

Kimmo Ahonen ja Rami Mähkä

Kimmo Ahonen, FT, Tampereen yliopisto, Pori

Rami Mähkä, FT, digitaalinen kulttuuri, Turun yliopisto

IMPERIALISTINEN TRIPPI KAUKOITÄÄN: Coppolan *Ilmestyskirja. Nyt* Vietnamin sodan historiatulkintana



Vietnamin sota jätti syvät traumat yhdysvaltalaiseen yhteiskuntaan ja kulttuuriin. Yhdysvaltalaiset Vietnamin sota -elokuvat ovat muokanneet mielikuvia sodasta ja toimineet välineinä kansakunnan menneisyyden hallintaan. Tarkastelemme artikkelissamme Francis Ford Coppolan ohjaamaa elokuvaa Ilmestyskirja. Nyt (Apocalypse Now, 1979) Vietnamin sodan historiatulkintana. Coppola pyrki mahdollisimman kokonaisvaltaiseen tulkintaan Vietnamin sodasta, minkä seurauksena elokuva on imperialistinen trippi Yhdysvaltain lähimenneisyyteen.

1 Caputon kirjasta ja sen vastaanotosta ks. Koivisto 2016a, 382–384.

Jokaisen joka taisteli Vietnamissa, on pakko myöntää, jos on itselleen rehellinen, että hän nautti taistelun vastustamattomasta viehätyksestä. (Caputo 1978, 11.)

Nämä hätkähdyttävät sanat kirjoitti Vietnamin sodan veteraani Philip Caputo esipuheeseensa romaanissaan *Pelätä ja tappaa* (*A Rumor of War*, 1977), joka on muistelmateos Caputon omasta sotakokemuksesta. Hätkähdyttäviä ne ovat siksi, että puhe taistelun ”viehätyksestä” on ristiriidassa Caputon realistisen ja sodan julmuutta korostavan näkökulman kanssa. Hätkähdyttävä romaani on myös siksi, että Caputo myöntää avoimesti osallisuutensa vietnamilaisten siviilien surmaamiseen.¹ Tämä ristiriita sodan kauheaa kauneutta estetisoivan ja sitä sodanvastaisesti kritisoivan näkökulman välillä on läsnä myös Hollywoodin Vietnamin sota -elokuvien historiassa. Erityisesti se on läsnä Francis Ford Coppolan ohjaamassa elokuvassa *Ilmestyskirja. Nyt* (*Apocalypse Now*, 1979).

Coppolan ja John Miliuksen käsikirjoittama *Ilmestyskirja. Nyt* on tarina USA:n armeijan erikoisjoukkojen kapteenin Benjamin L. Willardin (Martin Sheen) saamasta salaisesta erikoistehtävästä. Kapteeni Willardin on etsittävä ja eliminointava eversti Kurtz (Marlon Brando), joka on karannut USA:n armeijasta ja joka piileskelyn sijaan käy omaa raakaa sotaansa Kambodžan viidakossa. Laivaston tykkiveneellä pitkin loppumattoman tuntuista jokea ylävirtaan vievä matka Kurtzin luo muodostaa tarinan dramaattisen jännitteen. Elokuva on

pintatasoltaan Willardin kehityskertomus, mutta se ei noudata Hollywoodin sotaelokuvan konventioita, vaan laventuu myyttisen sankaruuden kritiikiksi ja sodankäynnin olemuksen pohdinnaksi (Rosenqvist 2016, 466). Elokuvan käsikirjoituksen tausta on Joseph Conradin romaani *Pimeyden sydän* (*Heart of Darkness*, 1902), kuvaus 1800-luvun lopun kolonialismista ja imperialismista. Kuitenkin elokuva on ennen kaikkea harvinaisen terävänäköinen tulkinta Vietnamin sodasta.

Tarkastelemme artikkelissamme *Ilmestyskirja*. *Nyt* -elokuvaa ja sen pyrkimystä luoda kokonaisvaltainen tulkinta yhdysvaltalaisesta Vietnamin sodan kokemuksesta Vietnamin. Tutkimuskysymyksemme on, miten *Ilmestyskirja*² tulkitsee Yhdysvaltojen käymää Vietnamin sotaa. Mitä aspekteja nostetaan esiin ja miten niitä käsitellään? Keskitymme artikkelissamme *Ilmestyskirjan* historialliseen kontekstualisointiin, jossa sitä tarkastellaan suhteessa Vietnamin sodan ja Hollywoodin Vietnam-kuvausten historiaan. Coppolan *Ilmestyskirjaa* on mielekästä käsitellä paitsi elokuvataiteellisena merkkiteoksena myös historiapolitiittisena ja -kulttuurisena representaationa. Jälkimmäinen näkökulma on usein jäänyt taka-alalle, kun huomio on kiinnittynyt enemmän *Ilmestyskirjan* analyysiin audiovisuaalisena tuotteena.

Populaarina taiteen muotona elokuva osallistuu menneisyyden työstämiseen kansallisella tasolla – oli kyseessä sitten julkisesti rahoitettu dokumentti-elokuva tai suuren budjetin Hollywood-elokuva. Elokuva voidaan ymmärtää osana *historiapolitiikkaa*, eli tapoja, joilla historiaa käsitellään ja käytetään yhteiskunnassa. Kuten termi vihjaa, historian käsittelyllä nähdään aina olevan poliittinen tarkoituspää. (Ks. esim. Torsti 2008.) Grindon (1994, 15–16) painottaakin, että näytävä historiallinen epookki ei ole pelkkä passiivinen lavaste elokuvan tarinalle vaan aktiivisen historiallisen merkityksellistämisen väline. Grindon (ibid., 223–225) esittää itse asiassa varsin provokatiivisesti, että historiallinen fiktioelokuva on ennen kaikkea poliittinen lajityyppi. Tämä johtuu hänen mukaansa siitä, että toimiessaan sosiaalisena muistina historiallinen elokuva pyrkii assosioimaan yksilön suurempiin toimijoihin kuten valtioon, sekä henkilöt laajempiin, henkilöimättömiin historiaa muokkaaviin, perusuunteeltaan poliittisiin voimiin. Tämän voi katsoa soveltuvan myös *Ilmestyskirjan* tulkintaraamiksi.

Toisaalta *Ilmestyskirjassa* ei ole koherenttia poliittista sanomaa tai edes implikaatiota, jotta elokuvaa voisi pitää poliittisesti motivoituna. Pikemminkin se pyrkii tarkastelemaan menneisyyttä monesta näkökulmasta. Voimakkain näkökulma on Willardin, koska hän on tarinan keskushenkilö. Willard on sekä omistautunut ammattisotilas että koko ajan kriittisempi Yhdysvaltojen sodankäyntitapoja kohtaan. Silti kumpaakaan näistä ei nosteta hallitsevaksi moodiksi tai asenteeksi.

Coppolan viehtymys kerronnallisiin ja ideologisiin ristivetoihin on ollut näkyvillä jo ennen *Ilmestyskirjaa*, mistä on esimerkkinä hänen käsikirjoittamansa toiseen maailmansotaan sijoittuva sotaelokuva *Panssarikenraali Patton* (*Patton*, Franklin J. Schaffner, 1970). Se käsittelee kenraali Pattonin ristiriitaista hahmoa samanaikaisesti sekä ihailevasti että kriittisesti. Elokuvan käsikirjoittaja Coppola kertoo *Pattonin* Blu-ray-julkaisun oheismateriaalissa harkinneensa tarkkaan, miten Pattonin elokuvassa esittää, sillä elokuva ilmestyi kesken Yhdysvaltoja katkerasti repineen Vietnamin sodan. Coppola toteaa, että elokuvan menestyksen kannalta oli tärkeää puhutella molempia kantoja. Tämä kertoo tavallaan poliittisesta orientaatiosta historialliseen aiheeseen ja toisaalta tasapainoilusta eri näkökantojen välillä. Samalla tarina on kuvaava esimerkki Hollywoodin toimintaideasta: elokuville halutaan varmistaa mahdollisimman suuri yleisöpohja ja kaupallinen menestys.

2 Viittaamme jatkossa elokuvaan lyhennetyllä nimellä *Ilmestyskirja*.

Kun eri näkökulmia pohditaan historiantutkimuksen ja tietokirjallisuuden kautta, voi nostaa esiin kaksi erilaista viimeaikaista teosta. Journalisti Nick Turksen *Kill Anything That Moves: The Real American Vietnam War* (2013) on armoton, yksityiskohtainen silminnäkiäläusuntoihin pohjaava kuvaus usein brutaalista, siviilejä säälimättömästi tavasta, jolla USA sotaa kävi. Historian emeritusprofessori James Wrightin *Enduring Vietnam: An American Generation and Its War* (2017) on puolestaan monipuolinen sosiaali- ja kulttuurihistoriallinen teos, joka käsittelee amerikkalaisten sodankäynnin pimeää puolta mutta korostaa samalla Vietnamin sodan erilaisuutta esimerkiksi maailmansotiin. Ennen näitä tutkimuksia tehty *Ilmestyskirja* pyrki selvästi kokoamaan eri näkökulmia sotaan sitoutumatta mihinkään yhteen argumenttiin tai näkökulmaan sodasta ja sen merkityksestä.

Historialliset elokuvat, jollainen *Ilmestyskirjakin* on, ovat kertomuksia historiasta ja ovat historiapolitiikan ohella osa *historiakulttuuria*. Historiakulttuuria ovat kaikki tavat, joilla yhteisöt muistavat ja representoivat menneisyyttä kouluopetuksesta virallisiin muistopäiviin, museonäyttelyihin, historiikkeihin, poliitikkojen historiaan viittaamiseen sekä akateemiseen historiantutkimukseen. Viimeksi mainittu on historiakulttuurin periaatteessa arvovaltaisin mutta ei yleensä vaikutusvaltaisin muoto. (Salmi 2001, 134–135; Mähkä 2016, 10.) Elokuva on ollut ja on suosittuna taidemuotona edelleen erittäin vaikutusvaltainen historiakulttuurin muoto (ks. myös Mähkä 2018, 46–47). Tämä pätee myös Vietnamin sota -elokuvaan, kuten *Ilmestyskirjaan*. Ne ovat ensi sijassa viihdettä, mutta ne ovat samalla historiapolitiikkaa ja -kulttuuria, jotka ovat menneisyyden käsittelyä ja muistelua. Argumenttimme on, että *Ilmestyskirja* sekä reflektoi Vietnamin sodan historiaa että osallistui sen ”kirjoittamiseen”, mutta taiteellisuutensa vuoksi enemmän historiakulttuurisena kuin -poliittisena tulkintana Vietnamin sodasta.

Viimeksi mainitusta näkökohdasta käsin käsittelemme myös elokuvan tekoprosessiin liittyviä seikkoja, jotka kertovat ikään kuin epäsuorasti siitä mentaliteetista, jolla Yhdysvallat kävi Vietnamin sotaa ja miten *Ilmestyskirjan* tuotantotiimin tapa tehdä elokuvaa paikoin heijasteli tuota mentaliteettia. Tähän viittaa ”imperialistinen trippi” artikkelimme nimessä. Elokuvantekijät toisinsivat sekä tietoisesti että tiedostamattaan Yhdysvaltojen sodanaikaisia asenteita ja toimintakulttuuria niin teknologian kuin vaikkapa huumeidenkäytön osalta.

Käytämme lähteenämme alkuperäisen teatterilevitykseen tuotetun version (1979) ohella vuonna 2001 julkaistua Redux-versiota, sillä se sisältää varsinkin yhden pois leikatun kohtauksen, jossa Yhdysvaltain Vietnamin sota asetetaan laajempaan historialliseen kehykseen. Kolmas tärkeä lähteemme on elokuvan teosta kertova dokumenttielokuva *Pimeyden sydämet: elokuvantekijän ilmestyskirja* (*Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, Eleanor Coppola et al., 1991), josta huomattava osa on aikalaismateriaalia elokuvan kuvausprosessista. Pohdimme myös *Ilmestyskirjan* imperialismisuhdetta ja sen luonnetta (sota) speaktaakkelina sekä lopuksi myös elokuvan jälkimainetta ja sen nykyistä historiakulttuurista merkitystä.

Vietnamin sota, Hollywood-elokuva ja *Ilmestyskirja*

Yhdysvallat hävisi Vietnamin sodan, sillä se joutui vetäytymään konfliktista saavuttamatta sotilaallista saati poliittista voittoa. USA:n ulkopoliittikan historiaa tutkineet Holmila ja Roitto (2018, 271–272) huomauttavat, että Yhdysvallat

oli Etelä-Vietnamin ”valtionrakentamisessa” huomattavasti pitemmällä kuin mihin se missään vaiheessa pystyi Irakissa 2000-luvulla (ks. myös Neu 2005, 53–68). Sodan poliittinen, taloudellinen ja inhimillinen hinta oli kuitenkin suurvallalle liian suuri – siis yhdysvaltalaisesta näkökulmasta katsottuna. Yhdysvaltalaisia sotilaita kuoli Vietnamin sodassa 58 000 ja haavoittui yli 153 000. Vietnamilaisten kokemat kärsimykset ovat suurvaltopoliittisessa kertomuksessa jääneet vähemmälle huomiolle.³

Yhdysvaltalaisia Vietnam-elokuvia ei ole mielekästä tutkia etsimällä niistä objektiivista kuvaa Vietnamin ja Indokiinan sodista, joita käytiin vuosina 1946–1989⁴, tai sotien seurauksista Vietnamille. Joka tapauksessa aihe on kiehtonut elokuvantekijöitä 1960-luvulta nykypäivään asti: Vietnamin sodasta on Yhdysvalloissa tehty varovaisestikin arvioiden kymmeniä teatterilevitykseen päätyneitä elokuvia. Lisäksi on ainakin saman verran elokuvia, jotka käsittelevät amerikkalaista kotirintamaa, sodanvastaista liikettä tai joiden päähenkilönä on Vietnamin sodan veteraani.⁵ Harva elokuva on kuitenkin vaikuttanut sodan visuaalisiin mielikuviin yhtä paljon kuin *Ilmestyskirja*.

Sotien moniulotteinen ja monien valtioiden käymä konfliktien vyyhti pelkistyy Hollywood-kerronnassa pääsääntöisesti yhdysvaltalaisjoukkojen ja ”Vietkongin”/pohjoisvietnamilaisten väliseksi taisteluksi. Vietnam-kuvausten suhde historiaan muistuttaakin lännenelokuvan suhdetta lännen valloituksen historiaan: Hollywood on muovannut aiheesta oman mytologisoidun todellisuutensa (Ahonen 2016, 435–436; Modleski 2006; Woodman 2006).

Mytologisointi oli vahvasti läsnä jo John Waynen ja Ray Kelloggin ohjaamassa elokuvassa *Vihreät baretit* (*The Green Berets*, 1968), joka muistuttaa enemmän lännenelokuvaa kuin sotaelokuvaa.⁶ Intiaanien tilalla ovat Vietkongin julmat sissit ja yhdysvaltalaiset sotilaat ovat vapauttajia, jotka käyvät moraalisesti oikeutettua sotaa kansainvälisen kommunismin maailmanvalloituspyrkimystä vastaan. *Vihreissä bareteissa* on sanoitettu se Yhdysvaltain ulkopolitiikan ja asenneilmaston perusoletus, joka johti Vietnamin sodan tragediaan. Vietnam oli vain yksi dominonappula kommunismin vastaisessa kamppailussa. Sen taakse jäivät ”toissijaiset” kysymykset kuten kolonialismin



Ilmestyskirja. Nyt on kokonaisvaltainen ja esteettisesti vaikuttava Hollywood-tulkinta Vietnamin sodasta. Huomaa taustalla palava kristittyjen kirkko. Kuva: kuva-kaappaus DVD:ltä.

3 Arviot Vietnamin sodissa kuolleiden määristä vaihtelevat: *British Medical Journal*issa julkaistun tutkimusartikkelin mukaan Vietnamin sodissa kuoli vuosina 1955–1975 yli kolme miljoonaa ihmistä (Obermeyer, Murray & Gakidou 2008). Lisäksi on huomattava, että tappaminen Vietnamissa ei suinkaan päättynyt USA:n vetäytymiseen vuonna 1975.

4 Yhdysvaltojen kohdalla tyyppillinen Vietnamin sodan rajaus sijoittuu vuosien 1945 (toisen maailmansodan loppu) ja 1975 (Etelä-Vietnamin lopullinen tuho) välille. Ks. esim. Neu 2005. Laajemmasta näkökulmasta ks. Young 1991.

5 Vuosina 1964–2020 Vietnamin sotaan sijoittuvia fiktioelokuvia tehtiin Yhdysvalloissa yhteensä noin 40. Kun mukaan lasketaan kotirintamaa ja sotaveteraaneja kuvanneet fiktioelokuvat, muualla kuin USA:ssa tehdyt fiktioelokuvat, amerikkalaiset televisioelokuvat ja dokumenttielokuvat, niin elokuvien kokonaismäärä nousee pariin sataan. Laskelman pohjana olemme käyttäneet Wikipedia-artikkelia ”Vietnam War in Film”.

6 My Lain verilöylyn komentava upseeri William Calley (1971, 161) toteaa tuoreeltaan kirjoittamassaan kirjassa katkerasti, että amerikkalaiset ”ajattelevat mielellään, että sota on sama kuin John Wayne”. Hän vertaa USA:n armeijaa Frankensteinin hirviöön ja toteaa, että hirviötä ei pidä syyttää: USA:n armeijan loi Yhdysvaltojen kansa (ibid., 122–123).

perintö, Etelä-Vietnamin hallinnon korruptoituneisuus tai kommunistisen liikkeen sisäiset ristiriidat (Ahonen 2016, 436–438; Hoberman 2003, 207–213; Neu 2005, passim).

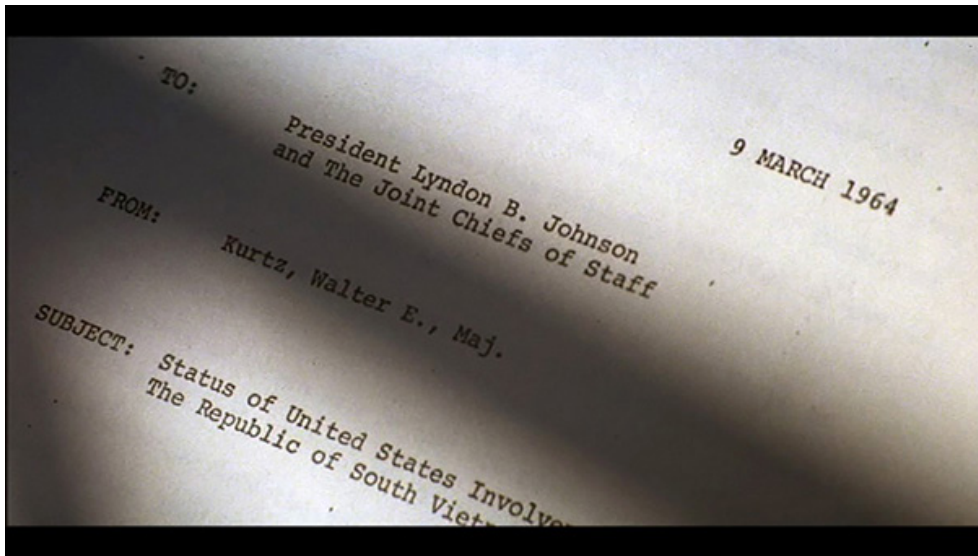
Vietnamin sota ja Watergate-skandaali (1972–1974) murensivat uskoa poliitikkojen luotettavuuteen, Yhdysvaltain erityislaatuisuuteen ja siihen kommunismin vastaiseen globaaliin taisteluun, johon USA:n ulkopolitiikka oli perustunut kylmän sodan alkuvaiheista lähtien (ks. esim. Holmila & Roitto 2018, 251–252). Watergaten ja Vietnamin sodan jälkeisistä pessimistisistä tunnelmista kertoo jotain se, että ensimmäistä kertaa Yhdysvaltain historiassa mielipidetiedusteluihin vastanneiden enemmistö ei suhtautunut tulevaisuuteen optimistisesti (Quart & Auster 2002, 101). Vietnamin sodan amerikkalaisten uhrilukujen kasvaessa sodan kriittiselle tarkastelulle oli ”sosiaalista tilausta” – eli yleisöpotentiaalia – siis myös Hollywoodissa. On silti huomattava, että Vietnamin konflikti sävytti epäsuorasti 1960-luvun lopun ja koko 1970-luvun amerikkalaista elokuvaa. Vietnam oli ensimmäinen länsimainen televisiosota, jossa sodan verinen todellisuus tuli yhdysvaltalaisien olohuoneisiin ennen kokemattomalla tavalla. Hagen (1998, 230–231) onkin todennut, että patrioottisen ja jäsenetyn uutiskatsauksen sijaan Vietnamin sodan televisiokuvat muistuttivat sekavaa ”totuuselokuvakokemusta”. Kuvat olivat lähtökohtaisesti pirstaleisia ja ristiriitaisia, ja niiden hyödyntäminen tarjosi elokuvatekijöille mahdollisuuden yhteiskuntakritiikkiin. Niinpä 1970-luvun amerikkalaiselokuvan kerronnallinen kokeellisuus kytkeytyi myös yhteiskunnalliseen radikalismiin ja eritoten Vietnamin sodan iskeytymiseen kansalliseen tajuntaan (ks. esim. Wood 1989, 85–86).

Vasta sodan päättyttyä Hollywoodissa tuotettiin 1970-luvun jälkipuoliskolla useita Vietnamin sotaan kriittisesti suhtautuneita elokuvia. Coppolan *Ilmestyskirjan* monivaiheinen käsikirjoitus- ja tuotantoprosessi kesti yli vuosikymmenen. Sen alkupisteen voi sijoittaa vuoteen 1967, jolloin John Milius haki vapaaehtoisena Vietnamin sotaan – eikä päässyt sinne astmansa takia. Hylkäyksestään katkerana hän päätti kirjoittaa Vietnamin sotaan sijoittuvan käsikirjoituksen ja yhdistää siihen Conradin *Pimeyden sydämen* teemoja. Käsikirjoituksesta innostunut Coppola ehdotti ystävälleen Miliukselle, että ohjaajana voisi olla Milius itse tai George Lucas, mutta lopulta Coppola lähti itse ohjaamaan elokuvaa vuonna 1975. Elokuvan megalomaaninen ja vastoinkäymisten täyttämä filmausprosessi Filippiineillä kesti 238 päivää. Myrskyjen ja tulipalojen tuhoamat lavasteet, pääosan esittäjän vaihtuminen Harvey Keitelista Martin Sheeniin kesken kuvausten, Sheenin sydänkohtaus ja Coppolan hermorumahdus, Marlon Brandon oikukas käytös kuvauspaikalla – *Ilmestyskirjan* kuvausprosessi oli oma spehtaakkelsa.⁷

Coppolan *Ilmestyskirja* oli käännekohta myös sikäli, että sen jälkeen Vietnamin sodan käsittely muuttui amerikkalaisessa elokuvassa. Ronald Reaganin valinta presidentiksi vuonna 1980 muutti maan poliittista ilmapiiriä, ja reaganilaiset ”sankarilliset unelmat” näkyivät myös Hollywood-elokuvassa, henkilöityen Sylvester Stallonen ja Chuck Norrisin esittämiin Vietnamin veteraaneihin. Sota oli hävitty, mutta valkokankaalla se oli mahdollista yhä voittaa. Näiden konservatiivisten toimintafantasioiden vastapainoksi 1980-luvun ja 1990-luvun alun Hollywood-elokuvassa nähtiin liberaalin Oliver Stonen Vietnam-traumaa ruotiva trilogia: *Platoon* (1986), *Syntynyt 4. heinäkuuta* (*Born on the Fourth of July*, 1989) ja *Taivas ja maa* (*Heaven & Earth*, 1993). Stonen elokuvat – ja niistä erityisesti rivisotilaan kokemushorisontista sotaa tarkasteleva *Platoon* – toimivat hävityn sodan kansallisena terapiana⁸ (Ahonen 2016, 443–444; ks. myös Gibson 1989; McKeever 1989). Nämä 1980-luvun elokuvat

7 Coppola on haastatteluissa väittänyt, että Brando oli huonosti valmistautunut rooliinsa eikä ollut edes lukenut Joseph Conradin teosta. Brandon ja Coppolan kirjeenvaihtoa tutkinut Susan L. Mizruchi (2014) kritisoi kuitenkin Coppolan väitteitä. Mizruchin mukaan Brando muokkasi Conradin romaanin pohjalta käsikirjoituksen repliikkejä.

8 Muita vastaavia aikalaiselokuvia ovat muun muassa *Hamburger Hill* (John Irvin, 1987) ja *Sodan arvet* (*Casualties of War*, Brian de Palma, 1989).



Ilmestyskirja leikkitteli historiallisen autenttisuuden illuusiolla sitomalla keskuksen henkilönsä Vietnamin sodan ajan amerikkalaispäättäjiin. Kuva: kuvakaappaus DVD:ltä.

ovat vaikuttaneet voimakkaasti käsityksiin Vietnamin sodasta, sillä niissä Vietnamin sota esitetään pikemminkin yhdysvaltalaisen sisällissotana.⁹ Niitä on kiinnostavaa verrata *Ilmestyskirjan* Vietnam-representaatioon, joka on olennaisesti erilainen.

Historian oppitunti ranskalaisella plantaasilla

Ilmestyskirjan kerronnallinen kaari koostuu erilaisista kohtauksista Willardin matkustaessa merivoimien veneellä ylös jokea. Jokainen kohta on tarkoitettu sanomaan jotain Vietnamin sodasta, mutta ne ovat varsin tulkinnanvaraisia, asioita selittelemättömiä otoksia kokonaisuudessa. Redux-version kohta "French Plantation" on tässä suhteessa erilainen ja siksi historiallisen tulkinnan kannalta yksi avainkohtauksista. Huomattavasta panostamisesta huolimatta Coppola oli siihen tuoreeltaan niin pettynyt, että päätti jättää sen pois vuoden 1979 teatterilevitysversiona. Kohtauksessa USA:n kaukaisimman tukikohdan tuolle puolelle edenneet Willard ja veneen miehistö osuvat ranskalaiselle kumiplantaasille, joka on edelleen isäntäväen hallussa (niin etelä- kuin pohjois-) vietnamilaisten toistuvista valtausyrityksistä huolimatta.

Willard kysyy ranskalaispatriarkalta, koska nämä aikovat palata "kotiin", Ranskaan. Ranskalainen kiivastuu ja toteaa, että plantaasi on heidän kotinsa. Hän toteaa, että Willard (amerikkalaisena) ei ymmärrä ranskalaisten "mentaliteettia", hänen mentaliteettiaan "ranskalaisena upseerina": tappio toisessa maailmansodassa,¹⁰ Dien Pien Phussa, Algeriassa, Indokiinassa... "mutta täällä me emme häviä. Tämän palan maapalloa me pidämme, emmekä menetä tätä koskaan!" Hän toteaa, että he taistelevat kotinsa puolesta, mutta amerikkalaiset taistelevat maailmanhistorian suurimman "ei-minkään" puolesta. Tämä viittaa siihen, että Indokiina oli Ranskan tärkeä siirtomaa, kun taas Yhdysvalloilla ei vastaavaa suhdetta alueeseen ole – he ovat paikalla vain sotimassa, tukemassa Etelä-Vietnamin hallitusta omien maailmanpoliittisten intressiensä takia.

9 *Platoon*-elokuvan (1986) lopussa päähenkilö, idealistisena hyvän perheen poikana vapaaehtoisena sotaan mennyt Taylor (Charlie Sheen) summaa näkemyksensä Vietnamin sodasta seuraavasti: "Ajattelen nyt, taaksepäin katsoessani, että me emme taistelleet vihollista vastaan, vaan keskenämme toisiamme vastaan. Ja vihollinen oli meissä itsessämme. Sota on nyt osaltani ohi, mutta se tulee aina olemaan mukanani, elämäni loppuun asti. [...]" (*Platoon*, 1986.)

10 On vaikea kuvitella ranskalaisen sanovan noin, onhan Ranska yksi sodan voittajavaltioista. Hahmo itse asiassa sanoo, että amerikkalaiset voittivat sodan, mutta Ranska hävisi. Kyseessä on historiaa tuntevan käsikirjoittaja Miliuksen selvä kommentti siitä, että Ranskasta tuli voittajavaltio vain USA:n ja Britannian voiton oheistuotteena.



Sotilashautajaisseremonia ranskalaisella plantaasilla. Likaiset, riekaleiset Yhdysvaltojen ja Ranskan liput symboloivat *Ilmestyskirjassa* Indokiinan-Vietnamin sodan kahta hävinnyttä osapuolta. Kuva: kuvakaappaus DVD:ltä.

Asetelma muistuttaa Patricia Lorcinin (2013) käsitteitä ”koloniaalinen nostalgia” – ”imperiaalinen nostalgia”. Viimeksi mainitusta esimerkki on brittiläinen kulttuuri: Britanniassa tunnetaan nostalgiaa maan imperiumin valta-aikaa kohtaan, tarkemmin sanoen sitä ajatusta kohtaan, millaista on olla maailmanvalta. Asetelmaan ei liity haikailua imperiumin jälleenrakennukseen, ja siksi nostalgiaa voi esiintyä myös aktiivisesti kolonialismia ja imperialismia vastustavien joukossa. Ranska on Lorcinin mukaan puolestaan esimerkki koloniaalisesta nostalgiaa. Siinä keskeistä on nostalgia siirtomaaelämäntapaa kohtaan, eikä oleellista ole imperiumin/siirtomaavallan mahdin ajatus. Arkkitehtuuri, elinkeinot, tapakulttuuri, elämän arkipäivän ja juhlan ”mikrohistoriallinen” taso ovat tämän kolonialismin (ja tosiasiallisesti, valtiotasolla, myös imperialismien) historiaan kytkeytyvän nostalgian ytimessä. *Ilmestyskirjan* ranskalaismies syyttää amerikkalaisia juurettomasta imperialismista: he voivat aina palata kotiinsa seikkailunsa päätteeksi.

Ranskalaismies toteaa, että vietnamilaiset pyysivät apua sekä Neuvostoliitolta¹¹ (”antakaa meille rahaa, me olemme kommunisteja”) että Kiinalta (”antakaa aseita, toverit”),¹² vaikka miehen mukaan vietnamilaiset vihaavat kiinalaisia. ”Ehkä vietnamilaiset vihaavat amerikkalaisia vähemmän kuin kiinalaiset ja venäläiset...” Miehen mukaan vietnamilaiset kommunistit ovat kuitenkin aina vietnamilaisia ja vasta sitten kommunisteja, mitä amerikkalaiset eivät tajua. Ranskalainen kertoo ymmärtäneensä Yhdysvaltojen ulkopoliittikkaa, sillä eräs amerikkalaispoliitikko oli sitä hänelle selittänyt: ”ensin Korea, sitten Vietnam. Huomenna ehkä Thaimaa, Filippiinit, ehkä sitten Eurooppa. Miksei Eurooppa – katsokaa vain Tšekkosloviaa!”¹³ Tämä viittaa edellä mainittuun dominoteoriaan unohdettuna Yhdysvaltojen Vietnamin sodan motiivina.

Tähän asti ääneti ollut kolmas ranskalaismies näkee asian puolestaan etnisenä, ”rodullisena” kysymyksenä: vietnamilaiset haluavat kaikki valkoihoiset pois Indokiinasta, kansallisuuteen katsomatta. Hän ottaa käteensä kananmunan ja rutistaa sen kuoren rikki. Kananmuna osoittautuu raa’aksi.

11 Neuvostoliiton suhteesta ja roolista Vietnamin sotaan ks. Gaiduk 1996.

12 Neun (2005, xvi, 75–76) mukaan siinä missä Pohjois-Vietnam pelasi taitavasti Neuvostoliiton ja Kiinan välillä liittolaispolitiikkaa, Yhdysvaltojen tappion yksi peruskivistä oli puolestaan liittolaispolitiikan epäonnistuminen.

13 Neuvostoliitto miehitti Tšekkoslovakian vuonna 1968, eli Vietnamin sodan aikana.

Mies sanoo valkuaisen valuessa hänen sormiensa läpi lautaselle: ”valkoinen lähtee... keltainen jää!” Muiden poistuttua ranskalainen kuvailee perheensä (ja samalla Ranskan) historiaa alueella. Hänen mukaansa paikassa ei ollut mitään ennen heidän tuloaan: ”vietnamilaiset eivät olleet mitään” – mikä on ymmärrettävissä viittauksena yllä mainittuun etnisyyssykymykseen. Ranskalaisen kova työ on mahdollistanut alueen kehityksen: he ottivat vietnamilaiset mukaan ja tekivät ”jotain ei-mistään”. Siksi he eivät aio lähteä, ”tämä kuuluu meille. Me taistelemme sen puolesta!”. Hän lopettaa toteamalla Willardille, että tämä saa kaiken avun, jotta ”voitte jatkaa teidän sotaanne”.

Analysoimamme Redux-versio kytki tarinan alkuperäisversiota syvemmin Vietnamin sodan ja dekolonisaation historiapolitiittiseen kontekstiin. Plantaasikohtausta on *Ilmestyskirjan* – ja Vietnam-elokuvien ylipäätään – harvoja kohtauksia, joissa Vietnamin sotaa pyritään kontekstualisoimaan historiallisesti ja maailmanpolitiittisesti. Coppolan Conradin kirjaa mukaileva ajatus oli, että matkatessaan ylöspäin jokea, syvemmälle viidakoon, seurue myös ikään kuin matkustaisi ajassa taaksepäin, historiaan. Plantaasilla matka pysähtyy, Coppolan sanoin, ”50-luvulle”, ”jossa kohtaamme nyt ranskalaiset”. Kohtausta on kuin ”aavemainen katsaus menneeseen”, kuin ”tähtien valo, jonka näemme vasta tähden kuoltua”. (Sit. French 1999, 83–84.)

Itse asiassa tämän voi laajentaa koskemaan *Ilmestyskirjaa* Vietnam-tulkintana, vaikka sen suunnittelu aloitettiinkin jo 1960-luvun lopulla: kohtauksen on nähty päätyneen leikkaushuoneen lattialle siksi, että se ”pysäytti elokuvan kerronnallisen flow’n täysin” (sit. French 1999, 85). Näyttää todellakin siltä, että yhdysvaltalaisissa Vietnamin sota -elokuviissa kohtauksen kaltainen historiallinen kontekstualisointi ei sopinut siihen kuvaan, mikä sodasta oli julkisessa keskustelussa ja protesteissa syntynyt, sodan jälkimaineesta puhumattakaan.

1970-luvulla Neuvostoliitto ja Yhdysvallat kävivät neuvotteluja ja solmivat sopimuksia, joiden tarkoitus oli säilyttää voimatasapaino maailmassa, mikä puolestaan estäisi ydinsodan syttymisen. Tämä tavoite on itsessään merkittävä, ja nyt voi todeta, että se oli myös menestyksellinen. Yhdysvallat ja Neuvostoliitto eivät silti tavoitelleet todellista status quota, eikä se merkinnyt, kuten Harper (2011, 176) kirjoittaa, ”messianismista luopumista”. Vaikka osapuolet julistivat, ettei kummallakaan ollut erityisoikeuksia maailman asioihin, samalla ne tunnustivat omaavansa ”erityisvastuun” maailmantilanteesta. (Harper 2011, 176–179; ks. myös Jönsson 1984, 42–57.)

Toisin sanoen kaksi suurvaltaa omasivat imperialistiseksi ymmärrettävän asenteen muuta maailmaa kohtaan. Niiden kilpailu poliittisesta ja taloudellisesta sekä myös sotilaallisesta vallasta maapallon eri kolkissa oli nimenomaan imperialistista, ja esimerkiksi Neuvostoliiton Itä-Euroopassa harjoittaman politiikan tapauksessa kolonialistista, eräänlaiselle ideologiselle lähetystehdäville pohjaavaa politiikkaa. Tämä on läsnä yhdysvaltalaisissa Vietnamin sota -elokuviissa, niin *Vihreissä bareteissa*¹⁴ kuin 1980-luvun teoksissa, tosin vaihtelevin tavoin.

Jälkikäteen on ajateltu, että Yhdysvallat meni Vietnamiin täynnä uskoa omaan moraaliseen ylemmyyteensä, sotilaalliseen lyömättömyyteensä sekä kohtaloonsa maailmanjärjestyksessä ja -historiassa. Tähän vaikuttivat yhtäältä kylmä sota, Yhdysvaltain (valikoitu) historia sekä elokuvat. John Wayne ja John F. Kennedy ”uusi rajaseutu”-puheineen olivat tasavahvoja myytinrakentajia 1960-luvulla suhteessa Yhdysvaltojen rooliin maailmassa.¹⁵ (Herzog 1992, 68–74; Harper 2011, 144, passim.; Neu 2005, 36–41, 48–68.) Kennedyn kehittyviä, eurooppalaisten siirtomaavallasta irtautuvia maita koskeva ”uusi rajaseutu”-retoriikka liittyi USA:n pyrkimykseen estää kommunismin leviä-

14 Elokuvan ja laajemmin John Wayne -elokuvien vaikutuksesta amerikkalaisnuorukaisten ennakkokäsityksiin sodasta ja erikseen Vietnamin sodasta ks. Herzog 1992, 16–24.

15 Villi länsi -tematiikan kannalta on mielenkiintoista, että amerikkalaisotilaille ”uudella rajaseudulla” (ks. toisaalla tässä artikkelissa) esiintymään tuodut Playboy-tytöt ovat pukeutuneet intiaaniksi, ratsuväen sotilaaksi ja ”cowboyksi”. (Ks. myös Dika 2003, 164–166.)

minen kolmannen maailman maissa käyttämällä välineenä erikoisjoukkoja ja CIA:n salaisia operaatioita. Retoriikka vetosi amerikkalaisiin epäilemättä siksi, että Yhdysvallat oli itse taistellut itsensä vapaaksi siirtomaavallasta vajaan parisataa vuotta aiemmin.

Vietnamin sodan dikotomiat ja ”viattomuuden menetys”

Esseisti Tom Engelhardtin (1995, 193–195) mukaan Vietnamin sota merkitsi ”voittajakulttuurin” kansallista murtumispistettä, toisen maailmansodan vahvistaman sankarillisen amerikkalaisuuden ihanteen romahtamista (Engelhardt 1995, 4–6). John Waynen *Vihreät baretit* on kuin tapausesimerkki Engelhardtin kuvaamasta voittajakertomuksesta. Oleellista on, että Wayne on lännenelokuvan ikonografian keskeisiä filmitähtiä. Wayne oli ”amerikkalainen” sellaisena kuin se patrioottisessa mielessä monissa kansanryhmissä ymmärrettiin: vähäpuheinen sankari, joka ”hoiti hommansa”. Elokvakriitikoiden enemmistö kuitenkin teilasi *Vihreät baretit* tuoreeltaan: esimerkiksi Renata Adler haukkui elokuvaa *The New York Timesissa* ”alhaiseksi ja järjettömäksi” propagandaksi (Adler 1968; ks. myös Woodman 2005, 91–95). Jälkimaine on vain synkistänyt kuvaa Waynen elokuvasta ”taantumuksellisena roskana”, vaikka omalla aikanaan se menestyi lippuluukuilla (Ahonen 2016, 437).

Waynen hurmahenkistä antikommunismia ja patriotismia on kiinnostavaa verrata Coppolan 11 vuotta myöhemmin valmistuneeseen elokuvaan, joka on niin poliittisesti kuin esteettisesti sen täydellinen antiteesi. *Ilmestyskirja* ei vain kyseenalaista yhdysvaltalaisen voittajakertomuksen perusteita, vaan se räjäyttää ne kappaleiksi. Sodan moraalista tai poliittisesta oikeutuksesta ei ole siinä tietoaakaan: USA käy häikäilemätöntä kolonialistista hävityssotaa, jonka päämäärät näyttävät olevan yhtä epäselviä niin rivisotilaille¹⁶ kuin sodanjohdolle¹⁷. Samalla elokuva kuitenkin toistaa Waynenkin tähdittämien wester-nien tematiikkaa: ratsuväki (*Air Cavalry*), jotka ”olivat vaihtaneet hevosensa helikoptereihin”, kuten Willard asian elokuvassa ilmaisee, lyö ”intiaanit” kanveesiin näyttävässä helikopterihyökkäyskohtauksessa. Yleisö kuitenkin on tietoinen siitä, että voitto on vain hetkellinen.

Ilmestyskirja kuvaa Yhdysvaltain armeijan rappeutuvaa moraalista sodan jatkuttua vuosia, mutta on huomionarvoista, että kaikkein suurimpiin raakuuksiin syyllistyy erikoisjoukkojen eversti miehineen – eli ne sotilaat, joiden kurinalaisuus on normaalisti sotavoimien parhaimmista. Jo vuonna 1967, eli sodan alkuvaiheessa, yhdysvaltalainen yksikkö syyllistyi brutaaleihin raakuuksiin silvottuine vihollisruumiineen ja siviilien joukkosurmineen. Tapaus onnistuttiin salaamaan pitkäksi aikaa. Huomionarvoista tapauksessa *Ilmestyskirjan* kannalta on, että kyseinen osasto, Tiger Force, oli huippukoulu-tettu eliittijoukko. Silti juuri he syyllistyivät erityisen raakoihin, sotarikoksiksi määriteltäviin tekoihin. Syyt tälle olivat Vietnamin sodan erityisluonteessa, eli Vietkongin sissien soluttautumisessa siviilien joukkoon sekä USA:n *body count* -ajattelussa, mutta yhtä lailla syynä oli myös täysin vieraan, omaa primitiivisemmältä näyttäneen kulttuurin kohtaaminen.¹⁸ (Sallah & Weiss 2007; laajemmin USA:n sotataktiikasta Vietnamin k. Rottman 2006.)

Waynen *Vihreissä bareteissa* nimenomaan vihreät baretit ovat edustaneet Vietnamin sotaan lähteneen USA:n parhainta ja aatteellisesti sitoutuneinta valiojoukkoa. Waynen elokuva on tehty samana vuonna, samaan aikaan, jolloin Tiger Force teki tuhojaan Vietnamin. Elokvassa vihreät baretit esitetään yhtäältä tehokkaina sissisodankäynnin ekspertteinä – mitä he toki olivatkin

16 Rivisotilaiden kokemuksista ja näkemyksistä ks. esim. Edelman 2006.

17 Yhdysvaltain sodanjohdosta ja sen muutoksesta sodan aikana ks. esim. Sorley 2009.

18 *Body count* -ajattelun mukaisesti Yhdysvallat pyrki aiheuttamaan viholliselle mahdollisimman suuret tappiot maaston pysyvän valloittamisen sijaan, millä pyrittiin nakertamaan vihollisen taistelumoraalia. (Ks. Neu 2005, 93–96.)



Eversti Kurtzin temppeliä "koristavat" ruumiit ja irtopäät. Kuva: kuvakaappaus DVD:ltä.

– toisaalta siviiliväestöä Vietkongin julmuudelta suojelevana, materiaalista ja koulutuksellista apua tarjoavana hyväntekijäjoukkona.

Juuri tästä Kurtz luennoi Willardille *Ilmestyskirjassa* miesten vihdoon kohdatessa elokuvan lopussa. Kurtz uskoo Willardin – niin ikään erikoisjoukkojen upseerina – ymmärtävän näkökulmansa: Kurtz kohtasi kulttuurin ja sodankäyntitavan, jonka "järjelliseen" kohtaamiseen hänen koulutuksensa ja elämäkokemuksensa eivät antaneet eväitä. Siksi hän alkoi toimia tavalla, joka oli hänen tulkintansa "aidommasta" ja "rationaalisemmasta" taistelutavasta kuin mitä hänen tekopyhiksi määrittelemänsä kenraalit ja poliitikot harjoittivat. Sota voitiin voittaa olemalla vielä raaempia kuin vihollinen. Tämä ajatus on taustalla myös Tiger Forcen miesten degeneraatiossa siviilien murhaajiksi ja irti leikkaamiensa vihollisten ruumiinkappaleiden keräilijöiksi.

Kurtz kertoo Willardille, että se mikä sai hänet näkemään sodan aivan uudessa valossa, oli tapahtuma, jossa hän joukkoineen oli rokottamassa lapsia vietnamilaisessa kylässä – olisi perusteltua tulkita tämä tapahtuma mielen järkkymiseksi, sillä hän kuvailee ymmärtäneensä asian "nerokkuuden" myöhemmin. Kun he poistuivat tehtävän suoritettuaan, heidän peräänsä juoksi vanha mies, joka ei kyennyt hysteriseltä itkultaan puhumaan. Kun sotilaat palasivat kylään, lasten käsivarret, joihin rokote oli pistetty, oli leikattu irti ja ne oli aseteltu siistiin riviin. Tämä selittää Kurtzin temppelin ympäristöä "koristavat" puihin ripustetut ruumiit ja irtopäiden sommitelmat.

Tällaiseen Vietkongin ja Pohjois-Vietnamin armeijan sotimistapaan viitataan elokuvissa varsin vähän. *Kauriinmetsästäjässä* (*The Deer Hunter*, Michael Cimino, 1978) amerikkalaiset sotavangit joutuvat vartijoidensa sadistisen kohtelun uhreiksi, samoin myöhemmissä "kostoelokuviissa" kuten *Suoraa toimintaa* (*Missing in Action*, Zito et al., 1984) ja *Rambo – taistelija 2* (*Rambo: First Blood Part II*, George P. Cosmatos, 1985).¹⁹ Viimeksi mainituissa sotavankien kidutus ja murhaaminen ovat keskeinen motivointi veteraanien järjestämille verilöylyille. Näissä kaikissa elokuvissa vietnamilaisten harjoittama sadistinen väkivalta kohdistuu amerikkalaisiin. Kurtzin kertoman tarinan tapauksessa se kohdistuu vietnamilaisiin, siviiliväestöön ja vieläpä lapsiin.

19 Ks. Wimmer (1989, 190–191, passim.). Kuten Wimmer toteaa, näissä "kostoelokuviissa" sankarilliset amerikkalaisveteraanihakmot kääntävät Vietnamin sodan asetelman päälaelleen ollen sissejä taistelussa kokonaista armeijaa vastaan. Lisäksi kostoelokuvat ammentavat westernin traditiosta vastaavalla subversiolla: valkoiset miehet ovat "intiaanisoituneita", jotka taistelevat jousella ja veitsellä mekanisoitua armeijaa vastaan.

20 Herrin kirjasta ks. esim. Koivisto 2016b.

21 Aihe on niin harvinainen, että voidaan puhua todellisesta tabusta Vietnamin sodan kokonaisuudessa. Sama koskee Saigoin valtauksen jälkinäytöstä.

Stanley Kubrickin *Full Metal Jacketissa* (1987) on puolestaan kohtaus, jossa amerikkalaiset löytävät TET-hyökkäystä takaisin lyödessään joukkohaudan. Joukkohaudassa makaa, siistissä rivissä, kalkkijauholla peitettyjä ruumiita. Kyseessä ovat vietnamilaiset siviilit, jotka Pohjois-Vietnamin agentit ovat kutsuneet ”poliittiseen uudelleen koulutukseen” ja tätä kautta Pohjois-Vietnamin puolelle sodassa. Koulutuksen sijaan kaikki paikalle saapuneet on kuitenkin murhattu. Elokuvan kohtauksen inspiraatio lienee tullut Michael Herrin sittemmin *Dispatches*-kulttikirjaksi (1977) nousseesta aikalaisreportaasista,²⁰ jossa hän melkein päihimennen mainitsee ”tuhansista Pohjois-Vietnamin armeijan järjestämistä teloituksista Huen kaupungissa” ja ”matalista haudoista” kaupungin ulkopuolisilla alangoilla (Herr 2015, 70–71). Myös My Lain verilöylystä vastannut luutnantti Calley (1971) kertoo kirjassaan Pohjois-Vietnamin armeijan teloittamien siviilien joukkohaudoista kuvatessaan samalla amerikkalaisten toimintaa hyvin kaunistelemattomasti. Tämä aspekti on jäänyt jostain syystä Vietnamin sodan länsimaisen muiston ulkopuolelle.²¹

Yhdysvaltalaisissa elokuvissa ja laajemmin populaarissa muistelussa on viittauksia vihollisen tekemiin raakuuksiin, mutta keskiössä on pohdinta amerikkalaisten teoista. Tämä toteutuu myös *Ilmestyskirjassa*, mutta sen syy on esitetty ”sivistyneen” lännen ja ”barbaarisen” idän kulttuurien törmäyksen kautta. Lähestyttäessä Kurtzin temppeleitä (*sic*) joen laidat ovat täynnä pakannallisuuden ja kristinuskon symboleita, ristiinnaulittuja ja ihmispääkalloista tehtyjä groteskeja sommitelmia. Kurtzin joukoissa asuva amerikkalainen valokuvajournalisti (Dennis Hopper) kertoo, että kaikki siellä ovat Kurtzin ”lapsia”. Paikalla on eri-ikäisiä alkuasukkaita (myös lapsia), mutta määritelmä koskee yhtä lailla Kurtzin erikoisjoukkojen sotilaita kuin valokuvaajaakin. Kurtz on seonnut näkemästään, ja alkanut pitää äärimmäistä raakuutta rationaalisenä keinona yrittää voittaa sota.

Reilussa kymmenessä vuodessa – toki pitkälti kärsityn tappion myötä – Waynen optimistisesta hahmosta oltiin siis päädytty Brandon järkensä ja alkuperäisen idealisminsa menettäneeseen ”pakanajumalaan”. Herzogin (1992) mukaan amerikkalaiset ”menettivät viattomuutensa” Vietnamin sodassa. Hän tarkoittaa juuri sodankäyntitavan täydellistä poikkeamista ”perinteisestä” sodankäynnistä rintamalinjoineen ja tärkeistä maastokohdista käytyine ratkaisutaisteluineen. Viidakko yksinään teki viimeksi mainitun mahdottomaksi, samoin vihollisen soluttautuminen siviiliväestön joukkoon niin maaseudulla kuin kaupungeissa.

Herzog (1992, 24–31) osoittaa, miten *Ilmestyskirjan* käsikirjoituksen pohjana ollut Conradin romaani *Pimeyden sydän* on muodostunut yhdeksi keskeiseksi allegoriaksi Vietnamin sodalle – ja siis amerikkalaiskokemukselle siitä. Herr viittaa siihen pari vuotta ennen *Ilmestyskirjaa* ilmestyneessä *Dispatches*-kirjassaan, joka puolestaan perustuu hänen kokemuksilleen ja ylös kirjaamille tarinoilleen sotakirjeenvaihtajana Vietnamin 1960-luvun lopulla. Herr osallistui myös *Ilmestyskirjan* käsikirjoituksen tai pikemminkin kerronnan viimeistelyyn vuonna 1978, kun elokuvan kuvaukset olivat jo päättyneet: Willardin kertojanäänäni on hänen kynästään lähtöisin (Rosenqvist 2016, 481). Conradin kirja sijoittuu 1800-luvun Afrikkaan, imperialismiin huippuvaiheeseen, mutta yhteistä sille ja Vietnam-narratiiveille yleisemminkin ovat huomiota herättävän samanlaiset topografiset ja psykologiset maisemat (ks. myös Woodman 2006, 99–103; Salmi 2002, 145–146).

20 Herrin kirjasta ks. esim. Koivisto 2016b.

21 Aihe on niin harvinainen, että voidaan puhua todellisesta tabusta Vietnamin sodan kokonaisuudessa. Sama koskee Saigonin valtauksen jälkinäytöstä.

Elokuvantekijöiden imperialistinen ”trippi” ”Vietnamiin”

Elokuvani ei ole elokuva. Elokuvani ei kerro Vietnamista. Se on Vietnam. Se on sellaista kuin se oli. Se on hullua. Ja tapa, jolla me teimme sen, on hyvin lähellä sitä tapaa, millä amerikkalaiset olivat Vietnamissa. Olimme viidakossa. Meitä oli liikaa. Meillä oli käytettävissämme liikaa rahaa. Liikaa varusteita. Ja pikkuhiljaa me tulimme hulluiksi.²²

Francis Ford Coppola

Cannesin elokuvafestivaaleilla vuonna 1979 (*Hearts of Darkness*, 1991)

Coppolan lausunto kuulostaa rehelliseltä kuvaukselta *Ilmestyskirjan* tekemisestä. Samalla se vaikuttaa ylimieliseltä: Coppola väittää elokuvanteon muistuttavan sodankäyntiä, vaikka elokuvaa tehdessä kukaan ei tiettävästi kuollut, eikä ketään edes yritetty tappaa. Coppola toki dramatisoi, mutta kaksi seikkaa lyhyessä puheenvuorossa kiinnittää huomion. Yksi on ”amerikkalaisten” taloudellinen yltäkylläisyys, toinen taas se, että Coppola toteaa (ei-) elokuvansa olevan ”Vietnam”. Ei siis Vietnamin sota, vaan Vietnam. Vietnamin sodasta on tullut (koko) Vietnam yhdysvaltalaisessa asiayhteydessä. Coppola tuskin näki tätä ironiaa – mihin myös epäilemättä vaikutti hänen asemansa elokuvanteon auteurina ja kuvauspaikan diktaattorina.²³

Coppolasta oli *Kummisedän* (*The Godfather*, 1972) suurmenestyksen myötä tullut Hollywoodin uusi kultasormi. Coppolasta tuli ”uuden Hollywoodin” lipunkantaja, joka pystyi sulauttamaan eurooppalaisen uuden aallon sykkeen klassiseen Hollywood-kerrontaan. Näille auteuriksi nostetuille – ja sellaisiksi itsensä nostaneille – elokuvakersoille (”Movie Brats”) näytti olevan vain taivas rajana (Quart & Auster 2002, 102–103). *Ilmestyskirjan* tekoprosessi vaati kuitenkin Coppolalta lähes vuosikymmenen: alkuperäinen ajatus elokuvan tekemiselle oli, että se kuvattaisiin Vietnamissa, sodan aikana, 16-milliselle filmille. Elokuva olisi tietyssä mielessä osallistunut sotatoimiin fiktiivisenä interventiona. Miliuksen mukaan hänen tuntemansa ihmiset, jotka muuten välttelivät sotaan joutumista millä tahansa keinolla, olivat valmiita lähtemään mukaan tekemään elokuvaa. (*Hearts of Darkness*, 1991.) He olivat toisin

22 Kirjoittajien suomennos.

23 Coppola puhuu *Hearts of Darkness* -dokumentissa, vailla ironian häivääkään, elokuvaohjaajan asemasta ”yhtenä viimeisistä todellisista” diktaattorin asemista demokraattisessa maailmassa.



Coppola cameo-roolissa television uutisryhmän johtajana. Kuva: kuvakaappaus DVD:itä.



”Ratsuväki” on saapunut lyömään ”intiaanit”. Kuva: kuvakaappaus DVD:ltä.

24 Calley (1971, 32) myöntää saapuneensa Vietnamiin ylimielisenä: ”Minä olen suuri amerikkalainen valtameren takaa. Minä pänntään sen näiden täkäläisten päähän.”

sanoen halukkaita osallistumaan kulttuuriseen invaasioon Vietnamiin, eivät sotilaallis-poliittiseen invaasioon.

Elokuva onkin luontainen foorumi imperialismiin käsittelylle siksi, että se syntyi imperialismiin huippuaikana 1800-luvun lopulla. Se osallistui ”imperialismin projektin” rakentamiseen jo vakiintuneiden taiteenalojen ja medioiden rinnalla. (Shohat & Stam 2001, 368–369, passim.) toteavat, että ”elokuvallinen kokemus mobilisoi kansallisen ja imperialistisen omistamisen, itselle kuulumisen tunteen toiseutettujen ihmisten kustannuksella”. (Mähkä & Hiltunen 2019, 4; ks. myös James 2006, 234–235.) Tähän vyyhteen kiinnittyy monin tavoin myös *Ilmestyskirja*, vaikkakin ”vain” rauhanomaisena, sotaan fiktiivisesti viittaavana elokuvatuotantona.

Boggs ja Pollard (2007, 142–143, 153–155) väittävät, ettei yksikään amerikkalaisista Vietnam-elokuvista tee selvitystä sodan todellisista seurauksista vietnamilaisille ja yhdysvaltalaisille. Heidän mukaansa elokuvat heijastavat amerikkalaisen politiikan ja populaarikulttuurin ”ylimielisyyttä” asettaessaan etusijalle Yhdysvaltain edut, arvot ja kokemukset. Tämä on varmasti totta, sillä Hollywoodin Vietnam-elokuvat ovat kertomuksia nimenomaan amerikkalaisesta Vietnam-tarinasta.²⁴

Boggs ja Pollard kuitenkin lukevat elokuvia osana yhdysvaltalaisista kulttuuri-imperialismia kovin yksinkertaistavalla marxilaisella tulkintakaavalla, joka kertoo enemmän heidän ideologisesta agendastaan kuin Vietnam-elokuvien temaattisesta kirjosta. Boggsin ja Pollardin kritiikin kohteena on erityisesti *Ilmestyskirja*, joka ei heidän mukaansa ole mitenkään sodanvastainen teos, vaan Vietnamin sodan syyt ja seuraukset sivuuttava nihilistinen ”amerikkalainen saaga” ihmisluonnon pahuudesta. (Boggs & Pollard 2007, 132–133.) Leonard Quart ja Albert Auster (2002, 122) ovat samoilla linjoilla korostaessaan, kuinka historiallinen totuus Vietnamin sodasta on *Ilmestyskirjassa* korvattu ”sekavalla” puheella sivilisaation hulluudesta.

Samansuuntaista kritiikkiä nähtiin tosin jo aikalaisarvioissa. *The New Yorkerin* vaikutusvaltainen kriitikko Pauline Kael totesi Coppolan teoksen olevan suurenmoinen epäonnistuminen, itseinhon ja syyllisyyden täyttämä elokuva, jonka tarjoama synteysi Vietnamin sodasta palautui lopulta vain



Amerikkalainen viihdekulttuuri on saapunut Vietnamiin Playboy-tyttöjen ja rock-musiikin muodossa. Kuva: kuvakaappaus DVD:ltä.

”valkoisen miehen pahuuteen”.²⁵ Samalla elokuva ”dokumentoi” valkoisen kulttuurin tunkeutumista Vietnamiin. Coppola käytti Wagnerin musiikkia helikopterihyökkäysohjelmissa, josta sittemmin tuli yksi elokuvan ikonisimpia jaksoja. Vastaavasti on huomionarvoista, että *Ilmestyskirjan* diegeettisessä äänimaailmassa rockmusiikkia kuullaan vähemmän kuin myöhemmissä 1980-luvun Vietnam-elokuvissa, joissa rockmusiikki on vahvemmin läsnä. Sitä kuullaan *Ilmestyskirjassa* kolmessa kohtauksessa: Playboy-tyttöjen esitystä säestävän yhtyeen soittama kappale (”Suzie Q”), The Rolling Stonein ”Satisfaction” vesihiihto-otoksessa sekä Jimi Hendrixin avantgardistista kitaransoittoa mukaileva myöhempi katkelma, jota psykoottisen rauhallinen rintamasotilas kuuntelee kaaoksen keskellä kannettavasta nauhuristaan. Nämä kohtaukset ennakoivat Vietnamin sota -elokuvien myöhempää populaarimusiikkiin tukeutumista. Elokuvan ei-diegeettisessä äänimaisemassa The Doorsin ”The End”-kappaleella on taas ratkaisevan tärkeä merkitys, koska se kehystää sekä alussa nähtävää pommitusjaksoa että Kurtzin kuolemaa lopussa. ”The Endin” myötä elokuva alkaa sodan spehtaakkelilla: napalmintuoksuisilla kuvilla palavasta viidakosta.²⁶

Rogin (2006, 81–84) toteaa, että spehtaakkeli oli merkittävä osa Yhdysvaltojen ulkopoliittikkaa kylmässä sodassa. Sen avulla pyrittiin ”poliittiseen liikekannallepanoon”, joka tasoittaisi sisäpolitiikassa amerikkalaisia jakavia alueita kuten talous, keskushallinto ja yleisen mielipiteen muodostuminen. Vietnamin sota toimi spehtaakkelissa ”tuhon teatterina”, kuten Rogin asian ilmaisee. Antikommunistinen retoriikka, sotatoimet, Kennedyn Vihreät baretit neuvonantajina -politiikasta Nixonin määräämiin massapommituksiin, sekä ajatus Vietnamista koetinkivenä ”todelliselle” [so. Neuvostoliittoa vastaan suoraan koettavalle] ”kriisille” eivät kuitenkaan tuoneet haluttua spehtaakkelia. Tämä ei johtunut vain Yhdysvaltojen tappiosta vaan amerikkalaisten kärsimykset ja maan sisäpoliittinen kuohunta eivät soveltuneet tavoitellun spehtaakkelin rakennusaineiksi. *Ilmestyskirja* rekonstruoi tämän spehtaakkelin enemmän kuin mikään toinen Vietnamin sota -elokuva.²⁷

25 Kael-sitaatti on dokumentti-elokuvasta *Pauline Kael ja elokuvakritiikin taide (What She Said: The Art of Pauline Kael)*, Ohjaus Rob Garver USA 2019).

26 Äänestä, musiikista ja sotaelokuvasta ks. Välimäki 2008.

27 Dikan (2003) mukaan *Ilmestyskirja* ”tarjoilee meille elokuvallista kuvastoa, jotka ruokkivat muistia ja kriittistä ajattelua”. Tämän voi katsoa koskevan kaikkia Vietnam-elokuvia, mutta hän lisää, että ”myöhemmin äänen ja kuvan manipulointi eivät enää tavoittele yksittäisen hahmon mielentilaa vaan Vietnamin ”todellisuutta”.

Kuten King (2006, 287, 293–298) kirjoittaa, elokuva lisää sotaelokuvalta odotettavaan realismiin visionäärisen tason, jota voi luonnehtia ”taiteelliseksi” erotuksena Hollywoodin valtavirtaelokuvasta. Kingin mukaan elokuvan speaktaakkeli on puhtaasti taiteellista: helikopterijoukkojen hyökkäys vain valloittaakseen hetkeksi hiekkarannan, viihdytysjoukkojen kiertue umpiviidakossa sijaitsevalla varikolla ja etulinjan tukikohtien kaaos. Speaktaakkelin näkökulma on amerikkalainen. Vietnamin sota massiivisina korkean lentokorkeuden massapommituksina oli epäilemättä lähempänä vietnamilaisten kokemusta sodasta (massapommituksista ks. Frankum 2006).

Yhdysvaltojen toiminta kolmannessa maailmassa kylmässä sodassa on nähty imperialistisena, mikä on myös tämän artikkelin kirjoittajien jakama mielipide, sillä Yhdysvaltojen hegemoniapyrkimys on paikoin niin ilmeinen. Mutta miksi Neuvostoliittoa ei yleensä mainita samassa yhteydessä? Todennäköisin selitys on rotu tai etnisyys. Rogin (2006, 84) toteaa, että Yhdysvallat ”palautti” imperialistisen historian 1960-luvulla USA:n kansalaisoikeustaitelun ja Vietnamin sodan kautta. Roginin mukaan ”Amerikan rodullinen perusta” joutui haastetuksi. James (2006, 226, passim.) sanoo asian suoremmin: ”imperialistinen valtio” astui esiin taisteluissa Vietnamin, getoissa ja yliopistokampuksilla. Jamesin mukaan kaikilla kolmannen maailman tilanteeseen samastuvilla oli tuolloin ”oma Vietnaminsa” ”elettynä imperialismina”: amerikkalaisilla, (Yhdysvaltojen) mustilla, opiskelijoilla. Ajatus on niin absurdi, että se pikemminkin kuvastaa imperialistista ajattelutapaa kuin kritisoi sitä, mutta oleellista kylmän sodan historiallisessa asetelmassa on imperialismiin assosioiminen rotuun, etnisyyteen. Neuvostoliiton kohdalla tätä assosiaatiota ei ole.²⁸

Lopuksi

Olemme artikkelissamme tarkastelleet *Ilmestyskirjan* representoimia kuvia Vietnamin sodasta ja amerikkalaisesta imperialismista, kytkien elokuvan sodan ja aikaistodellisuuden ja historiankirjoituksen historiallisiin konteksteihin. On huomattava, että elokuvaa voi tarkastella myös yleisluotoisena



Eversti Kurtz (Marlon Brando) ”lastensa” ympäröimänä. Kuva: kuvakaappaus DVD:ltä.

28 Ibid.; Ryan & Kellner (2006) näkevät Neuvostoliiton toiminnan kylmän sodan aikana, mukaan lukien Afganistanin miehityksen, pelkkänä viestinä Yhdysvalloille, että tämän imperialistista politiikkaa ei nielaista pureskelematta. Vastaavasti vain Yhdysvallat on heidän tulkinnassaan militaristinen valtio kylmässä sodassa.

kommenttina sodasta ja ihmisyydestä. Palaset, joista elokuva on rakennettu, olivat jo lähtökohtaisesti ristiriitaisia: Conradin romaanin imperialismikritiikki; John Miliuksen macho-libertarianismi ja sodan herooinen estetisointi; Michael Herrin omakohtaiset Vietnam-kokemukset; Coppolan eri suuntaan poukkoilevat pyrkimykset sodan kauheuden ja kauneuden kuvaamiseen. *Ilmestyskirja* onkin osoittautunut eläväksi elokuvatekstiksi, jonka ideologisen viestin monitulkintaisuus on säilyttänyt kiehtovuutensa. Tämä johtuu myös sen historiakulttuurisesta ja -poliittisesta merkityksestä, sillä elokuva on kunnianhimoisen tulkinta Vietnamin sodasta nimenomaan amerikkalaisesta perspektiivistä. Sillä ei kuitenkaan ole mitään yhdenmukaista sanomaa, vaan se pyrkii monipuoliseen, jopa kokonaisvaltaiseen esitykseen aiheestaan.

Ilmestyskirjan yksittäiset kohtaukset ja sitaattit ovat toistuvien viittausten kohteena niin elokuvissa kuin televisiosarjoissa – eivätkä vain audiovisuaalisessa kulttuurissa vaan myös politiikassa. Elokuussa 2018 Vietnamin veteraaneja edustavien järjestöjen nokkamiehet tapasivat presidentti Donald Trumpin Valkoisessa talossa. Veteraanijärjestöjen edustajat odottivat tapaamista innolla: olihan Trump luvannut presidentinvaalikampanjassaan ajaa veteraanien asiaa. *The Daily Beast* -lehden mukaan tapaaminen muuttui kuitenkin eriskummalliseksi väittelyksi koskien *Ilmestyskirjaa* (Suebsaeng 2018).

Vietnam Veterans For America -järjestön perustajiin kuulunut Rick Weldman ehdotti presidentille toiveen, että Agent Orange -kasvimyrkyn sairastuttamat amerikkalaisotilaat saisivat valtiolta enemmän korvauksia. USA:n armeija käytti noin 73 miljoonaa litraa kasvimyrkkyä Vietnamin sodassa vuosina 1962–1971 tarkoituksenaan tuhota sekä viljelykset että viidakko, joka toimi suojana sisseille. Sodan aikana myrkytettiin noin 15 prosenttia Etelä-Vietnamin pinta-alasta (Karreinen 2016, 49–50).

Presidentti Trump vastasi Weldmanin ehdotukseen sanomalla, että Agent Orange oli ”ainetta siitä elokuvasta”. Tällä Trump selvästi tarkoitti Coppolan elokuvaa, sekoittaen siis Agent Orangen napalmiin, jonka tuoksua eversti Kilgore (Robert Duvall) ”rakasti” elokuvan yhdessä tunnetuimmista (ja John Miliuksen kynästä lähtöisin olevasta) repliikeistä. Agent Orangestahan ei *Ilmestyskirjassa* puhuta mitään. Weldman yritti korjata presidenttiä, mutta tämä kieltäytyi kuuntelemasta alkaen sen sijaan kysellä huoneessa olevilta veteraaneilta ja avustajiltaan, kummasta aineesta elokuvassa oli kyse (Suebsaeng 2018). Siitä ei tosin jäänyt varmuutta, oliko Trump nähnyt Coppolan elokuvan. Joka tapauksessa Trumpin ja Weldmanin väittely on paljastava – se todensi Vietnam-elokuvien visuaalis-temaattisen vaikutusvallan kyseisen sodan myöhemmälle ymmärtämiselle.

Loppupäätelmämme on, että Yhdysvaltojen käymän Vietnamin sodan tosiasiallista historiaa katsotaan yhä enemmän elokuvien välittämien representaatioiden luoman harson läpi. Vietnam-elokuvat eivät vain heijastele Vietnamin sodan yhdysvaltalaisista kokemuksesta ja kollektiivista muistia, vaan ne myös aktiivisesti muokkaavat sitä. Elokuvat ovat osa sodasta käytyä historiapolitiittista ja -kulttuurista keskustelua sekä samalla välineitä kansakunnan menneisyyden hallintaan. *Ilmestyskirjan* historiallisen representaation todenmukaisuutta merkittävämpää onkin lopulta sen tarjoama spektaakkelin lumo. Coppolan ja Miliuksen käsikirjoittamista repliikeistä on tullut populaarikulttuurin meemejä, jotka ovat jo irrallaan Vietnamin sodan historiasta. *Ilmestyskirja* pyrki selvästi kokonaisvaltaiseen tulkintaan Vietnamin sodasta, mutta pelkästään ohjaajan valinnat johtivat siihen, että elokuvasta muodostui – huomattavista taiteellisista meriiteistään huolimatta – lopulta myös imperialistishenkinen trippi Yhdysvaltain lähimenneisyyteen.

Lähteet

- Adler Renata (1968) The Green Berets. *The New York Times* 20.6.1968.
- Ahonen, Kimmo (2016) Hollywoodin Vietnamin sota. Teoksessa Hanne Koivisto, Kimi Kärki & Maarit Leskelä-Kärki (toim.) *Ilmestyskirja. Vietnamin sodan kulttuurihistoriaa*. Turku: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 435–452.
- Ball, S. J. (1998) *The Cold War: An International History, 1947–1991*. Lontoo, New York: Arnold.
- Boggs, Carl & Pollard, Tom (2007) *Hollywoodin sotakone – Yhdysvaltain militarismi ja populaarikulttuuri*. Alkuteos *Hollywood War Machine: U.S. Militarism and Popular Culture* (2007). Suomentanut Petri Stenman. Helsinki: Like.
- Calley, William L. (1971) *My Lain tarina*. Toimittanut John Sack. Alkuteos: *Lieutenant Calley, His Own Story* (1971). Suomentanut Aarne Valpola. Helsinki: WSOY.
- Caputo, Philip (1978) *Pelätä ja tappaa*. Alkuteos *A Rumour of War* (1977). Suomentanut Jukka Kemppinen. Helsinki: Otava.
- Dika, Vera (2003) *Recycled Culture in Contemporary Art and Film: The Uses of Nostalgia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Edelman, Bernard (2006) Kentällä: Amerikkalaisten kokemuksia. Teoksessa Andrew Wiest (toim.) *Vietnamin sota*. Alkuteos *Rolling Thunder in a Gentle Land: The Vietnam War Revisited*. Suomentanut Simo Liikanen. Jyväskylä: Gummerus, 195–213.
- Engelhardt, Tom (1995) *The End of Victory Culture: Cold War America and the Disillusioning of a Generation*. New York: Basic Books.
- Frankum, Ronald B Jr. (2006) ”Kärpästen läiskintää pajavasaralla”: Ilmasota. Teoksessa Andrew Wiest (toim.) *Vietnamin sota*. Alkuteos *Rolling Thunder in a Gentle Land: The Vietnam War Revisited*. Suomentanut Simo Liikanen. Jyväskylä: Gummerus, 215–232.
- French, Karl (1998) *Apocalypse Now*. New York, Lontoo: Bloomsbury.
- Gaiduk, Ilya V. (1996) *The Soviet Union and the Vietnam War*. Chicago: Ivan R. Dee.
- Gibson, James William (1989) American Paramilitary Culture and the Reconstitution of the Vietnam War. Teoksessa Jeffrey Walsh & James Aulich (toim.) *Vietnam Images: War and Representation*. Lontoo: Macmillan, 10–42.
- Grindon, Leger (1994) *Shadows of the Past: Studies in the Historical Film*. Philadelphia: Temple University Press.
- Hagen, William M. (1983) *Apocalypse Now* (1979): Joseph Conrad and the Television War. Teoksessa Peter C. Rollins (toim.) *Hollywood as Historian: American Film in a Cultural Context*. Lexington: The University Press of Kentucky, 230–245.
- Harper, John Lambertson (2011) *The Cold War*. Oxford: Oxford University Press.
- Herr, Michael (2015 [1977]) *Dispatches*. Lontoo: Picador.
- Herzog, Tobey C. (1992) *Vietnam War Stories: Innocence Lost*. Lontoo, New York: Routledge.
- Hoberman, J. (2003) *The Dream Life. Movies, Media, and the Mythology of the Sixties*. New York, London: The New Press.
- Holmila, Antero & Roitto, Matti (2018) *Rooseveltista Trumpiin. Yhdysvaltain ulkopolitiikka ja kriisit 1900-luvun alusta asti tähän päivään*. Jyväskylä: Docendo.
- James, David E. (2006) Film and the War: Representing Vietnam. Teoksessa J. David Slocum (toim.) *Hollywood and War: The Film Reader*. New York, Lontoo: Routledge, 225–238.
- Jönsson, Christer (1984) *Superpower: Comparing American and Soviet Policy*. London: Frances Pinter.
- Karreinen, Lari (2016) Yhdysvaltain sota Vietnamin luontoa vastaan. Teoksessa Hanne Koivisto, Kimi Kärki & Maarit Leskelä-Kärki (toim.) *Ilmestyskirja. Vietnamin sodan kulttuurihistoriaa*. Turku: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 41–73.
- King, Geoff (2006) Seriously Spectacular: ”Authenticity” and ”Art” in the War Epic. Teoksessa J. David Slocum (toim.) *Hollywood and War: The Film Reader*. New York, Lontoo: Routledge, 287–301.
- Koivisto, Hanne (2016a) Viidakkosota ja sen pimeä puoli – kolme kertomusta Vietnamin sodasta. Teoksessa Hanne Koivisto, Kimi Kärki & Maarit Leskelä-Kärki (toim.) *Ilmestyskirja. Vietnamin sodan kulttuurihistoriaa*. Turku: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 377–424.

- Koivisto, Hanne (2016b) Michael Herr ja reportaasi kuolemasta. Teoksessa Hanne Koivisto, Kimi Kärki & Maarit Leskelä-Kärki (toim.) *Ilmestyskirja. Vietnamin sodan kulttuurihistoriaa*. Turku: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 115–130.
- Lightbody, Bradley (1999) *The Cold War*. Lontoo, New York: Routledge.
- Lorcin, Patricia M. (2013) Imperial Nostalgia, Colonial Nostalgia: Differences of Theory, Similarities of Practice? *Historical Reflections* vol. 3:3, 97–111.
- McKeever, Robert J. (1989) American Myths and the Impact of the Vietnam War: Revisionism in Foreign Policy and Popular Cinema in the 1980s. Teoksessa Jeffrey Walsh & James Aulich (toim.) *Vietnam Images: War and Representation*. Lontoo: Macmillan, 43–56.
- Mizruchi, Susan L. (2014) Brando v. Coppola: Debunking the Myth of Apocalypse Now. *Huffpost* 14.9.2014.
- Modleski, Tania (2006) Do We Get to Lose This Time? Revisiting the Vietnam War Film. Teoksessa Robert Eberwein (toim.) *The War Film*. New Brunswick, N.J.: Rutgers, 155–171.
- Mähkä, Rami (2016) *Something Completely Historical: Monty Python, History and Comedy*. Väitöskirja, omakustanne: Turku.
- Mähkä, Rami (2018) ”Jokaisen on valittava puolensa”: Suomen sisällissota 2000-luvun kotimaisessa elokuvassa. *Lähikuva* vol. 31:1, 44–63. Saatavilla: <<https://doi.org/10.23994/lk.70451>> (linkki tarkistettu 11.11.2020).
- Mähkä, Rami & Hiltunen, Kaisa (2019) Teknologia, (mieli)kuvat, historia: Imperialistinen menneisyys ja nykyisyys elokuvassa ja valokuvataiteessa. *Lähikuva* vol. 32:4, 3–6. Saatavilla: <<https://doi.org/10.23994/lk.90784>> (linkki tarkistettu 11.11.2020).
- Neu, Charles E. (2005) *America's Lost War: Vietnam 1945–1975*. Wheeling, Illinois: Harlan Davidson.
- Obermeyer, Ziad, Murray, Christopher J. L. & Gakidou, Emmanuela (2008) Fifty years of violent war deaths from Vietnam to Bosnia: analysis of data from the world health survey programme. *BMJ* 2008, 336. Saatavilla: <<https://www.bmj.com/content/336/7659/1482>> (linkki tarkistettu 4.11.2020).
- Quart, Leonard & Auster, Albert (2002) *American Film and Society since 1945*. New York: Prager.
- Rogin, Michael (2006) ”Make My Day!”: Spectacle as Amnesia in Imperial Politics. Teoksessa J. David Slocum (toim.) *Hollywood and War: The Film Reader*. New York, Lontoo: Routledge, 81–87.
- Rosenqvist, Janne (2016) Mytologisoinnin mankelit. Vietnamin sota 1970-luvun spehtaakkeleissa *Kauriinsästäjä* ja *Ilmestyskirja*. *Nyt*. Teoksessa Hanne Koivisto, Kimi Kärki & Maarit Leskelä-Kärki (toim.) *Ilmestyskirja. Vietnamin sodan kulttuurihistoriaa*. Turku: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 457–483.
- Rottman, Gordon L. (2006) Toisenlaisen sodan taktiikka: Yhdysvaltojen doktriinia soveltamassa. Teoksessa Andrew Wiest (toim.) *Vietnamin sota. Alkuteos Rolling Thunder in a Gentle Land: The Vietnam War Revisited*. Suomentanut Simo Liikanen. Jyväskylä: Gummerus, 255–274.
- Ryan, Michael & Kellner, Douglas (2006) Vietnam and the New Militarism. Teoksessa J. David Slocum (toim.) *Hollywood and War: The Film Reader*. New York, Lontoo: Routledge, 239–256.
- Sallah, Michael & Weiss, Mitch (2007) *Tiger Force: A True Story of Men and War*. New York: Back Bay.
- Salmi, Hannu (2001) ”Menneisyyskokemuksesta hyödykkeisiin: historiakulttuurin muodot”. Teoksessa Jorma Kalela ja Ilari Lindroos (toim.) *Jokapäiväinen historia*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 134–149.
- Salmi, Hannu (2002) *Vuosisadan lapset: 1800-luvun kulttuurihistoria*. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus.
- Shohat, Ella & Stam, Robert (2001) The Imperial Imaginary. Teoksessa Graeme Turner (toim.) *The Film Cultures Reader*. Lontoo, New York: Routledge, 366–378.
- Sorley, Lewis (2009) Sodan johtaminen: Strategia, doktriini, taktiikka ja toimintatavat. Teoksessa Andrew Wiest (toim.) *Vietnamin sota. Alkuteos Rolling Thunder in a Gentle Land: The Vietnam War Revisited*. Suomentanut Simo Liikanen. Jyväskylä: Gummerus, 177–194.
- Suebsaeng, Asawin (2018) Trump and Omarosa Had a ‘F*cking Weird’ Fight With Vietnam Vets. *The Daily Beast*, 17.8.2018. Saatavilla: <<https://www.thedailybeast.com/trump-and-omarosa-had-a-fcking-weird-fight-with-vietnam-vets>> (linkki tarkistettu 4.11.2020).
- Torsti, Pilvi (2008) Historiapoliittikkaa tutkimaan: Historian poliittisen käytön typologian kehittäjä. *Kasvatus & Aika* vol. 2:2, 61–71.

- Turse, Nick (2013) *Kill Anything That Moves: The Real American Vietnam War*. New York: Picador.
- Välämäki, Susanna (2008) *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki*. Tampere: Tampere University Press.
- Wood, Robin (1989) *Hollywood Vietnamista Reaganiin*. Alkuteos *Hollywood from Vietnam to Reagan* (1986). Suomentanut Antti Alanen. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto, julkaisusarja A 14.
- Woodman, Brian J. (2006) Represented in the Margins: Images of African American Soldiers in Vietnam War Combat Films. Teoksessa Robert Eberwein (toim.) *The War Film*. New Brunswick, N.J.: Rutgers, 90–114.
- Wright, James (2017) *Enduring Vietnam: An American Generation and Its War*. New York: Thomas Dunne Books, St. Martin's Press.
- Young, Marilyn B. (1991) *The Vietnam Wars 1945–1990*. New York: HarperPerennial.