

“Bachelor Eindwerkstuk, Geschiedenis”

Taal en Cultuurstudies

Hoofdrichting: Amerikanistiek

Universiteit Utrecht

2013-2014

Blok 4

De Vietnamoorlog in de Amerikaanse Cinema: Een onderzoek naar de representatie van de Vietnamoorlog in film tijdens de jaren 70 en 80.



Gebaseerd op een analyse van de films: *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), *Rambo: First Blood Part II* (George P. Cosmatos, 1985), en *Platoon* (Oliver Stone, 1986).

Naam: Anne Dingemans
Studentnummer: 3693864
Email: n.a.dingemans@students.uu.nl
Begeleider: drs. Rutger van der Hoeven
Tweede lezer: prof. dr. Rob Kroes
Aantal woorden: 10988

Inhoudsopgave

Inleiding	2
Hoofdstuk 1: De naoorlogse impact van Vietnam op de Amerikaanse samenleving	5
- 1.1 De invloed van de media op de publieke opinie	9
- 1.2 Het nationale schuldgevoel	12
Hoofdstuk 2: De Herinnering aan Vietnam: De Vietnamoorlog in Hollywood speelfilms	16
- 2.1 Films als onderzoeksobject	17
- 2.2 De Vietnamoorlog op het witte doek	19
o 2.2.1 De jaren zeventig	21
o 2.2.2 De jaren tachtig	23
Hoofdstuk 3: De representatie van de Vietnamoorlog in <i>Apocalypse Now</i> (1979), <i>Rambo: First Blood Part II</i> (1985) en <i>Platoon</i> (1986)	26
Conclusie	31
Bibliografie	32
Filmografie	34

Inleiding

Tot op heden wordt de Vietnamoorlog binnen de Amerikaanse samenleving herinnerd als één van de meest traumatische en pijnlijke oorlogen in de geschiedenis. De oorlog, die ook wel bekend stond als “The First War on Television”, kon door de massale media aandacht op de voet worden gevolgd. Naarmate de situatie steeds verder escaleerde, groeide de verontwaardiging en verdeeldheid binnen de Amerikaanse samenleving. Het geloof in de mythe van Amerika als “city upon a hill”, leider van de rest van de wereld, brokkelde langzaam af. Na de pijnlijke nederlaag kampte Amerika met een identiteitscrisis en een nationaal trauma. Het is niet verrassend dat de Vietnamoorlog uiteindelijk tot veel documentaires en speelfilms heeft geleid. Film is een ideaal visueel medium om een historische gebeurtenis als Vietnam een plek te geven binnen de samenleving. Voorheen leverde de filmindustrie altijd een positieve bijdrage aan de oorlogsinspanningen van het Amerikaanse leger. Traditioneel werden oorlogen zowel in de literatuur als in films op een patriotistische manier in beeld gebracht.¹ De inhoud van Amerikaanse films over de Korea Oorlog of de Tweede Wereldoorlog was over het algemeen ‘prowar’.² Vietnam was echter geen oorlog om trots op te zijn en aanvankelijk waren filmmakers terughoudend om dit onderwerp op het witte doek te brengen. Echter, vanaf de jaren zeventig bleek deze historische gebeurtenis vanuit cinematografisch perspectief onuitputbaar te zijn.

De dominantie van publieksfilms in de Amerikaanse cultuur onderstreept dat deze vorm van populaire cultuur een waardevolle bron is voor onderzoek naar de representatie van de Vietnamoorlog. In dit scriptie zal aandachtig worden bestudeerd hoe deze historische episode gedurende de jaren zeventig en tachtig is gerepresenteerd in Amerikaanse films. De relevantie van dit onderwerp is gebaseerd op verschillende theorieën die ervan uitgaan dat oorlogsfilms een belangrijke bijdrage leveren aan de culturele herinnering. Volgens Aleida Assmann wordt de culturele herinnering voor een groot deel gevormd door bepaalde ‘mediators’ zoals teksten, beelden of plaatsen. “Film representations of the war can function as a “mediator” of cultural memory... Hollywood and its products enable us to trace a genealogy of mainstream representations of the war that come together in the making of war cultural memory”.³ Oorlogsfilms bieden verschillende representaties en interpretaties van een oorlog. Ze kunnen de Vietnamoorlog vanuit meerdere perspectieven belichten en ze oordelen

¹ Patricia Keeton, *American War Cinema and Media since Vietnam: Politics, Ideology, and Class* (Palgrave Macmillan: New York, 2013) 10.

² Marilyn B. Young, ‘Now Playing’ in: *OAH Magazine of History*, Vol. 18, No. 5, Vietnam (Oct., 2004) 22.

³ Elena Lamberti en Vita Fortunati (red.) *Memories and Representations of War: The Case of World War I and World War II* 224.

in hoeverre het een ‘goede’ of ‘slechte’ oorlog was. Vrijwel alle academici die aan het woord komen in bundels zoals *From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American Film* (1990), *Inventing Vietnam. The War in Film and Television* (1991) en in het recente boek *American War Cinema and Media since Vietnam: Politics, Ideology, and Class* (2013), betogen op een overtuigende wijze dat filmische representaties waardevolle bronnen zijn die nieuwe perspectieven bieden op een historische episode. Patricia Keeton noemt film zelfs een invloedrijke culturele agent die tegen het heersende beeld van bijvoorbeeld de Vietnamoorlog in durft te gaan.⁴ Met andere woorden, films bieden interpretaties die de culturele herinnering grotendeels beïnvloeden.

Dit onderzoek stelt de volgende vraag centraal: Welke interpretatie van de Vietnamoorlog werd naar voren gebracht in Hollywoodfilms tussen 1970-1990 en hoe verhielden zij zich tot de heersende consensusvisies in die tijd? Vanzelfsprekend is het onmogelijk om alle Vietnamfilms op een grondige manier te analyseren binnen de omvang van dit onderzoek. Daarom staan de volgende drie films centraal; *Apocalypse Now* (1979), *Rambo: First Blood Part II* (1985) en *Platoon* (1986). Rambo is onderdeel van een filmreeks maar voor dit onderzoek is vooral het tweede deel van deze reeks relevant. Waarom is er voor gekozen om deze drie films centraal te stellen? Vanaf 1978 braken Vietnamfilms met de filmrepresentaties uit het verleden. Voorheen werd de oorlog voornamelijk glorieus in beeld gebracht. Vanaf *Apocalypse Now* ligt de nadruk meer op wat het conflict betekende voor Amerika en lag de focus bij de ervaring van de individuele soldaat, het slachtoffer van de oorlog. *Rambo: First Blood Part II* is een duidelijke tegenhanger binnen het genre Vietnamfilms. Rambo wordt gepresenteerd als een superheldfiguur die bereid is om vrijwillig terug te keren naar Vietnam om Amerika's eer alsnog te redden. Deze film markeerde een duidelijke breuk ten opzichte van de voorgaande films omdat Vietnam wordt gepresenteerd als een plek waar de hoofdpersoon zich thuis voelt. “What you choose to call hell, he calls home”.⁵ “Rambo is voorbestemd om op te treden als strijder.”⁶ De Rambo films construeerden een mythische versie van de Vietnamoorlog. *Platoon* werd daarentegen zeer geroemd om zijn authentieke weergave van de oorlog. Dit is deels te verklaren doordat de film gebaseerd is op de ervaringen van de diensttijd van regisseur Oliver Stone. *Platoon* heeft binnen de Amerikaanse populaire cultuur veel onderscheidingen ontvangen, waaronder een Academy

⁴ Keeton, *American War Cinema*, 9.

⁵Quote uit *Rambo First Blood Part II* (George P. Cosmatos. Paramount pictures. 1985)

⁶ Eben J. Muse, “From Lt. Calley to John Rambo: Repatriating the Vietnam War” in: *Journal of American Studies*, vol. 27, No.1 (1993) 91.

Award voor Beste Film en Beste Regisseur, en werd eveneens een succes onder critici.⁷ *Platoon* staat bekend als een culturele mijlpaal en daarom is het interessant om deze hooggewaardeerde filmische representatie van de Vietnamoorlog te vergelijken met de eerdergenoemde films. De reden waarom dit onderzoek gericht is op Hollywoodfilms is omdat deze filmproducties laten zien hoe de mainstream representatie van de Vietnamoorlog over de jaren is veranderd. Bovendien heeft Hollywood binnen de filmindustrie de grootste invloed op de collectieve verbeelding, ook in Europa.

Bovenstaande onderzoeksvraag wordt ondersteund door enkele deelvragen die verdeeld zijn in drie hoofdstukken. Hoofdstuk 1 analyseert hoe de impact van Vietnam zich manifesteerde binnen de Amerikaanse samenleving direct na de oorlog. Hoe droeg de media bij aan het negatieve sentiment en wat was de overheersende consensusvisie over Vietnam in de Amerikaanse samenleving? Hoe verwerkte Amerika de herinneringen aan de Vietnamoorlog? Voordat deze aspecten aan bod zullen komen, begint dit hoofdstuk met een beschrijving van hoe de Verenigde Staten betrokken raakte in Vietnam.

In hoofdstuk 2 staat centraal hoe Vietnam vanaf de jaren zeventig is vertaald naar films. Allereerst betoog ik waarom films een interessant onderzoeksobject zijn en hoe zij de werkelijkheid verbeelden? Vervolgens wordt geanalyseerd op wat voor manier Vietnamfilms uit de jaren zeventig verschilden met die uit de jaren tachtig? Welke belangrijke rollen binnen de Amerikaanse samenleving vervulden de oorlogsfilms in die tijd? Het laatste deel van dit onderzoek is specifiek gericht op de films *Apocalypse Now*, *Rambo: First Blood Part II* en *Platoon*. Welke rol hebben deze films gespeeld binnen het maatschappelijke debat over Vietnam en hoe plaatsen zij de oorlog binnen de Amerikaanse samenleving? Zijn ze overtuigend positief of negatief over de rol van de Verenigde Staten in Vietnam en waaruit blijkt dit? Welke lessen kunnen we achteraf trekken uit de oorlog? Gerelateerd aan bestaande analyses plaats ik mijn observaties dus in een bredere theoretische en historische context. Op deze manier hoop ik bij te dragen aan de academische discussie over dit onderwerp.

⁷ <<http://www.imdb.com/title/tt0091763/>>, geraadpleegd op 20-4-2014.

Hoofdstuk 1

De naoorlogse impact van Vietnam op de Amerikaanse samenleving

“Vietnam was the first war that people anywhere in the world could watch on television day in and day out... Without a doubt this contributed to the war’s traumatic effect on American society”.⁸

De Vietnamoorlog stond bekend als ‘The First War on Television’. Het thuisfront kon haast onmogelijk ontsnappen aan de vele beelden die door de media werden verspreid. Er ontstond een nationaal gevoel van onrust en verontwaardiging. Dit hoofdstuk beschrijft hoe de impact van Vietnam zich manifesteerde binnen de Amerikaanse samenleving direct na de oorlog. Welke factoren, naast de invloed van de media, droegen bij aan het negatieve sentiment en wat was de overheersende consensusvisie? In de loop van de tijd veranderde de manier waarop Amerika terugkeek op Vietnam. Hoe verliep het genezingsproces en hoe ging Amerika om met de herinnering aan de oorlog in Vietnam? Voordat deze aspecten aan bod komen, zal dit hoofdstuk allereerst de historische achtergrond van de Vietnamoorlog kort beschrijven. Hoe raakte de Verenigde Staten betrokken bij dit conflict?

De oorlog in Vietnam was één van de ingrijpendste gebeurtenissen binnen de Amerikaanse geschiedenis. Het zorgde voor enorm veel verdeeldheid onder de bevolking en achteraf was Vietnam al vanaf het begin een verloren zaak. Het verloop van de oorlog en het menselijke leed zijn bekend. Maar wat was precies de aanleiding voor de Verenigde Staten om zich te mengen in de strijd? De weg naar een totale oorlog in Vietnam ontwikkelde zich over een periode van twintig jaar. Het begon in 1945 toen de Tweede Wereldoorlog nog aan de gang was. Japan had Zuidoost-Azië grotendeels bezet, inclusief Vietnam. Amerika zocht in de bezette landen hulp van verzetsstrijders om de Japanners te verslaan. Uiteindelijk kwamen ze in contact met de onbekende verzetsgroep de Vietminh. De leider van deze guerrillastrijders was de nationalist Ho Chi Minh. Hij streed voor een onafhankelijk Vietnam en Amerika zou hem steunen in ruil voor hulp in de strijd tegen Japan. In 1945 vochten de Amerikaanse inlichtingendienst, het Office of Strategic Services, en de Vietminh in Vietnam samen tegen de Japanners. Echter, na de Tweede Wereldoorlog verlegde Amerika haar prioriteiten van Azië naar Europa. De drie grote leiders, Jozef Stalin, Harry S. Truman en Winston Churchill, kwamen op 17 juli 1945 bijeen op de Conferentie van Potsdam met als doel; een vreedzame

⁸ Rob Kroes, “The Vietnam War as a Media Event.” in: *If You’ve Seen One, You’ve Seen the Mall: Europeans and American Mass Culture* (Board of Trustees of the University of Illinois, 1996), 133.

wereld scheppen. Truman, beducht voor de macht van de Sovjetunie, kwam met de Geallieerden om het lot van de naoorlogse wereld te bepalen. De toekomst van Vietnam stond laag op zijn prioriteitenlijst. In het klimaat van die tijd werd de Sovjetunie als grootste gevaar gezien nadat die zijn invloedssfeer steeds meer naar het Westen had uitgebreid, namelijk naar Polen, Tsjecho-Slowakije en Hongarije.⁹ Op 12 maart 1947 hield Truman in het Amerikaanse Congres de historische rede ‘The Truman Doctrine’ waarin hij afkondigde dat “the free people of the world look to the United States for support in maintaining their freedom.”¹⁰ Truman introduceerde de Amerikaanse containment politiek dat de verspreiding van de communistische tirannie in wilde perken, ook buiten Europa. Vanaf 1949 richtte Washington zich steeds meer op Zuid-Oost Azië nadat de communistische troepen van Mao Zedong de macht over hadden genomen. Het Amerikaanse anticommunistische beleid was in feite uitgelokt door de zege van de Chinese communisten.¹¹

Frankrijk werd de belangrijkste Europese bondgenoot. Maar in ruil daarvoor eiste Frankrijk de teruggave van de koloniën in Zuidoost-Azië. Frankrijk was vastbesloten om overall in Indochina het Franse rijk weer op te bouwen. In 1951 begon Amerika Vietnam te bevoorraden om de Fransen te helpen bij hun strijd tegen de Vietminh. President Eisenhower zette Trumans beleid voort en voerde de financiële steun voor de Franse oorlog in Vietnam op. Echter, tijdens zijn bewind vond er een grote verandering plaats in het voorgaande beleid. De Amerikaanse regering beseftte steeds meer dat Vietnam geen bijzaak meer was. Hoe kwam het dat deze betrokkenheid steeds serieuzer werd? In april 1954 introduceerde president Eisenhower zijn “domino theorie”.¹² Wanneer één Oost-Aziatisch land in handen van de Communisten viel, zouden de omringende landen snel volgen. Mocht een land als Japan dit overkomen, dan zou Amerika’s droom van een “vrij” Azië, bestuurd door democratische regeringen, definitief een illusie zijn. Eisenhower zag Vietnam als de eerste belangrijke dominosteen die absoluut niet mocht omvallen.¹³ De domino theorie zou de komende jaren de hoeksteen van het Amerikaanse beleid worden. Washington was definitief in de greep van de Koude Oorlog-paranoia.

⁹ Gary Gerstle, *American Crucible: Race and Nation in the Twentieth Century* (Princeton en Oxford: Princeton University Press, 2001) 314.

¹⁰David L. Anderson, “The United States and Vietnam” in: *The Vietnam War (Twentieth-Century Wars)* (Palgrave Macmillan, 2005) 95. En <<http://history.state.gov/milestones/1945-1952/truman-doctrine>>, geraadpleegd op 20-4-2014.

¹¹ Anderson, *The Vietnam War*, 95.

¹² Ibidem, 96.

¹³ Gerstle, *American Crucible*, 314.

Ondanks de toenemende steun van de Verenigde Staten in de Franse oorlog, dreigde Frankrijk te verliezen. De Fransen leden in 1954 een zware nederlaag tijdens de slag bij Dien Bien Phu, de laatste slag in de Vietnamese onafhankelijkheidsoorlog.¹⁴ Frankrijk trok zich verslagen en vernederd terug uit Vietnam en het Pentagon overweeg voor het eerst een directe militaire actie in Vietnam. Amerika stond nu alleen in de strijd tegen het communisme. Daarop volgde al snel de Conferentie van Genève waar de toekomst van Indochina werd besproken. Uiteindelijk werd Indochina in tweeën gedeeld langs de 17e breedtegraad. Noord-Vietnam werd geleid door Ho Chi Minh en zijn leger. Amerika steunde de Rooms-Katholieke Ngo Dinh Diem in het Zuiden. Verder beloofden de Akkoorden van Genève verkiezingen binnen twee jaar waarna Vietnam onder één leider verenigd zou worden. Ho Chi Minh leek te gaan winnen maar Amerika wilde dit voorkomen. Ngo Dinh Diem leek de perfecte leider voor Zuid-Vietnam. Hij had gediend onder de Franse koloniale overheid en was fervent anticommunist. In eigen land moest Diem nog steun zien te verwerven, maar hij werd door de Zuidelijke bevolking niet geaccepteerd als nieuwe leider. Zijn landhervormingen joegen boeren van hun land en Boeddhistische monniken protesteerde tegen de religieuze vervolging. Hij had de bevolking van zich vervreemd en het non-communistische bewind kwam steeds meer onder zware druk te staan. Dat een buitenlandse mogendheid zomaar een land kan creëren bleek een illusie. Vanaf 1960 probeerde de nieuwe Amerikaanse president John F. Kennedy die illusie te redden, maar door gebrek aan inzicht en toenemende aanvallen van de Vietcong liep de situatie verder uit de hand. Kennedy kreeg het advies om het aantal militaire adviseurs te vermeerderen en in 1962 waren dit er 9000.¹⁵ Na het zien van de protestverbrandingen van monniken wist Kennedy dat er iets tegen het bewind van Diem ondernomen moest worden.¹⁶ Op 4 november 1963 werd Diem tijdens een coup in Saigon vermoord. Drie weken na de moord op Diem werd Kennedy zelf doodgeschoten in Dallas. Zijn dood betekent niet het einde van zijn idee dat Amerika voorwaarts moest blijven gaan. Net als zijn voorgangers had president Lyndon B. Johnson dezelfde perceptie over Vietnam. “Johnson’s views were summarized by four words- commitment, credibility and combat.”¹⁷ Uiteraard wilden de Amerikaanse leiders onder geen beding de geloofwaardigheid van de Verenigde Staten op het spel zetten. ‘Zowel vriend als vijand zou de macht van de Verenigde

¹⁴ Mary Beth Norton e.a., “Chapter 28: The Struggle for the Third World” in: *A People & A Nation: A History of the United States* (Wadsworth, Cengage Learning, 2012) 789.

¹⁵ Nancy Anisfield (red), *Vietnam Anthology: American War Literature* (Green State University Popular Press, 1987) 139.

¹⁶ Anderson, *The Vietnam War*, 101.

¹⁷ *Ibidem*, 101.

Staten in twijfel gaan trekken wanneer ze niet zegevierden.’¹⁸ Het imago en de droom om de kapitalistische ideologie te verspreiden over de wereld stonden dus op het spel.

Naarmate de Vietcong een steeds beter getraind leger werd, veranderde de rol van de Amerikanen. ‘Johnson keurde alle noodzakelijke maatregelen om Vietcong aanvallen af te weren en om verdere gewapende agressie tegen te gaan goed.’¹⁹ Na het incident in de Golf van Tonkin kreeg hij de volmacht voor directe aanvallen in Zuidoost-Azië. Alle vergeldingsacties hadden echter geen positieve invloed op de guerrilla oorlog. “The escalation had increased the costs of war in lives and money, but failed to diminish the North’s treat to the South”.²⁰ Dat de Vietcong nog lang niet verslagen was, werd duidelijk tijdens het Tet-offensief. Amerika had deze aanval totaal niet verwacht maar wist de Vietcong militair gezien wel op een hardhandige manier uit te schakelen. Na Tet verloor Johnson veel publieke steun vanuit Amerika en een groot deel van de Amerikanen vond dat de Verenigde Staten zich terug moest trekken uit Vietnam. “We want America out of Vietnam” en “Bring the War home” waren veel gehoorde kreten rond 1968-’69.²¹ Vanaf 1968 werden de Amerikaanse troepen stelselmatig teruggetrokken en op 29 maart 1973 verlieten uiteindelijk de laatste troepen Vietnam.

¹⁸ Norton, “Chapter 30: The Tumultuous Sixties”, 842.

¹⁹ Anderson, “The United States”, 103.

²⁰ Ibidem, 107.

²¹ Keith Beattie, *The Scar that Binds: American Culture and the Vietnam War* (New York University Press: New York, 1998) 108.

1.1 De invloed van de media op de publieke opinie

Vietnam splitste de Verenigde Staten tijdens het conflict in twee groepen, namelijk zij die de oorlog en het overheidsbeleid steunden en zij die fel tegen waren. Rond 1965 ontstond er een groeiend protest onder blanke Amerikanen, en dat uitte zich voornamelijk op universiteiten in het Noorden. Studenten brachten feiten over de oorlog aan het licht die de overheid liever geheim had willen houden. Zo brachten zij onder de aandacht dat het Amerikaanse leger gebruik maakte van napalm en dat civiele doelen, zoals dorpen, regelmatig gebombardeerd werden.²² Al dit negatieve nieuws over de aanwezigheid van het Amerikaanse leger wakkerde de protestbewegingen extra aan. Naast dat de steun van het thuisfront drastisch verminderde, ontstond er binnen het leger ook weerstand. Dit uitte zich in een hoog percentage van mannen die onder militaire dienst uit probeerden te komen. “A total of 65,643 soldiers- the equivalent of four infantry divisions- deserted the army in 1970 alone”.²³ Na de nederlaag in Vietnam veranderde het Amerikaanse bewustzijn over oorlogsvoering radicaal. In hoeverre was het nog eervol om voor je vaderland te sterven? Duidelijk werd dat steeds meer soldaten weigerden om orders van hun officieren op te volgen omdat zij het niet waard vonden om hun levens te riskeren. “Search and destroy” veranderde in “search and evade” en de positieve moraal was compleet verdwenen.²⁴ In 1971 verklaarde militair historicus Robert D. Heinl Jr. dat “morale, discipline and battle worthiness of the U.S. Armed Forces are... lower and worse than at any time in this century and possibly in the history of the United States.”²⁵ De Amerikaanse soldaten begonnen zich af te vragen in hoeverre het nationale belang nog gediend werd door de oorlog voort te laten duren.

Vietnam was bovendien een andere soort oorlog dan de Eerste- of Tweede Wereldoorlog. Tijdens die oorlogen was er bijvoorbeeld geen of nauwelijks contact met het thuisfront. Ook was er binnen het leger een streng censuurbeleid met betrekking tot het schrijven van brieven aan familieleden of wat journalisten in kranten mochten melden.²⁶ Daarentegen was er in Vietnam een constante circulatie van nieuwe militairen en had het leger geen controle over de berichtgeving in de media. De komst van de televisie zorgde er bovendien voor dat het thuisfront de oorlog intenser beleefde. “It [Vietnam] was the first war that people anywhere in the world could watch on television day in and day out”.²⁷ Het citaat

²²Gerstle, *American Crucible*, 316.

²³ Robert D. Heinl Jr., ‘The Collapse of the Armed Forces’, in *Armed Forces Journal*, 7 juni, 1971, 35.

²⁴ Gerstle, *American Crucible*, 321.

²⁵ Heinl, ‘The Collapse of the Armed Forces’, 30.

²⁶ Gerstle, *American Crucible*, 325.

²⁷ Kroes, *If You’ve Seen One*, 133.

over de invloed van televisie waarmee dit hoofdstuk werd ingeleid, is afkomstig uit het boek, *If You've Seen One, You've Seen The Mall* van Rob Kroes. Hij vraagt zich af in hoeverre de berichtgeving op televisie daadwerkelijk heeft bijgedragen aan de nationale traumatische herinnering aan Vietnam. Een deel van de Amerikaanse critici scharen zich achter de zogenaamde 'stab-in-the-back' legende.²⁸ De negatieve berichtgeving in de media zou volgens deze mythe invloed hebben gehad op de verminderde steun van het thuisfront en het uiteindelijke verlies in Vietnam. Luitenant Generaal Philip B. Anderson bevestigt dit in zijn boek *Vietnam at War*. "[...] constant force of destruction, suffering, and blood brought into American living rooms horrified and dismayed the American people".²⁹ De aanhoudende verspreiding van schokkende beelden via de televisie had enorm veel invloed op de morele steun, aldus Anderson. Generaal Williams C. Westmoreland zag dit exact hetzelfde. "[...] when Walter Cronkite announced during the Tet Offensive of 1968 that he believed that the conflict was no longer winnable, the statement destroyed Americans public's will to continue to resist the Communist aggression in South Vietnam".³⁰ Maar, is het geleden verlies in Vietnam voor het grootste deel te wijden aan het (vaak verwrongen) beeld dat door de media geconstrueerd werd? Volgens Kroes hebben media experts deze stelling gerelativeerd aangezien de strijd om waardevolle zendtijd leidde tot gefragmenteerde en ingekorte berichten over de gebeurtenissen in Vietnam. 'Over het algemeen keek het Amerikaanse televisiepubliek niet geconcentreerd naar het nieuws en pikten ze enkel fragmenten van fragmenten op. Dit betekent dat de populaire opvattingen over Vietnam niet veelomvattender of samenhangender waren in vergelijking met opvattingen over eerdere oorlogen.'³¹ Daarnaast staat het aantal Amerikanen dat daadwerkelijk het nieuws via de televisie volgde ter discussie. 'Uit de "Columbia University Survey of Broadcast Journalism for 1972" kwam naar voren dat in 1968, van de 56 miljoen huishoudens met televisie, minder dan de helft namelijk 25.3 miljoen, het dagelijkse avondnieuws bekeken.'³² Dit betekent echter niet dat de invloed van de berichtgeving op de publieke opinie kan worden verwaarloosd.

Integendeel, want al die jaren werden Amerikaanse huiskamers overspoeld met scènes uit Vietnam. In tegenstelling tot radioberichtgeving deed televisie niet zozeer verslag van de

²⁸ Jeffrey P. Kimball, 'The Stab-in-the-Back Legend and the Vietnam War' in: *Armed Forces & Society* 14 (Miami University, 1988) 433-458.

²⁹ Anderson, *Vietnam at War*, 810.

³⁰ William M. Hammond, 'The Press in Vietnam as Agent of Defeat: A Critical Examination' in *Reviews in American History*, Vol. 17, No. 2 (1989) 312.

³¹ Kroes, *If You've Seen One*, 136.

³² Hammond, 'The Press in Vietnam', 315.

oorlog, maar was het getuige van wat er op dat moment gebeurde.³³ Amerikaanse gezinnen zagen wat er zich afspeelde op het front, waaronder vele vuurgevechten. Bovendien had het nieuws over het Tet Offensief in februari 1968 en het toenemende aantal doden en gewonden wel degelijk invloed op de publieke consensusvisie. ‘Elke keer dat het aantal vermoorde of gewonde Amerikanen groeide met de factor tien, daalde de Amerikaanse steun met vijftien procent.’³⁴ Eenzelfde parallel tussen het aantal doden en gewonden en de publieke opinie deed zich voor tijdens de Korea Oorlog, maar toen stond het televisienieuws nog in de kinderschoenen, aldus William Hammond.³⁵ Met andere woorden, de stroom van nieuwsberichten die via de televisie in de Amerikaanse huiskamers verspreid werd, beïnvloedde de heersende opinie onder het volk maar voor een deel. “Thirty-five percent of all [domestic criticism of government policy on the war] came from all other sources, including antiwar activists, citizens in the street, and soldiers in the field”, Aldus Daniel Hallin.³⁶ Na het jaar 1973 kwam er een einde aan de continue televisieberichtgeving over Vietnam. ‘Tussen 1973 en 1977 heerste er een soort eerbiedige stilte over het gevoelige onderwerp. De cultuurindustrie riep programma’s die ook maar enigszins te maken hadden met Vietnam een halt toe.’³⁷ De living-room war was definitief verdwenen.

³³ Rick Berg and John Carlos Rowe, *The Vietnam War and American Culture* (New York: Columbia University Press, 1991) 118.

³⁴ Hammond, ‘The Press in Vietnam’, 318.

³⁵ *Ibidem*, 318.

³⁶ Daniel C. Hallin, ‘The Media, the War in Vietnam, and Political Support: A Critique of the Thesis of an Oppositional Media’, in: *Journal of Politics* 46 (February 1984) 22.

³⁷ Berg, *The Vietnam War*, 119.

1.2 Het nationale schuldgevoel

De Vietnamoorlog zorgde voor veel verdriet en leed in de Verenigde Staten en de rest van de wereld. Uiteindelijk kostte de oorlog ongeveer 165 miljard dollar en vielen er 58.000 doden en 300.000 gewonden onder de Amerikaanse soldaten.³⁸ Dit aantal slachtoffers is in vergelijking met bijvoorbeeld de Tweede Wereldoorlog laag, maar dit maakte het leed niet minder. De val van Saigon op 30 april 1975 markeerde het officiële einde van de Amerikaanse oorlog in Zuid-Vietnam. De Verenigde Staten moest lijdzaam toezien hoe Vietnam uiteindelijk in handen van de communisten viel.

Het verlies liet diepe littekens in de Amerikaanse samenleving achter. Veel Vietnam veteranen kampten met fysieke en mentale problemen. ‘Het aantal zelfmoorden lag bij deze specifieke groep proportioneel hoger dan bij andere bevolkingsgroepen.’³⁹ In het boek *The Scar that Binds* van Keith Beattie wordt de impact van Vietnam op de gehele Amerikaanse samenleving geanalyseerd. Wat is precies de plek en de functie van de oorlog binnen de Amerikaanse cultuur? Volgens Beattie ontstond er een paradox, want de gebeurtenissen in Vietnam leidden zowel tot sociale verdeeldheid als tot een gevoel van vereniging en saamhorigheid in Amerika.⁴⁰ In de volgende twee uitspraken van president George Bush en president Bill Clinton komt deze paradox naar voren. In zijn inaugurele rede zei Bush: “the final lesson of Vietnam is that no great nation can long afford to be sundered by a memory”.⁴¹ Bij het ‘Vietnam Veterans Memorial’ in Washington sprak Clinton de woorden: “Let the war in Vietnam not divide us as a people any longer.”⁴² Vietnam wordt hier door twee presidenten van verschillende politieke partijen benoemd om het belang van eenheid binnen de Amerikaanse samenleving te benadrukken. De oorlog heeft Amerika verdeeld en tegelijkertijd samengebracht. De gedenkplaats toont deze twee kanten eveneens. Het herinnert de kijker aan de gesneuvelde soldaten, maar het is daarnaast een plek waar Amerikanen samenkomen om de oorlog te herdenken.

Omgaan met het nationale ‘trauma van Vietnam’, zoals de Vietnamoorlog in de literatuur regelmatig wordt aangeduid, is echter niet gemakkelijk. Hoe werkt zo’n genezingsproces nu in de praktijk? Volgens Sigmund Freud geldt; hoe recenter het trauma,

³⁸ Ernest Giglio, *Here’s Looking At You: Hollywood, Film, and Politics* (New York: Peter Lang Publishing, 2003) 172.

³⁹ Giglio, *Here’s Looking*, 172.

⁴⁰ Beattie, *The Scar that Binds*, 3.

⁴¹ George Bush, “Inaugural Address: A New Breeze is Blowing” (20 januari, 1989) <<http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=16610>>, geraadpleegd op 20-3-2014.

⁴² William J. Clinton, “Remarks at Memorial Day Ceremony at the Vietnam Veterans Memorial” (31 mei, 1993) <<http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=46641>>, geraadpleegd op 20-3-2014.

hoe makkelijker het teruggeroepen kan worden. Freud zegt dat een samenleving eigenlijk op dezelfde manier met een trauma omgaat als een individu. “Like individual trauma, cultural trauma must be “forgotten”, but the guilt of such traumas continue to grow”.⁴³ Beiden kunnen niet leven met een overweldigend schuldgevoel en proberen dit zo goed mogelijk te negeren of weg te stoppen. In de jaren direct na de oorlog werd Vietnam inderdaad weggestopt mede door het onmiskenbare feit dat Amerika de oorlog had verloren. Volgens Rick Berg en John Carlos Rowe was het niet willen praten over Vietnam een vorm van ‘collectieve verdediging’⁴⁴. De oorlogsdemonstranten hadden al die tijd gelijk gehad over de aard van de oorlog en dat zag de rest van de Amerikaanse bevolking na verloop van tijd ook in. Een manier om het schuldgevoel te zuiveren was hun woede te uiten op een specifieke groep, namelijk de Vietnam veteranen. De terugkerende soldaten ontvingen geen warm welkom of vorm van waardering. Zij werden genegeerd of geminacht door hun eigen land en de stille ontvangst was een ‘collectieve onderdrukking’⁴⁵ van schuld en verantwoordelijkheid. Er waren geen helden in deze oorlog. Volgens psycholoog Dr. Charles Figley zou Amerika eigenlijk twee cognitieve noties moeten hebben. ‘Aan de ene kant moet het land zich schamen voor deze oorlog en aan de andere kant trots zijn op haar veteranen.’⁴⁶ Daarnaast was het volgens hem een tragedie dat zij die zelf hadden gevochten in Vietnam, zoals de Vietnam Veterans Against the War, uiteindelijk de soldaten veroordeelden. ‘Weinig Amerikanen konden of wilden de soldaat scheiden van de oorlog.’⁴⁷ Waarschijnlijk is dit te verklaren doordat er vaak een schuldige wordt aangewezen om op die manier zelf geen schuld meer te hoeven dragen. Deze vorm van ‘scapegoating’, of te wel het vinden van een zondebok, is bijvoorbeeld terug te zien in Vietnamfilms waarin heel subtiel de schuld van het verlies wordt gelegd bij bepaalde personen of factoren zoals de media en de negatieve berichtgeving in Amerika.⁴⁸ Het omgaan met- en het verwerken van zo’n nationaal trauma bleek in ieder geval een lang proces en bovendien bleven de herinneringen aan Vietnam lange tijd nog zwaar op het collectieve geheugen van Amerika drukken. Het militaire succes dat Amerika boekte onder het commando van generaal Norman Schwarzkopf tijdens de Eerste Golfoorlog (1990-

⁴³ Gaylyn Studlar en David Desser, ‘Never Having to Say You’re Sorry: Rambo’s Rewriting of the Vietnam War’, in *Film Quarterly*, vol. 42 No. 1 (University of California Press: Autumn, 1988), 10.

⁴⁴ John Carlos Rowe en Rick Berg (ed.), *The Vietnam War and American Culture* (New York: Columbia University Press, 1991) 1.

⁴⁵ Rowe en Berg, *The Vietnam War*, 2.

⁴⁶ Patrick Hagopian, ‘The Discourse of Healing and the “Black Gash of Shame”: The Design of the Vietnam Veterans Memorial’ in: *The Vietnam War in American Memory: Veterans, Memorials, and the Politics of Healing* (Amherst: University of Massachusetts Press, 2009), 82.

⁴⁷ Hagopian, ‘The Discourse of Healing’, 82.

⁴⁸ Muse, ‘From Lt. Calley to John Rambo’, 11.

1991) kan wellicht worden aangewezen als een belangrijk omslagpunt. “By God, we’ve kicked the Vietnam Syndrome once and for all”⁴⁹, juichte president George Bush naar aanleiding van deze zege. Met behulp van de geallieerden bewees het Amerikaanse leger dat het nog beschikte over een slimme tactiek waarmee ze de Iraakse president Saddam Hoessein uiteindelijk wisten te vernederen. ‘Het grootste leger in de Arabische wereld was met militaire overmacht verslagen, terwijl het dodental aan geallieerde zijde beperkt bleef tot 147.’⁵⁰ Na het einde van de Koude Oorlog hadden de Verenigde Staten hun militaire suprematie opnieuw bewezen. Het was een welkome overwinning die het gevoel van militaire trots en vreugde weer terugbracht in de samenleving. In tegenstelling tot Vietnam, stond het publiek nu wel achter het beleid om troepen te sturen naar de Golf. Bush probeerde de Amerikanen ervan te overtuigen de ervaringen van Vietnam achter zich te laten. De oorlog mocht Amerika niet langer verdeeld houden.

Ter conclusie kan worden gesteld dat midden jaren zestig tot en met begin jaren tachtig een periode was van twijfel en verwardheid binnen de Amerikaanse samenleving. De superpower status van Amerika werd op zowel nationaal als op internationaal niveau betwist.⁵¹ Binnen de westerse wereld staat Vietnam bekend als een slepend conflict dat onnodig escaleerde. Aanvankelijk leek er genoeg vertrouwen, voornamelijk onder de Amerikanen, dat de Verenigde Staten zonder moeite als winnaar uit de strijd zou komen. Zonder de allesoverheersende angst voor het communisme en zonder de overtuigende perceptie van het strategisch belang van Zuidoost Azië zou de situatie in Vietnam nooit zo zijn geëscaleerd. Daarnaast droeg ‘the war on television’ bij aan het negatieve sentiment en de twijfels die Amerikanen hadden over de aard van de oorlog. Hoewel de media eerder een interveniërende dan een directe rol bij de totstandkoming van de publieke opinie had, zorgde de berichtgeving wel voor een negatieve sfeer in het land. De Amerikaanse bevolking verloor het vertrouwen in de idealen van haar land naarmate het leed in Vietnam steeds verder uit de hand liep. Na afloop heerste er een nationaal schuldgevoel en zocht men een manier om Vietnam een plek te geven binnen de samenleving. De oorlog negeren leek in eerste instantie de beste manier om het trauma te vergeten. Dit leidde echter alleen maar tot problemen. Veteranen kregen niet de mogelijkheid om hun verhaal te delen en er bleef een eenzijdig

⁴⁹ Thomas Doherty, ‘Vietnam: I Hate this Movie’ in *Projections of War Hollywood, American Culture, and World War II* (New York: Columbia University Press, 1993), 293.

⁵⁰ Cor Speksnijder, ‘Opvliegende held van de Golfoorlog’, <<http://www.volkskrant.nl/vk/nl/2844/Archief/archief/article/detail/3369772/2012/12/29/Opvliegende-held-van-de-Golfoorlog.dhtml>>, geraadpleegd op 4-3-2014.

⁵¹ Patricia Keeton, *American War Cinema and Media since Vietnam: Politics, Ideology, and Class* (Palgrave Macmillan: New York, 2013) 18.

beeld over de Vietnamoorlog bestaan. Toch zou Vietnam in de jaren na de nederlaag nog opvallend vaak via films gestalte krijgen.

Hoofdstuk 2

De Herinnering aan Vietnam: De Vietnamoorlog in de Amerikaanse Cinema

De Vietnamoorlog representeert een cruciaal moment in de geschiedenis van de Verenigde Staten, en leidde tot veel filmische representaties waarvan enkele uitgroeiden tot Hollywood klassiekers. Het is niet verwonderlijk dat de Amerikaanse filmindustrie grote invloed heeft gehad op de culturele herinnering aan de Vietnamoorlog, zowel binnen Amerika als in de rest van de wereld. In eerste instantie waren filmproducenten sceptisch om het filmpubliek, dat grotendeels bestond uit aanhangers van de antiwar movement, te confronteren met dit gevoelige onderwerp.⁵² Daarnaast twijfelden de grote filmstudio's vanuit een commercieel oogpunt over het mogelijke succes van Vietnamfilms, in het bijzonder gedurende de beginjaren van het conflict.⁵³ Toch kwamen er binnen drie jaar na de val van Saigon twee notabele films uit; *The Deer Hunter* en *Coming Home*, beiden uit 1978 en gericht op de ervaringen van de Vietnamveteraan. Daarna volgden verschillende iconische films, waaronder *Apocalypse Now* (1979), *Rambo: First Blood Part II* (1985) en *Platoon* (1986). Deze renaissance binnen de filmindustrie ging gepaard met een mentaliteitsverandering met betrekking tot Vietnam onder de Amerikaanse bevolking. Is hier sprake van toeval of hadden Hollywood films wel degelijk invloed op de Amerikaanse houding jegens Vietnam? In dit hoofdstuk wordt de rol van de Amerikaanse cinema na de Vietnamoorlog nader onderzocht. Specifiek wordt er gekeken naar de periode eind jaren zeventig tot eind jaren tachtig omdat vanaf dat moment een stroom van Vietnamfilms op gang kwam.⁵⁴

Zoals bekend is film één van de meest toegankelijke en populaire kunstvormen in de Amerikaanse cultuur en dus in staat om veel invloed uit te oefenen op de meningen en percepties van het publiek. Ze kunnen het publiek een andere kant van de oorlog tonen of aansluiten bij de heersende publieke opinie. In het boek *American War Cinema and Media Since Vietnam* stelt Patricia Keeton dat films als een soort 'cultural agents' werken met waarheden of uitgangspunten die verschillen of overeenkomen met bestaande ideeën over de rol van Amerika in Vietnam. Tijd speelt hierin een belangrijke rol, want op wat voor manier verschilden Vietnamfilms uit de jaren zeventig met die uit de jaren tachtig? Kwamen zij overeen met de percepties van het publiek? Voordat deze twee specifieke tijdsperiodes met

⁵² Seth Cagin en Philip Dray, *Born to be wild: Hollywood and the sixties generation* (Boca Raton, Florida: Coyote Books, 1994) 60.

⁵³ Giglio, *Here's Looking*, 173.

⁵⁴ Michael A. Anderegg (ed.) *Inventing Vietnam. The War in Film and Television* (Philadelphia: Temple University Press, 1991) 5.

elkaar worden vergeleken, richt dit hoofdstuk zich allereerst op de vraag waarom films zo relevant zijn als onderzoeksobject.

2.1 Films als onderzoeksobject

Binnen het vakgebied American Studies worden alle vormen van populaire cultuur gezien als relevant wetenschappelijk bronmateriaal. Tijdschriften, stripboeken, gedichten, popmuziek, televisieprogramma's en uiteraard films zijn voorbeelden van 'culturele teksten'⁵⁵. Volgens Amerikanist Paul Lauter zijn al deze vormen van populaire cultuur geschikt voor analyse, omdat ze ons de Amerikaanse cultuur leren te begrijpen. Ook zouden specifieke sociale groepen, zoals de Vietnam veteranen, of specifieke kwesties die in de Amerikaanse samenleving spelen, zoals het nationale trauma dat voortkwam uit de oorlog, geanalyseerd kunnen worden aan de hand van deze culturele teksten. Vietnamfilms zijn een reflectie van de tijdsperiode waarin ze tot stand zijn gekomen. Vanuit dit standpunt beredeneer ik dat films beschouwd kunnen worden als historische documenten, omdat ze iets vertellen over een hoofdstuk uit de Amerikaanse geschiedenis, in dit geval de Vietnamoorlog. Films die gebaseerd zijn op historische gebeurtenissen zijn in eerste instantie gemaakt om te entertainen. Maar ze kunnen tegelijkertijd een politieke of maatschappelijke boodschap bevatten, de publieke opinie weergeven, of andere zaken onder de aandacht brengen. Het bestuderen van populaire cultuur kan dus leiden tot waardevolle inzichten over de Amerikaanse cultuur en geschiedenis.

Het lastige aan het bestuderen van films is dat ze vaak meerdere lagen bevatten en op verschillende manieren geïnterpreteerd kunnen worden. Een filmmaker toont zijn visie van een verhaal of historische gebeurtenis en maakt daarbij bijvoorbeeld gebruik van metaforen in de vorm van beeld en geluid. Het zijn 'geheime' boodschappen die in eerste instantie aan de kijker voorbij gaan. Michael Anderegg zegt in de introductie van zijn anthologie *Inventing Vietnam* dat filmmakers alles kunnen zeggen en doen en dat ze in hun films meerdere gezichtspunten weergeven. Dit maakt films aan de ene kant een lastig bestudeerbare bron, maar aan de andere kant juist heel waardevol. Zolang de Vietnamoorlog voortduurde en een grote rol speelde in het politieke, sociale, en culturele leven droegen films met hun 'multiple voices' bij aan het voortdurende maatschappelijke debat. "Vietnam films were not merely

⁵⁵ Paul Lauter, 'Reconfiguring Academic Disciplines: The emergence of American Studies' In: *American Studies Journal* Vol. 40, 2: 1999) 30.

retrospective; rather, they became and continue to be barometers of current attitudes”⁵⁶

Vietnamfilms kijken dus niet zozeer naar het verleden maar juist naar de huidige situatie en de toekomst. De filmmaker toont wat er volgens hem of haar gebeurde in Vietnam, maar tegelijkertijd is een film een reflectie van de huidige discoursen en discussies die tijdens het maakproces bestonden.

Films blijven echter subjectieve representaties van de werkelijkheid. Historici zijn zich ervan bewust dat er geen objectieve waarheid bestaat. De werkelijkheid die de mens waarneemt, is in principe constant onderhevig aan filtering. Volgens Rob Kroes zijn er tussenliggende obstakels, zoals filters en roosters, die onze percepties beïnvloeden en de manier waarop we deze willen ordenen in de culturele context.⁵⁷ In de huidige eeuw werken de visuele media zoals film, tijdschriften, reclame en televisie als intermediairs die de realiteit vormen. Al deze visuele bronnen hebben de wijze waarop men tegen de hedendaagse geschiedenis aankijkt voor een groot deel beïnvloed. Schrijfster Dani Cavallaro beweert eveneens dat vormen van interpretatie de wereld kunnen construeren: “We do not perceive the world as it is but rather as mediated by various filters and channels: [...] forms of interpretation that do not mirror the world but actually construct it, thereby perpetuating or challenging its ideologies”.⁵⁸ Het is in ieder geval duidelijk dat visuele media veel invloed uitoefenen op onze percepties van de werkelijkheid. Maar, hoe geldt dit voor de films over Vietnam uit de jaren zeventig en tachtig? Wisten zij de oorlog in een ander perspectief te plaatsen en in hoeverre durfden filmmakers af te wijken van de heersende opinies over Vietnam?

⁵⁶ Michael Anderegg, *Inventing Vietnam: The War in Film and Television* (Temple University Press: Philadelphia, 1991) 4.

⁵⁷ Kroes, *If You've Seen One*, 129.

⁵⁸ Dani Cavallaro, *Critical Cultural Theory* (Londen: Bloomsbury, 2001) 48.

2.2 De Vietnamoorlog op het witte doek

In het vorige hoofdstuk werd duidelijk dat veel Amerikanen in eerste instantie niet de behoefte hadden om geconfronteerd te worden met de gebeurtenissen in Vietnam. Dat het verzwijgen van een traumatische gebeurtenis binnen een samenleving enkel averechts werkt moge vanzelfsprekend zijn. Visuele representaties, zoals het eerder genoemde ‘Vietnam Veterans Memorial’, bleken juist een verzachtende werking op het schuldgevoel te hebben. Ze bevatten een boodschap van verzoening en boetedoening. ‘Eigenlijk reflecteren ze de twee gezichten van Amerika, namelijk schaamte en trots.’⁵⁹ Film is ook een voorbeeld van een visuele representatie die veel mensen aanspreekt, met name binnen de Amerikaanse cultuur. Bovendien kende de generatie die Vietnam niet bewust had meegemaakt, de oorlog uitsluitend via bioscoopfilms.⁶⁰ Amerika was na de Vietnamoorlog in conflict met zichzelf en had grote moeite om haar eigen rol binnen dit conflict een plek te geven. Film bleek een geschikt middel om deze worsteling zichtbaar te maken.

De wijze waarop de Vietnamoorlog gedurende de jaren zeventig en tachtig is gepresenteerd in films loopt nogal uiteen. Allereest kwam John Wayne met zijn patriotistische film *The Green Berets* (1968). Dit is één van de weinige Vietnamfilms die vanuit een trots, patriotistisch oogpunt is gemaakt. Wayne trachtte de oorlog als het ware te verkopen aan het Amerikaanse publiek. De producent van de film, Michael Wayne, zei het volgende over de aard van de film; “We’re not making a political picture; we’re making a picture about a bunch of right guys... The Americans are the good guys and the Viet Cong are the bad guys.”⁶¹ *The Green Berets* is eigenlijk een standaard actieverhaal tussen goed en kwaad. Albert Auster en Leonard Quart categoriseren de film onder het Western genre. ‘John Wayne situeert de oorlog in een equivalent van de Amerikaanse Frontier, namelijk de Vietnam jungle.’⁶² De Green Berets zijn de cowboys en de Vietcong de indianen. ‘De grote filmstudio’s durfden in eerste instantie hun geld niet te steken in dit patriotistische project, maar Wayne was bereid om zijn eigen geld en reputatie te riskeren.’⁶³ Aan president Johnson schreef hij; “[...]it is extremely important that not only the people of the U.S. but those all

⁵⁹ Pete Doherty, *Projections of War: Hollywood, American Culture, and World War II* (Columbia University Press: New York, 1993) 292.

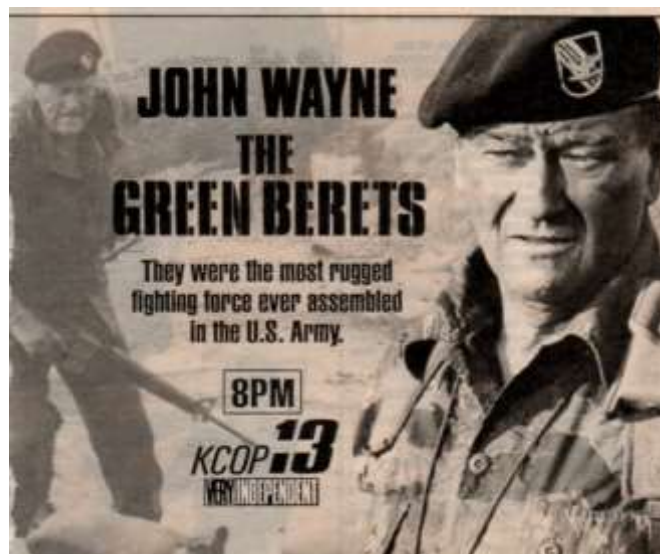
⁶⁰ Henk van Renssen, ‘Amerikanen verwerken oorlogstrauma in films’ *Volkskrant* 1 mei 2000. 14 april 2014 <<http://www.volkskrant.nl/vk/nl/2668/Buitenland/archief/article/detail/556702/2000/05/01/Amerikanen-verwerken-oorlogstrauma-in-films.dhtml>>.

⁶¹ Marilyn B. Young, ‘Now Playing’ in: *OAH Magazine of History*, Vol. 18, No. 5, Vietnam (Oct., 2004), 23.

⁶² Albert Auster en Leonard Quart, *How the War was Remembered: Hollywood & Vietnam* (Praeger: New York, 1988) 35.

⁶³ Giglio, *Here's Looking*, 173.

over the world should know why it is necessary for us to be there [Vietnam]”.⁶⁴ *The Green Berets* was de enige Amerikaanse speelfilm die de strijd in Vietnam in een positief daglicht plaatste. Het werd uiteindelijk een financieel succes, maar dit had meer te maken met het feit dat het Amerikaanse publiek zo vertrouwd was met het John Wayne genre. Na *The Green Berets* heeft het een tijdje geduurd voordat Hollywood met nieuwe formules kwam om de oorlog op de ‘juiste’ manier te presenteren aan het publiek. Dit had onder andere te maken met het feit dat filmstudio’s het een te groot financieel risico vonden. Volgens Richard D. Zanuck, eind jaren zestig uitvoerend vicepresident bij 20th Century Fox, werd de Amerikaanse bevolking constant omringd door nieuws over Vietnam. “People read about the Vietnam War in newspapers, hear about it on the radio and see film clips on television”.⁶⁵ Zanuck voorspelde dat Amerika pas na vijf á tien jaar klaar was voor een stortvloed aan Vietnamfilms en hij kreeg gelijk. Het gebrek aan oorlogsfilms tijdens de jaren zestig had vooral te maken met een de ontvullende gebeurtenissen in Vietnam, zoals het Tet Offensief in 1968 en de daaropvolgende ontdekking van een massagraf waarin duizenden vermoorde Zuid-Vietnamezen werden aangetroffen.⁶⁶ Het publiek raakte steeds meer ontgoochelt door de escalerende nachtmerrie van Vietnam.⁶⁷ Pas vanaf 1975, na de val van Saigon, ontwikkelde de Vietnamoorlog zich tot een op zichzelf staand genre binnen de Amerikaanse filmindustrie.



Promotieposter van *The Green Berets* (1968)

⁶⁴ Ibidem, 173.

⁶⁵ Pete Doherty, *Projections of War: Hollywood, American Culture, and World War II* (New York: Columbia University Press, 1993) 285.

⁶⁶ Auster en Quart, *How the War was Remembered*, 35.

⁶⁷ Ibidem, 35.

2.2.1 De jaren zeventig

Na een periode van stilte rondom het onderwerp Vietnam, volgen de eerste speelfilms elkaar vanaf de jaren zeventig in een spoedig tempo op. Deze groeiende interesse was eveneens binnen andere vakgebieden zichtbaar, zoals de literatuur.⁶⁸ Volgens de “wave theory”⁶⁹, een analyse van het aantal geproduceerde Vietnamfilms binnen een bepaalde periode, kan er geconstateerd worden dat er een piek was gedurende de jaren zeventig en tachtig. De filmindustrie bracht Vietnamfilms uit in clusters. Deze clusters zijn vrij duidelijk van elkaar te onderscheiden aangezien het beeld over de Vietnamoorlog over de jaren is veranderd. De eerste golf bestond onder andere uit *The Deer Hunter* (1978) *Coming Home* (1978) en *Apocalypse Now* (1979). Vanaf dit punt werd de oorlog niet langer op een “glancing and offhand manner” geportretteerd.⁷⁰ ‘De drie bovengenoemde voorbeelden, en alle andere Vietnamfilms die vanaf deze periode zijn gemaakt, weigerden een vals beeld van de oorlog en de bekwaamheid van het Amerikaanse leger te tonen. Ze gaan niet over individuele heldendaden, maar over de getraumatiseerde veteraan die in veel films als een gewelddadig en labiel persoon wordt geportretteerd.’⁷¹ De focus ligt volgens Ernest Giglio op “the reassimilation of the returning veteran.”⁷² Neem als voorbeeld *The Deer Hunter*. Deze film van Michael Cimino richt zich niet zozeer op de oorlog zelf, maar op drie boezemvrienden uit een klein stadje in Pennsylvania wiens levens zijn ontwricht door de oorlog. Te zien is hoe hoofdrolspeler Nick (Christopher Walken) verandert in een geestelijk wrak en hoe uiteindelijk een hele gemeenschap door de oorlog uit elkaar valt. *The Deer Hunter* en *Coming Home* waren de eerste Vietnamfilms die de ervaringen van de jonge soldaten centraal stelde en het publiek confronteerden met de psychische en fysieke problemen van de veteranen.⁷³ Dat vroegere films hier totaal geen aandacht aan besteedden, kwam overeen met de manier waarop de Amerikaanse samenleving in eerste instantie haar veteranen behandelde. Dat de veteranen geen warm welkom ontvingen, kwam al in het eerste hoofdstuk aan bod. Dit is eveneens het centrale thema in *Welcome Home, Soldier Boys* (1971). De vier hoofdpersonages worden bij hun thuiskomst als vijanden aangevallen met leuzen als; “You are what you do” en

⁶⁸ Giglio, *Here's Looking*, 174.

⁶⁹ *Ibidem*, 197.

⁷⁰ Stephen Prince, “Hollywood in the Age of Reagan,” in: Linda Ruth Williams en Michael Hammond (eds.) *Contemporary American Cinema* (New York: Open University Press, 2006), 237.

⁷¹ Giglio, *Here's Looking*, 175.

⁷² *Ibidem*, 175.

⁷³ Rick Berg, ‘Losing Vietnam: Covering Vietnam in an Age of Technology’ in: *The Vietnam War and American Culture* (New York: Columbia University Press, 1991) 138.

“Back when we fought a war, we didn't come home til the war was over!”⁷⁴ In andere films werden veteranen gepresenteerd als ontregelde psycho-vets, zoals in *The Visitors* (1972), *Glory Boy* (1971). “The vet, by 1972, has become the V(i)et Cong... He has become a transient loser, a marginal, who has toured Hell and returned, not wiser or mature but as a threat to the American dream... For the viewer, the vet has become what he has done.”⁷⁵ Het is niet verrassend dat deze negatieve stereotypingen de publieke opinie over de veteranen gedeeltelijk wisten te beïnvloeden. Aan de ene kant werden ze als beestachtige personen neergezet, maar de oorzaken van dit gedrag kwamen nadrukkelijk onder de aandacht. Vanaf de jaren tachtig, vooral tussen 1985 en 1989, vindt er een ommekeer plaats. De Vietnamfilms die gecategoriseerd zijn in dit tweede cluster werpen weer een geheel andere blik op Vietnam. Dit was het moment dat de individuele soldaat niet langer gezien werd als “enemy” of “loser” maar als “victim of the war” en “the long-suffering hero”. Vanaf nu lag de focus op het persoonlijke verlies, het lijden en de pijn van de soldaat. Het Amerikaanse publiek werd op een directe manier geconfronteerd met de chaos, de zinloosheid en de absurditeit van de Vietnamoorlog. Wat opvalt is dat de toon van deze films nadrukkelijk kritischer werd over de Amerikaanse betrokkenheid dan voorheen.



Scène uit *The Deer Hunter* (1978)- De veteraan als psycho-vet.

⁷⁴ Quote uit: *Welcome Home, Soldier Boys* (Richard Compton. Twentieth Century Fox Film, 1971)

⁷⁵ Berg, ‘Losing Vietnam’, 136.

2.2.2 De jaren tachtig

In de jaren tachtig ontstonden er twee soorten Vietnamfilms. In de eerste helft van dat decennium kwamen de zogenaamde ‘mythic Vietnam’ films op. *Missing in Action* (1984) en *Rambo First Blood Part II* combineerden de kenmerkende spectaculaire elementen uit actiefilms met rechts nationalistische heldenfiguren. Er ontstond een soort super-guerrilla strijder die als doel had de eer van Amerika te redden. Kenmerkend voor Vietnamfilms uit de tweede helft van de jaren tachtig is dat zij zich veel meer richten op de ervaring van de soldaten. In *Platoon* ervaart de kijker hoe de Amerikaanse soldaat een innerlijke strijd voert, namelijk met “the enemy in us”.⁷⁶ Patricia Aufderheide categoriseert de jaren tachtig films waaronder *Platoon*, *Good Morning, Vietnam* (1987), *Casualties of War* (1989) onder het subgenre “noble grunt” films.⁷⁷ Met ‘grunts’ worden de nobele grondsoldaten bedoeld die de last van de oorlog op hun schouders moesten dragen. Hun aanvankelijk naïeve en goedgegelovige karakter symboliseert het Amerika van die tijd. De eerste soldaten vertrokken met het volle vertrouwen in Amerika als de reddende macht, maar keerden ontgoocheld en verraden terug. De ‘noble grunt’ films representeerden de Amerikaanse soldaten als ‘slachtoffers van de oorlog’ en door de oorlog vanuit dit perspectief te tonen, kreeg het publiek een heel ander beeld van Vietnam te zien. De kijker kreeg namelijk voor het eerst een idee van hoe de oorlog door de ogen van de soldaat werd ervaren. Deze films plaatsten de strijd naar de achtergrond en de gevoelens en ervaringen van de ‘grunts’ stonden daarentegen op de voorgrond. Zij hadden net zoals het thuisfront geen enkele invloed op het oorlogsbeleid en dienden enkel de orders uit te voeren. Aufderheide maakt een passende vergelijking tussen de rol van de bioscoopganger en die van de soldaat. “The American moviegoer- a citizen-consumer who, like the soldier in Vietnam, is far from decision-making yet still accountable for its consequences- can find much to emphasize with here.”⁷⁸ Beiden hadden geen enkele invloed op het verloop van de strijd en aanschouwden hoe de situatie steeds verder escaleerde.

Wat er via deze films ontstond, kan beschouwd worden als een vorm van wederzijds begrip tussen het thuisfront en de soldaat. Dit was tijdens en direct na de oorlog nog ondenkbaar. Het publiek kreeg een realistischere representatie van de Vietnamoorlog te zien. De ‘noble grunt’ films waren de stilistische tegenhangers van de actie-avontuur films met helden zoals Rambo. ‘Films zoals *Platoon* werden door critici namelijk volop geprezen om

⁷⁶Marita Sturken, *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering* (California: University of California Press, 1997) 107.

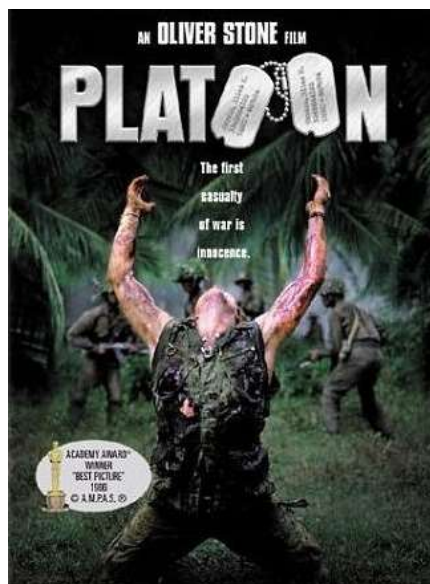
⁷⁷ Patricia Aufderheide, *The Daily Planet: A Critic on the Capitalist Culture Beat* (University of Minnesota Press, 2000) 47.

⁷⁸ Aufderheide, *The Daily Planet*, 48.

hun realistische, authentieke en waarheidsgetrouwe presentatie van de oorlog.⁷⁹ Naast dat deze films een authentieke weergave van de Vietnamoorlog boden, waren ze tevens uitgesproken kritisch over de oorlog. *Platoon* (1986), *Hamburger Hill* (1987) en *Casualties of War* (1989) uiten overduidelijk ongenoegen over het Amerikaanse militarisme. De soldaten in deze films zullen niet in aanmerking komen voor onderscheidingen. In plaats daarvan worden ze gepresenteerd als bang, laf of als moordenaars. Bovendien is de innerlijke strijd tussen goed en kwaad dun, en tijdens een oorlog zoals Vietnam verliezen alle soldaten hun onschuld. “The first casualty of war is innocence” luidden de promotieposters van *Platoon*.



“Viet Nam As It Really Was”
Time Magazine (26 januari, 1987)



“The first casualty of war is innocence”
 Promotieposter *Platoon* (1986)

De eerste twee Rambo films, *First Blood* (1982) en *Rambo: First Blood Part II* (1985), behoorden ook tot de tweede golf Vietnamfilms. Zij beschuldigden de Verenigde Staten eveneens van onrechtmatig handelen in Vietnam, maar de woede is voornamelijk gericht op politici en bureaucraten. Dit is niet verrassend gezien de politieke en sociale ontwikkelingen die op dat moment plaatsvonden binnen de Amerikaanse samenleving. De Rambo-reeks kwam namelijk uit ten tijde van het chauvinistische beleid van president Ronald Reagan. De Verenigde Staten kwam in een nieuwe fase terecht waarin getracht werd de nationale trots te herbevestigen. Deze nieuwe politieke sfeer zorgde voor een nieuwe kijk op Vietnam die dramatisch anders was dan die van de antiwar movements uit de jaren zestig. De term ‘rehabilitatie’ is kenmerkend voor de wijze waarop de filmindustrie vanaf dat moment Vietnam is gaan presenteren. De Vietnam veteraan transformeerde namelijk in een soort icoon

⁷⁹ Keeton, *American War Cinema*, 14.

die de Amerikaanse militaire status moest gaan redden. Rambo geloofde net zoals Reagan dat Amerika de oorlog niet had verloren en daarom wilde hij de eer van zijn vaderland redden via nationale vergeldingsacties. Gaylin Studlar en David Desser noemen deze trend onder Vietnamfilms “rightwing revisionism”⁸⁰. Ze probeerden sympathie op te wekken voor de veteranen, ze wilden de herinnering aan Vietnam levend houden en op de eerste plaats de aangetaste eer van Amerika herstellen.

Tussen de jaren zeventig en de jaren tachtig zijn er dus uiteenlopende representaties van de Vietnamoorlog in films voorbij gekomen. Vanaf eind jaren zestig stellen vrijwel alle Hollywood films de ervaringen van de GI’s centraal. De oorlog werd openlijk behandeld en de aarzeling onder Hollywood producenten was definitief verdwenen. Daarnaast leek het publiek meer bereid om zich open te stellen naar deze zwarte bladzijde uit de Amerikaanse geschiedenis. Vietnamfilms uit de jaren tachtig confronteerden de toeschouwers rechtstreeks met de horrors van de oorlog. Enkele films bevatten hier en daar een kritische noot, maar ondanks deze veelbelovende ontwikkelingen werden lastige politieke vragen, zoals nog zal blijken, vermeden en bleven verhaallijnen vrij eenzijdig.

⁸⁰ Studlar and Desser, ‘Never Having to Say You’re Sorry’, 11.

Hoofdstuk 3

De representatie van de Vietnamoorlog in *Apocalypse Now* (1979), *Rambo: First Blood Part II* (1985) en *Platoon* (1986)

Nu er aandacht is besteed aan de historische achtergrond waarin Vietnamfilms tot stand kwamen, zal dit laatste hoofdstuk ingaan op drie specifieke casestudies. De films *Apocalypse Now*, *Rambo First Blood Part II* en *Platoon* staan centraal. Welke rol hebben deze films gespeeld binnen het maatschappelijke debat over Vietnam en hoe plaatsten zij de oorlog binnen de Amerikaanse samenleving? Zijn ze overtuigend positief of negatief over de rol van de Verenigde Staten in de Vietnam en durfden zij zich af te vragen wat er mis ging in Vietnam? Deze interessante vragen zullen in de hierop volgende analyse zo goed mogelijk beantwoord worden.

Apocalypse Now, gebaseerd op Joseph Conrads boek *Heart of Darkness* (1902), is het verhaal van Special Forces kapitein Willard, die van de Amerikaanse legerleiding de opdracht krijgt om een tocht door de jungle van Vietnam en Cambodja over de Nung-rivier te maken. Het doel is om een eind te maken aan het bevel van de doorgedraaide Kolonel Kurtz.. *Apocalypse Now* staat bekend als een groots opgezet spektakel. Francis Ford Coppola had echter niet de intentie om de Vietnamoorlog te promoten of te vieren.

“The most important thing I wanted to do in the making of *Apocalypse Now* was to create a film experience that would give its audience a sense of the horror, the madness, the sensuousness, and the moral dilemma of the Vietnam war...”, aldus Coppola.⁸¹

Het is een film dat laat zien hoe de Amerikaanse soldaten zich staande proberen te houden middenin de chaos van Vietnam en hoe snel ze tegelijkertijd hun menselijkheid kwijtraken in die omgeving. De film bevat verschillende shots waarin onschuldige vrouwen en kinderen moeten rennen voor hun leven. Zij zijn niet de vijand maar toch worden ze genadeloos neergeschoten en lijkt het alsof hun levens geen betekenis hebben. De ondertoon van deze scènes is duidelijk gericht tegen het Amerikaanse patriottistische karakter. *Apocalypse Now* bevat meer van dit soort anti-war statements. Coppola's kritiek op het Amerikaanse imperialisme kwam overeen met de heersende consensusvisie begin jaren zeventig. Oorlogsdemonstranten probeerden hun natie ervan te overtuigen dat de Vietnamoorlog verwoestende gevolgen zou hebben voor zowel Amerika als Vietnam. Coppola wilde deze

⁸¹ Marsha Kinder, 'The Power of Adaptation in *Apocalypse Now*' in *Film Quarterly*, Vol. 33, No. 2 (Winter, 1979-1980) 13.

kwade kant van Amerika's betrokkenheid in Vietnam graag als eerste in een film presenteren.⁸²

Apocalypse Now wordt in het algemeen beschouwd als een artistiek lastig begrijpbare film. Het moeilijk grijpbare karakter en het problematische productieproces lijken haast symbool te staan voor de Vietnamoorlog. *Apocalypse Now* is een aanklacht tegen de structurele leugenachtigheid van oorlogvoerende naties die het thuisfront voorspiegelen dat het er op het slagveld ordelijk en efficiënt aan toegaat. Rick Berg, zelf een oud gevechtsveteraan, zegt dat de oorlog in *Apocalypse Now* als een schouwspel gepresenteerd wordt. Het publiek volgt de chaotische reis van de hoofdrolspeler, wat ten goede komt van de realistische ervaring. Maar, 'seeing is not knowing', benadrukt Berg. "It [The Vietnam War] is lost to the eye, even as our films assert the authority of the eye witness"⁸³. Films zijn niet in staat om de ware ervaring over te brengen, maar ze geven het publiek wel een idee van hoe het geweest moet zijn. Coppola heeft dit gedaan via een aangrijpende, surrealistische weergave van de oorlog. Toch bleek *Apocalypse Now*, ondanks zijn artistieke karakter, een brede sectie van het Amerikaans publiek aan te spreken. 'Linkse aanhangers waren het eens met Coppola's representatie van Amerika als een onderdrukkende samenleving. De conservatieven negeerden deze notie en keken daarentegen met trots naar de familie Corleones.'⁸⁴ Deze eervolle, etnische familie probeert in de film ondanks alles te overleven in de chaos van Vietnam en symboliseert het trotse Amerikaanse karakter. Toch is de negatieve ondertoon overheersend aanwezig in *Apocalypse Now*. Positieve kanten van de Amerikaanse oorlogsvoering worden niet belicht.

Apocalypse Now was dus overduidelijk kritisch op de Amerikaanse militaire missie in Vietnam. *Rambo: First Blood Part II* is daarentegen een verheerlijking van de oorlog. De Verenigde Staten had kunnen winnen, indien er meer steun van het thuisfront was geweest. De boodschap die Rambo op het publiek overbrengt is duidelijk: Wij, Amerika, hebben onze troepen verraden. Daardoor hebben wij de oorlog verloren.' In het vorige hoofdstuk is reeds betoogd dat de Rambo films een fundamentele breuk markeerde met voorgaande Vietnamfilms. Rambo was het 'rechtse' antwoord op de gebeurtenissen in Vietnam. *First Blood* ging over het verlies in Vietnam maar in *Rambo: First Blood Part II* gaat Rambo terug naar Vietnam om een groep 'vergeten' krijgsgevangenen te bevrijden. De quote "What you choose to call hell, he calls home" geeft aan dat Rambo een strijder is die leeft voor oorlog en

⁸² Gerstle, *American Crucible*, 339.

⁸³ Berg, *The Vietnam War and American Culture*, 131.

⁸⁴ Gerstle, *American Crucible*, 341.

zich thuis voelt in deze omgeving. Rambo wordt door zijn trainer Kolonel Trautman omschreven als; “A pure fighting machine with only a desire - to win a war that someone else lost. And if winning means he has to die - he'll die”. John Rambo is het stereotype van een Amerikaanse superheld die in de film sterk contrasteert met de sadistische Vietnamese en Russische personages. Hij is de uitverkoren strijder die de eer van Amerika redt. Dat Rambo een heldenfiguur speelt, past bij de staat waarin de Verenigde Staten op dat moment verkeerde. De jaren tachtig en negentig waren jaren van hoogconjunctuur. Het vertrouwen in de superstatus van Amerika groeide en Rambo verbeeldde deze hernieuwde patriotistische houding. Maar, ondanks dat Rambo de militaristische ideologie omarmt, blijft hij de autoriteit van de overheid wantrouwen. De MIA's, zijn gevangen kameraden, worden niet erkend door de overheidsvertegenwoordigers. Ze worden beschouwd als “a couple of ghosts”, in de steek gelaten door hun eigen land, of beter gezegd overheid.⁸⁵ In Rambo representeren zij de ware slachtoffers van de oorlog. Aan het eind van de film licht Rambo de moraal van het verhaal toe.

“I want, what they want, and every other guy who came over here and spilled his guts and gave everything he had, wants! For our country to love us as much as we love it!”⁸⁶

Het verhaal over de vermiste Vietnam POW's bleek uiteindelijk een mythe te zijn. Maar de achterliggende gedachte achter *Rambo: First Blood Part II* is dat Amerika het gevoel had dat ze haar soldaten in de steek had gelaten. De Rambo serie representeert hoe de Amerikaanse samenleving zich voelde gedurende de post-Vietnam periode, namelijk gedesillusioneerd. Rambo ging de status van de veteranen in ere herstellen en uiteindelijk is hij binnen het populaire discours opgenomen als het symbool van het Amerikanisme.

In de tweede helft van de jaren tachtig verdwijnen de superhelden representaties van de veteraan weer naar de achtergrond. Een meer herkenbare, authentieke weergave van de Vietnamoorlog komt in de vorm van de film *Platoon*. De oorlog die in deze film van Oliver Stone centraal staat is die tussen ‘goed’ en ‘slecht’, de strijd tussen commandant Barnes en commandant Elias, en de verdeeldheid binnen het peloton. Vietnam is enkel de achtergrond van het verhaal dat Stone wil vertellen. De vijand was ongrijpbaar, onzichtbaar en vermomd. Naarmate de oorlog voortduurt komt rekrut Chris Taylor tot de ontdekking dat Amerika door

⁸⁵ Studlar and Dessler, 'Never Having to Say You're Sorry', 12.

⁸⁶ *Rambo: First Blood Part II* (George P. Cosmatos. TriStar, 1985)

haar blinde patriotistische en anticommunistische houding een vijand van zichzelf aan het worden is.⁸⁷

“I think now, looking back, we did not fight the enemy in Vietnam, we fought ourselves- and the enemy was in us... The war is over for me now- but it will always be there”⁸⁸

De groep jonge soldaten bestaat uit jongens uit de onderste laag van de Amerikaanse samenleving. In Amerika wordt er niet naar hen omgekeken terwijl ze hier staan te vechten voor hun vaderland. Het overkoepelende thema van de film is volgens Stone; “innocence that changes”.⁸⁹ In eerste instantie is Chris nog een groentje en kan hij amper voor zichzelf zorgen. Aan het eind is hij getransformeerd tot een man en is hij zijn onschuld verloren. De film kan beschouwd worden al een eerbetoon aan alle soldaten die door hun ervaringen in Vietnam veranderden in keiharde militairen. De zware omstandigheden waarin zij met elkaar dienden samen te werken, zorgden ook voor de nodige spanningen en onderlinge frustraties. Langzaam verdween het vertrouwen in een overwinning en daalde de moraal onder de jongens. Volgens Taylor heerste er een burgeroorlog binnen de groep. De ene helft is voor commandant Elias en de andere voor commandant Barnes.

“ I don't know what's right and what's wrong anymore. The morale of the men is low. A civil war in the platoon. There's a lot of suspicion and hate. I can't believe we're fighting each other when we should be fighting them”.⁹⁰

De meest significante moorden in de film worden niet gepleegd door de Vietnamezen maar door de Amerikanen zelf. Barnes schiet Elias berekenend neer, en liegt hier vervolgens over door te zeggen dat het Noord-Vietnamese leger hem heeft gedood. Wanneer het peloton het gebied dat hevig onder vuur ligt verlaat, zien ze vanuit de helikopter een gewonde Elias aan komen rennen. Hij straalt supermenselijke krachten uit terwijl hij op de hielen gezeten wordt door een groep Vietnamezen. Tijdens de climax van de film doodt Taylor uit wraak Barnes. Deze twee sterfgevallen krijgen een centrale rol in de film want het verhaal wordt voortgedreven door Amerikanen die elkaar vermoorden. Dit is een metafoor voor de scheiding die na de Vietnamoorlog ontstond binnen de Amerikaanse samenleving.

Tot slot wordt het authentieke karakter van de film versterkt doordat Taylors gedachten worden gepresenteerd in de vorm van brieven aan zijn oma. De kijker wordt in

⁸⁷ Sturken, *Tangled Memories*, 104.

⁸⁸ *Platoon* (Oliver Stone. Orion Pictures Corporation, 1987)

⁸⁹ Muse, ‘From Lt. Calley to John Rambo’, 89.

⁹⁰ *Platoon* (Oliver Stone. Orion Pictures Corporation, 1987)

Chris' perspectief meegetrokken door de voice-over die de brieven aan zijn oma voorleest. Dit maakt de film persoonlijk want de kijker deelt de emoties en de pijn van de soldaat. Ook wordt er veel gebruik gemaakt van close-ups van de ogen van de desbetreffende soldaat, net zoals in *Apocalypse Now*. Na de Rambo films stond de realistische ervaring van de kijker weer voorop.

De drie films representeren de Vietnamoorlog elk op een unieke manier. Toch schuilt er een gevaar in de wijze waarop deze Amerikaanse films geïnterpreteerd worden. De Franse filosoof Jean Beaudrillard betoogt in zijn boek *Amérique* (1986) dat hij zich zorgen maakt over de controle die Amerikaanse films hebben op de wereldwijde collectieve verbeelding van de Vietnamoorlog. "In the movie theater or at home watching a video cassette, we look at the war through American eyes".⁹¹ Dat de Amerikaanse filmindustrie de herinnering aan Vietnam wereldwijd dominant heeft beïnvloed komt logischerwijs door factoren zoals geld, macht en de Amerikaanse culturele hegemonie. Hollywood films bereiken gemakkelijk een breed, internationaal publiek. Wat helaas ontbreekt in de meeste Vietnamfilms, waaronder de drie casestudies, is een problematisering of verklaring van de ervaringen in Vietnam. Geen een film heeft de brede historische complexiteiten van het gehele conflict verbeeld. De films richt zich meestal op een bepaald aspect, zowel historisch als geografisch. *The Green Berets* richtte zich bijvoorbeeld enkel op de periode voor de zwaardere militaire betrokkenheid en *Apocalypse Now* speelt zich een tijdje na het Tet offensief af. Films bieden dus nooit een compleet beeld van de Vietnamoorlog. Daarnaast heeft Hollywood het Vietnamgenre met politieke sensitiviteit behandeld. Dat wil zeggen dat geen enkele film de legaliteit of moraliteit van de Amerikaanse betrokkenheid op een directe manier in twijfel heeft getrokken. Toch hebben *Apocalypse Now*, *Rambo: First Blood Part II* en *Platoon* elk op hun eigen manier een overtuigende invulling gegeven aan de betekenis van de Vietnamoorlog. Oorlog kent uiteindelijk alleen slachtoffers en dat staat in alle drie de films centraal.

⁹¹ Kroes, *If You've Seen One*, 137.

Conclusie

Uit dit onderzoek is naar voren gekomen dat de oorlogsfilm een belangrijke bron is voor onze waarneming van en opvattingen over de Vietnamoorlog. Amerika was na de Vietnamoorlog in conflict met zichzelf. De oorlog was verloren en erger nog, het was de vraag of er voor een goede zaak was gestreden. Film bleek een geschikt middel om dat dilemma zichtbaar te maken. De Vietnam war film heeft in de loop van de tijd een hele transformatie doorgemaakt op het gebied van representatie en perspectief. Zij verhielden zich tot de heersende consensusvisies in die tijd. Als we alle films apart zouden bekijken dan zouden ze geen coherent beeld presenteren. Er is tenminste een overeenkomst te zien, namelijk dat de oorlog een groot litteken heeft achtergelaten binnen de Amerikaanse cultuur. Veel films worstelden met vragen over wat de plaats was van de teruggekeerde veteranen in de Amerikaanse samenleving. Moesten ze worden beschouwd als vijand of als held? Vormden ze wellicht een dreiging voor de Amerikaanse samenleving? Deze zorgen en angsten kwamen direct uit de samenleving en werden voornamelijk verwerkt in Vietnamfilms uit de jaren zeventig.

Vanaf dat moment werd het makkelijker om de oorlog op een directe manier te representeren. Het publiek leek meer bereid om de gevolgen van de Vietnamoorlog onder ogen te zien en Hollywood producenten speelden hierop in. Uiteindelijk leidde dit tot de focus op de individuele soldaat, die nu werd geportretteerd als slachtoffer van de oorlog. In plaats van vragen te stellen over militaire strategieën, leiderschap of politieke zaken, lag de focus op persoonlijke verlies, lijden en pijn. De verhaallijnen bleven grotendeels eenzijdig en a-politiek. Vietnamfilms behandelden de politieke vraag over wat de Amerikanen in Vietnam te zoeken hadden opvallend weinig. Hoe de Vietnamezen de oorlog ervoeren kwam al helemaal niet aan de orde.

Het valt te betwijfelen of een film ooit een compleet authentiek beeld van de Vietnamoorlog zou kunnen creëren. Een compleet getrouw beeld van een historische gebeurtenis blijft een onbereikbaar ideaal. Maar ondanks dat authenticiteit onhaalbaar is, geven Vietnamfilms inzicht in hoe de oorlog ervaren werd door degenen die het daadwerkelijk hebben meegemaakt. Cinematische representaties onthullen tenminste een glimp van de waarheid over Vietnam. Ze tonen bepaalde historische trends of ze zijn baseren zich op het verhaal van een individuele soldaat. Ze proberen zo dicht mogelijk bij “the way it really was” te komen en zo komt het publiek dicht in aanraking met een authentieke ervaring.

Bibliografie

- Altschuler, Glenn, C., 'Review of Hall, Crossroads: American Popular Culture and the Vietnam Generation' in: *Pacific Historical Review* Vol. 76, No. 1 (February 2007)
- Anderson, David, L., "The United States and Vietnam" in: *The Vietnam War* (Twentieth-Century Wars) (Palgrave Macmillan, 2005)
- Anderegg, Michael, *Inventing Vietnam: The War in Film and Television* (Temple University Press: Philadelphia, 1991)
- Anisfield, Nancy (red), *Vietnam Anthology: American War Literature* (Green State University Popular Press, 1987)
- Arnold, Gordon, 'The Strange Afterlife of the Vietnam War' (8-2-2014), geraadpleegd op: <<http://hnn.us/article/28641>>, 18-4-2014.
- Assmann, Jan, and Czaplicka J., 'Collective Memory and Cultural Identity.' *New German Critique* 65 (1995)
- Aufderheide, Patricia, *The Daily Planet: A Critic on the Capitalist Culture Beat* (University of Minnesota Press, 2000)
- Auster, Albert, en Leonard Quart, *How the War was Remembered: Hollywood & Vietnam* (New York: Praeger, 1988)
- Beattie, Keith, *The Scar that Binds: American Culture and the Vietnam War* (New York University Press: New York, 1998)
- Berg, Rick and John Carlos Rowe, *The Vietnam War and American Culture* (New York: Columbia University Press, 1991)
- Cagin, Seth and Philip Dray, *Born to be wild: Hollywood and the sixties generation* (Boca Raton, Florida: Coyote Books, 1994)
- Ditmar, Linda and Michael Michaud, *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film* (New Brunswick, 1990)
- Doherty, Thomas, *Projections of War: Hollywood, American Culture, and World War II* (Columbia University Press: New York, 1993)
- Giglio, Ernest, *Here's Looking at You: Hollywood, Film and Politics* (Peter Lang Publishing: New York, 2010)

- Gilman, Jr. Owen J., and Lorrie Smith (eds.) *America Rediscovered. Critical Essays on Literature and Film of the Vietnam War* (New York, 1990)
- Hagopian, Patrick, *The Vietnam War in American Memory: Veterans, Memorials, and the Politics of Healing* (Amherst: University of Massachusetts Press, 2009)
- Hammond, William, M., 'The Press in Vietnam as Agent of Defeat: A Critical Examination' in: *Reviews in American History*, Vol. 17, No, 2 (1989) 312-323.
- Hall, Mitchell K., *Crossroads: American Popular Culture and the Vietnam Generation* (Lanham, 2005)
- Hilliard, Robert, L., *Hollywood Speaks Out: Pictures that Dared to Protest Real World Issues* (Wiley-Blackwell, 2009).
- Hixson, Walter, L., *Historical Memory and Representations of the Vietnam War* (Garland Publishing, 2000), 140.
- Keeton, Patricia, *American War Cinema and Media since Vietnam. Politics, Ideology, and Class* (New York: Palgrave Macmillan, 2013).
- Kinder, Marsha, 'The Power of Adaptation in Apocalypse Now' in: *Film Quarterly*, Vol. 33, No. 2 (Winter, 1979-1980).
- Kleinen, John, 'Framing "the Other". A critical review of Vietnam war movies and their representation of Asians and Vietnamese', in: *Asia Europe Journal*, August 2003, Volume 1, Issue 3.
- Kroes, Rob, "The Vietnam War as a Media Event." in: *If You've Seen One, You've Seen the Mall: Europeans and American Mass Culture* (University of Illinois Press, 1996)
- McInerney, Peter, 'Apocalypse Then: Hollywood looks back at Vietnam' in: *Film Quarterly*, Vol. 33 No. 2 (University of California Press: Winter 1979-1980)
- Muse, Eben, J., 'From Lt. Calley to John Rambo: Repatriating the Vietnam War' in: *Journal of American Studies*, vol. 27, No.1 (Cambridge University Press, 1993).
- Studlar, Gaylyn and David Desser, 'Never Having to Say You're Sorry: Rambo's Rewriting of the Vietnam War', in: *Film Quarterly*, vol. 42 No. 1 (University of California Press: Autumn, 1988)
- Sturken, Marita, *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering* (California: University of California Press, 1997)

- Le Coney, Christopher en Zoe Trodd, 'John Wayne and the Queer Frontier: Deconstructions of the Classic Cowboy Narrative during the Vietnam War' in: *Americana: The Journal of American Popular Culture (1900-present)*, Spring 2006, Volume 5, Issue 1.
- Renssen van Henk, 'Amerikanen verwerken oorlogstrauma in films' *Volkscrant* 1 mei 2000. 14 april 2014
<<http://www.volkscrant.nl/vk/nl/2668/Buitenland/archief/article/detail/556702/2000/05/01/Amerikanen-verwerken-oorlogstrauma-in-films.dhtml>>.
- Williams, Linda Ruth en Michael Hammond (eds.), *Contemporary American Cinema* (New York: Open University Press, 2006)
- Young, Marilyn, B., 'Now Playing' in: *OAH Magazine of History*, Vol. 18, No. 5, Vietnam (Oct., 2004)

Filmografie

- *The Green Berets* (John Wayne, Ray Kellogg. Warner- Columbia Films, 1968)
- *Glory Boy* (Edwin Sherin. Cinerama Releasing Corp., 1971).
- *Welcome Home, Soldier Boys* (Richard Compton. Twentieth Century Fox Film, 1971)
- *Visitors, The* (Elia Kazan. United Artists, 1972)
- *Coming Home* (Hal Ashby. Metro Goldwyn Mayer Studios, 1978)
- *Deer Hunter, The* (Michael Cimino. Universal Pictures, 1978)
- *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola. United Artists Corporation, 1979)
- *Rambo: First Blood Part II* (George P. Cosmatos. TriStar, 1985)
- *Platoon* (Oliver Stone. Orion Pictures Corporation, 1986)
- *Good Morning, Vietnam* (Barry Levinson. Buena Vista Pictures, 1987)
- *Casualties of War* (Brian De Palma. Columbia Pictures, 1989)