



LUND UNIVERSITY

På postkommunistisk road trip. Den tjekkiske road movie Jízda i historiekulturel kontekst

Bechmann Pedersen, Sune

Published in:
Möten med historiens mångfald

2010

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Bechmann Pedersen, S. (2010). På postkommunistisk road trip. Den tjekkiske road movie Jízda i historiekulturel kontekst. In L. Berggren, K.-G. Karlsson, & C. Tornbjer (Eds.), *Möten med historiens mångfald* (pp. 76-84). Nordic Academic Press.

Total number of authors:

1

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

KAPITEL 6

På postkommunistisk road trip

Den tjekkiske road movie *Jizda*
i historiekulturel kontekst

Sune Bechmann Pedersen

Dagens Europa er mobilt. Lavpris flyselskaber, højhastigheds jernbaner, og et konstant voksende netværk af motorveje fører en strøm af europæere rundt på kontinentet i en udstrækning, der var utænkelig før 1990. I Øst- og Centraleuropa var bevægelse underlagt strenge restriktioner i størstedelen af tiden fra Anden verdenskrig til Berlinmurens fald. For road movie filmgenren er fri mobilitet en vigtig forudsætning. Uden bevægelse, intet "road trip". Det er derfor ikke overraskende at filmindustrierne under de kommunistiske regimer undveg genren. Forheligheden af den frie bevægelighed som genren har været eksponent for, ville have stået i for skarp kontrast til virkeligheden bag jerntæppet.¹ Efter de demokratiske revolutioner i Øst- og Centraleuropa omfavnede filmindustrierne dog også her road movie genren.

Hvad disse "rejsefilm" har til fælles er rejsen som et kritisk redskab til at udsætte selvet og dets omgivelser for nærmere undersøgelser. Dette foregår ofte på to niveauer: et introspektivt niveau, hvor bevægelsen i et fysisk rum kontrasteres mod en personlig udviklingshistorie. På dette niveau gøres rejsen tilmed ofte til en granskning af livets grundlæggende spørgsmål. På det sociale niveau indebærer rejsen ofte et kritisk studie af det omgivende samfund karaktererne møder på deres vej.² Rejsefilmens immanente samfundskritik gør genren særlig interessant i et historiekulturelt perspektiv. At studere historiekultur vil sige at studere den mangfoldighed af måder historie bliver kommunikeret på gennem for eksempel skrift, tale, mindesmærker, indretningen af et museum, og ikke mindst film. Gennem studiet af film, der problematiserer den kommunistiske fortid og nutiden efter "fløjlsrevolutionerne", bliver

det muligt at nærme sig en forståelse af samtidens historiebevidsthed. Netop dette er formålet med et større historiekulturelt studie af den kommunistiske fortid i tjekkiske fiktionsfilm produceret efter 1989, som jeg nyligt har påbegyndt. Tjekkisk film efter 1989 har oplevet en særdeles begrænset interesse både i den tjekkiske og internationale forskningsverden. Den eksisterende litteratur begrænser sig til enkelte oversigtsværker på engelsk og tjekkisk, samt nogle få artikler spredt i forskellige tidsskrifter og antologier. Der eksisterer altså et hul i det samtidshistoriske studie af hvordan fortiden forhandles i det postkommunistiske Tjekkiet.

Formålet med denne korte tekst er at præsentere et par af de temaer i den tjekkiske historiekultur, der skal analyseres nærmere i det overordnede forskningsprojekt. Til dette formål udgør road movien *Jizda*, som det demonstreres nedenfor, et rigt empirisk materiale. På det introspektive niveau inviterer filmen til en analyse af hvordan generationen opvokset i 70'erne og 80'erne klarede tilpasningen til tiden efter regimeskiftet. På det sociale niveau leverer filmen et studie af Tjekkiet visuelle fremtoning efter 1989 og åbner dermed for en diskussion af national identitet i det post-kommunistiske samfund.

Bilferie på bøhmisk

Filmen, som på engelsk bærer titlen *The Ride*, blev indspillet i 1994 og er instrueret af den flerdobbelte Oscar-vinder Jan Svěrák. I Skandinavien forbindes Svěrák formentlig mest med sit tjekkisk-russiske forsoningsdrama *Kolja*, der blev tildelt en Oscar i 1997, men instruktøren har i løbet af sin karriere eksperimenteret med både dukkefilm og science fiction, og altid med stor succes til følge. *Jizda* opstod ud af filmskaberens personlige ambition om at lave en kvalitetsfilm på det mindst mulige budget.³ Indspillet på bare tre uger med et minimalt budget på kun 30.000 dollars opnåede den forbløffende gode slagstal ved premieren i efteråret 1994. Filmens besnærende sensommerstemning førte endda til en succesfuld re-premiere den efterfølgende sommer, og sidenhen har filmen nydt en vedvarende popularitet blandt publikum i alle aldre i hjemlandet.⁴

Jizda fortæller historien om to venner, Frank og Radek, som køber et gammelt lig af en bil og kører ud for at nyde den tjekkiske sommer på vejene. Selskabet gøres hurtigt følge af et tredje parti. Siddende i vejkanthen finder hovedpersonerne teenageren Anna. På flugt fra sin

voldelige kæreste vælger hun at tage imod drengenes tilbud om et lift. Snart begynder hun at flirte uhæmmet med vennerne, hvoraf mindst den ene er i et fast forhold. Før Anna træder ind på scenen har Frank og Radek diskuteret fordelene ved seksuelt at udnytte rumænske eller ungarske piger. Såfremt disse skulle beklage sig til myndighederne, ville sprogbarriererne formentlig redde hovedpersonerne. Ikke desto mindre fantasierer Frank og Radek om, at de i værste fald ville blive nødt til at gemme et lig i skoven. Anna passer dog langt fra ind i deres forestilling om en passiv prostitueret klar til at blive udnyttet. Hendes fantastiske udseende (karakteren spilles af den atten-årige fotomodel Anna Geislerova) pacificerer vennerne, og inden længe gør de sig store anstrengelser for at gøre turen komfortabel for hende. De køber hendes yndlingsmad og alkohol, de kører i forsigtig stilhed for ikke at forstyrre hendes søvn, og selvom de næsten er uden penge indlogerer de sig på et hotelværelse, så hun kan sove i en rigtig seng.

Jan Čulík har i en kortfattet analyse af *Jizda* foreslået, at vennerne kan betragtes som kastrerede børn af "normaliseringen" der efterfulgte det mislykkede Prag-forår i 1968.⁵ Normalisering var betegnelsen det tjekkoslovakiske regime anvendte for processen, der skulle føre landet tilbage på kommunismens rette vej i de to årtier fra 1968 til 1989. Tøbruddet i 1960'erne blev bragt til en brat afslutning med Warszawa-pagtens invasion af Tjekkioslovakiet i august 1968. Herefter blev ytringsfriheden igen stærkt indskrænket, og regimet optrappede forfølgelsen af alle der ikke ønskede "normalisering". Invasionen og de bristede håb medførte kollektiv tjekisk desillusion. Troen på forandring forsvandt, og folk affandt sig med tingenes tilstand. Moralske kompromiser blev belønnet af regimet med en vis fremgang i levestandard og bedre adgang til materielle goder.

Børnene af "normaliseringen" som de fremstilles i *Jizda* har aldrig lært den selvsikkerhed og aggression som er nødvendig for at klare sig i den nye postkommunistiske virkelighed. På den anden side begyndte Annas teenageår under den såkaldte "Fløjlsrevolution" i 1989. Hun ser øjeblikkeligt de to mænds usikkerhed gemt under et tyndt lag af prætentios maskulinitet. Ubehjælpelige og fantasiløse inviterer de hende ikke på en dristig tur, men tilbyder i stedet at køre hende hjem. De har ingen idé om hvordan man kurtiserer den attraktive pige, og det fornøjer hende. "Du har ikke hvad der kræves", fortæller hun brutalt Radek, og han anerkender det tavst. Som Ewa Mazierska endvidere noterer i sin analyse af kønsrelationerne i *Jizda* har Anna allerede elimineret al

hans maskuline kraft i en tidligere scene.⁶ Efter en svømmetur har det kolde vand fået Radeks penis til at skrumpede ind, hvilket Anna nøgternt gør ham opmærksom på. Hendes blik på hans nøgne krop gengældes aldrig, og det lykkes aldrig vennerne at se hende nøgen.

Efter ydmygelsen i svømmescenen forsøger Radek og Frank at imponere Anna ved udføre et større skuespil. Venner foregiver først at røve en bank og derefter at illegalt bryde ind i et tomt hus på landet. I en tidligere analyse af filmen har Ewa Mazierska og Laura Rascaroli hævdet at de faktisk stjæler penge og bryder ind i sommerhuset.⁷ Sådan har mange biografgængere sikkert også oplevet scenerne, men et nærmere eftersyn viser at det forholder sig anderledes. Scenen hvor Radek angiveligt røver en bank udspiller sig på torvet i en provinsby. Frank og Anna venter i bilen foran en bank som Radek er gået ind i. Anna undrer sig over hvorfor det tager ham så lang tid. Endelig kommer han løbende ud, Frank gasser op, og Radek kaster sig ind i bilen der nu er i fart. To ting taler for at Radek har holdt sig på den rigtige side af loven. For det første opholder han sig usædvanlig lang tid i banken, taget i betragtning at udbyttet blot er en enkelt tusindkroneseddel. For det andet ser man tydeligt, at Radek skjult for Annas blik giver Frank en bankbog tilbage i scenen efter "bankrøveriet". Angående "indbruddet" i sommerhuset ser man også her Radek i smug skjule et fotografi som stod fremme i huset. Ud fra dette formoder Čulík at Radek fandtes på billedet, fordi huset helt enkelt tilhører hans familie.⁸ Frank og Radek gør altså hvad de kan for at give Anna en illusion af at befinde sig blandt vilde vovehalse. I deres ivrige bestræbelser foretager de sig dog aldrig noget strafbart, hvilket er med til at styrke billedet af Frank og Radek som loyldige borgere uden den hensynsløse drift til at sætte sig selv igennem under transitionen fra plan- til markedsøkonomi.

Sommerhuset eller "chata", som er den tjekiske betegnelse, har en særlig betydning i nyere tjekisk historie. Paulina Bren har demonstreret hvordan tjekker plejede at anvende dem som et privat tilholdssted langt fra samfundets disciplinerende kræfter under de sidste årtier af kommunismen.⁹ I løbet af aftenen de tilbringer i chataen bliver road moviens typiske sjælesøgende rundkredssamtale i stearinlysets skær forstyrret to gange. Først tændes det elektriske lys ved en fejl, og med ætsende klarhed fremhæves det, at de i stedet for at være i vildniset befinder sig midt i den elektrificerede civilisation. Kort efter kimer telefonen. Anna bliver forundret, men vennerne er smerteligt bevidste. Nogle dage er gået siden de påbegyndte deres rejse, og med al sandsynlighed

venter Franks hustru i Prag spændt på at høre nyt fra sin eventyrer og hans kompagnon. Mændenes ansigtsudtryk taler for, at de tydeligt ved hvem chataen tilhører.

Forskellen på de håbløse børn af kommunismen og den nye post-kommunistiske generation af driftige forretningsfolk betones i flere situationer. Den første brugtvognsforhandler de møder i jagten på en bil de kan betale, bevæger sig omkring med sin mobiltelefon som den mest naturlige ting (bemærk at filmen blev indspillet i Tjekkiet i 1994, hvor mobiltelefoner langt fra var allemandseje). Endvidere instruerer forhandleren sine kunder om at bilen kører på benzin eller diesel, alt afhængig af hvad man "opdrager den til at anvende". Denne selvsikre retorik er fremmed for hovedpersonerne. Ved et besøg hos en anden brugtvognsforhandler visualiseres deres underlegenhed endnu engang. Han er helt enkelt et hoved højere end de to unge mænd, og hans skinnende halskæde placerer tydeligvis bilhandleren blandt den nye succesfulde generation ulig hans ubemidlede kunder. Forskellen på hovedpersonerne og generationen af nyrige forretningsfolk understreges yderligere da Radek læser i en avis. En artikel beskriver en spidsmus størrelse i forhold til et kreditkort. "Vi plejede at anvende tændstikæsker til at måle tings størrelse", kommenterer Radek tørt.

I *Jizda* er Anna aktøren, der ikke blot spiller skuespil, men handler konkret for at forbedre sin situation, mens de tjekkiske mænd ser passivt og skeptisk til. Det er Anna der begiver sig ud efter hjælp da bilen sidder fast på en stubmark, og det er Anna der står tidligt op om morgenen for at stjæle grøntsager på de omkringliggende marker til gruppens morgenmad. Samtidig er hun bekendt med det luksuriøse liv som post-kommunismen har muliggjort. Hendes kæreste køber regelmæssigt nyt tøj til hende, og han inviterer hende på rejser, hver gang de keder sig. Hermed adskiller filmen sig fra en generel tendens observeret af Dina Iordanova. Iordanova hævder at kvinders handlekraft i mødet med sociale problemer ofte nedtones i post-kommunistiske film.¹⁰ Derimod passer filmen ind i en anden tendens observeret af Iordanova til at "sexe kvindelige karakterer op". Anna er så afgjort "sexet op". Hendes naturlige skønhed i *Jizda* udgør et centralt modstykke til de lidet attraktive forvoksede drengerøve. Filmen indebærer dog den overraskende vending at Anna faktisk "ned-sexes" i løbet af filmen. Da de først møder hende, sidder hun ved vejkanten i en tynd kjole, og uden trusser på. Som filmen skrider frem og mændene gør tilnærmelser bliver Anna mere og mere påklædt og utilnærmelig.

Til sidst får Anna nok af deres bogstavlige og symbolske impotens. Hendes kæreste, der har jagtet hende så desperat, opsporer endnu en gang gruppen og modsat de tidligere træf vælger Anna nu tavst at følge med ham. Hans moderne bil og stilfulde påklædning står i skærende kontrast til vennernes sjuskede tøjstil og rustvrag af en hjemmelavet convertible. *Jizda* forbliver tro mod den tjekkiske tradition om aldrig at fremstille forretningsmænd i et positivt lys.¹¹ Publikum inviteres hverken til at føle sympati med den dominerende og ejebegærlige kæreste eller med de arrogante bilforhandlere. De to hovedpersoner er dog også tillagt flere tvivlsomme karakteristika så som voldelige illusioner og en opgivende indstilling til det post-kommunistiske samfund.

Filmens afsluttes med Annas og kærestens død i en bilulykke forårsaget af at Anna fjerner nøglerne fra tændingen og dermed låser rattet på vej ned af en stejl bakke. Under sit "ridt" med drengene havde hun foretaget samme nervepirrende trick, men dengang førte det blot til at de strandede på en stubmark for foden af bakken. Kort efter den fatale ulykke er indtrukket passerer de to venner og indser hvad der er hændt. Denne slutning emmer af et problematisk ideologisk budskab. I modsætning til *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), der ender med det konservative samfunds blodige straf af de afvigende, er døden i *Jizda* selvforskyldt. Anna og kæresten, de succesrige repræsentanter for de post-kommunistiske forretningsmagere, gambler og taber. I mellemtiden fortsætter Frank og Radek videre ad vejen mod horisonten. Selvom Frank demonstrativt kaster en "made in Czechoslovakia"-tændstikæske bort er der ingen indikationer af at hovedpersonerne vil vælge vejen tilbage for at omfavne de kapitalistiske værdier. Som de cruiser mod den bøhmiske horisont ender deres eskapistiske ridt på kanten af samfundet uden nogen klar konklusion. Karaktererne har ikke udviklet sig, men er fortsat de ubehjælpomme, forvoksede tjekkiske drenge. Filmen kan dermed fortolkes som en hyldest til en nostalgisk forestilling om den endeløse og ubekymrede sommer fjernt fra det tumultariske post-kommunistiske samfund kort efter "Flølsrevolutionen".

Det følgende afsnit fokuserer på portrættingen af det bøhmiske landskab i *Jizda*, og dets relation til det nationale efter 1989. Rammerne for dette kapitel tillader ikke længere metodologiske overvejelser, men det bør nævnes at Mette Hjorts studier af det nationale på film har været en vigtig metodisk kilde til inspiration.¹²

Jan Svěrák viser sig med *Jizda* som en filmskaber, som er yderst bevidst om den tjekkiske filmhistorie. Ved at anvende locations, der er

kendt fra mesterinstruktøren Jiří Menzels tidligere hit *Posřřiziny* (*Cutting it Short*, 1981) og ved at involvere et lokalt brandkorps som Miloš Forman gjorde det i *Hořř, mř panenko* (*The Firemen's Ball*, 1967)¹³ viser Svěrák ikke blot sin respekt for den ældre tjekkiske generation af berømte filmskabere. Han placerer også sin film i en artikuleret tjekkisk geografisk og kulturel kontekst. Dette er ligeledes tilfældet i en veleksekeret scene, i hvilken Anna spørger, hvor de er på vej hen; om de måske er på vej til havet. Med det spørgsmål rammer den unge pige direkte ind i et ømt tjekkisk punkt (og understøtter samtidig Ewa Mazierskas argument om de mandlige karakterers manglende formåen). Tjekkioslovakiet og Ungarn var de eneste kommunistiske stater uden en kystlinje, men hvor ungarerne kunne finde trøst i deres Balaton-sø var tjekkioslovakkerne klaustrofobisk omgivet af deres kommunistiske brødre uden noget åbent hav at lindres ved. Denne tjekkiske længsel efter en ferie ved havet er ligefrem et centralt motiv i en anden populær post-kommunistisk film, *Pupendo* (Jan Hřebejk, 2003), og genstand for megen satire i folkekomedien *Slunce, seno, erotika* (*Sun, Hay and Erotica*, Zdeněk Troška, 1991). I den sidstnævnte film opholder en flok tjekkiske turister sig på ferie i Italien, og der kæmpes hårdt om et værelse med havudsigt. Senere, under en middag på hotellets restaurant skræmmes selskabet desuden fra vid og sans ved mødet med skaldyr.¹⁴

Men i *Jizda* er Frank og Radek ude af stand til at tilbyde Anna en tur til havet. Uden penge kunne de ikke købe nummerplader til bilen, og med deres illegale franske plader er det umuligt at krydse landegrænser. Dette indgyder filmen en spidsfindig tvetydighed. På den ene side skriver den sig ind i den typiske amerikanske tradition med vidunderlige billeder af landskabet og naturen. De sydbøhmiske omgivelser præsenteres i et ømt, romantisk skær. Markerne er frodige, vandet i åen er friskt og solnedgangene er lune og charmerende. På den anden side er det også en europæisk rejsefilm hvor klaustrofobien lurer rundt om hvert et hjørne. Her er ingen dramatiske skudvekslinger og kun en enkelt spagfærdig biljagt til at aflede opmærksomheden fra det faktum, at alting foregår efter en mindre skala i "det vilde øst". Det giver næsten den tjekkiske road movie et skær af farce at hovedpersonerne igen og igen støder ind i Annas forsmåede kæreste. Handlingen udspiller sig i løbet af få døgn, men hele fem gange formår Frank og Radek alligevel at krydse kærestens vej. Bøhmen er ganske enkelt ikke tilstrækkelig stor til man kan undslippe tidligere kærester eller sociale normer.

Tjekkioslovakiet refereres til på ovennævnte tændstikæske, hvilket

bringer tvetydige nostalgiske minder frem om de langsommere tempo og det enkle liv under "normaliseringen".¹⁵ På intet tidspunkt artikuleres der dog en længsel efter det statsocialistiske system. Annas uopnåelige ønske om at rejse til havet fremhæver hendes internationale tilsnit, vant som hun er til at rejse udenlands med sin bemidlede kæreste. For Frank og Radek derimod er tanken om en rejse udenlands for uoverskuelig. For det første betyder deres marginale position i den nye økonomi, at de ikke har de økonomiske midler krævet for at rejse udenlands. For det andet føler hovedpersonerne sig særdeles veltilpas i den ukorrumperede bøhmiske landlige idyl, hvor alting går langsommere, og gamle damer stadig høster halm med le. De uforskammet smukke optagelser af det fortryllende sommerlandskab indgyder en sentimental følelse af en autentisk idyllisk sommer. Karaktererne føler sig hjemme på landet, men de er ikke desto mindre også fanget i landet. Isoleret i den europæiske margin anno 1994 er der fortsat langt at rejse før de endegyldigt kan vende "tilbage" til den europæiske familie. Et tema der repeteres i flere tjekkiske film fra den tid.

Dette kapitel har demonstreret hvordan studiet af post-kommunistiske film kan bidrage til at belyse nye sider af tjekkisk historiekultur. Road movien *Jizda* instrueret i 1994 af Jan Svěrák anvendtes til at fokusere særligt på to emner. For det første, hvordan generationen opvokset under "normaliseringen" håndterer kommunismens fald og kapitalismens indtog. For det andet, hvordan det tjekkiske landskab og dermed det nationale repræsenteres i film efter 1989. Den nyopnåede mobilitet som genvalget i sig selv er en hyldest til, udnyttes ikke til at udforske de omkringliggende nationale rum og folk. Rejsen finder udelukkende sted i det sydlige Bøhmen og dermed problematiserer road movien ambivalensen mellem romantiseringen af friheden og konventionernes snærende bånd, der i *Jizda* ofte er ubehageligt nærværende. Filmen ender dog i en overraskende moralsk slutning med en entreprenørs død, og hovedpersonernes fortsatte eskapistiske ridt. Dermed åbnes der for en ideologisk kritik af filmen som leverandør af en behagelig drøm om den endeløse sommer på landet isoleret fra det post-kommunistiske virvar.

Noter

- 1 Daniela Berghahn, *Hollywood Behind the Wall. The Cinema of East Germany*, Manchester & New York 2005, s. 231.
- 2 Ewa Mazierska, *Masculinities in Polish, Czech and Slovak Cinema. Black Peters and Men of Marble*, New York 2008, s. 4.
- 3 Jason Wood, *100 Road Movies*, London 2007, s. 78–79.
- 4 Andrej Halada, *Český Film Devadesátých Let. Od Tánkového Praporu Ke Koljovi*, Praha 1997, s. 127.
- 5 Jan Čulík, *Jací Jsme. Česká Společnost V Hraném Filmu Devadesátých a Nulých Let*, Brno 2007, s. 199.
- 6 Ewa Mazierska 2008, s. 174.
- 7 Ewa Mazierska & Laura Rascaroli, *Crossing New Europe. Postmodern Travel and the European Road Movie*, London & New York 2006, s. 168.
- 8 Jan Čulík 2007, s. 201.
- 9 Paulina Bren, "Weekend Getaways: The *Chata*, the *Tramp*, and the Politics of Private Life in Post-1968 Czechoslovakia", i David Crowley & Susan Emily Reid (eds.), *Socialist Spaces. Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*, Oxford 2002.
- 10 Dina Iordanova, *Cinema of the Other Europe. The Industry and Artistry of East Central European Film*, London 2003, s. 140–142.
- 11 Petra Dominková, "We Have Democracy, Don't We? Czech Society as Reflected in Contemporary Czech Cinema", i Oksana Sarkisova & Péter Apor (eds.), *Past for the Eyes. East European Representations of Communism in Cinema and Museums after 1989*, New York 2008, s. 236–237.
- 12 Mette Hjort & Scott MacKenzie (eds.), *Cinema and Nation*, London 2000; Mette Hjort, "Themes of Nation", i Max Louwse & Willie van Peer (eds.), *Thematics. Interdisciplinary Studies*, Amsterdam & Philadelphia 2002.
- 13 *Hoří, má panenko* har som den eneste af de i kapitlet omtalte film også en officiel dansk titel: *Brandmænd i fyr og flamme*.
- 14 Tilmeld den seneste road movie produceret i Tjekkiet, *Dvojka (Twosome)*, Jaroslav Fuit, 2009) udspiller sig hovedsagligt under et ophold ved en dansk strand.
- 15 Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York 2001.

KAPITEL 7

Fredsbevarandets treenighet

Svenska FN-insatser och Clausewitz teori om krig

Andreas Tullberg

Tidigt på morgonen den 16 december 1961 stod den största delen av den fjortonde svenska Kongobataljonen redo vid sina utgångspositioner i sydöstra Elisabethville. Ett kraftigt tropiskt regn hade precis börjat falla, vilket gjorde det omöjligt för de svenska jaktplanen att understödja sina landsmän på marken. En dryg kilometer framför de nu genomblöta soldaterna lyste granatkastarbrisaderna upp natthimlen med ett kusligt grönt sken. Deras anfallsmål, gendarmerilägre Camp Massart, låg under kraftig beskjutning från indiska, irländska och svenska granatkastare positionerade på olika platser i staden. Snart skulle stormelden ta slut och det skulle innebära startsignalen för bataljonen att storma lägre.¹ Ordern från högkvarteret var glasklar och uppgiften var en del i FN:s "avgörande anfall", en plan för "the destruction of enemy resistance in E'ville area".² Flera FN-soldater, bland dem även svenskar, hade redan stupat eller blivit allvarligt skadade i strider sedan inledningen på FN:s operation i Kongo 1960. Morgonens anfall den 16 december skulle ytterligare öka den siffran. Trots detta beskrev bataljonchefen Jonas Wærn i sin rapport till försvarsstaben våldet som nödvändigt, planerat och offensivt.³

Aldrig förr hade en fredsoperation varit så förknippad med krig som den var i Kongo på 1960-talet. För första gången på 147 år hade svenska reguljära soldater deltagit och stupat i strid. Sverige hade hörsammat generalsekreterare Dag Hammarskjölds begäran om hjälp att förhindra våldsamheter i samband med Kongos självständighet från Belgien 1960, och över 5 000 poster kom att innehas av svenskar under de kommande fyra åren. Insatsen var emellertid inte Sveriges utan FN:s och även om utrikesminister Östen Undén mindre än ett dygn före anfallet