

Cinematografie als Historiografie

De Vietnamoorlog in de film *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979)

Inhoudsopgave

Inleiding	3.
Hoofdstuk 1.	8.
Het <i>Historiography/Historiophoty</i> debat: De film als vorm van geschiedschrijving	
1.1 Kanalyseren van het debat	8.
1.2 De filmmaker als historicus	10.
1.3 Het historiografische instrument	11.
Hoofdstuk 2.	14.
<i>Apocalypse Now</i> (Francis Ford Coppola, 1979)	
2.1 <i>The Truth Status</i>	14.
2.2 Een verantwoording voor de analysekeuzes	16.
2.3 <i>The Soul</i>	17.
Scène 1: 'The End'	17.
Scène 2: 'Tiger, Tiger!'	20.
Scène 3: 'This man is dirty VC!'	23.
Scène 4: 'What do you call it when the assassin accuses the assassin?'	26.
Conclusie	30.
Bibliografie	33.

Inleiding

'Films as radically different as Lanzmann's *Shoah*, Kluge's *The Patriot* and Syberberg's *Hitler* film still have one thing in common: they defy the all-encompassing, homogenizing power of mass media and their control over public memory.'¹

Historische films hebben één belangrijk ding gemeen: het zijn krachtige middelen om het publieke beeld van het verleden te bepalen, zo stelt historicus Anton Kaes. Maar weinig historici kunnen de kracht van film of massamedia ontkennen, echter velen herkennen juist hierin een groot gevaar. De academische regels die voor de historiografie gelden worden namelijk nog geenszins toegepast op de historische film.² Juist in dit gevaar schuilt het belang van dit onderzoek. Nathalie Zemon Davis is misschien wel de belangrijkste historicus die zich ook daadwerkelijk verdiept heeft in de bruikbaarheid van de historische film. Door een simpele vraag ontstaat er ruimte voor een waar historisch debat: in hoeverre benadert de historische film, de authenticiteit van het verleden?³ De mate waarin er sprake is van een benadering van de zogenoemde waarheid van de historische representatie, ook wel de historische film, kan bepalend zijn voor de bruikbaarheid van dit genre binnen de geschiedwetenschap. Welke casus is beter aan deze theorie te toetsen dan de Vietnamoorlog, ook wel *The First War on Television*?⁴

Vanaf circa 1978 werd de Vietnamoorlog een belangrijk thema binnen de filmindustrie en begon eveneens de kritiek vorming omtrent de waarheidsgetrouwheid van de verschenen films. De Vietnam-films werden (en worden nog steeds) veelvuldig aangehaald wanneer men discussieert over de bruikbaarheid van de historische film. Zo ook door Robert Toplin. Hij schreef in 1988 een belangrijk artikel over 'de filmmaker als historicus' en behandelde hierin verschillende documentaires die over de Vietnamoorlog gaan. Opvallend is dat hij meerdere malen aangeeft dat juist die visuele bronnen over de Vietnamoorlog die hij aanhaalt volgens hem voorbeelden zijn van 'bruikbare' cinematografische geschiedschrijving ondanks de

¹ A. Kaes, 'History and Film: Public Memory in the Age of Electronic Dissemination', *History and Memory* 2, (1990) 124.

² R.B. Toplin, 'The Filmmaker as Historian', *American historical review* 93, (1988) 1210-1227, 1211.

³ N.Z. Davis, "'Any Resemblance to Persons Living Or Dead": Film and the Challenge of Authenticity', *The Yale Review* 76 (1987) 457-482, 457.

⁴ P. Keeton, *American War Cinema and Media since Vietnam: Politics, Ideology, and Class* (New York, 2013) 10.

gebreken ervan.⁵ Ook Sara Pesce benadrukt het belang van de studie naar beeldmateriaal, in het specifiek op het gebied van de representatie van een oorlog: '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'.⁶ Pesce is dus zeker niet de enige die hier het nut van inziet en de kracht van de cinematografie benadrukt. Om deze redenen bestaat er een enorme noodzaak om het volgende debat zo helder mogelijk in kaart te brengen: In hoeverre geeft het medium film een authentieke weergave van de werkelijkheid ten opzichte van de geschreven geschiedwetenschap? Wanneer men het antwoord op deze vraag in kaart brengt, kan er een conclusie getrokken worden over het gevaar van dit door Pesce omschreven ogenschijnlijk zo sterke medium.

In 1988 werden baanbrekende essays geschreven die misschien wel de voedingsbodem genoemd mogen worden van het debat over film als historiografie in de meer algemene zin. Iemand die een buitengewoon belangrijke bijdrage heeft geleverd wat betreft het kanaliseren van dit debat in het algemeen is Hayden White. Hij vatte het geheel samen als het *historiography/historiophoty* debat. Dit debat richt zich in het specifiek op de vraag of cinematografie waardevol is en zo ja, hoe dan. Aan de hand van de historiografische onderzoeksmethode wordt de historische film onder de loep genomen. Belangrijk is dat White binnen zijn essays de historiografie als uitgangspunt kiest. Dit omdat deze academische kijk op de cinematografische geschiedschrijving een goed uitgangspunt biedt van waaruit het algemene debat vaak geleid wordt. Als de historiografie het uitgangspunt is van goede geschiedschrijving, in hoeverre voldoet de cinematografische geschiedvorming hier dan aan? Vanuit dit perspectief zal er in het specifiek gekeken worden naar de Vietnamoorlog uitgebeeld in films.

Hollywoodfilms over de oorlog in Vietnam zijn namelijk talrijk. De films lopen echter uiteen en laten ons zowel pro-oorlog als anti-oorlog sentiment zien. Net als de oorlog zelf, leggen ook de Hollywoodfilms een debat bloot. Zij creëerden met name de eerste twintig jaar na de oorlog debatten en controverses in termen van hun verklaringen over de oorlog en zorgden ervoor dat er meer dan ooit geschreven werd over deze cinematografie. In dit onderzoek zal de casus *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) uitgebreid behandeld

⁵ Toplin, 'The Filmmaker as Historian', 1216.

⁶ S. Pesce, 'Film and War Imaginary: The Hollywood Combat and Cultural Memory of World War II in Memories and Representations of War', in: E. Lamberti, V. Fortunati ed., *The Case of World War I and World War II* (Amsterdam, 2009) 223-234, 224.

worden, omdat het hier gaat om een van de meest controversiële en meest bekeken films over de oorlog in Vietnam. Coppola heeft zelf onderzoek gedaan naar de reacties op de film en deze bleken zeer gemengd. Juist om deze reden is de film zo buitengewoon interessant om te analyseren binnen het *historiography/historiophoty* debat. Het sluit namelijk aan bij de vraag of de historische film, juist door haar ambivalente karakter, wel bruikbaar is.

Er zijn nog andere redenen die juist deze film zo geschikt maken. Ten eerste is de film uitgebracht in 1979, vier jaar na de oorlog. Hierdoor kan de film beschouwd worden als één van de eerste en meest directe reacties op de Vietnamoorlog. Ten tweede is het heel belangrijk om in acht te nemen dat de film na het uitbrengen nog meerdere keren is bewerkt. Dit leidde tot twee verschillende eindes die beide werden uitgegeven. In 2001 werd de film zelfs helemaal opnieuw uitgegeven als *Apocalypse Now Redux*. Hierin waren scènes weggelaten en toegevoegd, maar ook bevatte de uitgave een documentaire over het productieproces en de argumenten voor de keuzes die er in de film werden gemaakt. De filmmaker verantwoordde zich dus voor zijn onderzoek, wat een heel belangrijke brug is naar het *historiography/historiophoty* debat. Echter, de analyse van de film zal zich enkel op de eerste versie van *Apocalypse Now* richten, aangezien het hier om een directe reactie op de oorlog ging. Voor het debat omtrent de aanpassingen die gemaakt zijn binnen de film, zal enkel gebruik gemaakt worden van de historiografische bronnen betreffende dit onderwerp.

Terugkomend op de vraag wat de Vietnamoorlog als thema nou juist zo interessant maakt, komen we bij het feit dat deze oorlog al 'visueel' was vanaf het moment dat zij zich afspeelde. De beelden zijn er niet allemaal bij verzonnen. Veel documentaires maken gebruik van echt beeldmateriaal en filmmakers baseren zich vaak wel degelijk op verslagen van getuigen. De film *Apocalypse Now* neemt ons op een beklemmende manier mee naar het strijdtoneel betreffende de Vietnamoorlog. De setting waarin de film wordt opgenomen lijkt voor zich te spreken, echter wanneer men zich verdiept in het script blijkt de film zich op een boek te baseren dat geenszins over de Vietnamoorlog ging, maar over de binnenlanden van Afrika ten tijde van het imperialisme. *Heart of Darkness*, geschreven door Joseph Conrad, werd uitgegeven in 1902 en houdt dus op geen enkele manier verband met de Vietnamoorlog. Hoewel de regisseur stelt dat de film *Apocalypse Now* enkel losjes op het boek gebaseerd is, is juist deze historische vergelijking buitengewoon belangrijk en interessant voor de filmanalyse en dan met name voor de symbolische laag.⁷

⁷ Chris Vos, *Bewegend verleden: inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's* (Amsterdam 2004) 18.

Om de analyse van de film uit te voeren, zal er een vergelijking moeten plaatsvinden tussen bepaalde scènes van de film waar situaties uit de Vietnamoorlog in geportretteerd worden en soortgelijke verslagen binnen de historiografie. Een voorbeeld van een historiografische bron die gebruik maakt van getuigenverslagen en hierdoor buitengewoon interessant is voor zo'n vergelijking is het boek *Vietnam: The Definitive Oral History, Told from All Sides* van Christian G. Appy. Aan de hand van dit boek en middels andere recente publicaties zal ik de *historiophoty* in de vorm van *Apocalypse Now* toetsen ten aanzien van haar *historiography*. De reden waarom ik juist dit boek als sleutelpublicatie heb gekozen is omdat dit niet alleen een recente publicatie is die beoogt 'alle' perspectieven van de Vietnamoorlog mee te nemen, het boek is eveneens zeer goed ontvangen en wordt gezien als een heel accurate weergave van de Vietnamoorlog.

Kortom, dit onderzoek zal zich richten op de vraag: In hoeverre geeft het medium film, met als voorbeeld de casus *Apocalypse Now*, een authentieke weergave van de Vietnamoorlog in vergelijking met de geschreven geschiedwetenschap? Om deze vraag te kunnen beantwoorden zal er in hoofdstuk één aandacht besteed worden aan het *historiography/historiophoty* debat in het algemeen. Wat heeft dit debat en de recente literatuur te bieden dat relevant is voor de 'authenticiteit vraag' omtrent de casus *Apocalypse Now*? Er zal bovendien een instrument gekozen worden om de filmanalyse mee te kunnen voltrekken. Hoofdstuk twee zal er vervolgens dieper worden ingegaan op de casus *Apocalypse Now* en zal deze door middel van specifieke fragmenten geanalyseerd worden aan de hand van het analyse instrument uit hoofdstuk één.⁸ Bovendien zal dit hoofdstuk een toegespitst feiten- en literatuuroverzicht bieden van de historiografie van de Vietnamoorlog die betrekking hebben op de specifieke fragmenten die gekozen worden uit de film *Apocalypse Now*. In de conclusie zullen alle antwoorden van de deelvragen samengevat worden om vervolgens een antwoord op de hoofdvraag te kunnen formuleren.

Voor het analyseren van de film is er niet alleen gebruik gemaakt van recente (wetenschappelijke) literatuur, maar ook van 'klassieke' (wetenschappelijke) artikelen die de kern genoemd mogen worden van het *historiography/historiophoty* debat. Daarnaast is er gebruik gemaakt van kranten- en tijdschriftartikelen en tot slot het internet. De reden dat er slechts één Vietnamfilm ook daadwerkelijk geanalyseerd wordt, is omdat het onderzoek als uitgangspunt de geschreven geschiedwetenschap hanteert. Er zullen dus wel degelijk andere

⁸ Vos, *Bewegend verleden*, 18.

films behandeld worden (en het medium film in het algemeen), maar slechts één film zal uitgebreid aan de historiografie getoetst worden.

Hoofdstuk 1. Het *Historiography/Historiophoty* debat: De film als vorm van geschiedschrijving

1.1 Kanaliseren van het debat

Robert Rosenstone is één van de eerste historici die zich interesseerde voor het medium film als manier van geschiedschrijving. In de jaren negentig schreef hij een aantal boeken en artikelen met als doel het aantonen dat dit medium ook geschikt is om de geschiedenis te onderzoeken en te representeren. Dit was nogal een uitzonderlijke benadering. Voorheen werd de historische film door historici zelf enkel als amusement beschouwd en zeker niet als een plausibele representatie van het verleden. Echter, Rosenstone is van mening dat men in een tijd waarin visuele media een groot aantal mensen kan bereiken, de waarden en mogelijkheden hiervan niet mag onderschatten.⁹

Deze vernieuwende blik op de rol van film in de geschiedschrijving viel niet bij iedereen in goede aarde. Veel historici zien op geen enkele manier de wetenschappelijke relevantie van de historische film. Verschillende argumenten hiervoor passeren de revue. Het meest algemene argument dat gegeven wordt is het feit dat de historische film enkel een vereenvoudigde versie van het verleden zou kunnen weergeven. Denk hierbij bijvoorbeeld aan de personages binnen een historische film.¹⁰ Doordat de kijker zich vaak wil identificeren met de personages binnen een film worden er vaak stereotypes gekozen, zo stelt Chris Vos.¹¹ Deze stereotypes zijn voorbeelden van 'filmische keuzes' die gemaakt worden om de film aantrekkelijk te maken voor de kijker, wat volgens de historicus afdoet aan het waarheidsgetrouwe beeld dat neergezet kan worden. De personages binnen de film vertolken de geschiedenis als waarheid terwijl er eigenlijk maar één geromantiseerd perspectief wordt weergegeven.

Toch zijn er gedurende de tijd heel wat historici maar ook ander soort deskundigen, die de potentie van de historische film wel degelijk erkennen. Zo ook de geschiedfilosoof Hayden White. White maakt duidelijk dat ook hij gelooft dat de huidige tijd vraagt om nieuwe vormen van geschiedschrijving.¹² White vat het gedachtegoed van Rosenstone wat betreft de

⁹ R.A. Rosenstone, 'The Historical Film as Real History', *Film Historia* 5 nr. 1 (1995) 5-23, 5.

¹⁰ Rosenstone, 'The Historical Film as Real History', 5.

¹¹ Vos, *Bewegend Verleden*, 69.

¹² H. White, 'Introduction: Historical Fiction, Fictional History, and Historical Reality', *Rethinking History* 9 nr. 2/3 (2005) 147-157, 149.

cinematografie versus de historiografie als volgt samen: 'The first is that of the relative adequacy of what we might call "historiophoty" (the representation of history and our thought about it in visual images and filmic discourse) to the criteria of truth and accuracy presumed to govern the professional practice of historiography (the representation of history in verbal images and written discourse).'¹³ Zoals White verwoordt, zou men de twee termen als twee verschillende instrumenten kunnen zien, die beide een poging proberen te doen om de geschiedenis te benaderen. De *hystoriophoty* wordt in dit geval dan getoetst aan de *historiography*.

White nuanceert de 'tegenargumenten' die vele historici noemen ten opzichte van de historische film als representatie van de werkelijkheid. Zo stelt White dat het argument dat de historische film zich niet evalueert, met name te danken is aan de oude generatie geschiedschrijvers zelf. Door film niet serieus te nemen als manier om de geschiedenis te representeren, gaat de historiografie niet mee met haar tijd.¹⁴ Robert Toplin voegt hieraan toe dat men de *historiophoty*, en hiermee het medium film, pas daadwerkelijk kan bekritisieren en verbeteren wanneer men deze als volwaardige methode accepteert naast de *historiography*.¹⁵ Daarnaast weerlegt White het argument van 'dramatisering' van het verleden binnen de film door te stellen dat de historiografie zich eveneens schuldig maakt aan narratologie. Er bestaan maar weinig historiografische werken waar de schrijver enkel losse feiten achter elkaar zet, waardoor er altijd sprake is van een bewust gekozen 'verhalende' structuur. Volgens White kan men deze kritiek dus net zo goed op de historiografische geschiedschrijving toepassen.¹⁶

Zoals in de inleiding al eerder naar voren is gekomen, geeft White een mooie benadering van hoe wij het bestaande debat over de waarden van de historische film in twee woorden kunnen uitdrukken. Zoals de titel van dit hoofdstuk al doet vermoeden gaat het hier om het *historiography/historiophoty* debat. Met deze woorden vat White niet alleen het onderzoek van Robert Rosenstone samen, maar biedt hij ook een mogelijkheid om het debat in het algemeen te specificeren. Dit doet hij aan de hand van de volgende twee vraagstukken: 'Here the issue is whether it is possible to "translate" a given written account of history into a visual-auditory equivalent without significant loss of content (...) can historiophoty adequately convey the complex, qualified, and critical dimensions of historical thinking about

¹³ White, 'Introduction', 147.

¹⁴ Ibidem, 149.

¹⁵ Toplin, 'The Filmmaker as Historian', 1227.

¹⁶ White, 'Introduction', 150.

events, which, according to Ian Jarvie, at least, is what makes any given representation of the past a distinctly “historical” account?”¹⁷

Om de vraag ‘in hoeverre geeft het medium film, met als voorbeeld de casus *Apocalypse Now*, een authentieke weergave van de Vietnamoorlog in vergelijking met de geschreven geschiedwetenschap?’ te kunnen beantwoorden zal gebruik worden gemaakt van deze categorisering van White. De eerste vraag kanaliseert namelijk een heel interessant gedeelte van het *historiography/historiophoty* debat, door middel van de vraag of geschreven geschiedwetenschap wel daadwerkelijk gevisualiseerd kan worden zonder dat er sprake is van een te significant verlies aan informatie. Om deze vraag te kunnen beantwoorden is er een analyse nodig van de casus, om deze vervolgens te kunnen toetsen aan de historiografie. De tweede vraag die White formuleert richt zich op de mogelijkheid die film wel of niet zou bezitten om een daadwerkelijke benadering te kunnen geven, op de complexe en kritische manier waarop de historiografie dat doet, van de authenticiteit van het verleden. Dit tweede vraagstuk concretiseert de eerste vraag, door te stellen dat er dus als het ware vanuit een bepaald kader naar de benadering van de geschiedenis gekeken moet worden, om te kunnen ontdekken of er sprake is van een authentieke weergave.

1.2 De filmmaker als historicus

Het is dus belangrijk om naar de historische film te kijken vanuit een historiografisch perspectief. Op die manier kan men iets zeggen over de authenticiteit benadering van de historische film en het wel of niet juist representeren van het verleden. Echter, naast het vergelijken van het medium film met de historiografie, is dus ook de vergelijking belangrijk die het mogelijk maakt om iets zinnigs te zeggen over de bruikbaarheid van de cinematografie. Namelijk de vraag in hoeverre de regisseur zich verantwoordt voor het historische verhaal dat hij weergeeft. Kan men de werkwijze van een historicus überhaupt vergelijken met die van de historische filmmaker? Coppola zegt in een interview met Merv Griffin in 1979 dat het buitengewoon belangrijk is dat een film zich integer opstelt tegenover de werkelijkheid en daarmee de kwaliteit van het verhaal garandeert. Vervolgens stelt hij dat het belang hiervan voornamelijk ligt in het feit dat men met films zo’n buitengewoon breed en groot publiek bereikt. (*Francis Ford Coppola interview, 1979, 01:03*) Lijkt Coppola zich hier

¹⁷ H. White, 'Historiography and Historiophoty', *American historical review* 93 (1988) 1193-1199, 1193.

niet evengoed te verantwoorden voor zijn werk als een historicus dat doet, zich bewust van het belang van de waarheid? Zouden we de filmmaker in dit geval (wanneer het over historische films gaat) dan gelijk moeten stellen aan de historicus? Deze vraag beantwoordt Toplin in het artikel *The Filmmaker as Historian* met een volmondig ja. Hij beargumenteert dat men de waarde van de historische film nooit kan achterhalen, wanneer de twee niet aan elkaar gelijkgesteld worden. De historische filmmaker kan pas bekritiseerd worden omtrent het wel of niet juist neerzetten van het verleden, als men hem ook daadwerkelijk serieus neemt.¹⁸

Wanneer wij in dit geval de film *Apocalypse Now* analyseren, moeten we dus concretiseren in hoeverre Coppola zich op een bepaalde manier heeft verantwoord voor zijn weergave van de geschiedenis. Vervolgens is het van belang om te kijken naar de zogenaamde *truth status* of *truth claim* van de film.¹⁹ Hoe probeert de filmmaker zich te verantwoorden voor zijn filmische keuzes ten opzichte van de waarheidsgetrouwheid van het beeld dat hij geeft van het verleden? Dit is een onderdeel van de filmanalyse die bijdraagt aan het beantwoorden van de hoofdvraag.

1.3 Het historiografische instrument

Om de film *Apocalypse Now* in eerste instantie te kunnen toetsen aan de *historiography*, moet er echter wel een 'instrument' uitgekozen worden dat toepasbaar is op de cinematografie. Binnen het *historiography/historiophoty* debat biedt Nathalie Zemon Davis veruit de meest volwaardige analysemethode die toepasbaar is op de cinematografie en eveneens recht doet aan de historiografische eisen. Om ook daadwerkelijk te kunnen analyseren of een historische film voldoet aan de historiografische eisen, moet het eerst duidelijk zijn wat men precies onder een historische film verstaat. Davis geeft in haar artikel omtrent de authenticiteitsbenadering in film, een hele bruikbare definitie van de historische film: 'By history films I mean those having as their central plot documentable events, such as person's life or a war or revolution, and those with a fictional plot but with a historical setting intrinsic to the action'.²⁰ Deze definitie zal dan ook verder in deze paper gehanteerd worden.

Vanuit deze definitie van Davis valt de film *Apocalypse Now* te toetsen aan de hand van de *historiography*. Binnen de hoofdvraag, 'In hoeverre geeft het medium film, met als

¹⁸ Toplin, 'The Filmmaker as Historian', 1227.

¹⁹ Davis, "Any Resemblance to Persons Living or Dead", 281.

²⁰ Davis, "Any Resemblance to Persons Living or Dead", 270.

voorbeeld de casus *Apocalypse Now*, een authentieke weergave van de Vietnamoorlog in vergelijking met de geschreven geschiedwetenschap?', is met name het woordje 'authenticiteit' voor deze analyse van groot belang. Authenticiteit betekent in dit geval de 'waarheid' van de historische representatie en de mate waarin, in dit geval *Apocalypse Now*, recht doet aan de historiografie.²¹ Maar hoe toets je die authenticiteit dan precies? Davis noemt de belangrijkste aspecten van waaruit je de historische film op authenticiteit kunt toetsen. Het eerste begrip dat belangrijk is voor de authenticiteit benadering is *the soul*. Davis benadrukt dat het niet in de eerste plaats gaat om of de kleding, de landschappen en de decors kloppen, maar of de film *the soul* raakt van de periode die zij probeert af te beelden.²² Daarnaast stelt Davis de volgende vraag, om op die manier de authenticiteit van de film te toetsen: biedt de film inzicht in de *values, relations, and issues* van de periode die zij probeert af te beelden?²³ Het is hierin belangrijk om het 'historische beeld' als het ware uit te kleden, om op die manier de historische context te kunnen weergeven. Tot slot is het belangrijk te onderzoeken in hoeverre de filmmaker probeert aanspraak te maken op de waarheidsgetrouwheid van zijn historische film. Dit noemt Davis ook wel de *truth status* van de historische film. Davis noemt hiervoor verschillende mogelijkheden, die toetsbaar zijn ten aanzien van de historische film.²⁴

Ondanks het feit dat er critici zijn die niet geloven in de mogelijkheid tot een authentieke weergave van het verleden, doet dat niet af aan de analysemogelijkheden van de film *Apocalypse Now*. Je zou zelfs kunnen stellen dat het de noodzaak van het analyseren juist vergroot. Rosenstone maakte niet voor niets het onderscheid tussen de historici die opzoek zijn naar *the truth*, waar de filmmaker opzoek is naar *the real*.²⁵ Ook Leen Engelen sluit zich aan bij deze vorm van 'de waarheid'. Zij stelt dat er meer aandacht besteed moet worden aan het idee dat film de mens helpt het verleden te beleven.²⁶ Wanneer we dit onderscheid toepassen op de authenticiteit benadering, zou er dus wel degelijk een analyse mogelijk zijn van het authenticiteit gehalte dat de cinematografie kan bezitten. Ook Robert Burgoyne steunt het gedachtegoed van Rosenstone door te stellen dat historici het eveneens moeten doen met de bronnen uit het verleden en de interpretatie die zij hiervan hebben vanuit het heden. Ook

²¹ Ibidem, 270.

²² Ibidem, 274.

²³ Ibidem, 279.

²⁴ Ibidem, 281.

²⁵ Rosenstone, 'The Historical Film as Real History', 5.

²⁶ L. Engelen, 'Back to the Future, Ahead to the Past. Film and History: A Status Quaestionis', *Rethinking History* 11 nr. 4 (2007) 555-563, 559.

hier gaat het dus om een 'zo goed mogelijke' benadering van de werkelijkheid.²⁷ In het volgende hoofdstuk zullen de algemene kritieken omtrent de cinematografische versies van de Vietnamoorlog uiteen worden gezet. Vervolgens zal de historiografie omtrent de Vietnamoorlog aan bod komen, op zo'n manier dat deze getoetst kan worden aan specifieke scènes afkomstig uit de film *Apocalypse Now*.

²⁷ R. Burgoyne, 'The Balcony of History', *Rethinking History* 11 (2007) 547-554, 552.

Hoofdstuk 2. *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979)

In dit hoofdstuk zal de casus *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) uitgebreid behandeld worden, omdat het hier gaat om een van de meest controversiële en meest bekeken films over de oorlog in Vietnam. *Apocalypse Now* is, zoals eerder aangegeven, een vrije bewerking van de roman van Joseph Conrad, *Hart der duisternis*, waarin kapitein Marlow een reis maakt langs de rivier de Congo tijdens het imperialisme in Afrika. Deze roman gaat dus niet over de Vietnamoorlog, echter Coppola heeft het verhaal gebruikt om de oorlog mee te illustreren. In het filmische verhaal is Captain Willard (Martin Sheen) door de CIA uitgezonden om in de jungle op zoek te gaan naar VS Special Forces kolonel Walter Kurtz (Marlon Brando). Ook in het boek is de hoofdpersoon op zoek naar een personage genaamd Kurtz. De symbolische rollen binnen de film en het boek komen dan ook sterk overeen. De verhaallijn van de film richt zich op de taak van Marlow om de kolonel, die op eigen houtje opereert, te stoppen. Tijdens de reis die Willard maakt, wordt hij geconfronteerd met verschillende aspecten van de oorlog, waarin de krankzinnigheid de boventoon lijkt te voeren.

Eerst zal er in dit hoofdstuk aandacht besteed worden aan de zogenoemde *truth status* van Davis en in hoeverre Coppola zich hier mee bezig heeft gehouden. Vervolgens zal er een korte verantwoording gegeven worden voor het feit dat er slechts vier scènes in het specifiek geanalyseerd zullen worden. Vervolgens zal er aan de hand van deze specifieke scènes onderzocht worden of de film voldoet aan de authenticiteit eisen van Davis ten opzichte van het weergeven van 'de ziel' van de afgebeelde periode.

2.1 De 'truth status'

Het eerste begrip dat naast de film *Apocalypse Now* gelegd moet worden om de 'authenticiteit' van de film volgens Davis te kunnen toetsen is de *truth status*. In hoeverre probeert de filmmaker, in dit geval Coppola, de waarheidsgetrouwheid van zijn film te bewerkstelligen? Binnen de historiografie verantwoordt een historicus zich voor zijn werk door middel van voetnoten, bronnen, literatuurverwijzingen en andere vormen van bewijslevering. Dit is voor film een stuk lastiger. Davis geeft verschillende mogelijkheden om de *truth status* binnen de film te toetsen. Zo stelt Davis dat het belangrijk is de kijkers er aan te helpen herinneren dat er een duidelijk verschil bestaat tussen het heden en het verleden. Ook benadrukt Davis:

‘suggesting multiple tellings’.²⁸ Hiermee wordt bedoeld dat het belangrijk is om als historische filmmaker in de film duidelijk te maken dat er verschillende perspectieven kunnen bestaan op historische gebeurtenissen. Tot slot noemt ze nog de mogelijkheid tot verantwoording door middel van: ‘Ways of showing where knowledge of the past comes from’.²⁹ Deze mogelijkheden zullen in deelhoofdstuk drie aan de orde komen. Het is namelijk belangrijk om in de eerste plaats vast te stellen wat het motief van Coppola was om deze film te maken. Vanuit dit oogpunt kunnen de keuzes van de filmmaker geanalyseerd worden.

Coppola koos niet zomaar voor het thema ‘de Vietnamoorlog’. In een interview legt Coppola letterlijk uit wat zijn motief was voor zijn onderwerpskeuze: ‘It was my thought that if the American audience could look at the heart of what Vietnam was really like, what it looked like and felt like, than they would be only one small step away from putting it behind them’.³⁰ Hiermee lijkt Coppola te suggereren dat hij daadwerkelijk *the soul* van de periode in de film probeert te vangen. Hoe probeerde Coppola zich in dit geval te verantwoorden voor zijn beeld van het verleden? Op deze vraag lijkt hij, samen met zijn vrouw, gedeeltelijk zelf een antwoord te geven. Zijn vrouw bracht namelijk in 1991 een documentaire uit genaamd *Hearts of Darkness: A Filmmaker’s Apocalypse*. Deze documentaire laat zien hoe de productie van de film in zijn werk is gegaan, en geeft bovendien op verschillende vlakken een verklaring voor de keuzes die in de film zijn gemaakt. Zo blijkt dat Coppola verschillende adviseurs in zijn team had, om zowel het script als de productie zelf aan de ‘authenticiteit eisen’ te laten voldoen die het mogelijk maakten om een beeld te geven van de ware aard van Vietnam.³¹ Echter, ook blijkt uit de documentaire dat sommige keuzes, met name tegen het einde van de film, simpelweg gebaseerd waren op improvisatie van de acteurs zelf.³² Hoe kan een film, waarin de eigentijdse acteurs het verleden improviseren, de daadwerkelijke *soul* van de desbetreffende periode weergeven? De documentaire over de ontwikkeling van de film richt zich mede op deze vraag, door te laten zien hoe de situatie in Vietnam niet alleen nagebootst wordt, maar ook in zekere zin veranderd in die gekte, die de film juist tracht na te bootsen. (*Hearts of Darkness: A Filmmaker’s Apocalypse*, 1991, 50:03) Dit zou volgens hem de reden zijn dat de film een authentieke sfeer heeft weten neer te zetten van het verleden: “This in a movie

²⁸ Davis, “Any Resemblance to Persons Living or Dead”, 281.

²⁹ Ibidem, 282.

³⁰ V. LoBrutto en H.R. Morrison, *The Coppola’s: A Family Business* (California, 2012) 33.

³¹ LoBrutto en Morrison, *The Coppola’s*, 14.

³² Ibidem, 14.

that Coppola famously declared "is not about Vietnam - it is Vietnam"³³. Deze verklaring zal voor een historicus weinig plausibel in de oren klinken en biedt misschien wel de meest heldere verklaring voor de keuze om juist deze film te analyseren.

Baran Nadis schrijft in zijn masterscriptie dat Coppola eveneens actief bezig was met de receptie van zijn film: 'Before the official release of *Apocalypse Now*, Coppola set up another special screening for a select audience at San Francisco's Northpoint Theater. During the screening, Coppola distributed a questionnaire to the audience. The written responses of the audience showed that their opinions about the film were mixed and divided too (Schumacher 249).'³⁴ Het feit dat Coppola daadwerkelijk bezig was met de receptie van de film en actief op zoek ging naar de mening van de Amerikaanse bevolking, zou kunnen wijzen op het door Toplin aangehaalde standpunt dat een historicus wel degelijk vergeleken kan worden met een historische filmmaker. Beiden zijn actief op zoek naar de 'juiste versie' van het verleden. De analyse van de film zal moeten uitwijzen of dit, aan de hand van de begrippen van Davis, ook daadwerkelijk het geval is.

2.2 Een verantwoording voor de analysekeuzes

Het overkoepelende begrip dat Davis noemt wanneer men uitgaat van een authenticiteitsbenadering, is het begrip *the soul*. Davis heeft het dan over de mate waarin de film de ziel van de periode raakt die men probeert af te beelden.³⁵ Dit kan door allerlei aspecten terug te laten komen in de film. Denk aan de *values, relations and issues* die de afgebeelde periode typeren. Deze begrippen zullen in dit deelhoofdstuk naast specifieke scènes uit de film *Apocalypse Now* worden gelegd. Aan de hand van het analyseschema van Vos zal er gekeken worden naar de verschillende lagen binnen deze scènes en de betekenis die deze toekennen aan de film.³⁶ Om een helder beeld te kunnen weergeven van deze betekenis, is er gekozen voor vier verschillende scènes. De reden waarom deze vier scènes gekozen zijn, is omdat ze mijns inziens helder de symbolische boodschap van de film kanaliseren en eveneens goed te vergelijken zijn met de historiografie, middels het boek van Appy en andere sleutelpublicaties. De vier thema's die uit deze scènes te destilleren zijn, zijn gebaseerd op het wel of niet bezitten van de *values, relations and issues* waar Davis zo

³³ L. Dinh, 'Apocalypse Lies', *The Guardian*, 2 november 2001, 22.

³⁴ B. Danis, *Apocalypse Now: Pro-War Sentiments in an "Anti-War" film* (masterscriptie Bilkent University, Ankara, 2007) 3.

³⁵ Davis, "Any Resemblance to Persons Living or Dead", 274.

³⁶ Vos, *Bewegend verleden*, 123.

duidelijk over spreekt. Kortom, de scènes geven een representatief beeld voor de algemene keuzes die Coppola door de film heen maakt.

2.3 The Soul

The soul wordt volgens Davis niet per definitie gedestilleerd uit een complete nabootsing van het verleden. Zo benadrukt zij dat het zelfs mogelijk is het historische beeld als het ware uit te kleden, om zo te kunnen focussen op de historische context. Er zullen vier verschillende scènes worden geanalyseerd, allemaal met een verschillende inslag wat betreft de mate waarin de scène *the soul* van de periode benadert. Voorafgaand aan de analyse zal er in alle vier van de gevallen in eerste instantie aandacht zijn voor historiografische inslag van het fragment en de eventuele kritieken die op het fragment van toepassing zijn. Vervolgens zal deze *historiography* in dit geval getoetst worden aan de *historiophoty* aan de hand van de analyse begrippen van Davis en Vos.

Scène 1: 'The End'

Coppola geeft in de eerdergenoemde citaten duidelijk aan dat hij getracht heeft de historische werkelijkheid te benaderen. Echter de symbolische verhaalstructuur is overgenomen uit het boek *Heart of Darkness*, welke zich heeft gebaseerd op een heel andere historische gebeurtenis, namelijk het imperialisme binnen Afrika. Om de film vanuit dit oogpunt te kunnen analyseren, is het belangrijk helder te krijgen wat precies de overeenkomsten zijn tussen het boek en de film. De auteur van het boek levert via zijn verhaal kritiek op het imperialisme binnen Afrika en het gevaar dat er schuilgaat achter gebrek aan sociale controle. Hij lijkt in zijn verhaallijn te suggereren dat in ieder mens een monster schuilgaat. Hoewel het hoofdpersonage in zijn boek als 'verlichte denker' naar Afrika gaat om de inheemse bevolking te onderwijzen, lijkt hij zelf tijdens het verhaal in het onbeschaafde te vervallen.³⁷ Het bijzondere aan dit voorbeeld is het feit dat het boek ondanks haar narratieve verhaallijn, veelal gebruikt wordt binnen wetenschappelijke contextverwerving omtrent het imperialisme. Dit heeft alles te maken met de symbolische betekenissen die schuilgaan achter het verhaal.³⁸ Juist deze elementen worden overgenomen binnen de film *Apocalypse Now*. Deze 'keuze' zou er dus niet per definitie op moeten wijzen dat de film helemaal niet over de Vietnamoorlog gaat. Om dit te onderzoeken is er in het specifiek een analyse nodig van de

³⁷ C. Achebe, 'An image of Africa', *The Massachusetts Review* 18 (1977) 782-794, 783.

³⁸ Achebe, 'An image of Africa', 783.

symbolische laag van de film en de zogenaamde rode draad die in het boek overheerst omschreven als: 'de reis die een mens kan maken binnen de donkere binnenkant van de menselijke geest'.³⁹ Wat doet deze symbolische laag precies met de authenticiteit van het historische verhaal in de film?

Een belangrijke scène waarin de symboliek van dit verhaal op allerlei verschillende manieren terug komt, is de openingsscène. In deze scène is er nog geen tekst vanuit de acteurs. Enkel het geluid van helikopters en muziek. Dit zou een mooi moment zijn waarop Coppola de kijkers eraan kan herinneren dat er een 'distance between past and present' bestaat, zoals Davis het zo mooi verwoordt.⁴⁰ Zo haalt zij het voorbeeld uit de film *The Ship Sails On*, van Federico Fellini aan, waarin de film van stil en zwart/wit, langzaam verandert in geluid en kleur. Dankzij deze techniek realiseert de kijker zich dat er een verschil bestaat tussen het heden en het verleden.⁴¹ De openingsscène lijkt ook zo'n techniek te hanteren. Als kijkers aanschouwen wij in eerste instantie een stilvenen van een jungle in de verte. Het plaatje wordt pas na enkele seconde verbroken door het zwiepen van de wieken van een helikopter. Het volgende lied speelt zich af tijdens de begincène, tegen de achtergrond van onheilspellende beelden van vuur, palmbomen en af een toe een close-up die doorschemert van een bezweet mannenhoofd, starend in de diepte:

This is the end, beautiful friend...

This is the end, my only friend, the end

Of our elaborate plans, the end

Of everything that stands, the end

No safety or surprise, the end

I'll never look into your eyes...again

The End... (Apocalypse Now, 1979, 01:10)

Het feit dat de muziek ons verteld dat dit het einde is, terwijl we net beginnen met de film, doet ons beseffen dat het om een symbolische betekenis gaat die staat voor het verleden: de Vietnamoorlog. De mise-en-scène van de scène is in het specifiek belangrijk voor de symbolische laag die de regisseur er in heeft verweven. Juist door middel van een spookachtig, onrealistisch decor, maakt de regisseur de sfeer van de film duidelijk. Close-ups en long shots volgen elkaar op, waarbij de twee soms zelfs door elkaar heen lopen. Terwijl de

³⁹ V. Rainey, 'Apocalypse Now: the original 1979 reviews', *The Week*, 27 mei 2011, 20.

⁴⁰ Davis, "Any Resemblance to Persons Living or Dead", 281.

⁴¹ *Ibidem*.

woorden *'the end'* meerdere malen ter illustratie dienen van een beeld waarin een ongeschonden jungle (die symbool lijkt te staan voor Vietnam) omgetoverd wordt in een vlammenzee door de Amerikaanse helikopters. De helikopters storten een soort kleurrijke vloeistof neer op de palmbomen, wat direct een associatie met napalm opwekt. Wanneer de tekst begint, en er een helikopter over de jungle cirkelt, vat de jungle vlam. De zanger kondigt het einde aan op het ritme van de filmbeelden. Ook zorgt het feit dat dit einde al zo aan het begin van de film wordt aangekondigd, ervoor dat men als kijker direct alert is. De woorden lijken symbolisch voor het einde van een oorlog, die eigenlijk nooit echt een einde kent. Zodra een mens betrokken raakt in een oorlog, is dat misschien wel het moment waarop de oorlog een nooit eindigend effect zal hebben.

O'Brien stelt in zijn boek: 'You can tell a true war story by the way it never seems to end. Not then, not ever.'⁴² Dit lijkt Coppola te beamen. Zelfs zoveel jaar na de oorlog, lijkt deze nog niet geëindigd en daar is de film het bewijs van. Een close-up van Willard, die met bloed doorlopen ogen de camera in kijkt, lijkt dit idee nogmaals te benadrukken. Terwijl de acteur de verte in staart, zien wij door zijn mistige ogen de beelden van de al verwoestende oorlog. Een vlammenzee vreet langzaam de jungle op, terwijl het beeld langzaam verandert in een slaapkamer. De muziek ebt langzaam weg en we krijgen allerlei iconische tekens te zien. Op het nachtkastje van Willard zien we een foto van een vrouw, die we vrijwel direct associëren met het thuisfront. Ook zien we een fles drank, foldertjes en andere voorwerpen die associaties opwekken. Het is duidelijk dat Coppola de close-up heeft gekozen om de *props*, zoals Davis ze noemt, uit het verleden uit te stallen. Van een afstandje zien we Willard rondzwerven in zijn kamer en het camera perspectief geeft ons het idee dat we van bovenaf op hem neer kijken. Terugkomend op de tekst van het liedje, waarin het einde symbolisch lijkt te staan voor het nooit eindigende, lijkt ook de voice-over van Willard te bevestigen hoe de oorlog hem in zijn greep houdt: 'When I was here, I wanted to be there. When I was there, all I could think of was getting back into the jungle.' (Apocalypse Now, 1979, 02:10) Het sentiment van de oorlog is niet zwart/wit. Willard lijkt in een tweestrijd te zijn waarin terug naar huis gaan ook geen optie lijkt te zijn, aangezien hij de oorlog bovenal toch mee naar huis neemt. Ook de getuigenverslagen van Appy onderstrepen het feit dat de oorlog niet per definitie te allen tijden gehaat wordt. Hij benadrukt juist deze tweestrijd: 'It is not unusual to meet people who hated the war but also miss it, or miss the best of what it brought out in them and their

⁴² T. O'Brien, *The Things They Carried* (New York, 1990) 76.

friends, the feeling of being fully alive, of having others depend on you, of making history.’⁴³ Coppola lijkt hiermee dus heel subtiel een *issue* van de afgebeelde periode weer te geven. Het is te makkelijk om te denken dat iedere veteraan de oorlog enkel als een zwarte bladzijde uit hun leven zien. De oorlog gaat veel verder, het wordt simpelweg een onderdeel van iemands leven.

Zo komt de oorlog in praktijk misschien wel nooit ten einde, door wat het doet met haar omstanders. Om in termen van Vos te blijven, lijkt het personage Willard in deze scène dus niet zozeer tegenover iemand te staan, als wel tegenover zichzelf. De filmische laag laat al deze dingen samenkomen en ondersteunt als het ware deze symbolische boodschap, die *the soul* van Davis tot stand brengt.

Scène 2: ‘Tiger, Tiger!’

Een veel voorkomend kritiekpunt ten opzichte van de cinematografische geschiedschrijving van de Vietnamoorlog is het feit dat er weinig aandacht is voor de ‘context’ omtrent het conflict.⁴⁴ Een aspect wat constant terug komt in de film is het beeld van jonge jongens die een uniform aan hebben gekregen, maar eigenlijk niet lijken te weten wat zij in Vietnam doen. Films richtten zich dan ook vaak op dit aspect van de oorlog, namelijk het Amerikaanse perspectief van de jonge generatie: ‘In plaats daarvan toonden ze de trauma's die het ondergaan en plegen van geweld achterlieten bij de meestal jonge militairen. Films als *The Deerhunter*, *Apocalypse Now* en *Platoon* vertellen het verhaal van jonge kerels voor wie het onderscheid tussen goed en kwaad vervaagt’.⁴⁵

Wanneer we dit aspect vergelijken met de historiografie blijkt dat historici beamen dat de Amerikaanse soldaten vaak eigenlijk geenszins wisten wat hen te wachten stond, wanneer zij naar het front vertrokken: ‘Because here were these boys that had to go and they were like myself, they didn’t know where Vietnam was. They were going because they were fighting for their country.’⁴⁶ Dit citaat geeft mooi weer wat het algemene motief van deze jonge generatie soldaten was, om te vertrekken naar Vietnam. Ze vochten voor hun land, maar vooral ook omdat ze simpelweg wel moesten. Dit in combinatie met het feit dat de V.S. achteraf weinig

⁴³ C. G. Appy, *Vietnam: The Definitive Oral History, Told From All Sides* (Londen, 2008) 17.

⁴⁴ S. Higashi, ‘Night of the Living Dead: A Horror Film about the Horrors of the Vietnam Era’, in: Linda Ditmar en Gene Michaud ed., *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film* (New Brunswick, 1990) 175-188, 175.

⁴⁵ H. Renssen, ‘Amerikanen verwerken oorlogstrauma in films’, *Volkskrant*, 1 mei 2000, 7.

⁴⁶ Appy, *Vietnam*, 30.

idee bleek te hebben van wat hen te wachten stond, maakt dat het beeld dat de film schetst nog helemaal niet zo ondenkbaar is: 'The United States never developed a strategy appropriate for the war it was fighting, in part because it assumed that the mere application of its vast military power would be sufficient.'⁴⁷

Het 'naïeve' optimisme waarmee de Amerikanen de oorlog tegemoet gingen veranderde in de loop der tijd dan ook in frustratie en onmacht: 'Failure never comes easily, but it comes especially hard when success is anticipated at little cost'.⁴⁸ Deze tegenstelling van optimisme naar wanhoop, wordt uitgebreid besproken binnen de literatuur omtrent de representatie van de Vietnamoorlog binnen het Hollywood genre. Er zijn echter veel historici die stellen dat het in deze films niet zozeer gaat om de daadwerkelijke geschiedenis van de oorlog, als meer over de weerslag en de perceptie die de achterblijvers hiervan mee krijgen: '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'.⁴⁹ Om deze theorie toe te passen op de film *Apocalypse Now* zal een specifieke scène geanalyseerd worden, waarin een bepaald personage geconfronteerd wordt met het effect van de oorlog. Voor het analyseren van deze scène is het belangrijk eerst iets te zeggen over de identificatiemethode die Coppola toepast wat betreft de 'Amerikaans Vietnam generatie'.

Er bestaan verschillende technieken van het vertellen binnen films. Zo kent het Hollywood narratief volgens velen een overkoepelende structuur, die vrijwel altijd op dezelfde manier wordt toegepast. Hoewel de film *Apocalypse Now* niet een klassiek Hollywood narratief kent, bestaan er toch wel narratieve aspecten binnen de film die veel weg hebben van een Hollywood productie. Zo maakt de producent gebruik van traditionele technieken waarin er sprake kan zijn van identificatie via *point of view shots* en via een *voice-over*. Deze duidelijke identificatiemethodes worden in het Hollywood filmgenre veel gebruikt, om zo een bepaalde visie vanuit een bepaald standpunt mee te kunnen geven. Deze identificatiemethode wordt specifiek in *Apocalypse Now* gekoppeld aan die van de Amerikaanse soldaat, zoals hier voorgaand is uitgelegd. De film geeft heel duidelijk weer hoe weinig keus de jongens eigenlijk leken te hebben, en legt hiermee een belangrijke probleemstelling van die tijd bloot.

⁴⁷ Herring, *America's Longest War*, 171.

⁴⁸ Ibidem, 172.

⁴⁹ L. Lamberti en V. Fortunati, *Memories and Representations of War: The Case of World War I and World War II* (Amsterdam 2009) 224.

De voorbeeldscène die voor deze probleemstelling is gekozen illustreert hoe de soldaten vaak niet kozen voor hun rol in de oorlog. Het gaat om een scène waarin het karakter, aangeduid als 'de Chef', in de jungle op zoek gaat naar mango's. In het schemerdonker zien we van een afstandje Willard en de Chef door het bos strompelen. Willard vraagt de Chef hoe hij aan zijn bijnaam komt. Hij legt uit dat hij opgevoed is met het idee dat hij kok zou worden. Vervolgens legt hij uit dat hij het leger in is gegaan vanwege het feit dat hij hier een koksopleiding kon doen. Terwijl hij dit alles verteld horen we de geluiden van de omgeving. Er klinkt geen muziek, enkel geluid ter illustratie van de situatie waarin de twee mannen zich begeven. Het breekpunt binnen de scène is het moment waarop de stilte wordt onderbroken door een tijger die de twee mannen tegemoet springt. Uit een staat van totale spanning en waakzaamheid, eindigt de scène in ontlading. Dit vertaalt zich in de waanzinnige kreten die de Chef angstig gilt, terwijl hij bezweet en met open gesperde ogen de jungle uitrent: 'I didn't get on the goddamn train for this kind of shit! All I wanted to do is fucking cook! I just wanted to learn to fucking cook, man!' (Apocalypse Now, 1979, 53:34) Dit moment in de film illustreert de situatie waarin de Amerikaanse soldaten zich begaven. Ze werden uit hun dagelijkse leven geplukt en in een situatie geplaatst waarvan zelfs de belangrijkste politieke figuren in Amerika de kans van slagen klein inschatten.⁵⁰ Dit aspect komt duidelijk naar voren binnen de historiografie. Verschillende auteurs benadrukken de onwetendheid van de jongens die naar Vietnam gestuurd werden. Appy citeert in zijn boek *Working-Class War: American Combat Soldiers and Vietnam*, zelfs verschillende geïnterviewde die aangeven dat de oorlog voor hen geen kwestie van een keuze was: "'Boy, you sure get offered some shitty choices," a Marine once said to me, and I couldn't help but feel that what he really meant was that you didn't get offered any at all.'⁵¹ De scènes die Coppola schetst in *Apocalypse Now* lijken dan ook helemaal niet onwaarschijnlijk als je er vanuit gaat dat iedere jongen, uit welk milieu dan ook, in zo'n soortgelijke situatie terecht kon komen. De tekst, de muziek en de expressie van de acteur, zijn binnen deze scènes van het grootste belang. Door middel van close-ups worden als het ware statements in de film gemaakt. In het geval van de kok wordt op een vrij simplistische manier zijn wanhoop en zijn gekte naar voren gebracht. Bezweet en verwilderd schreeuwt en schopt hij om zich heen. Historici als John Dumbrell

⁵⁰ P. Catton, 'Refighting Vietnam in the History Books: The Historiography of the War', *OAH Magazine of History* 18 (2004) 7-11, 9.

⁵¹ C. Appy, *Working-Class War: American Combat Soldiers and Vietnam* (North Carolina, 1993) 44.

benoemen de wanhoop en de onmacht van de Amerikaanse soldaten in Vietnam, maar binnen de scène is de onmacht van deze Amerikaanse kok, die symbool staat voor de ‘Amerikaanse soldaat’, zelfs voelbaar.⁵²

Terugkomend op de authenticiteitsbenadering en in het specifiek *the soul* waar Davis over spreekt, klopt dit narratief dus als we deze naast de historiografie leggen. De setting, de kleding die de soldaten dragen, en het landschap dat aan hen voorbij gaat, zou eventueel weggedacht kunnen worden en nog zou de boodschap overeind blijven staan. Vijf jonge mannen zitten dagen, misschien wel weken lang op elkaars lip onder barre omstandigheden. Het stressniveau ligt ongelooflijk hoog en bovendien lijkt het doel dat ze proberen te bereiken niet duidelijk. Dit soort feiten komen vrijwel letterlijk terug binnen de historiografie.⁵³ De film raakt in een bepaalde essentie wel degelijk de ziel van de afgebeelde periode, in deze twee specifieke fragmenten. De filmmaker laat het publiek dit stukje geschiedenis beleven.

Scène 3: ‘This man is dirty VC!’

Wat opvallend is, is dat ondanks het verliezen van de oorlog, de historiografie zich vaak enkel vanuit de visie van de Amerikanen gevormd lijkt te hebben. Wel benadrukken vele historici wel degelijk het belang van dit perspectief: ‘Without creating an opening for a Vietnamese perspective of the war, these dramatic and public commemorations of the Vietnam War refuse to remember Vietnam as a historical site, Vietnamese people as genuine subjects, and the Vietnam War as having any kind of integrity of its own’.⁵⁴

Laurien Crump stelt hierover dat dit komt door het ‘zwart-witte’ perspectief dat de Amerikanen lijken te hebben wat betreft de Vietnamoorlog als zijnde een strijd tussen het communisme en het anticommunisme. Verder dan deze simpele weergave, waarin geen ruimte lijkt te zijn voor het Vietnamese perspectief, gaat de westerse historiografie eigenlijk nauwelijks, stelt Crump.⁵⁵ Het feit dat de oorlog in Vietnam primair een burgeroorlog betrof en niet per definitie een Amerikaans conflict, lijkt binnen de historiografie weinig interesse op te wekken. Ook voor de historische film geldt deze kritiek, zelfs in hogere mate. Zo stelt John Kleine dat de Vietnamese bevolking vrijwel nooit een menselijk gezicht krijgt, terwijl de

⁵² J. Dumbrell, *Rethinking the Vietnam War* (New York, 2012) 186.

⁵³ Dumbrell, *Rethinking the Vietnam War*, 160.

⁵⁴ M. Anderegg, *Inventing Vietnam: The War in Film and Television* (Philadelphia, 1991) XIV.

⁵⁵ L.C. Crump, *The Warsaw Pact Reconsidered. Inquiries into the Evolution of an Underestimated Alliance 1960-1969* (Londen 2014) 201.

Amerikaanse bevolking altijd 'het gezicht' van de oorlog lijkt te zijn.⁵⁶ Een voorbeeld van een Vietnamfilm waar heel duidelijk weinig aandacht is voor het perspectief van de Vietnamese bevolking is de film *The Green Berets*. De regisseur, Jeremy Devine, lijkt zich geenszins te schamen voor zijn stereotypering binnen zijn 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.'⁵⁷ Hoewel het hier om een wel heel extreme visie gaat, lijken maar weinig latere Vietnamfilms een meer evenwichtig beeld neer te zetten in het voordeel van de Vietnamese bevolking. Zo stelt Kleine dat films over de Vietnamoorlog, waarin het perspectief van de Vietnamese bevolking centraal staat, vooralsnog niet lijken te bestaan.⁵⁸ Interessant is dat Davis binnen haar authenticiteitsbenadering aangeeft dat het belang van het *suggesting multiple tellings* groot is, wanneer de filmmaker een authentiek beeld van het verleden wil neerzetten.⁵⁹ Om deze reden is het dus belangrijk te onderzoeken of er in de film *Apocalypse Now* meerdere perspectieven ten aanzien van de oorlog biedt.

Toplin haalt echter, ondanks de kritieken, juist het visuele genre betreffende de Vietnamoorlog aan, omdat er volgens hem juist binnen dit genre voorbeelden bestaan van 'bruikbare' cinematografische geschiedschrijving, ondanks haar gebreken.⁶⁰ Hij benoemt hoe belangrijk het is om de geschiedenis vanuit verschillende perspectieven te laten zien, zoals de documentaires over de Vietnamoorlog dat vaak ook proberen.⁶¹ Het is dan ook belangrijk om de film *Apocalypse Now* ook aan dit belang te toetsen.

Er bleek na het zien van de film echter maar één scène te bestaan waarin er daadwerkelijk interactie bestaat met een personificatie van de Vietnamese bevolking. Deze conclusie lijkt wederom het algemene beeld van de Vietnamfilm te ondersteunen: 'Despite the fact that they look at the war from differing world views, the Vietnam War films almost universally emphasize that the conflict was primarily an American experience. Seldom do the films look at the Vietnamese people or culture.'⁶² Het perspectief (als je het al een perspectief kan noemen) kan enkel gevormd worden vanuit één zin. In deze zin staat een

⁵⁶ J. Kleinen. 'Framing "the Other". A critical review of Vietnam war movies and their representation of Asians and Vietnamese', *Asia Europe Journal* 1 (2003) 433-451, 435.

⁵⁷ M. B. Young, 'Now Playing: Vietnam', *OAH Magazine of History* 18 (2004) 23-26, 23.

⁵⁸ Kleinen, 'Framing "the Other"', 435.

⁵⁹ Davis, "'Any Resemblance to Persons Living or Dead'", 281.

⁶⁰ Toplin, 'The Filmmaker as Historian', 1216.

⁶¹ Ibidem, 1215.

⁶² G. Arnold, 'The Strange Afterlife of the Vietnam War', *History News Network*, 8 februari 2014, 14.

Zuid-Vietnamese soldaat tegenover een Amerikaanse kolonel. Hij legt uit waarom hij een gewonde Vietcong soldaat geen water uit zijn veldfles wil aanbieden: 'This soldier is dirty V.C. He wants water. He can drink paddy water.' (Apocalypse Now, 1979, 28:50) Het Amerikaanse personage wil hier echter niets van weten en schreeuwt boos dat de ARVN soldaat de gewonde man water moet geven. De lange, charismatische Amerikaan buigt met zijn cowboyhoed over de kleine, een beetje sullig uitziende Vietnamees. Het is heel duidelijk wie het hier voor het zeggen heeft. In het kader van Davis lijkt deze scène een eenzijdige en gedramatiseerde vorm van *de values, relations, and issues* van de desbetreffende tijd. Vos geeft aan dat veel historische ficties 'echte' gebeurtenissen met fictieve individuele gebeurtenissen combineren, om zo een beleving van het verleden mogelijk te kunnen maken.⁶³ Echter, in dit geval lijkt de scène enkel om de fictieve individuele gebeurtenis te draaien en absoluut niet om deze daadwerkelijke gebeurtenis. In termen van Pierre Sorlin lijkt de scène zich verder ook niet te verantwoorden of bewijs te leveren voor deze weergave van de interactie tussen het Zuid-Vietnamese leger en het Amerikaanse leger.⁶⁴ Hoewel de scène dus een belangrijke historische verhouding uitbeeldt, lijkt er vooral een gedramatiseerde personificatie van de Amerikaanse cowboy neergezet. De geschetste situatie, met dank aan de mise-en-scène, wekt dus een historische sensatie op die de kijker meetrekt in het verhaal.

In het geval van de film *Apocalypse Now* vertaalt dit zich in de vraag: als Coppola daadwerkelijk stelt dat 'This in a movie (...) is not about Vietnam - it is Vietnam', waar is het Vietnamese perspectief in de film dan terug te zien? De overduidelijke dramatisering lijkt niet alleen af te doen aan de werkelijkheid, maar geeft ook een behoorlijk negatief beeld van de verhouding tussen het Amerikaanse leger en de Zuid-Vietnamese troepen. Doet dit eenzijdige perspectief af aan de diepere betekenis, ook wel de premisse, die deze scènes en de film in zijn geheel mee dragen? De onderliggende laag zou gezien kunnen worden als een structuur, waarin het geheel gevormd wordt door onderliggende patronen. De betekenis ligt niet in specifieke scènes, maar duidelijk door de gehele film heen.⁶⁵ Door middel van symboliek wordt deze betekenis constant in het verhaal verweven. Wat betreft de eerdergenoemde scènes zou men in het kader van Davis niet zozeer moeten kijken naar dit eenzijdige perspectief, als meer naar de gevoelsmatige situatie die men hier schetst. Toch lijkt de film specifiek in deze scène een belangrijke *relation and issue* uit die specifieke tijd te verdraaien.

⁶³ Vos, *Bewegend Verleden*, 151.

⁶⁴ Ibidem, 151.

⁶⁵ Ibidem, 77.

Bovendien lijkt de film voorbij te gaan aan het *suggesting multiple tellings*, waar Davis voor pleit wanneer men de authenticiteit van het verleden probeert uit te beelden.⁶⁶ Het is dan ook de vraag wat deze verdraaiing precies toevoegt aan het verhaal, en of het misschien niet juist de boodschap van Coppola verzwakt.

Scène 4: 'what do you call it when the assassins accuses the assassin?'

'Unlike the Korean conflict, Vietnam was very much a television war, with the fighting and dying vividly displayed on the evening news.'⁶⁷ Deze zin is afkomstig van professor Ernest Giglio. Als politicoloog en historicus heeft hij zich verdiept in deze 'televisie oorlog' in vergelijking met de daadwerkelijke oorlog die in Vietnam woedde. Hij beaamt eveneens dat de Vietnamoorlog binnen Amerika als het ware een eigen leven is gaan leiden. Zo stelt hij 'its presence was felt even when its effects were not always visible', waarmee hij niet alleen doelt op de politieke onrust binnen Amerika in die tijd, maar eveneens de manier waarop de thuisblijvers als het ware met de oorlog aan de slag gingen binnen Amerika.⁶⁸ We zien hier dan ook een buitengewoon mooie contradictie die precies past bij de stelling die Vos aanneemt binnen het boek *Bewegend verleden*: 'Dat gegeven leidt tot de stelling dat film en televisie, als manipulerende media, de historische werkelijkheid dan wel niet authentiek weergeven, maar deze wel kunnen beïnvloeden.'⁶⁹ Wat betreft de Vietnamoorlog zou je kunnen zeggen dat dit zich vertaalt in de vraag: gaan zogenaamde 'Vietnamfilms' wel daadwerkelijk over de Vietnamoorlog, of drukken de films als het waren de boodschap van de maker uit waarbinnen hun visie over de oorlog ligt verscholen?⁷⁰

Zo beaamt Michael Kleine dat het binnen de film *Apocalypse Now* geenszins gaat om de ware historiografie, als meer om de eigentijdse keuzes van de filmmaker zelf: 'History is displaced by the spectacle, by the ideology and rhetoric of Coppola's mise-en-scène'.⁷¹ Hiermee benadrukt Kleine de keuzes die Coppola zelf heeft gemaakt wat betreft de mise-en-scène van de film en het gebrek aan authenticiteit dat uitgaat van deze eigentijdse keuzes. O'Brien, neemt een heel andere stelling in wat betreft deze eigentijdse keuze: 'A thing may happen and be a total lie; another may not happen and be truer than the truth'.⁷² De

⁶⁶ Davis, "Any Resemblance to Persons Living or Dead", 281.

⁶⁷ E. Giglio, *Here's Looking at You: Hollywood, Film and Politics* (New York, 2010) 171.

⁶⁸ Giglio, *Here's Looking at You*, 171.

⁶⁹ Vos, *Bewegend verleden*, 132.

⁷⁰ Ibidem, 140.

⁷¹ M. Klein, 'Apocalypse Now: The Absence of History', *Jump Cut* 23 (1980) 20-25, 20.

⁷² O'Brien, *The Things They Carried*, 83.

conclusie uit dit verhaal is dat het niet zozeer gaat om het uitbeelden van de exacte waarheid, deze is immers nooit te weerspiegelen, maar om de waarheid die verscholen ligt in de beeltenis. Davis noemt de *values, relations and issues* als mogelijkheden tot het benaderen van de authenticiteit, zonder een 'absolute waarheid' neer te zetten. Om deze drie begrippen aan de film te toetsen zal er een scène geanalyseerd worden waarin kapitein Willard geïnstrueerd wordt over zijn volgende missie. Deze scène biedt vele mogelijkheden tot het analyseren van deze *values, relations and issues*, omdat er in een conversatie tussen verschillende personages verschillende *statements* door de regisseur gemaakt worden.

Kapitein Willard wordt in deze scène opgeroepen om bij zijn hogere officieren langs te gaan. Hij zal hier een verdere uitleg krijgen over de missie die hem ten delen is gevallen. De voice-over (Willard zijn eigen gedachten) spreekt als alwetende verteller en vertelt ons al iets over de missie en hoe deze niet alleen het verhaal vertelt van zijn doelwit, maar evengoed die van hem zelf. (*Apocalypse Now, 1979, 09:10*) Door een afstandshot zien we kapitein Willard uit het vliegtuig stappen, het terrein op van een legerbasis. De scène begint met een contrast tussen het aanzicht van Vietnam buitenshuis en het aanzicht van Vietnam vanaf de binnenkant, in de vorm van een liefelijk huiskamertafereel. De kapitein wordt uitgenodigd voor een informele lunch, terwijl allen gekleed zijn in hun uniform. De sfeer is gespannen en het is duidelijk voelbaar dat er iets in de lucht hangt. Willard staat ongemakkelijk en zwetend te wachten in een houding die duidelijk een mate van ondergeschiktheid uitbeeldt. Na een kort algemeen praatje wordt er tijdens de lunch een fragment afgespeeld voor Willard. Dit fragment is afkomstig van kolonel Walter E. Kurtz. In het fragment beschrijft Kurtz een droom die eindigt in een metaforisch relaas: 'We must kill them. We must incinerate them. Pig after pig. Cow after cow. Village after village. Army after army, and they call me an assassin! Well, what do you call it when the assassins accuse the assassin?' (*Apocalypse Now, 1979, 13:10*) Na het spraakbericht vertelt de generaal dat kolonel Kurtz voorheen één van de getalenteerdere en meest belovende officiers uit zijn tijd was. Vervolgens geeft hij aan dat vanaf het moment dat de kolonel onderdeel werd van de *special forces*, hij niet alleen niet geoorloofde methodes ging toepassen, maar ook als het ware ongepast werd.

Deze scène geeft heel helder de symbolische of ideologische laag van de film weer. Het biedt als het ware een kritische reflectie op de Amerikaanse autoriteiten ten opzichte van de soldaten. De scène geeft, middels camera standpunten en montagetempo, een duidelijke spanning weer tussen de autoriteiten en hun ondergeschikte, Willard. Er lijkt hierin wederom duidelijk gebruik gemaakt van stereotypering. De ondergeschikte ziet er bezweet,

twijfelachtig en doelloos uit, terwijl de leidinggevende beide streng, peinzend maar *spotless* overkomen. Deze symbolische scène lijkt zichtbaar een statement van de producent over de machtsverhoudingen in Vietnam. Hoe de politieke thuisblijvers, vanuit hun veilige positie de oorlog analyseren en aansturen. Heel interessant is de afbeelding die Herring in zijn boek gebruikt, ter illustratie van de beslissingen van Johnson en zijn adviseurs, en het effect dat deze beslissingen hadden op het verloop van de oorlog. Op de afbeelding zien wij Johnson aan een tafel zitten, in de zon. Zowel hij, als zijn adviseurs zijn gekleed in uniform en lijken redelijk ontspannen in gesprek. Een van de mannen, in leger uniform, rookt nonchalant een sigaar. De analyse van Herring luidt: 'President Johnson and His Advisers at the LBJ Ranch, December 1964. Not eager for a wider war but unwilling to stand by and watch South Vietnam fall, Johnson and his advisers charted in 1964 and 1965 the fateful course that would lead to America's longest and most divisive war.'⁷³ Terwijl de film zich ontwikkelt zien we hoe deze missie en deze beslissingen van hoger af, vrijwel onmogelijk lijken in het licht van de omstandigheden.

Ondanks de dramatisering van deze scène en de stereotypering van de personages, lijkt *the soul* van de Vietnamoorlog door Coppola weergegeven in deze imitatie van het verleden. De *issues* van de desbetreffende tijd zijn dan wel in een gedramatiseerd jasje gestoken, toch maakt de scène een beleving van deze verhouding uit het verleden mogelijk. De rationale keuzes die van bovenaf gemaakt werden, lijken in de situatie aan het front nogal onlogisch. De zin 'what do you call it when the assassins accuses the assassin?' lijkt deze verhouding heel mooi te omsluiten.

⁷³ Herring, *America's longest war*, 130.

Conclusie

Rosenstone merkt terecht op dat men, in een tijd waarin visuele media zoveel toeschouwers kent, het medium film ook vanuit de historiografie niet mag onderschatten. Het gevaar dat Pesce hierin herkent, biedt een mooi motief voor het onderzoeken van de historische film met als uitgangspunt de authenticiteitsvraag ten opzichte van de historiografie. Uitgaande van het *historiography/historiophoty* debat van White, werd er gekozen voor een eenduidige definitie van het woord 'authenticiteit', om van daaruit een analysemethode toe te kunnen passen. De authenticiteitsbenadering van Davis blijkt het meest sluitend en toepasbaar ten aanzien van zowel de *historiography*, als de *historiophoty*. Vanuit dit oogpunt werd er dan ook gekozen voor de casus *Apocalypse Now*, aangezien deze film vanuit de historiografie wel degelijk aangehaald wordt, echter nog niet vanuit historiografisch perspectief geanalyseerd lijkt. Om de vraag toe te spitsen op zowel de theorie, als de casus, ontstond de volgende vraag: "In hoeverre geeft het medium film, met als voorbeeld de casus *Apocalypse Now*, een authentieke weergave van de Vietnamoorlog, in vergelijking met de geschreven geschiedwetenschap?".

Om de hoofdvraag te kunnen beantwoorden werd de film binnen vier scènes geanalyseerd. Deze keuze is gebaseerd op het feit dat deze scènes het beste weergeven hoe en ofwel Coppola zich heeft proberen te verantwoorden voor zijn keuzes omtrent het representeren van het verleden. Daarnaast bieden de scènes een mooi algemeen beeld van de film en de symbolische laag die met name belangrijk bleek voor het eventueel raken van de ziel van de periode. Binnen het kader van de discussie wat betreft het onderzoek, zou een soortgelijk onderzoek baat hebben bij een diepte analyse tussen de verschillende uitgaves van de film, in dit geval *Apocalypse Now*. Daarnaast zou een dieper context onderzoek, een meer aanvullend antwoord kunnen geven op de *truth status* waar Davis zo de nadruk op legt. Toch ben ik van mening dat, betreffende de schaal van dit onderzoek, de opzet in deze vorm voldoende is om een eenduidig antwoord te geven op de hoofdvraag.

Vanuit de theorie van Davis, bleek het in eerste instantie dus belangrijk te zijn naar de *truth status* van de film te kijken. In hoeverre probeert de filmmaker, in dit geval Coppola, de waarheidsgetrouwheid van zijn film te bewerkstelligen? Hoewel Coppola wel degelijk, zowel voorafgaand aan de film als na de film, zich probeert te verantwoorden voor zijn weergave van het verleden, lijkt hij zich zelf vanuit meerdere hoeken in de vingers te snijden. Zo laat hij

in een documentaire over de film doorschemeren dat het script in sommige opzichten geschreven is door de acteurs zelf. Improvisatie was met name tegen het einde van de film heel normaal. Men kan zich afvragen in hoeverre dit dan nog iets te maken heeft met het daadwerkelijke verleden. Daarnaast lijkt hij, via de mogelijkheden die Davis noemt, zich binnen de film slechts in enkele opzichten te verantwoorden voor zijn keuzes omtrent het representeren van het verleden. Zo blijkt uit het analyseren van de scènes dat hij eigenlijk slechts vanuit één perspectief naar het verleden kijkt. Een voorbeeld hiervan is het feit dat de Vietnamese bevolking slechts binnen één scène wordt gerepresenteerd, waarbij de representatie ook nog eens volledig gedramatiseerd lijkt te zijn. Wel is er in enige mate spraken van het *reminding viewers of the distance between past and present*, binnen de symbolische laag van het verhaal. Met name de openingsscène is hier een mooi voorbeeld van.

Ook wat betreft de *values, relations, and issues* die volgens Davis van groot belang zijn, wanneer de filmmaker *the soul* van het verleden wil weergeven, laat Coppola echter steken vallen. Het voorgaande voorbeeld geldt namelijk ook ten aanzien van de waarden, relaties en issues, van de betreffende tijd. Het Vietnamese perspectief lijkt geen rol te spelen in de film, waardoor hier hele belangrijke verhoudingen en issues uit de des betreffende tijd gemist worden. Dit doet af aan de geloofwaardigheid van de film, aangezien Coppola zelf aangeeft dat de film niet over Vietnam gaat, maar Vietnam is. Ook de dramatisering en de filmische keuzes maken dat men zich af kan vragen hoe dit bijna sprookjesachtige narratief een vorm van authenticiteit kan uitdragen.

Echter, de authenticiteit van de film lijkt na deze analyse in een veel diepere betekenislaag van de film te liggen. Coppola neemt ons mee in het verleden, om ons via het medium film de krankzinnigheid en waanzin van de mens in een bepaalde situatie te laten beleven. De symbolische context laat ons voelen hoe men in deze specifieke historische context als het ware de controle kan verliezen. Er lijkt dan ook wel degelijk nagedacht over de verschillende punten die Davis benadrukt, wanneer men *the soul* van de afgebeelde periode probeert weer te geven. Dit zit hem alleen meer in de dieptestructuur van de film. De authenticiteit van deze film kan in dit geval het best benaderd worden wanneer de historische film, normen en waarden, relaties en het discours van de betreffende tijd zo goed mogelijk probeert na te bootsten om zo een 'connectie' te creëren met de historische werkelijkheid. In de geanalyseerde scènes lijkt de rode draad van de film wel degelijk een connectie met het verleden tot stand te brengen. Hoewel deze connectie misschien slechts een eenzijdig beeld

van het verleden weergeeft, doet dit niet af aan de beleving van deze authentieke issue uit de desbetreffende tijd.

In het kader van de historiografische benadering van Davis, lijkt een algemene conclusie wat betreft het gebruik van *historiophoty* aan de hand van de casus mogelijk: het medium film, met als voorbeeld de casus *Apocalypse Now*, biedt misschien geen feitelijk beeld zoals de geschreven geschiedwetenschap dat doet. Echter, de film *Apocalypse Now* laat ons wel degelijk de mogelijkheden van het medium film zien. Een historische film kan de ziel van de afgebeelde periode raken, en ons het verleden doen beleven ondanks dat zij niet de alomvattendheid van het verleden geeft.

Bibliografie

Achebe, C., 'An image of Africa', *The Massachusetts Review* 18 (1977) 782-794.

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

Arnold, G., 'The Strange Afterlife of the Vietnam War', *History News Network*, 8 februari 2014.

Appy, C. G., *Vietnam: The Definitive Oral History, Told From All Sides* (Londen 2008).

Burgoyne, R., 'Introduction: Re-Enactment and Imagination in the Historical Film', *Leidschrift* 24 (2009) 7-18.

Cagin, S, D, Philip., *Born to be wild: Hollywood and the sixties generation* (Boca Raton, Florida 1994).

Catton, P., 'Refighting Vietnam in the History Books: The Historiography of the War', *OAH Magazine of History* 18 (2004) 7-11.

Cowie, P., *The Apocalypse Now Book* (Londen, 2000).

Davis, N, Z., "'any Resemblance to Persons Living Or Dead": Film and the Challenge of Authenticity', *The Yale Review* 76 (1987) 457-482.

Danis, B., *Apocalypse Now: Pro-War Sentiments in an "Anti-War" Film* (masterscriptie Bilkent University, Ankara, 2007).

Devine, J., *Vietnam at 24 Frames a second: a critical and thematic analysis of over 400 films about the Vietnam war* (Jefferson, 1995).

Dinh, L., 'Apocalypse Lies', *The Guardian*, 2 november 2001.

Dittmar, Linda. en Gene. Michaud ed., *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film* (New Brunswick, 1990).

Dumbrell, J., *Rethinking the Vietnam War* (New York, 2012).

Engelen, L., 'Back to the Future, Ahead to the Past. Film and History: A Status Quaestionis', *Rethinking History* 11 (2007) 555-563.

Giglio, E., *Here's Looking at You: Hollywood, Film and Politics* (New York, 2010).

Herring, G. C., *America's Longest War. The United States and Vietnam, 1950-1975*. (McGraw Hill, Boston 2002).

Hesling, W., 'The Past as Story: The Narrative Structure of Historical Films', *European journal of cultural studies* 4 (2001) 189-205.

Higashi, S., 'Night of the Living Dead: A Horror Film about the Horrors of the Vietnam Era', in: Linda Dittmar en Gene Michaud ed., *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film* (New Brunswick, 1990) 175-188.

Hilliard, R. L., *Hollywood Speaks Out: Pictures that Dared to Protest Real World Issues* (Wiley-Blackwell, 2009).

Hixson, W. L., *Historical Memory and Representations of the Vietnam War* (Garland Publishing, 2000).

Kaes, A., 'History and Film: Public Memory in the Age of Electronic Dissemination' *History and Memory* 2 (1990) 111-129.

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

Klein, M., 'Apocalypse Now: The Absence of History' *Jump Cut* 23 (1980) 20-25.

Kleinen, J., 'Framing "the Other": A critical review of Vietnam war movies and their representation of Asians and Vietnamese', *Asia Europe Journal* 1 (2003) 433-451.

Kroes, R., *If You've Seen One, You've Seen the Mall: Europeans and American Mass Culture* (University of Illinois Press, 1996).

Lamberti, E, V, Fortunati, *Memories and Representations of War: The Case of World War I and World War II* (2000).

O'Brien, T., *The Things They Carried* (New York, 1990).

Pesce, S., 'Film and War Imaginary: The Hollywood Combat and Cultural Memory of World War II', in: E. Lamberti V. Fortunati ed., *Memories and Representations of War: The Case of World War I and World War II* (Amsterdam, 2009) 223-234.

Rainey, V., 'Apocalypse Now: the original 1979 reviews', *THE WEEK*, 27 mei 2011.

Renssen, van H., 'Amerikanen verwerken oorlogstrauma in films', *De Volkskrant*, 1 mei 2000.

Rosenstone, R. A., 'History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of really Putting History Onto Film', *American historical review* 93 (1988) 1173-1185.

Toplin, R. B., 'The Filmmaker as Historian', *American historical review* 93 (1988) 1210-1227.

Vos, C., *Bewegend verleden: inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's* (Amsterdam 2004).

White, H., 'Introduction: Historical Fiction, Fictional History, and Historical Reality', *Rethinking History* 9 nr. 2/3 (2005) 147-157.

White, H., 'Historiography and Historiophoty', *American historical review* 93 (1988) 1193-1199.

Young, M, B., 'Now Playing', *OAH Magazine of History* 18 (2004) 22-26.

Films

Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse, DVD, geregiseerd door Fax Bahr, George Hickenlooper, Eleanor Coppola (1991; United States, Paramount Pictures).

Apocalypse Now, DVD, geregiseerd door Francis Ford Coppola, (1979; United States, United Artists).