forlate dem. Pippin anser Staros sitt familiebilde og forhold til gruppen som en usann fantasi ettersom han måtte

overgi kontrollen til Tall, deres sanne militærfar, og med dette ikke har kunnet handle som deres far ved å beskytte eller forsvare dem (2014, 389). Som svar til dette kan det vises til at Staros sin avgjørelse om å nekte Talls ordre trolig reddet flere liv og enhetens takknemlighet ovenfor ham er bevis på at han har opptrådt som det beste han kunne. I tiden etter Staros sin avreise ser man hvordan enkelte av soldatene trekkes unna samhold og føres til ensomhet. Soldater slåss mellom seg og alkohol drikkes jevnlig. Dale bryter sammen mens han hjemsesøkes av ofrene sine, og Bell får vite gjennom brev at konen ønsker å forlate ham. Welsh og Storm fører en samtale hvor nummenheten til soldatene beskrives og hvordan sistnevnte ikke klarer å føle noe mens han ser en ung soldat dø. Ideen om menneskeheten som en stor familie blir også forsøkt fremkalt av Train, men monologen hans uttrykker at det er noe som tilhører fortiden ettersom krig splitter alle som berøres. Avvisningen av militærenheten som familie og følelsen av samhold forsterker Malicks fremstilling av krig som en personlig og isolerende opplevelse.

Da den nye kapteinen for kompaniet, Bosche (George Clooney), ankommer og refererer til enheten som en familie virker dette ironisk med tanke på gruppen som gjennom tiden på øyen har fått oppleve at hver av dem kjemper og opplever en personlig krig. Dette kommer tydeligst frem hos Welsh som ser likegyldig ut og avslører i sine indre tanker at alt er en løgn og hvordan selve ideen om et samhold er bygget på falske forhåpninger. Han beskriver hvordan et ukjent dem, antakeligvis militæret, ønsker at man enten dør eller kjøper løgner deres. Welsh sin monolog er en sterk fordømming av både krig og ledelse i militæret. Den står i kontrast til hvordan typiske combat-kynikere motsetter seg oppdrag, men etter hvert forstår hvorfor det må utføres, som i *Saving Private Ryan*. Det viser isteden en mann som har gitt opp å forstå krig. Basinger forklarer at filmer om andre verdenskrig lærer hvordan man kan få orden ut av kaos, mens første verdenskrig viser at ledere blir gal akkurat fordi dette ikke er mulig (Basinger 2003, 82). Welsh varierer en slik karakteristikk ved å illustrere hvordan en leder blir fortapt og ikke klarer å gjøre mening ut av krig, men han blir ikke gal. Det eneste logiske han kan gjøre er å isolere seg og søke etter å overleve. Filmens avsluttende scener på øya før avreise hvor de kampmerkede soldatene taust passerer gravene til mennene som har falt fremkaller WWI-filmens gravplasser og understreker den tragiske representasjonen ved å vise hva det har kostet å ta øya, samt at krigen ikke over. Soldatene må videre til de neste øyene og er tvunget inn i løgner som Welsh har avdekket. Gjennom å fremstille krig som nytteløst og bruke flere WWI-elementer klarer Malick å flytte antikrigsholdningen til WWII-varianten som gjennom tidene ikke har vært assosiert med den. Sammen med å ikke

konkludere handling og konflikter viser han at man ikke kan få en klar mening eller svar ut av krig ettersom det har sitt utspring i ambivalens.

Sammenligning

De to combat-filmene utgitt i 1998 skiller seg svært mye fra hverandre til tross for å ta utgangspunkt i den samme sjangerdefinisjonen. Handlingen i *Saving Private Ryan* følger formatet om en heroisk og ofrende helt, en typisk blandet gruppe og et mål med en generisk reise som resulterer i en klimatisk kamp. Filmens fremstilling av vold og død er svært brutal, men selv om kritikere definerte filmen som nyskapende og ikke-generisk bryter den ikke med grunnleggende sjangerdefinisjoner (Basinger 2003, 254). *The Thin Red Line* har på sin side en svært ukonvensjonell og ambivalent narrativstruktur som følger en større gruppe uten noen klar hovedkarakter. Filmen tar videre i bruk uvanlige monologer som reflekterer, men det blir ikke gitt konkluderende svar på konflikter og spørsmål som reises. *Saving Private Ryan* tar videre utgangspunkt i en spesifikk hendelse i andre verdenskrig, mens *The Thin Red Line* forsøker å løsrive handlingen fra sin historiske kontekst. Et sentralt virkemiddel i Malicks film er naturen som ramme for handlingen og som står i kontrast til krigføring og menneskers ødeleggelse. Mens begge filmer har forløpere i WWII-filmer, har *The Thin Red Line* også karakteristikk fra både Vietnam- og WWI-filmer som gjør at den står i ytterligere kontrast til Spielbergs film. Der hvor *Saving Private Ryan* er en oppdatering av WWII-filmen, er Malicks film på mange måter en oppdatering av WWI-varianten. *Saving Private Ryan* gjenvinner andre verdenskrig som *The Good War* og understreker nødvendigheten av offer og kamp, mens *The Thin Red Line* ikke viser til politikk for å rettferdiggjøre krigføring og referer til krig som ondskap. De to filmene har videre en svært ulik fremstilling av fiender. Spielberg lar fiendene forbli ansiktsløs og distansert, mens Malick viser et menneskelig og sympatisk bilde av en fiende som lider på lik linje som hovedkarakterene. I sin representasjon av krig fremhever Spielberg ofring, kostnader og nobelhet, mens Malick fremmer krigens tragiske nytteløshet og isolasjon. Nærliggende er motsetningene hvor *Saving Private Ryan* fremmer samhold, mens *The Thin Red Line* viser karakterer som bryter med solidaritet.

Del III – Combat-definisjonen utvikles videre

Filmene i denne tidsperioden gir et eksempel på hvordan historiske konvensjoner og elementer fra combat-sjangeren videreutvikles på nye måter. Som følge av sjangerens tilbakekomst med den grunnleggende definisjonen og WWII-handlingsmønsteret ser man i filmer som *Fury* og *Dunkirk* likheter til den femte bølgen hvor sjangerens sterke oppbygning ga mulighet for inversjon og testing. I denne delen av oppgaven vil det blant annet undersøkes hvordan *Fury* inverterer mange av konvensjonene knyttet til WWII combat-filmer, samt tar i bruk en ambivalent moral som kompliserer krig og fører den nært Vietnamvarianten. For *Dunkirk* vil det analyseres hvordan filmen utvikler konvensjonene og utfordrer forventningene til en combat-film, særlig gjennom et ukonvensjonelt narrativ hvor flere synspunkter dekker en stor hendelse.

Fury

Fury følger besetningen i stridsvognen ved samme navn i Tyskland under krigens siste dager. Som combat-film bygger *Fury* på den grunnleggende definisjonen og tar i bruk flere kjente konvensjoner, men inverterer og videreutvikler samtidig en rekke av dem. Militærenheten ledes av sersjanten Don 'Wardaddy' Collier (Brad Pitt) og består av en etnisk og geografisk blanding: den religiøse Boyd 'Bible' Swan (Shia LeBeouf), den aggressive Grady 'Coon-Ass' Travis (Jon Bernthal), den meksikanske Trini 'Gordo' Garcia (Michael Peña), og den uerfarne rekrutten Norman Ellison (Logan Lerman). Handlingen følger enheten gjennom et krigsherjet landskap på bestemte oppdrag som å forsterke vennlige styrker, samt innta og frigjøre en landsby. Reisen konkluderes ved at soldatene må holde en posisjon for å stoppe fiender fra å rykke fremover og som tar livet av hele besetningen med unntak av Norman. *Fury* tar sterkt i bruk handlingsmønsteret for WWII combat-filmer, men den inneholder, varierer og inverterer flere konvensjoner og karakteristikk som er uvanlig for en film om andre verdenskrig. Sett utfra filmens narrativstruktur er det ikke en utviklende combat-film, men Ayers bruk og endringer av konvensjoner gjør det mulig å anse den som utviklende. *Fury* kan kategoriseres som en type men on a mission-film og dens narrativ tar for seg både den kollektive og eksistensielle opplevelsen ved krig, teknologi gjennom å plassere karakterene i en stridsvogn, en reise gjennom et ødelagt og fiendtlig landskap, samt krigens forferdeligheter ved å vise krigsforbrytelser og påvirkningen krig har på sivile. Det ødelagte landskapet fremstilles som apokalyptisk og viser rammen av krigføring. Denne krigsvirkeligheten kan forbindes til Basingers tidligere beskrivelse av hvordan andre verdenskrig fremstilles som en total krig mot alle. Til kontrast viser *Saving Private Ryan*, som deler flere grunnleggende konvensjoner med

Fury, få sivile berørt av krigen og byer som forlatt. I likhet med *The Thin Red Line* vektlegges omgivelsene der krig og død finner sted, og som i filmens tilfelle er rasert og skittent. Det er svært få kvinnelige karakterer i filmen og disse blir som oftest sett på som mulige volds ofre, i tillegg til å ha få replikker. I henhold til combat-sjangeren er det likevel et unikt fokus som legges på kvinner ettersom deres roller og usikkerhet i midten av en krig blir fremhevet.



Besetningen i Fury. Fra venstre til høyre, bak: Boyd, Norman, Trini, foran: Don og Grady. Foto: Sony Pictures Releasing.

Ved å plassere handlingen i en stridsvogn følger *Fury* konvensjonen om å gjøre enheten til en familie. Den deler flere likheter og elementer med ubåtfilmen *Destination Tokyo* (Daves 1943) som beskrives av Basinger som å presentere et familiekonsept, et maskineri og dets funksjoner, samt detaljene til et opprivende liv på begrenset plass under kampforhold (2003, 60). Til tross for at *Fury* har et solid fotfeste i de grunnleggende delene av sjangeren er det ifølge Rositzka sjeldent at amerikanske combat-filmer er sentrert rundt besetninger i stridsvogner og deres mål (2018, 85). Dette er en del av Ayers forsøk på å skildre en annerledes WWII-opplevelse ved at han overfører combat-enheten som tidligere har kunnet bevege seg fritt i et åpent landskap til en lukket og klaustrofobisk situasjon hvor familiekonseptet intensiveres. Dons krigsnavn fremkaller ytterligere familieelementet og hierarkiet. Daddy-delen av navnet hans antyder at han er annerledes enn hva en vanlig far vil tilsi, særlig i en krigssituasjon. Crim tolker det som at han er: «the father to war, the sociopathic “daddy” of death» (2018, 7). Til tross for familieelementet som ofte fremkaller

samhold er enheten preget av anspenhet og interne konflikter. Som en uerfaren soldat er Norman offer for mistillit og misnøye fra de andre, mens de tre eldre soldatene har sin egen konflikt med Don som har opphav i hans lederstil og opplevelsene de har delt. Disse konfliktene blir i likhet med andre combat-filmer løst gjennom situasjonene som legges på gruppen. I dette tilfellet er det en siste skanse med en symbolsk handling i form av at en liten gruppe ofrer seg for at flere kan overleve. Denne situasjonen illustrerer det klassiske mønsteret for en siste skanse med amerikansk heroisme hvor soldatene vet at de mest sannsynlig kommer til å dø for å kjøpe tid til en større seier (Basinger 2003, 164).

Medlemmene av stridsvognen karakteriseres som hensynsløse med voldelige tendenser, de bryr seg ikke om sivile blir fanget i kryssilden, de stjeler fra døde soldater og utnytter kvinner seksuelt. Besetningen både inverterer og undergraver ideen om en moralsk god gruppe som *Saving Private Ryan* stadfestet i sin gjenopplivning av combat-sjangeren. Lichty og Carroll trekker frem at Hollywoods krigsfremstilling og særlig de av amerikanere i kamp nesten alltid har vært positiv (2008, 390). Filmen skiller seg særlig fra andre WWII combat-filmer ved å fremstille kompliserte og usympatiske hovedkarakterer (Crim 2018, 9). Soldatenes oppførsel og grenser for hva de er villig til å gjøre i en krig skiller seg betraktelig fra de andre filmene i oppgaven. Vietnamfilmer tilskriver forferdeligheter som krigsforbrytelser til krigens galskap og foreslår at: «participation in war erodes conscience and causes a descent into brutality and barbarism» (Chapman 2008, 163). I motsetning til tidligere WWII-filmer viser *Fury* soldater som begår krigsforbrytelser uten omtanke og viser til langvarig krigsdeltakelse som årsak til ambivalente moraler. Gjennom dette illustrerer Ayer effekten krigføring har på det menneskelige sinnet og traumene det forårsaker, samtidig som han fremkaller Vietnam. Særlig de grusomme og stygge sidene av total krig fremheves i langt større grad enn rettferdighet og Good war som kjennetegner WWII-filmer. Mens en film som *Saving Private Ryan* har få eksempler av fog of war for å illustrere hvordan rett og galt håndheves i krig, er *Fury* gjennomsyret med scener hvor regler og karakterer er ute av kontroll. Soldatene er i en modus hvor de moralske linjene er konstant omtåket av en krigsvirkelighet. Det er heller ikke en leder der til å stoppe dem slik Miller har det siste ordet i *Saving Private Ryan*. I *Fury* er lederen blant tilretteleggerne for miljøet. Av originalbesetningen er den eneste som ikke har voldelige tendenser som fremtredende karakteristikk den religiøse Boyd som søker tilflukt til sin tro. På bakgrunn av karakteristikk og inverteringen av konvensjoner er *Fury* på mange måter en Vietnamfilm satt til andre verdenskrig. Samtidig gir karakterenes psyke, likegyldighet til vold og pessimistiske holdning til livet grunn til å karakterisere dem som

kynikere. I kontrast til soldater fra andre filmer som gjerne snakker om fremtidsplaner, nevner ikke besetning i *Fury* noe om et fremtidig liv. Ayer impliserer at karakterene ikke tror at de kommer til å overleve krigen og de lever kun for å kjempe enn så lenge.

Filmens sentrale hovedkarakterer Don og Norman, og mye av handlingen er tilegnet deres forhold. I sammenheng med sjangeren utgjør Don en variert og invertert combat-helt. Han har få klare heroiske trekk og er voldelig selv mot sine egne menn. Han er distansert til de andre gjennom lederansvar og soldatene anser ham som en blanding av gal, solid og dyktig. Don står i kontrast til de typiske heltene fra combat-filmer om andre verdenskrig som kan bli presset til sitt ytterste og krysse grenser, men likevel beholder sin menneskelighet (Crim 2018, 11). Han representerer på mange måter en type nødvendig onde som behøves for å vinne og fullføre krigen. Karakteren er likevel ikke blottet for medfølelse og i et tilfelle beordrer han henrettelsen av en SS-offiser som har hengt sivile og barn. Han blir også tidlig i handlingen tvunget til å overta ledelsen for en større tropp da løytnanten deres blir drept i et bakholdsangrep. Hans driv for å fullføre oppdrag og nå strategiske mål distanserer ham ytterligere fra gruppen, men den har også vunnet soldatenes anerkjennelse ettersom han har holdt dem i live i over tre år. Don fremkaller videre personlighetene til de sentrale lederskikkelsene Barnes (Tom Berenger) og Elias fra *Platoon*. Mens de tidligere sersjantene fra combat-filmer før Vietnam kombinerte de motsettende karakteristikkene av varme og hardhet, splittet *Platoon* denne generiske figuren i to komplekse karakterer med funksjon som symbolske veiledere for manndom (Eberwein 2009, 97). Barnes representerer en kompromiss- og nådeløs leder som er villig til å drepe uskyldige samtidig som han bærer ansvar for enheten, mens Elias er hans motpol med en sterkere omtanke for soldatene sine og desillusjonert holdning til krigen. I *Fury* har Ayer videreført disse komplekse oppbygningene av lederskikkelsen og kombinert den til en kriger i Don. Han har en medlidenhet for soldatene som må begrenses og ikke vises for tydelig ettersom distanse bevarer autoritet. Hans filosofi for å drive soldatene fremover er i likhet med Barnes en tilnærming til at maskinen som driver enheten ikke må bryte sammen. Denne forbindelsen til *Platoon* fremkalles også gjennom enhetens stridsvogn. Soldatene befinner seg i en maskin som gjør at alle må utføre sin del av arbeidet og være på vakt om de skal fungere. Hvis en ikke klarer å holde følge får det dødelige konsekvenser for andre, som vist da Norman ikke klarer å reagere på et bakholdsangrep. Barnes fremkalles også visuelt gjennom Dons arr på ansikt og kropp som viser til hardhet i møte med død. Samtidig viser filmen tegn på at krigen og ansvaret for soldater som kan dø når som helst preger Don. Da han sørger over tapet av et medlem trekker

han seg unna de andre i besetningen og bryter sammen i et øyeblikk som gjenspeiler scener fra *Platoon* og *Saving Private Ryan* hvor henholdsvis Barnes og Miller begge sitter taus og adskilt fra enhetene sine mens de sørger. Don føler særlig i likhet med Miller på tapet av liv, ansvaret for mennene og følelsen av å feile dem på måter som påvirker ham psykisk. I filmenes siste skanse, som de begge tar en avgjørelse om å utkjempe, blir de begge hardt skadd mens de ofrer seg for å hjelpe enheten sin.

I *Fury* har Norman rollen som den ferske rekrutten som blir kastet inn i krigen og gjennomgår en læringsprosess innad i enheten. Normans rolle kan sammenlignes med den tidligere nevnte beskrivelsen av Ryan i *Saving Private Ryan* som en person som skaper seg selv i krig samtidig som han deler tydelige trekk med Upham fra samme film. De er begge klumsete soldater som gjennom sin uerfarenhet forårsaker medsoldaters død. Som straff for dette tvinger Don ham til å henrette en krigsfange og utføre den sentrale soldatfunksjonen. I motsetning til Upham som blir holdt tilbake fra kamper blir Norman umiddelbart tvunget til å tilpasse seg et sted hvor personer gjør ubeskrivelige ting mot andre. I henhold til sjangerens konvensjoner fungerer han som en moralsk observatør for publikum gjennom å stille spørsmål ved krigsvirkeligheten. Læringsprosessen til Norman ledes av Don i et far og sønn-forhold som utvikler seg fra fiendtlig innstilt til gjensidig anerkjennelse. Forholdet mellom disse karakterene avslører også to kjente arketyper fra antikrigsfilmer: den uskyldige som ankommer krigssonen og den bøllete sersjanten kjent fra henholdsvis *Platoon* og *Full Metal Jacket* (Chapman 2008, 162-163). Norman blir med vold og kraft bygget opp til en soldat som eksplisitt skal drepe, noe som viser særlige likheter til *Full Metal Jacket* og andre combat-filmer med treningselementer, men i motsetning til disse blir han i *Fury* lært opp ute i feltet. Normans reise krones ved at han blir gitt krigsnavnet Machine av medsoldatene, et navn som kan sees på som et reduserende merke for karakteren (Crim 2018, 6). Hans menneskelige sider er merket av opplevelsene og han er blitt en del av krigens maskineri. Norman er den eneste av besetningen som overlever filmens hendelser ved at Don viser ham en utgang under stridsvognen hvor han kan gjemme seg.

Som film unngår *Fury* store historiske hendelser med konvensjonelle lærdommer etter seire og tap som gjerne forekommer i andre combat-filmer og Crim understreker at krigen allerede er vunnet (2018, 5). På denne måte kan Ayer vektlegge kampene som kommer etter og ikke før helheten av en krig, de som mangler en åpenbar hensikt og mening som tjener en større sammenheng (ibid). Opplevelsene og prosessen som har gjort soldatene voldelig, kynisk og likegyldig er allerede forekommet før filmen starter. Crim forklarer videre at selv om filmen

lurer publikum inn i combat-sjangeren med helter, offer og rettferdiggjøring, synker de kjente karakteristikkene ned til ukomfortabel nihilisme (2018, 8). Filmen referer direkte til Good war og Amerikas involvering ved at karakterene uttaler at tyskerne startet krigen mens de fullfører den. Samtidig utfordrer den ideen om Good war ved å vise de styggere sidene av andre verdenskrig som ofte blir fremstilt positivt i filmer og vektlegger heller ambivalens. Filmen kan sies å representere et revisjonistisk syn på Good war og fremstiller krigen som mer nyansert enn *Saving Private Ryan* ved å håndtere krigføring og dens effekt på soldater på en langt mørkere måte. Gjennom å overføre Vietnamfilmens karakteristikk til en WWII-kontekst og invertere moral forsøker Ayer å komplisere andre verdenskrig på nye måter. Mens enheten i *Saving Private Ryan* anses som en del av den gode siden står besetningen i *Fury* i sterk kontrast til denne skildringen ved å representere urovekkende verdier som ikke har en plass i sivilisasjon. Det er heller ingen stor feiring av triumfene i filmens kamper. Den avgjørende siste skansen viser antydninger til heroisme, men resulterer i enormt mange dødsfall og i filmens siste bilder vises de mange likene rundt stridsvognen.

Mens sjangerens ledere ofte blir igjen i klimatiske kamper for å ofre seg eller dør først, ser Don i *Fury* at alle hans eldre soldater dør før ham. Rekkefølgene på dødsfall er heller ikke i combat-sjangeren tilfeldig (Basinger 2003, 52). Grady og Trini, de mest hensynsløse av besetningen dør først og mest grusomt, etterfulgt av den mildere Boyd som blir skutt og til slutt Don. Trinis død refererer videre til karakteristikken for minoritetsoffer ved at han kaster seg over en granat (Basinger 2003, 61). Filmens avslutning hvor Norman forlater slagmarken fremkaller de siste bildene fra *Platoon* hvor hovedkarakteren får dra hjem mens han skuer over likene etter et stort slag. Dette fremstår i begge filmer som en måte å formidle sløsing av liv og nytteløsheten ved krig. Ayer knytter likevel filmens siste slag til Good war og nødvendig offer ved at gruppen ofrer seg for at ikke flere av deres egne skal dø. *Fury* unngår heller ikke Why we fight-konvensjonen, men konfigurerer den til uttalelser fra Don til Norman som handler om død og vold: soldatene er ikke der for rett eller galt, men kun for å drepe hverandre, idealer er fredelige, men historien er bygget på vold, og for å avslutte krigen må mange personer dø. Disse forteller samtidig publikum om brutaliteten ved krig som i stor grad tidligere har blitt ignorert til fordel for Good war. Tatt i betraktning de mange likhetene til Vietnamfilmer og filmens kontekst som er påvirket av krigføring i Midtøsten, kan det spørres om *Fury* egentlig handler om disse krigene. Ifølge Eberwein er en komplisert del av forholdet mellom historie og krig muligheten til å tolke en krigsfilm til å egentlig handle om en annen krig enn den filmen fremstiller (2009, 51). Gitt Ayers ønske om å skildre en

opplevelse fra andre verdenskrig med autentiske detaljer kan det derimot tolkes som at filmen utelukkende handler om denne krigen. Andre kriger fremstår som innflytelser og påvirkninger, men de adresseres ikke direkte.

Voldelig og total krig

Fremstillingen av vold og død i *Fury* er svært brutal og dokumentarisk. I handlingen inngår typiske combat-sekvenser som bakholdsangrep, krigføring mellom fotsoldater og stridsvogner, samt en siste skanse. Den realistiske tilnærmingen til vold og kamp kan særlig anses som et resultat av sjangeroppdateringen til *Saving Private Ryan*. Ettersom mange av kampene i *Fury* utkjemperes gjennom stridsvognen blir drap og ødeleggelse til en kollektiv handling som utføres over avstand. Innsiden av stridsvognen fremhever en klaustrofobisk situasjon hvor det er ingen raske utveier og døden kan inntreffe når som helst. Den lidelsesfulle døden som kan forekomme eksemplifiseres i et bakholdsangrep hvor innsiden av en stridsvogn blir antent og en brennende soldat febrilsk forsøker å skyte seg selv for å unnsnippe smerten. Faren for vold og død er alltid tilstedeværende og overhengende i *Fury*, uansett om scener er satt til kamp eller hvile. I likhet med sjangerens filmer fremhever kampene hvor tilfeldig døden er og karakterene referer selv til dette ved å påpeke at døden er som å trekke lodd. Samtidig legger kampsekvensene til rette for å vise hvor samkjørte besetningen er og hvordan de samarbeider under et høyt press for å holde hverandre i live. Dons lederegenskaper trekkes også frem i måten han dirigerer angrep og strategi på. Da besetningen tar valget om å forsvare en posisjon og siste skanse viser dette blant annet disiplin, samt dedikasjon til oppdraget og medsoldater. I likhet med flere combat-filmer forsøker *Fury* å føre publikum nærmere kamp med optisk subjektivitet ved å filme gjennom kikkerter og utkikkshull i stridsvognen. I tillegg til kamp og strid har også vold et virke gjennom trusler og antydninger, gjerne rettet mot kvinner og sivile. Da troppen møter sivile langs veien blir det poengtert at tyske kvinner bytter sex mot ulike ting og viser hvordan desperasjon kan utnyttes. Samtidig bruker Ayer lik til å fremheve krigens totalitet. Da besetningen passerer hengte mennesker langs veien avsløres det at de ble henrettet fordi de nektet å kjempe. Likene fremstår som påminnelse om hvordan døden rammer alle og enhver i en krig. I en annen scene kjører en stridsvogn over et lik som blir trykket ned i gjørmen. Her symboliserer vognen hvordan krig raserer og ødelegger for tilfeldige mennesker uten omtanke eller medfølelse. Selve åpningssekvensen av filmen hvor Don overmannet en SS-offiser som entrer slagmarken etter et slag kan tolkes som en inversjon av ikonografien til Good war gjennom kontraster (Crim 2018, 4). Offiseren ankommer stedet på uforsiktig vis til hest for å

møte farene og fremstilles som en type ærefull og modig ridder, mens Don fremstår som et rovdyr hvor han bruker omgivelsene til sin fordel og venter på muligheten til å angripe. Filmen inverterer ytterligere bildet av Good war ved å vise innsiden av stridsvognen hvor soldatene sitter tett, irriterte på hverandre og med det mutilerte liket til et tidligere medlem. Ayer tar samtidig i bruk dødssymbolikk i åpningssekvensen som kan vise til et mytisk aspekt av krigen. SS-offiserens lyse hest kan tolkes gjennom to av apokalypsens ryttere fra kristendommen: den hvite hesten hvis rider symboliserer erobring og seier, og den gulbleke som rides av døden. Hesten utgjør et symbol på den destruktive kraften ved krigføring og dets dødelige utfall.

De tyske fiendene blir i stor grad behandlet som ansiktsløse og forekommer i store mengder. I motsetning til en propagandistisk fremstilling av fienden hvor de er en mektig styrke (Basinger 2003, 28), blir tyskerne vist som underlegne ved at amerikanerne overkjører dem i kamper og klarer å kjempe tilbake mot overveldende odds. I en refleksjon over fienden blir samtidig tyskerne sterkt mislikt av hovedkarakterene og deres lidelser blir ikke gitt noe omtanke. Krigens totalitet og tyskernes desperasjon fremheves samtidig på en unik måte ved at styrkene også består av tenåringssoldater. Ayer forsøker videre å humanisere fienden gjennom en tysk krigsfange som trygler for familien sin før Don tvinger Norman til å henrette ham. Henrettelsene av krigsfanger skisserer hvordan soldatene oppfatter at de er i sin egen verden for krig hvor de kan gjøre som de vil uten konsekvenser. Normans avslutning på krigen kommer i form av at han blir spart av en ung tysk soldat som ikke røper gjemmestedet hans under stridsvognen til de andre og viser en nåde som kontrer moralen mannskapet har utøvd og forsøkt å lære ham (Crim 2018, 6). Soldatens handling nyanserer fienden og viser hvordan besetningens berettigede aggresjon mot den onde siden egentlig er en illusjon skapt av krig (ibid). Som nevnt har Norman gjennom gruppens reise blitt en del av maskineriet som kjemper mot ansiktsløse fiender og nåden han vises tar ham tilbake en virkelighet hvor krigsillusjonen brytes.

Krig som ødeleggelse

Den sentrale krigsrepresentasjonen i *Fury* er hvordan krig ødelegger for mennesker og påvirker karakterenes psyke. Dette fremheves særlig gjennom krigens totalitet, besetningens tilstand og deres innflytelse på Norman. I likhet med *The Thin Red Line* omhandler *Fury* karakterers reise mot døden. Mens Witt i Malicks film undrer seg over hvilke verdener som eksisterer utenfor livet og ønsker å dø med verdighet, ser ikke mannskapet i *Fury* noen annen utvei enn å dø i kamp. Rositzka tolker handlingen som at karakterene fra begynnelsen av er

dømt til å dø og at de er på vei mot et helvete (2018, 94), men gjennom det kjente budskapet om at krig er et helvete som er sterkt til stede i filmen kan det sies at karakterene allerede er der. Crim trekker frem hvordan filmen skildrer en skjør og truende maskulinitet som er unik for filmer om andre verdenskrig: «Its protagonists simultaneously demonstrate the intimacy of men in combat and the corrosion of their humanity in the face of war's horror» (Crim 2018, 4). Enheten er sammensveiset i strid, men utenfor kampene vises det hvordan krigen har fratatt dem menneskeligheten og gitt dem traumer. Blandingen av solidaritet og brutalitet blir fremhevet gjennom karakteren Norman og hvordan besetningen påvirker hans personlige utvikling. Deres holdninger og hverdag virker umenneskelig for ham i starten, men etter hvert blir han en del av deres verden og et betrodd medlem. Hans verdi blir bedømt utfra evnen til å ta liv og ved å måtte henrette en krigsfange blir han fratatt sin uskyldighet.

De dype ødeleggelsene krigen har påført besetning og deres inkompatibilitet med en verden utenfor krig blir videre særlig utforsket i en sekvens hvor enheten møter to kvinner som gjemmer seg i en leilighet. Mens Don og Norman inspiserer området alene bærer førstnevnte en truende atferd som kan vise seg når som helst og som ikke minner om noe heroisk mens han beordrer kvinnene rundt. Don viser en militær maskulinitet som er farlig for både hovedpersonene og de sivile (Crim 2018, 9). Under besøket ber Don den eldste av kvinnene lage i stand noen egg han har holdt skjult fra de andre i besetningen og antyder at han kommer til å voldta den yngste kvinnen hvis ikke Norman har sex med henne. Sekvensen utvikler seg til etter hvert til å inneha en rolig stemning og bli en pause fra krigen med barbering, lesing av avis og pianomusikk. Særlig Don ser det som en måte å ivareta menneskeligheten deres på og gi dem en følelse av et liv etter krigen. De interne konfliktene i besetningen kommer derimot til et oppgjør da de tre andre soldatene ankommer leiligheten og ser hva som foregår. For soldatene er det et forræderi å se den ufortjente behandlingen av Norman ettersom de er en familie av krig og død (Crim 2018, 11). Det er også en fornærmelse at Don holder et håp om en sivilisert tilværelse etter alt de har blitt og vært gjennom sammen. For mannskapet har tiden deres sammen vært preget av å være i et konstant krigsøyeblikk: «There is no larger perspective to honor, no before or after, no higher civilization outside that moment, and that moment is always “now.” Playing “house” in a world that no longer exists, at least for these men, betrays that shared truth» (Crim 2018, 11). Selv om de er den nærmeste familien Don har er besetningen her en påminnelse om at han ikke kan flykte fra krigen. Den påfølgende middagen peker på en uvanlig måte å bringe hjemmebanen til krigssonen. Soldatenes dysfunksjonalitet med et fremtidig liv hjemme illustreres ved å plassere dem i et hverdagslig

scenario. I combat-filmer eksisterer som oftest hjemmebanen i tilbakeblikk, mens det i *Fury* blir konfigurert og flyttet direkte til krigen for å vise totaliteten ved krig og soldatenes uforenelighet med et vanlig liv. Det viser også at dette er personer som ikke kan fungere i fredstider og deres nytte kommer kun gjennom krigføring. Det er samtidig en sekvens som fremkaller *Platoon* gjennom uforutsigbarheten som henger i luften mens soldatene møter sivile.

Under en anspent middag terroriserer Grady den yngste kvinnen og Norman, mens Don beskytter kvinnene gjennom sin plass i hierarkiet. Trini forteller så om D-dagen og hvordan besetningen ble nødt til å ta livet av mange soldater og i etterkant avlive hester. Historien understreker at Norman ikke deler det samme båndet som resten av enheten og at de er knyttet til krigen. De hardbarkede eldre medlemmene viser seg for første gang i handlingen som traumatiserte og preget av opplevelsene. Mens kampen mellom besetningen pågår, viser kvinnene hvordan sivile berøres av krigen og blir dradd inn i miljøet til soldatene mot sin vilje. Dette forsterkes ved at besetningen ikke bryr seg om hvordan kvinnene har det eller hvilken effekt tilstedeværelsen deres har på dem. Da Don uttrykker sin skuffelse over oppførselen til de andre forlanger de å si sin mening om det de har opplevd og påpeker at det er hyklersk og fortsatt tro på et vanlig liv etter krigen ettersom de sannsynligvis kommer til å dø: «Whatever is gonna happen, is gonna happen». Distansen mellom Don som leder og resten av enheten eksemplifiseres ved at han tilsynelatende har lite forståelse for deres lidelser og truer med å ta livet av dem for å gjenopprette orden og stoppe opprøret. Sekvensen peker på hvordan krigen har ført soldatene sammen og samtidig ødelagt dem. Historien fungerer som en måte for soldatene å minne Don på at han ikke kan glemme det de har blitt eller gjort gjennom krigen. Don og Normans sosialisering gir lovnader om en retur til menneskelighet, men de andres refleksjon over fortidens grusomheter peker mot deres irreversible brutalitet og hvordan soldater som er tilpasset de utilgivelige forholdene i krig aldri kan returnere til sivil liv igjen (Rositzka 2018, 93). Scenene viser også tydelige kontraster ved å peke på hvordan soldatene ikke passer inn i vanlige og sivile omstendigheter både utseendemessig og gjennom oppførsel. Grunnen til dette ligger i hvordan krigen har forandret dem og personlighetene deres: «to a significant degree, each member is broken and dysfunctional» (Crim 2018, 6). De har gjennomgått og tatt del i for mye til å noen gang kunne fungere i vanlige situasjoner igjen som for eksempel en middag. Om krigens destruktive kraft skriver Basinger: «To fight a war is to unleash a powerful primitive force that may instead control you» (2003, 124). Tilknyttet til dette er sjangerens lån av Frankenstein-motivet som tilsier at tingen man skaper kan til slutt

ødelegge en selv (Basinger 2003, 124). I *Fury* illustreres dette ved at karakterene har blitt både skapt og ødelagt gjennom krigen. Crim skriver at soldatenes maskulinitet opererer forbi grensene til sivilisasjon: «war films, particularly when treating WWII, rarely address the kind of moral damage that necessarily results from unrestricted combat» (2018, 11). Kvinnene representerer en normal og menneskelig tilværelse som soldatene ødelegger ved sin tilstedeværelse og viser hvor dysfunksjonell krigen har gjort dem. Som nevnt forventer de at det som kommer til å skje kommer til å skje, og dette betyr at de i stor grad kun anser døden som den eneste utveien fra krigen. Før filmens siste skanse har besetningen mulighet til å flykte, men Don velger å bli igjen: «This is my home». Innerst inne har Don visst at han ikke kan dra hjem igjen, men at han må dø i krigen. De andre aksepterer også sin skjebne og at alt som har skjedd har måtte lede til dette ettersom de ikke kan gå tilbake til sivilisasjon igjen.

Dunkirk

Handlingen i *Dunkirk* tar for seg evakueringen av britiske styrker ved Dunkerque i Frankrike. Hendelsene skildres gjennom tre grupper og synspunkter: infanteriet som er fanget på stranden, en britisk sivil båt, og en gruppe piloter fra flyvåpenet. Synspunktet fra stranden følger hovedsakelig britene Tommy (Fionn Whitehead) og Alex (Harry Styles), den franske soldaten Gibson (Aneurin Barnard), og i mindre grad offiserene Bolton (Kenneth Branagh) og Winnant (James D'Arcy). Reisen langs sjøen blir sett fra båten Moonstone ført av Dawson (Mark Rylance), hans sønn Peter (Tom Glynn-Carney) og sønnens venn George (Barry Keoghan). Perspektivet fra luften utspiller seg via en flyvåpenskvadron bestående av pilotene Farrier (Tom Hardy), Collins (Jack Lowden) og Fortis leader (Michael Caine). Som film utfordrer *Dunkirk* den grunnleggende definisjonen ved å ha flere hovedkarakterer og grupper som skiller seg fra typiske combat-enheter og et strategisk mål som involverer sivile. Flere av hovedkarakterene opptrer heroisk, men med unntak av Farrier er det ikke en bestemt militærleder som fører handlingen. Til tross for at filmen gjenbraker enkelte elementer og karakteristikk fra WWII-filmen er *Dunkirk* en utviklende combat-film særlig gjennom et unikt narrativ og konvensjoner som utfordrer den grunnleggende definisjonen på måter som er annerledes fra andre filmer i sjangeren.

Filmens fremstilling av evakuering tar en uke og hvert synspunkt har sin unike tidsramme. For soldatene ved stranden utspiller handlingen seg over en uke, mens båten og flyvåpenet finner sted på samme dag hvor førstnevnte har en dag på å komme seg til Dunkerque og tilbake, og sistnevnte bruker ca. en time på sitt oppdrag. Evakueringen blir dermed fortalt gjennom et narrativ bestående av tre ulike grupper fra de sentrale kampområdene i combat-sjangeren: fra bakken, til sjøs og i luften. Dette er i kontrast til de fleste combat-filmers som ofte kun fokuserer på et bestemt område og en type militærenhet. Basinger understreker at en slik kombinasjon gjør det mulig å gi publikum en komplett miniatyrfremstilling av krig i en film (2003, 181). Nolan forsøker med de ulike synspunktene å dekke omfanget av og sidene ved evakueringen i så stor grad som mulig. Mens det i combat-sjangeren ofte er målet som utvikler seg i løpet av handlingen er det her gruppene som forandrer seg. Flyvåpenskvadronen blir redusert etter kampene og Farrier må overta lederskapet da lederen deres blir skutt ned, den sivile båten plukker opp soldater på reisen og infanterienheten vokser etter hvert med flere medlemmer. Dette gir, i likhet med utviklingen av combat-mål, uttrykk for krigens uforutsigbarhet. Innad i enkelte av gruppene utvikler det seg i løpet av filmen også konflikter

basert på viljen til å overleve, men disse løser seg i tråd med sjangerens konvensjoner gjennom den livstruende situasjonen.

I likhet med *The Thin Red Line* har filmen en svært ukonvensjonell fortellingsstruktur som utfordrer etablerte forventninger til sjangeren og store deler av handlingsmønsteret som definerer en combat-film om andre verdenskrig blir ignorert. Corner skriver at Nolan spesifikt ønsket å fremstille ødeleggelse, død og overlevelse på en måte som er annerledes og transformerer fra de konvensjonelle dramatiske og dokumentariske modusene: «one key aspect of the transformative plan is the regular movement across three narrative stands, ‘mole’, ‘sea’ and ‘air’ – each working down the length of the film within radically different time-frames and action spaces» (Corner 2018, 3). Handlingen i *Dunkirk* forekommer ofte i ukronologisk rekkefølge ved at man for eksempel først får se etterspillet av en kamp fra sjøen og senere selve kampen fra luftperspektivet, eller at scener fra stranden utspiller seg dager eller flere timer før luft- og sjøsekvansene som ble vist like før. Ved å bytte mellom de ulike perspektivene på denne måten skaper Nolan forvirring og desorientering (Lukits 2017, 528), men som fortellerteknikk forsterker dette publikums oppfatning av karakterenes opplevelser av evakueringen.

Organiseringen av tid gjør det samtidig mulig for Nolan å fremheve hvordan krig og hendelser blir oppfattet ulikt fra forskjellige perspektiver. På denne måten blir det gjort et forsøk på å gi et mer helhetlig bilde av evakueringen og gjennom flere subjektive synspunkter fremstilles et mer objektivt synspunkt for publikum. Strukturen på filmens handling er i stor grad episodisk og perspektivene som viser ulike hendelser i handlingen gir uttrykk for en fragmentert historie før synspunktene møtes. Det foregår samtidig svært lite karakterisering av hovedpersonene og det er heller ingen stor klimatisk kamp eller tid til å vise karakterer utenfor krigen. Dette er et resultat av filmens narrativ som må dekke flere perspektiver hvor hendelser utfolder seg konstant. Filmene fokuserer derfor langt mer på handlingen fremfor karakterisering: «the effect is to vividly contrast the different ways soldiers experienced the same event. (...) It's all about the here and now» (McCarthy 2017, 79). Ved å gi slipp på karakterutvikling og følge en løs narrativstruktur skaper *Dunkirk* en combat-opplevelse som utelukkende handler om nåtidens kamp for overlevelse og innsatsen for å hjelpe andre å overleve. *Dunkirk* er i så måte en nedstrippet combat-film sammenlignet med resten av oppgavens utvalg. Av Jamesons narrativvarianter går filmen gjennom den kollektive opplevelsen, offiserenes synspunkt på evakueringen, og militærteknologi i form av båt og fly.

Til tross for begrenset karakterisering av soldatene presenterer filmen også den eksistensielle krigsopplevelsen gjennom frykt og dødsangst.

Et av sjangerens mest sentrale konvensjoner som *Dunkirk* viderefører er påminnelsen om hjem, som også blir fysisk representert i filmen. Det understrekes at britenes hjem og tryggheten det representerer er svært nært Dunkerque og nasjonens hjemmebane er satt kort avstand til frontlinjene. Dette elementet gjør at filmen tegner et bilde av en slagmark som ligner på frontlinjene i første verdenskrig hvor soldatene kunne finne trygghet lenger bak linjene. *Dunkirk* fremkaller det samme bildet hvor et trygt hjem er nært frontlinjene og på det tidspunktet upåvirket av total krigføring. Nolan fremkaller samtidig første verdenskrig hvor ungdom symboliserer antikrig og sløsing av liv ytterligere ved å sette fokus på at de britiske styrkene hovedsakelig består av unge soldater. I likhet med *Fury* har Nolan også konfigurert Why we fight-diskusjonen til en uttalelse. Denne forekommer i filmens avsluttende sekunder i form av Winston Churchills «We shall fight on the beaches»-tale som understreker at britene skal fortsette å kjempe for å frigjøre verden. Talen peker på at hendelsene representerer både nederlag og seier. På denne måten nyanserer Nolan krig ved å ikke utelukkende fremstille evakueringen som en suksess, men vise at den kom som et resultat av en militærkatastrofe. Et unikt element ved talen er samtidig at den avslutter filmens handling og refererer til kommende slag som finner sted etter handlingsforløpet.



Alex, Gibson og Tommy mister sakte håpet om hjelp til å komme seg vekk fra strendene. Foto: Warner Bros. Pictures.

Det er samtidig lite dialog i filmen og særlig av typen strategisk prat, som ofte er å finne som en hovedingrediens i mange krigsfilmer (Corner 2018, 4). I motsetning til særlig amerikanske combat-filmer har ikke infanteriet etniske minoriteter, spesifikke karaktertyper eller observatører i gruppen. Infanterisoldatene blir heller ikke navngitt gjennom dialog. Soldatene kan derimot defineres som uerfaren ungdom gjennom alder. *Dunkirk* tar også i bruk offerkonvensjonen kjent fra flere filmer. Farrier blir tatt til fange etter å ha valgt å lande på stranden etter oppdraget, mens kommandøren Bolton blir igjen for å hjelpe franskmennene med å evakuere. Sistnevnte utgjør med dette en variasjon ved at det er en offiser med høy rang som blir igjen på slagmarken fremfor en ledertype i form av en sersjant, og viser med dette til dedikasjon for medsoldater. I en annen konvensjon møter Moonstone et stort skip med soldater på vei hjem da de farer mot Dunkerque. Den enorme forskjellen på båtene illustrerer motet til de sivile og sekvensen fungerer som en variasjon av combat-ritualet hvor nye soldater passerer veteraner på vei inn mot slagmarken (Basinger 2003, 67). Flyvåpenet representerer samtidig flere karakteristikk kjent fra filmer om flystyrker som profesjonalisme, presset av plikt og lederansvar (Basinger 2003, 20). Farrier tenker først og fremst på oppdraget og tar ansvar ved å fullføre plikten sin til tross for risikoene det medfører da drivstoffmåleren hans blir ødelagt, mens Collins gjør det han kan etter å ha blitt skutt ned og inntar en ny rolle i evakueringen fra Moonstone.

Av sentrale forløpere til filmen kan det trekkes frem at både *Saving Private Ryan* og *The Thin Red Line* er blant Nolans favorittfilmer, og han tok inspirasjon fra begge under utviklingen av *Dunkirk* (Sharf 2021). Filmens strender og de spektakulære angrepene på den trekker likheter til *Saving Private Ryan*, men fungerer også som en kontrast ved at styrkene er i retrett fremfor å storme den. De mange synspunktene og den ukonvensjonelle narrativstrukturen kan på sin side sies å være inspirert av måten handlingen fortelles på i *The Thin Red Line*. Som allerede påpekt, og som det vil drøftes videre, er det også eksempler på WWI-karakteristikk i filmen. Nolans bruk av en historisk hendelse, praktiske effekter, fartøy, filming, mengde statister og filmens store omfang fremkaller samtidig følelsen av episke combat-filmer. Chapman hevder at det i nyere tid er blitt populært å bruke *popular memory* eller *cultural memory* for å studere fortiden (2008, 137). Slike minner referer til ideen om et samlet syn på fortiden fremfor de individuelle minner, og er spesifikt nasjonale ettersom de bygger på hendelser fra nasjonens fortid (ibid). Mens *Saving Private Ryan* representerer amerikanernes ofring av deres unge soldater på frihetsalteret, tar *Dunkirk* utgangspunkt i Storbritannias minne fra andre

verdenskrig om å stå alene mot Hitler i hendelser som Dunkerque og Slaget om Storbritannia (Chapman 2008, 137).

Angrep og kaos

Av alle filmene i oppgaven er *Dunkirk* den som kan sies å være minst brutal i henhold til grafisk fremstilling av vold. Filmen følger ikke en dokumentarisk skildring av vold, men heller en ren form for vold. Det er få tegn til blod, bomber fører ikke til lemlesting, det er ingen form for nærkamp og det blir vist relativt få dødsfall sammenlignet med de andre filmene. Volden blir derimot karakterisert av at den foregår gjennom spektakulære angrep, fra distanse, og fører til kaos og frykt. Corner beskriver det som: «intense moments of destruction and death, often sonically and visually overwhelming» (2018, 6). Britene blir beskyt og bombet mens de samler seg på stranden, båter senkes med mange personer om bord, soldater drukner mens de prøver å komme seg vekk eller blir knust mellom båt og molo, fly blir skutt ned på åpent hav, og i de mest brutale bildene blir soldater skutt i ansiktet og brent levende. Scenene hvor hundrevis av samlede soldater på moloen og stranden blir angrepet fremkaller WWI gjennom sitt fokus på omfanget av unge mennesker. I sin helhet kan angrepene i filmen tolkes som en sakte kvelning av de britiske soldatene ettersom fienden stadig rykker nærmere, forsøkene deres på å dra blir stanset og holdt tilbake, mens hjelpen kjemper for å nå dem i tide før det er for sent.

I tillegg til filmens spectacle og effekter som skaper en krigsvirkelighet, er musikk et sentralt virkemiddel for å fremheve hvordan tiden løper ut mens trusselen fra fienden alltid er tilstedeværende. Soldatene befinner seg til enhver tid i situasjoner hvor alt kan skje og ingen er trygge. Åpningssekvensen til filmen hvor kun Tommy overlever et bakholdsangrep på en gruppe soldater etablerer tilfeldigheten av hvem som lever og dør (McCarthy 2017, 78). Nolan gir inntrykk av at dette er filmens combat-enhet før han på få øyeblikk ødelegger den kjente karakteristikken. Videre viser filmen også effektene av kamp og traumer. En soldat rystet av granatsjokk blir reddet fra et sunket skip av Moonstone, men i fortvilelsen av å måtte dra tilbake til Dunkerque dytter han borti George som slår hodet og senere dør av skaden. Mens Peter spør om soldaten er en feiging for å ikke ville dra tilbake til stranden, forklarer Dawson at han ikke er seg selv og at han kanskje aldri blir seg selv igjen. Scenene virker som en måte å fremheve hvilken situasjon de sivile redningspersonene måtte håndtere, og hvilke lidelser de overlevende fra kampene fikk gjennomgå. Lukits skriver at *Dunkirk* skiller seg fra andre krigsfilmer gjennom å presentere en stor hendelse i militærhistorien og likevel klare å føre publikum personlig nært de involverte (Lukits 2017, 527).

Et avvik fra combat-filmer som fremstiller infanteriet er at *Dunkirk* ikke inneholder de store slagene mellom bakkestyrker. Hovedfokuset for kamper mellom to sider er i luften og blant pilotene. Ved bruk av praktiske effekter og optisk subjektivitet fra pilotenes cockpit blir publikum tatt svært nært kampene og personlige synspunkter. Sammenlignet med andre combat-filmer er det også unikt at den viser allierte styrker og hovedkarakterer som er i retrett og forsøker å komme seg vekk fra strid og fiender. Filmen representerer krig særlig gjennom det Suid anser som målet til hver soldat som er i kamp: overlevelse (2002, 637). På stranden har heller aldri soldatene en reel sjans til å slå tilbake mot fienden. I desperate øyeblikk forsøker de å skyte tilbake mot flyene med geværene sine til ingen nytte. Scenene tegner et bilde av maktesløsheten soldatene har ovenfor fiendene som har overlegen slagkraft. Peter Debruge beskriver at strendene symboliserer: «a special kind of hell in the film» (Debruge 2017, 124). Det er et kaotisk område hvor de ikke har noe kontroll over sine egne skjebner, de blir holdt tilbake fra å dra, ethvert forsøk på flukt resulterer i katastrofe og død, og de kan ikke slå tilbake mot fiendene. Tommys inngang til stranden i begynnelsen av filmen kan også tolkes som at han flykter fra et mareritt til et annet.

Karakterenes perspektiver bidrar samtidig til et unikt bilde av en langvarig hendelse. Filmen viser gjennom strandens synspunkt at soldatene har vært utsatt for den dødelige trusselen i dagevis og hvordan håpet deres om å overleve blir svekket. Dette eksemplifiseres i en sekvens der soldatene går om bord i et av skipene hvor de får tepper og mat før en torpedo treffer skipet og fører dem fra tilsynelatende trygghet ut i kaoset nok en gang. Ved å ta utgangspunkt i en periode på en uke for strandperspektivet blir det mulig å plassere scener til natten som fremhever hvordan angrepene kunne komme til enhver tid på døgnet. De tyske styrkene i filmen blir fremstilt som fullstendig ansiktsløs fra distanse og vises kun personlig i svært korte scener. Istedenfor fiendenes lik og ansikter, er det maskineriet som kommer til syne (Lukits 2017, 538). De blir heller ikke omtalt som nazister eller tyskere, kun kallenavnet Jerry eller fienden. Til tross for konstante angrep demoniserer ikke karakterene fienden. I forbindelse med at det også er lite karakterisering av hovedkarakterene kan den ansiktsløse fienden tolkes som en måte å fremstille hvor upersonlig krigen er i sin helhet med tanke på hvem som faktisk kjemper dem. Dette gir uttrykk for at det ikke er store ulikheter mellom soldatene med unntak av hvilken side de er på, noe som signaliseres i filmens rulletekstdedikasjon som er tilegnet livene berørt av hendelsene.

Krig som overlevelse og heroisme

Dunkirk sin representasjon av krig er særlig fokusert på overlevelse og er delt inn i soldatenes kamp som ofte tegner et usolidarisk og egoistisk bilde, samt de sivile og flyvåpenets innsats som fremhever kollektiv innsats og heroisme. Karakterene kjemper enten for sine egne liv eller for å redde andre på tvers av hendelsene. Krig blir omtalt som en kritisk livssituasjon som får frem både det beste og verste i mennesker (Rollins og O'Connor 2008, 1), noe Nolan forsøker å fremme gjennom karakterene. Det kaotiske miljøet soldatene befinner seg i og hendelsene de gjennomgår skaper en frykt som befester seg i en egoisme for å slippe unna. *Dunkirk* bryter med solidaritetskaraktistikker som ofte forekommer i combat-sjangeren ved å vise personer som først og fremst tenker på seg selv eller sin egen enhet. Selv blant lederne er det en utbredt tankegang om at man skal verne om sine egne. I strategiske samtaler nevnes det at den offentlige oppfatningen er at britene og franskmennene skal evakuere sammen, mens det privat først og fremst handler om den britiske hærens overlevelse. Gjennom soldatenes perspektiv blir det gitt rom for en mer direkte og dystre fremstilling av overlevelse (Corner 2018, 5). Den franske soldaten Gibson velger å flykte sammen med britene og i likhet med Upham fra *Saving Private Ryan* tegner han et bilde av de mindre hederligere delene av strid som feighet og særlig desperasjon. Han stjeler uniformen til en død britisk soldat, forsøker å snike seg om bord på et skip som allerede er fullt og forlater sine egne landsmenn som holder tilbake fiendene fra å komme nærmere stranden. Hos de britiske soldatene strekker kun solidaritet seg til deres enheter. Da Tommys gruppe gjemmer seg i en båt som blir skutt på av nære fiender viser en grenaderenhet at de er villig til å ofre dem som ikke tilhører regimentet ved å tvinge dem ut og lure fienden. Dette rettfærdiggjøres ved at de som gruppe holder sammen og at overlevelse ikke er rettfærdig, men en blanding av frykt og grådighet. Som scene representerer det kynismen som viser seg i kampen for å overleve og hvordan noen soldater kun tenker på seg selv, men det er samtidig resultatet av en stresset situasjon som kan komme til å ta livet av dem alle hvis ikke noen ofrer seg for å lure vekk fiendene.

Corner skriver: «The dissent, prejudice and violence generate a story of desperation the negativity of which is in some contrast with the apparent selflessness of the three Spitfire pilots and the efficient resolve of the Moonstone's crew» (Corner 2018, 5-6). Grenaderene er villig til å ofre både medsoldater og landsmenn for å kunne flykte, mens de sivile og pilotene gjør alt de kan for å komme til strendene i tide. Splittelse og feighet er også motiv for en av samtalene mot slutten av filmen hvor Collins, som ble skutt ned før han nådde stranden, blir

beskyldt av en annen soldat for å ikke ha hjulpet til da de trengte ham. En slik konflikt illustrerer hvordan mange av soldatene ikke fikk se de skjulte kampene pilotene kjempet for å komme dit. Ved bruk av ulike synspunkter har Nolan tydelig eksemplifisert hvordan opplevelser og oppfatninger av hendelser varierer. Dawson understreker at de Collins var med på å redde fra båten vet hva han gjorde og hvor han var da det gjaldt som mest. Som karakter viser Collins hvordan hvert eneste bidrag teller mot det større målet uavhengig av hvor mange som er vitne til det og at taperhet handler om å gjøre det man kan.

Mens soldatene sitter på stranden og stirrer mot de endeløse bølgene som skiller dem og hjemlandet, går en annen soldat ut i vannet og forsøker å legge på svøm mot havet. Den likegyldige reaksjonen og handlingen i seg selv symboliserer hvor knekt moralen og håpet deres er for å komme seg vekk fra Dunkerque. Under et av angrepene spør soldatene seg selv hvor flyvåpenet blir av og sannsynligvis tror de at de er blitt etterlatt for å dø. På sjøen viser det seg derimot at soldatene ikke er etterlatt, men at det tvert imot blir gjort en stor innsats for å komme dem til unnsetning. Både pilotene og de sivile lider tap for å nå stranden i tide, og viser solidaritet gjennom å risikere livene sine for å hjelpe soldatene. Gjennom samarbeidet til disse gruppene tar Nolan i bruk samholdselementet som er kjent fra WWII-filmer og lenker kampområdene sammen. Til tross for de dødelige og kaotiske omstendighetene som karakterene befinner seg i viser de viljestyrke og gir aldri opp kampen for å evakuere landsmennene. Samtidig peker redningen på prioriteringene og de vanskelige avgjørelsene krig fremtvinger ved at Moonstone må etterlate flere soldater i vannet for å ikke bli rammet av en brann som sprer seg over sjøen. Representasjonen av overlevelse gjennom flere synspunkter gjør det samtidig mulig for *Dunkirk* å kombinere elementer som tidligere har vært å finne i ubåtfilmer: «the need to work against time; the constant threat of death; the need for patience during long periods of intense helplessness; and the primary importance of working well together» (Basinger 2003, 63).

En av måtene Nolan får publikum nærmere krig er ifølge Lukits karakterenes ansikter (2017). Et poeng han legger frem er hvordan de unge soldatene på stranden, særlig den representative karakteren Tommy, ikke har hatt sjansen til å modnes til den samme selvbesittelsen som den eldre Dawson har (ibid, 532). Det finnes en kontrast i de to karakterene for hvordan de håndterer situasjonen og evakueringen. Mens Tommy og de andre er så desperate etter å komme seg unna at de bryter med regler og solidaritet, er Dawson behersket i oppdraget sitt. I begynnelsen av filmen trosser Dawson politiet som skal rekvirere båten og styrer den selv mot Dunkerque sammen med sin sønn og hans venn. Hans sitat: «There is no running from this»

refererer til ansvaret de sivile tok på seg og viljen til å hjelpe de som var fanget. Mens Dawson og de andre på båten er publikums innblikk til de siviles handlinger og innsats under evakueringen, kan det også drøftes om Dawsons karakter representerer personlige bånd mellom sivile og de som kjemper i krig. Han er ikke bare en sivil som vil hjelpe i kampen, men en far som vil hjelpe å redde andres familiemedlemmer. Som en del av bakgrunnshistorien til Dawson blir det forklart at sønnen hans var pilot og ble skutt ned i krigen. Scenen hvor Collins blir skutt ned og holder på å drukne før Dawson kommer ham til unnsetning vektlegger karakterens traumer. Familiebakgrunnen begrunner hvorfor han ikke kunne forlate flyet i vannet uten å ha undersøkt etter overlevende og selve redningen er en måte å få fred med følelsen av å ha mistet sønnen og ikke kunne ha reddet ham. Evakueringen symboliserer samtidig en måte for karakteren å møte tapet på og ta en aktiv rolle i kampen for at andre ikke må føle det samme. I en større kontekst representerer Dawson de etterlatte som har mistet noen til krigen og hjelpeløsheten de kan måtte sitte igjen med. Dawson uttrykker også kritikk av krig ved å uttale at gamle menn styrer krigen, mens de siviles barn må kjempe den. Den blinde gamle mannen som tar imot soldatene mot slutten av filmen kan også sees på som en kritikk av krig. En tolkning av karakteren er at han selv er veteran fra første verdenskrig og vet at overlevelse er godt nok i en krig ettersom han har vært gjennom forferdelige hendelser. Karakteren kan derfor sies å være en symbolsk forbindelse til antikrigsholdningen som ofte forekommer i WWI-filmer.

Symbolisk i innsatsen for overlevelse er motet og heroismen til de sivile og flyvåpenet. Sivilistene drar ubevæpnet inn i en krigssone for å bidra og hjelpe der de kan, mens pilotene kommer i mindretall med risikofylte fartøy og på begrenset drivstoff. Gjennom pilotene skildres en klaustrofobisk kampsituasjon som er både innlevende og intens ved hjelp av lyd og filming (Corner 2018, 4). Piloten Farrier er blant karakterene i filmen som mest representerer heroisme. Han skyter ned flere fly på veien mot Dunkerque, drivstoffmåleren hans blir ødelagt slik at han selv må regne ut hvor mye som er igjen, og mens de to andre pilotene krasjlander i sjøen fortsetter han alene mot målet. Da han fortsatt ikke er ankommet stranden og ser at det ikke kommer til å være nok drivstoff til å snu og fly hjem igjen velger han å fortsette oppdraget. Ved stranden blir hans siste kamphandling å skyte ned et avgjørende fly som hadde kommet til å bombe en stor mengde evakuerende. At han fortsetter mot Dunkerque til tross for mangelen på drivstoff fremhever dedikasjon til plikt og en uselvisk innsats som utgjør en stor fare for piloten. Det er samtidig ukjent for karakteren på dette tidspunktet om området er under fiendens kontroll og sjansen er stor for å bli skutt ned.

I tråd med evnene han har vist i kamp understreker landingen pilotens ferdigheter. Det siste flyet han skyter ned utgjør også en slags seier og triumf for de jublende soldatene som blir vitne til det. Dette er en påminnelse om at de ikke var glemt og at flyvåpenet kom for å hjelpe dem, samtidig som det virker for å inspirere soldatene og deres moral for de kommende kampene. Hans siste scener i filmen hvor han har tent på flyet sitt og venter på fienden som kommer mot ham er en representasjon for krigsfanger, en kommende kamp for overlevelse, samt et symbol på håp, heroisme og mot. I møte med fienden, fangenskap og død står han oppreist, alene og ansikt til ansikt med det som kommer, mens Churchills tale blir lest opp. I løpet av filmen har karakteren vist hva som er mulig hvis man beholder håpet og gjør et forsøk til tross for vanskelige omstendigheter. Dette er også et av få øyeblikk karakteren ikke har på seg pilotmasken. Med dette vises det at det er mer enn en kriger som har kjempet seg gjennom filmens hendelser, men også et menneske. I begynnelsen av filmen nevnes det blant offiserene at Churchill forventer at de kun kan redde en liten mengde av de fangede styrkene, mens det avsløres mot slutten at de klarte å redde langt flere. Den større innsatsen for evakueringen og sikringen av soldatenes overlevelse kan oppsummeres ved å se på hvordan karakterene både direkte og indirekte samarbeidet på hver sin front og hvordan hver lille handling viste seg å føre til en stor seier for britene og som reddet mange liv. Filmens slutt understreker flere av karakterenes heltemot og innsats. Farrier står ovenfor langvarig fangenskap, men han klarte å utføre oppdraget sitt og møter fienden oppreist. George blir husket og hedret for en innsats han meldte seg frivillig til å gjøre til tross for risikoen det medførte. Soldatene ser i utgangspunktet på seg selv som mislykkede og føler at de har skuffet folket, men blir tatt imot av befolkningen som helter, noe som sammen med filmens avsluttende tale viser at britenes håp for å kjempe videre lever.

Oppsummering

Oppgavens hovedproblemstilling var å besvare hva WWII combat-filmer i den sjette bølgen oppnår ved å ta i bruk grunnleggende og utviklende sjangerkonvensjoner. For å svare på spørsmålet og gi en større forståelse av sjangerens sjette bølge har det blitt tatt i bruk en fremgangsmåte som har studert filmene i seg selv med deres konvensjoner, karakteristikker og elementer, og sett disse i henhold til andre combat-filmer og varianter. Oppgaven har også redegjort for sjangerens historie, utvalgets kontekst og resepsjon, samt problematisert sentrale spørsmål innen combat-sjangeren.

Saving Private Ryan fremstiller flere generiske sjangerkonvensjoner og følger den grunnleggende definisjonen for combat-sjangeren. Den markerte starten på den sjette bølgen og fungerte som en gjenopplivning av sjangeren, handlingsmønsteret og modellen for en WWII combat-film. Den har en typisk combat-helt som leder en blandet gruppe bestående av generiske karakterer på en reise med et mål. Filmens karakterer er gjennom karakteristikker og bakgrunn særlig representativ for den amerikanske generasjonen og kollektivet som kjempet under andre verdenskrig. Spielberg fremhever sentrale elementer fra WWII-filmer som samhold og nødvendigheten av å kjempe, og sjangerkonvensjoner blir i stor grad brukt til å fremheve krigens offer og kostnader. *Saving Private Ryan* deler konvensjoner med flere eldre WWII combat-filmer som fungerer som forløpere, men den viderefører også Vietnamkarakteristikker som psykologisk fokus og krigsforbrytelser. I henhold til den grafiske og brutale kampfremstillingen representerer *Saving Private Ryan* en oppdatering fra de eldre combat-filmene om andre verdenskrig. Gjennom kampene fremheves krigens tilfeldigheter, nådeløshet, psykiske belastning, taktikk og lederskap. Spielberg bruk av filmteknikker oppnår særlig å ta publikum nær krigsopplevelsen fra soldatenes synspunkt. Ved å gå tilbake til grunnleggende konvensjoner oppnår regissøren å gjenvinne andre verdenskrig som *The Good War* og fremstille nobelhet ved krig. Soldatene kommer sammen for å kjempe og viser nødvendigheten av offer, noe som står i særlig kontrast til tidsperioden med Vietnamfilmer som fremhevet splittelse og nytteløshet.

The Thin Red Line er i motsetning til Spielbergs film en langt mer utviklende combat-film ved å hovedsakelig undergrave forventningene til sjangerens konvensjoner. Filmen følger flere karakterer i en større gruppe med enkelte kjente karaktertyper, men ikke en spesifikk hovedkarakter. Malick bryter særlig med sjangeren ved å bruke reflekterende og poetiske monologer som oppnår å vise kampen om soldatenes indre, deres tanker om krig og påvirkningen kamp har på dem. Filmen har en ukonvensjonell og fragmentert

handlingsstruktur som ikke konkluderer karakterenes konflikter. Dette poengterer krigens kompleksitet og ambivalens, og viser at krig ikke kan gi endelige svar eller ha en større mening. Filmen bruker ikke politikk eller Good war til å rettferdiggjøre krigføring, men fremstiller krig som en ondskap og tragedie. Mange av elementene i filmen kan tolkes som å påminne publikum om traumene som rammer de involverte i konflikter. I motsetning til andre combat-filmer undergraver *The Thin Red Line* samhold og solidaritet ved å fokusere på de individuelle opplevelsene, samt fremheve isolasjon og ensomhet. De indre tankene skaper en kompleks skildring av soldatene og peker på hvordan krig er en personlig opplevelse. Soldatens seier er heller ikke triumferende, og fiender blir humanisert med en sympatisk fremstilling. Malick løsriver samtidig handlingen fra sin historiske kontekst og har tydelige forbindelser til Vietnamfilmer og skiller seg fra WWII gjennom å vise følsomhet hos karakterene og utforske deres indre. Gjennom flere elementer og karakteristikk kan den kategoriseres som en Vietnamfilm satt til andre verdenskrig. Gjennom Malicks fremstilling av krig som nytteløst og bruk av flere WWI-karakteristikk klarer filmen samtidig å overføre antikrigsholdningen som ikke har vært assosiert med WWII-filmer. På bakgrunn av dette kan filmen også anses som en WWI-film overført til en WWII-kontekst og en oppdatering av WWI-varianten. Samtidig viderefører den elementer som poetisk tilnærming til indre tanker og kamprealisme fra WWII-filmer, og dens omfang og ensemblebesetning fremkaller tidligere episke combat-filmer. Kampene er voldelige og dokumentariske, og Malick vektlegger kontrasten mellom natur og krigføring i det som kan tolkes som en kritikk av krigføring og dets ødeleggelser.

Fury er satt til sjangerens grunnleggende definisjon og følger WWII-handlingsmønsteret, men kan kategoriseres som utviklende gjennom å inneholde, variere og invertere konvensjoner og karakteristikk på måter som er uvanlig for en film om andre verdenskrig. Hovedkarakterene er kompliserte, voldelige og hensynsløse. De begår krigsforbrytelser og er traumatiserte som følge av krigsopplevelsen. Selve ideen om en moralsk god gruppe, som den vist i *Saving Private Ryan*, blir med dette invertert og undergravd. Det er samtidig uvanlig for WWII-filmer å fokusere på besetninger i stridsvogner. Dette oppnår å skildre en annerledes WWII-opplevelse hvor combat-enheten som tidligere har befunnet seg ute i et landskap blir overført til en lukket og klaustrofobisk situasjon hvor et familiekonsept kommer til syne. Til tross for at familieelementet ofte fremkaller samhold er enheten preget av interne konflikter og anspenhet. Filmen er gjennom mange karakteristikk en Vietnamfilm satt til andre verdenskrig og skiller seg på mange måter fra WWII-filmene. Et av de tydeligste eksemplene

på dette er hovedkarakteren Don som fremkaller Vietnamperiodens ledertyper og representerer et nødvendig onde som behøves for å vinne krigen. Ved å overføre Vietnamvariantens karakteristikk til en WWII-kontekst og invertere moral forsøker Ayer å komplisere andre verdenskrig. *Fury* utfordrer ideen om Good war ved å vise de styggere sidene av andre verdenskrig på en måte som kan sies å være revisjonistisk. Filmen bruker særlig ambivalens og krigens effekt på soldater til å nyansere konflikten. Krigsvirkeligheten og omgivelsene fremstilles som apokalyptisk og forbindes til beskrivelsen av andre verdenskrig som total krig. Selve kampfremstillingen er voldelig og med utgangspunkt i besetningens stridsvogn blir drap og ødeleggelse til kollektive handlinger. Ayer bruker samtidig kvinner og sivile i krigssonen til å peke på krigens totalitet og ramme. De tyske fiendene fremstilles som desperate og underlegne, men det blir gjort forsøk på å humanisere og nyansere dem. Den sentrale krigsrepresentasjonen i filmen er ødeleggelse og det fremheves hvordan krig påvirker mennesker. Dette kommer særlig frem gjennom besetningens tilstand. I en unik sekvens hvor hjemmebane blir brakt inn i krigssonen utforsker og fremstiller Ayer karakterenes inkompatibilitet med sivilisasjon og et liv etter krigen. I *Fury* illustreres krigens destruktive kraft ved at karakterene har blitt både skapt og ødelagt gjennom krigen.

Dunkirk tar utgangspunkt i den grunnleggende sjangerdefinisjonen, men utfordrer denne gjennom flere grupper og en ukonvensjonell narrativstruktur. Handlingen følger enheter langs sjangerens tre sentrale kampområder: bakke, sjø og luft, og hvor hvert synspunkt har sin egen tidsramme for hendelsene. Dette gir publikum en miniatyrfremstilling av krig og evakueringen blir dekket av flere perspektiver. Dette skiller seg også fra andre combat-filmer som ofte kun fokuserer på et kampområde og en type militærenhet. Ved å fremstille hendelser i ukronologisk rekkefølge skapes både forvirring og desorientering, men det forsterker samtidig publikums oppfatning av opplevelsene. Nolan fremhever gjennom de ulike synspunktene hvordan hendelser blir oppfattet ulikt og forsøker å skape et helhetlig bilde av evakueringen gjennom flere subjektive synspunkter. Filmens hovedkarakterer har lite karakterisering og det skapes en combat-opplevelse som handler om nåtidens kamp for overlevelse. Filmens omfang, effekter og hendelser fremkaller samtidig sjangerens episke filmer. En sentral konvensjon *Dunkirk* viderefører er påminnelsen om hjemmet, som også blir fysisk representert i filmen, og som brukes på en måte som fremkaller krigførsområdet fra første verdenskrig hvor trygghet er nært og upåvirket av total krigføring. Andre karakteristikk fra WWI-filmer blir fremkalt gjennom et fokus på de unge soldatene i de britiske styrkene og karakterer som uttrykker kritikk av krig. Nolan nyanserer videre krig ved

å peke på at hendelsen ikke bare er en seier, men også et resultat av en militærkatastrofe. Filmen ignorerer sjangerkonvensjoner som enheters ulike karaktertyper, mens andre som lederoffer og uerfarne ungdomssoldater gjenbrukes. Kampfremstillingen i *Dunkirk* består i hovedsak av angrep og følger ikke en dokumentarisk voldsskildring lik utvalgets andre filmer. Nolan kombinerer spectacle, effekter og filmmusikk for å skape en krigsvirkelighet hvor det fremheves hvordan tiden løper ut og fiendens trusler alltid er tilstedeværende. Et unikt element i filmen er at den fokuserer på allierte styrker som er i retrett og flykter fra strid. Fiendene har overlegen slagkraft som viser soldatenes maktesløshet og angrep fører til både kaos og frykt. Gjennom en fremstilling av fiender som hovedsakelig kommer gjennom maskineri og ikke soldater fremheves det hvor upersonlig krig er med tanke på hvem som kjemper den. I forbindelse med filmens karakterisering viser det til likheter blant soldatene på de to sidene. Filmens krigsrepresentasjon er overlevelse som deles inn i soldatenes egoistiske handlinger for å verne om seg selv og sine egne, og heroismen til flyvåpenet og de sivile som fremkaller kollektiv innsats. Mens soldatene bryter med solidaritetskarakteristikk fra WWII-filmene, gjenoppretter pilotene og de sivile samholdselementet gjennom samarbeid og innsats.

Alle filmene i oppgaven har til felles at deres narrativ følger en eksistensiell og kollektiv krigsopplevelse, og med unntak av *Fury* blir det også gitt innblikk i lederne og offiserenes perspektiv. *Fury* er den eneste filmen i utvalget som i stor grad fokuserer på forferdelighetene som begås i krig, mens *Dunkirk* er eneste film som ikke utspiller seg i fiendtlig landskap. Utvalgets nyeste filmer setter samtidig fokus på militærteknologi gjennom far- og kjøretøy som brukes i handlingen. *Fury* og *Dunkirk* har også til felles at de utvikler konvensjoner for å nyansere krig, særlig gjennom henholdsvis ambivalens og ulike synspunkter. Et interessant funn er også at alle filmene forsøker å fremstille fiender som blant annet sympatisk, lidende, nådefull eller å ha likheter til filmens hovedkarakterer.

Noen overordnede og avsluttende innsikter oppgaven får frem er at utvalget viser hvordan sjangerdefinisjonen og konvensjoner kan brukes til å skape og oppnå svært ulike ting. Fra indre refleksjoner om krig som ondskap og traumene krig påfører, til nobelhet ved krig og uselvisk innsats for å hjelpe de i nød. De etablerte og historiske konvensjonene blir fortsatt gjenbrukt, forandret og videreutviklet til å passe inn med nye tider. Combat-sjangeren har fortsatt relevans år etter starten på den sjette bølgen gjennom nyere WWII-filmer og inntoget av varianten om moderne krigføring. Oppgaven illustrerer samtidig Vietnam- og WWI-filmens innflytelse på sjangeren ved å peke på hvordan karakteristikk fra disse variantene blir plassert inn i en kontekst for andre verdenskrig og brukt til nye formål. Særlig elementer

fra Vietnamvarianten brukes til å lage komplekse skildringer av krig. Konteksten til filmer i den sjette bølgen er som nevnt preget av flere ulike faktorer og ved å strekke seg over en periode på nærmere tjue år er den en av de lengste periodene i sjangerens historie.

Utviklingen av ny teknologi i denne tidsperioden har gjort det mulig å skape en mer realistisk krigsopplevelse på film, og i tillegg har interaktive dataspill om krig fått et sterkt fotfeste som følge av combat-sjangerens tilbakekomst og blitt en drivkraft for filmindustrien. Samtidig har varianten om moderne krigføring blitt etablert, og elementer og karakteristikk fra tidligere combat-varianter inkorporeres i nye filmer om andre kriger. Utviklingen og endringene som forekommer på tvers av områdene i sjangeren gjør den sjette bølgen til en av de mest komplekse tidsperiodene i sjangerens historie.

Videre studier

Oppgaven legger til rette for flere videre studier og retninger som ikke er utforsket. Først og fremst vil en større studie av hele den sjette bølgen av filmer utgitt etter *Saving Private Ryan* og *The Thin Red Line* være et godt utgangspunkt og et relevant bidrag til forskningsfeltet av flere grunner. En slik studie vil kunne spore utviklingen og eventuelle endringer i sjangeren som har forekommet de siste årene og fungere som en fortsettelse på kartleggingen Basinger startet i sin studie. Utvalget kan samtidig avgrenses, blant annet til å kun inneholde filmer om andre verdenskrig eller en kombinasjon av filmer om ulike kriger som er fremtredende i tidsperioden. De sentrale spørsmålene om problematikk i sjangeren som oppgaven kort tar opp knyttet til antikrig og prokrig, fakta og fiksjon, samt realisme utgjør også utgangspunkt som filmene i utvalget eller andre combat-filmer kan utforskes videre i henhold til.

I forbindelse med den moderne krigføringsvarianten av combat-film som har fått et fotfeste i den sjette bølgen, kan det være interessant å undersøke nærmere mytologiseringen av de moderne krigerne i spesialstyrkene som har forekommet. De siste årene har amerikanske tidligere specialsoldater, særlig de fra marinestyrken Navy SEALs, fått en spesiell status på internett og i media, godt hjulpet av populariteten til combat-filmer som *Lone Survivor*. Flere soldater har blitt til mediepersonligheter med store fanbaser gjennom å skrive bøker, drive innholdsproduksjon på YouTube og spille inn podkaster som omhandler deres erfaringer og innsikter. For en slik studie kan det være interessant å undersøke forbindelsen film og Hollywood har til dette fenomenet, hvorvidt dette er en form for propaganda, og eventuelt hvordan det påvirker eller påvirkes av det amerikanske militæret.

En spesifikk combat-film fra de siste årene som egner seg godt til en sjangerstudie med oppgavens fremgangsmåte er WWI-filmen *1917* (Mendes 2019). Filmen tar utgangspunkt i to britiske soldater på et oppdrag for å levere en beskjed om å avlyse en planlagt og katastrofal offensiv, og fremstiller deres farefulle ferd over et krigsområde. Et sentralt element i filmen er dens bruk av en ukonvensjonell teknikk for filming og redigering hvor handlingen fortelles gjennom en lang og tilsynelatende sømløs tagning. *1917* viser videre at sjangeren fortsatt har muligheter for utvikling, samt relevans for Hollywood gjennom kritikerhyllest og tildeling av flere Oscar-priser. Filmen er samtidig laget av en regissør som tidligere har markert seg i sjangeren ved å regissere en svært annerledes combat-film i form av *Jarhead* om Gulfkrigen. Samtidig er det en av få nyere combat-filmer som er satt til første verdenskrig, noe som står i kontrast til Hollywoods fokus i den sjette bølgen som stort sett har vært på andre verdenskrig. Et særlig interessant utgangspunkt for en studie kan også være en komparativ sammenligning av filmen med tidligere WWI-filmer for å undersøke hvilke elementer, karakteristikk og temaer som fortsatt er til stede eller som er blitt forandret.

Appendiks

Sammenligning av utvalg med tabell utarbeidet av Basinger (2003, 58-59):

Element	<i>Saving Private Ryan</i>	<i>The Thin Red Line</i>	<i>Fury</i>	<i>Dunkirk</i>
Dedikasjon			Dokumentarisk åpningsbeskrivelse av de farlige forholdene til stridsvognene	Dokumentarisk åpningsbeskrivelse. Dedikert til livene berørt av hendelsene
Tidsperiode	6. juni – 13. juni, 1944	1942	April, 1945.	26. mai – 4. juni, 1940
Sted	Frankrike	Guadalcanal, Stillehavet	Tyskland	Dunkerque, Frankrike
Militær styrke	2nd Ranger Battalion, hæren	Charlie Company, hæren	2nd Armored Divison, hæren	Hæren, Royal Air Force, Royal Navy
Primærmål	Innta og sikre Omaha Beach, Finn menig Ryan	Innta og sikre Guadalcanal	Forsterke vennlige styrker og innta fiendtlige posisjoner	Overlev og evakuer overlevende
Sekundærmål	Forsvaret av broen ved Ramelle	Hold Guadalcanal	Hold veikrysset	
Helt	Ikke en karrieresoldat, Kaptein	Gruppen som enhet	Ikke en karrieresoldat, Sersjant	Gruppene som enheter
Stjerne	Tom Hanks	Sean Penn	Brad Pitt	Tom Hardy
Gruppe	- Leder som dør - Uerfaren ungdom - Kyniker - Sanitet	- Kyniker - Quirt/Flagg - Religiøs soldat - Uerfaren ungdom	- Leder som dør - Uerfaren ungdom - Kynikere - Religiøs soldat	- Leder som ofrer seg - Sivile - Gammel mann - Uerfaren ungdom

	- Religiøs soldat			
Fiende	Tyskland Personlig	Japan Personlig	Tyskland Personlig	Tyskland Upersonlig
Kvinner i kampsammenheng	Ingen	Ingen	Ingen	Ingen

Sammenligning av utvalgets narrativelementer med tabell utarbeidet av Basinger (2003, 61):

	<i>Saving Private Ryan</i>	<i>The Thin Red Line</i>	<i>Fury</i>	<i>Dunkirk</i>
Begravelse	Ja	Ja	Nei	Ja
Død	Ja	Ja	Ja	Ja
Kamp	Ja	Ja	Ja	ja
Lumsk fiende	Ja	Nei	Nei	Nei
Undertallige helter	Ja	Nei	Ja	Ja
Natur som fiende	Nei	Ja	Nei	Nei
Vedlikehold av utstyr	Ja	Ja	Ja	Nei
Samtale om koner og hjem	Ja	Ja	Nei	Ja
Minoritets offer	Nei	Nei	Ja	Nei
Why we fight- uttalelse	Ja	Nei	Ja	Ja
Reise/Siste skanse	Ja	Ja	Ja	Ja
Annen musikk enn filmmusikk	Ja	Nei	Ja	Nei
Brev	Ja	Ja	Nei	Nei
Stor kampfinale	Ja	Nei	Ja	Nei

Referanseliste

Altman, Rick. 1984. «A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre.» *Cinema Journal* 23 (3): 6–18.

Auster, Albert. 2002. «*Saving Private Ryan* and American Triumphalism.» *Journal of Popular Film & Television* 30 (2): 98–104.

<http://dx.doi.org/pva.uib.no/10.1080/01956050209602844>

Basinger, Jeanine. 2003. *The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre*. Middletown: Wesleyan University Press.

Binns, Daniel og Paul Ryder. 2015. «Re-viewing D-Day: The cinematography of the Normandy landings from the Signal Corps to *Saving Private Ryan*.» *Media, War & Conflict* 8 (1): 86–99. <https://doi.org/10.1177/1750635214540069>

Boggs, Carl og Tom Pollard. 2007. *The Hollywood War Machine: U.S. Militarism and Popular Culture*. Boulder: Paradigm Publishers.

Bordwell, David og Kristin Thompson. 2012. *Film Art: An Introduction, 10th edition*. New York: McGraw-Hill.

Bowles, Scott. 2014. «'Fury' Director David Ayer On Finding The Truth In His War Film.» *Deadline*. Besøkt 22. mars, 2021. <https://deadline.com/2014/12/david-ayer-interview-fury-war-films-1201327833/>

Bronfen, Elisabeth. 2014. «War and Its Fictional Recovery On-Screen: Narrative Management of Death in *The Big Red One* and *The Thin Red Line*.» I *The Philosophy of War Films*, redigert av David LaRocca, 413–436. Lexington: The University Press of Kentucky.

Chapman, James. 2008. *War and Film*. Trowbridge: Reaktion Books.

Chion, Michel. 2004. *The Thin Red Line*. London: BFI Publishing.

Corner, John. 2018. «Nolan's *Dunkirk*: A Note on Spectacle, History and Myth.» *Open Screens* 1 (1): 1–7. <https://doi.org/10.16995/os.3>

Crim, Brian E. 2018. «"I Got No Problem Killing My Kin": *Fury* (2014) and The Evolution of The World War II Combat Film.» *Film & History* 48 (1): 4–14. <https://search-proquest-com.pva.uib.no/docview/2086280013?accountid=8579>

- Critchley, Simon. 2002. «Calm: On Terrence Malick's *The Thin Red Line*.» *Film-Philosophy* 6 (1). <https://doi.org/10.3366/film.2002.0023>
- Debruge, Peter. 2017. «Dunkirk.» *Variety* 336 (16): 123–124. <https://search-proquest-com.pva.uib.no/docview/1924251738?accountid=8579>
- Denham, Jess. 2016. «Harry Styles set for 'boot camp at sea' in prep for Dunkirk role». *The Independent*, 13. april, 2016. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/harry-styles-set-boot-camp-sea-prep-dunkirk-role-a6982451.html>
- Eberwein, Robert (red). 2004. *The War Film*. New Brunswick og London: Rutgers University Press.
- _____. 2009. *The Hollywood War Film*. Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Ekre, Anne. 2011. «Å bearbeide krig: En filmhistorisk undersøkelse av den amerikanske krigsfilm Fra Vietnam til Irak.» Masteroppgave, Høgskolen i Lillehammer.
- Falk, Ben. 2016. «'It was the worst experience of my life': Why the cast of Saving Private Ryan almost quit before filming began.» Yahoo! News. Besøkt 20. april, 2021. <https://uk.news.yahoo.com/how-the-cast-of-saving-private-ryan-almost-quit-142000718.html>
- Fiala, Andrew. 2014. «General Patton and Private Ryan: The Conflicting Reality of War and Films about War.» I *The Philosophy of War Films*, redigert av David LaRocca, 335–353. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Finlay, Christopher J. 2017. «Bastards, brothers, and unjust warriors: Enmity and ethics in Just War Cinema.» *Review of International Studies* 43 (1): 73–94. <https://doi.org/10.1017/S0260210516000255>
- Furstenau, Marc og Leslie MacAvoy. 2003. «Terrence Malick's Heideggerian Cinema: War and the Question of Being in *The Thin Red Line*.» I *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*, redigert av Hannah Patterson, 173–185. London: Wallflower.
- Hasian, Marouf. 2001. «Nostalgic longings, memories of the "Good War," and cinematic representations in *Saving Private Ryan*.» *Critical Studies in Media Communication* 18 (3): 338–358. <https://doi.org/10.1080/07393180128083>

- Høgetveit, Åsne Ø. 2014. «Kvinner i sovjetisk og russisk krigsfilm: offer og moralske førebilete». Masteroppgave, Universitetet i Tromsø.
- Jameson, Fredric. 2014. «War and Representation.» I *The Philosophy of War Films*, redigert av David LaRocca, 81–105. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Jamne, Åse-Berit. 2010. «Krigsfilm - fiksjon og fakta: hvordan forholder «Kampen om tungtvannet» og «Heroes of Telemark» seg til den historiske hendelsen om tungtvannssabotasjen?» Masteroppgave, Universitetet i Oslo.
- Jones, James. 1962. *The Thin Red Line*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Keeton, Patricia og Peter Scheckner. 2013. *American War Cinema and Media since Vietnam: Politics, Ideology, and Class*. New York: Palgrave Macmillan.
- LaRocca, David (red). 2014. *The Philosophy of War Films*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- _____. 2014. «Introduction: War Films and the Ineffability of War.» I *The Philosophy of War Films*, redigert av David LaRocca, 1–77. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Lee, Ashley. 2014. «'Fury': What the Critics Are Saying.» *The Hollywood Reporter*, 17. oktober, 2014. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/fury-review-what-critics-are-741612/>
- Lichty, Lawrence W. og Raymond L. Carroll. 2008. «Fragments of War: Oliver Stone's Platoon.» I *Why We Fought: America's Wars in Film and History*, redigert av Peter C. Rollins og John E. O'Connor, 390–403. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Lord, Catherine M. 2012. «At the Margins of the World: The Nature of Limits in Terrence Malick's *The Thin Red Line*.» *Text Matters* 2 (2): 62–75. <https://doi.org/10.2478/v10231-012-0055-6>
- Lukits, Steve. 2017. «Dunkirk Illusions.» *Queen's Quarterly* 124 (4): 526–541. <https://search-proquest-com.pva.uib.no/docview/1973751768?accountid=8579>
- Maher Junior, Paul. 2010. «Pacific Hell Amid Days of Heaven: Terrence Malick's 'The Thin Red Line'.» *PopMatters*, 1. oktober, 2010. <https://www.popmatters.com/terrence-malick-thin-red-line-2496138266.html>

- McCarthy, Todd. 1998. «The Thin Red Line.» *Variety* 373 (6): 73.
<https://variety.com/1998/film/reviews/the-thin-red-line-2-1200456195/>
- _____. 2014. «Fury.» *Hollywood Reporter* 420 (12): 38. <https://search-proquest-com.pva.uib.no/docview/1644676767?accountid=8579>
- _____. 2017. «Dunkirk.» *Hollywood Reporter* 423 (Jul 19): 78–79. <https://search-proquest-com.pva.uib.no/docview/1926493648?accountid=8579>
- Milton, Nicholas. 2014. «A tank veteran on Fury: 'Very realistic, but it can't show the full horror of war'.» *The Guardian*, 24. oktober 2014.
<https://www.theguardian.com/film/filmblog/2014/oct/24/fury-movie-tank-veteran-sherman-verdict-realistic>
- Mølmen, Edvard. 2019. «Kamera i Strid.» Masteroppgave, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.
- Neale, Steve. 2000. *Genre and Hollywood*. London: Routledge.
- O'Connor, Roisin. 2017. «Dunkirk veteran in tears at Christopher Nolan film premiere: 'It was just like I was there again'». *The Independent*, 24. juli, 2017.
<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/dunkirk-film-premiere-christopher-nolan-veteran-tears-watch-harry-styles-cillian-murphy-tom-hardy-cinema-a7856456.html>
- Perez, Rodrigo. 2011. «It Was A War For Cast & Crew: 16 Things You Need To Know About Terrence Malick's 'The Thin Red Line'.» *IndieWire*. Besøkt 20. april, 2021.
<https://www.indiewire.com/2011/06/it-was-a-war-for-cast-crew-16-things-you-need-to-know-about-terrence-malicks-the-thin-red-line-117975/>
- Pippin, Robert. 2014. «Vernacular Metaphysics: On Terrence Malick's *The Thin Red Line*.» I *The Philosophy of War Films*, redigert av David LaRocca, 385–411. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Rechtshaffen, Michael. 1998. «'Saving Private Ryan': THR's 1998 Review.» *The Hollywood Reporter*, 20. juli, 1998. <https://www.hollywoodreporter.com/review/saving-private-ryan-review-1998-movie-1023817>

- Rijsdijk, Ian-Malcolm. 2011. «Terrence Malick's *The Thin Red Line*: Some Historical Considerations.» *Film & History* 41 (1): 26–47. <https://search-proquest-com.pva.uib.no/docview/866421605?accountid=8579>
- Rollins, Peter C. og John E. O'Connor (red). 2008. *Why We Fought: America's Wars in Film and History*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- _____. 2008. «Introduction.» I *Why We Fought: America's Wars in Film and History*, redigert av Peter C. Rollins og John E. O'Connor, 1–38. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Romanowski, William D. 1993. «Oliver Stone's *JFK*: Commercial filmmaking, cultural history, and conflict.» *Journal of Popular Film and Television* 21 (2): 63–71.
- Rositzka, Eileen. 2018. *Cinematic Corpographies: Re-Mapping the War Film Through the Body*. Berlin og Boston: De Gruyter.
- Sharf, Zack. 2021. «Christopher Nolan's Favorite Movies: 35 Films the Director Wants You to See.» IndieWire. Besøkt 20. april, 2021. <https://www.indiewire.com/gallery/christopher-nolan-favorite-movies/>
- Shepherd, Jack. 2017. «Dunkirk reviews roundup: What the critics are saying about Christopher Nolan's latest movie.» *The Independent*, 18. juli, 2017. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/dunkirk-reviews-roundup-critics-reaction-masterpiece-oscars-award-contender-a7846326.html>
- Silverman, Kaja. 2009. *Flesh of My Flesh*. Stanford: Stanford University Press.
- Sinnerbrink, Robert. 2006. «A Heideggerian Cinema?: On Terrence Malick's *The Thin Red Line*.» *Film-Philosophy* 10 (3): 26–37. <https://www.eupublishing.com/doi/abs/10.3366/film.2006.0027>
- Suid, Lawrence H. 2002. *Guts and Glory: The Making of the American Military Image in Film*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Sørensen, Tonje H. 2015. «The Second World War in Norwegian film: The topography of Remembrance.» Doktorgradsavhandling, Universitetet i Bergen.
- Thompson, Anne. 2018. «Christopher Nolan's 'Dunkirk' Broke the Rules by Ignoring Spielberg and Hiding Tom Hardy.» IndieWire. Besøkt 22. mars, 2021.

<https://www.indiewire.com/2018/02/christopher-nolan-dunkirk-broke-the-rules-oscars-hoyte-van-hoytema-1201926487/>

Toplin, Robert B. 2006. «Hollywood's D-Day From the Perspective of the 1960s and the 1990s: *The Longest Day* and *Saving Private Ryan*.» *Film & History* 36 (2): 25–29.

<https://search-proquest-com.pva.uib.no/docview/214065473?accountid=8579>

Trafton, John. 2016. *The American Civil War and the Hollywood War Film*. New York: Palgrave Macmillan.

Weisberg, Jacob. 1999. «Bombs and blockbusters.» *The New York Times Magazine*, 11. april, 1999.

<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/magazine/home/041199wwln-weisberg.html>

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

_____. 2013. «In Country: Narrating the Iraq War in Contemporary US Cinema.» I *A Companion to the Historical Film*, redigert av Robert A. Rosenstone og Constantin Parvulescu, 384–406. Chichester og Malden: Wiley-Blackwell.

Wetta, Frank J. og Martin A. Novelli. 2008. «On Telling the Truth about War: World War II and Hollywood's Moral Fiction, 1945–1956.» I *Why We Fought: America's Wars in Film and History*, redigert av Peter C. Rollins og John E. O'Connor, 259–282.

Lexington: The University Press of Kentucky.

Young, Marilyn. 2006. «In the Combat Zone.» I *Hollywood and War: The Film Reader*, redigert av David J. Slocum, 315–324. New York: Routledge.

Filmer og TV-serier

Annakin, Ken, Marton, Andrew og Bernhard Wicki. 1962. *The Longest Day*. 20th Century Fox.

Annaud, Jean-Jacques. 2001. *Enemy at the Gates*. Paramount Pictures.

Ayer, David. 2014. *Fury*. Sony Pictures Releasing.

Bay, Michael. 2001. *Pearl Harbor*. Buena Vista Pictures.

_____. 2016. *13 Hours*. Paramount Pictures.

Berg, Peter. 2013. *Lone Survivor*. Universal Pictures.

Bigelow, Kathryn. 2008. *The Hurt Locker*. Summit Entertainment.

Cimino, Michael. 1978. *The Deer Hunter*. EMI Films.

Company Pictures og Blown Deadline Productions. 2008. *Generation Kill*. HBO.

Coppola, Francis. 1979. *Apocalypse Now*. United Artists.

Cosmatos, George. 1985. *Rambo: First Blood Part II*. Tri-Star Pictures.

Daves, Delmer. 1943. *Destination Tokyo*. Warner Bros.

DreamWorks Television og Playtone. 2010. *The Pacific*. Warner Bros. Television.

Eastwood, Clint. 2006. *Flags of Our Fathers*. Warner Bros. Pictures.

_____. 2006. *Letters from Iwo Jima*. Warner Bros. Pictures.

_____. 2014. *American Sniper*. Warner Bros. Pictures.

Emmerich, Roland. 2019. *Midway*. Lionsgate.

Fuller, Samuel. 1980. *The Big Red One*. United Artists.

Gibson, Mel. 2016. *Hacksaw Ridge*. IM Global.

Kubrick, Stanley. 1987. *Full Metal Jacket*. Warner Bros.

Malick, Terrence. 1998. *The Thin Red Line*. 20th Century Fox.

Marton, Andrew. 1964. *The Thin Red Line*. Allied Artists.

Mendes, Sam. 2005. *Jarhead*. Universal Pictures.

_____. 2019. *1917*. Universal Pictures.

Milestone, Lewis. 1930. *All Quiet on the Western Front*. Universal Pictures.

_____. 1945. *A Walk in the Sun*. 20th Century Fox.

Minghella, Anthony. 1996. *The English Patient*. Miramax Films.

Nolan, Christopher. 2017. *Dunkirk*. Warner Bros. Pictures.

Norman, Leslie. 1958. *Dunkirk*. Metro-Goldwyn-Mayer.

Playtone, DreamWorks Television og HBO Entertainment. 2001. *Band of Brothers*. HBO Enterprises og Warner Bros. Television Distribution.

Schaffner, Franklin J. 1970. *Patton*. 20th Century Fox.

Scott, Ridley. 2001. *Black Hawk Down*. Sony Pictures Releasing.

Spielberg, Steven. 1993. *Schindler's List*. Universal Pictures.

_____. 1998. *Saving Private Ryan*. Paramount Pictures.

Stone, Oliver. 1986. *Platoon*. Orion Pictures.

Walsh, Raoul. 1926. *What Price Glory?* Fox Film Corporation.

_____. 1945. *Objective, Burma!* Warner Bros.

Wilde, Cornel. 1967. *Beach Red*. United Artists.

Wright, Joe. 2007. *Atonement*. Universal Pictures.