STARSHIP TROOPERS

HET TOTALITARISME VOOR DE SPIEGEL

Inleiding

Na de release van *STARSHIP TROOPERS* in november 1997 werd snel duidelijk dat critici het maar niet met elkaar eens konden raken over hoe men deze film eigenlijk moest begrijpen. Op het eerste gezicht ziet deze film er nochtans niet echt complex uit. *STARSHIP TROOPERS* vertelt het verhaal van Johnny Rico en enkele van zijn schoolvrienden die, zoals het betaamt in de totalitaire wereld van de toekomst, onmiddellijk na de schoolbanken in het leger gaan. Tijdens hun opleiding tot soldaat wordt de aarde echter aangevallen door de 'bugs', een monsterlijk insectenras dat het op de mensheid heeft gemunt. Daarop worden Rico & co ingezet in de frontlinie van de intergalactische oorlog die zich ontketent en boeken daarbij uiteindelijk ook grote successen. Op zich lijkt dit gegeven weinig vernieuwend te zijn of aanleiding te geven tot discussie, en toch was er grote onenigheid over de betekenis van deze film. Voor de meesten lag de essentie bij datgene wat letterlijk op het scherm te zien viel, namelijk een spectaculaire intergalactische oorlog tussen mens en insect. Volgens deze invalshoek was de film een *blockbuster* die slechts bedoeld was om het publiek te entertainen, wat resulteerde in een veeleer traditionele discussie over kleuren en smaken: ofwel men hield van het genre en sprak van 'powerful entertainment', 'a kick-ass teenybop creature-feature spectacular' die garant stond voor 'two hours of good, nasty fun'. Ofwel men deed de film af als 'nothing but special effects and gore', 'squishy, senseless, putrescent romp' of zelfs 'trash van het laagste allooi'.¹ Andere critici waren echter van mening dat waar het in deze film 'echt' over gaat juist onder het oppervlak gezocht moest worden, maar wat dit dan precies was, zorgde voor heel wat controverse. Het totalitaire regime dat in *STARSHIP TROOPERS* centraal staat, lijkt immers op alle terreinen een waardige opvolger van het Derde Rijk te zijn en het feit dat de film dit nooit openlijk problematiseert, deed vele critici steigeren. De meest invloedrijke commentaren op dat vlak kwamen van Robert Schickel die in *Time* sprak van een 'happily fascist world' en Stephen Hunter van *The Washington Post* die het in 2008 nog steeds had over 'the best Nazi movie ever made, much better than TRIUMPH OF THE WILL'.² Daartegenover stonden dan

* Tom Vercruysse studeerde moderne geschiedenis en communicatiewetenschappen aan de KU Leuven waar hij sinds 2008 werkzaam is als wetenschappelijk medewerker aan het Departement Communicatiewetenschappen. tom.vercruysse@soc.kuleuven.be

weer critici die beweerden dat dit regime ironisch gelezen moest worden en dat de film in wezen een satire op de Verenigde Staten is, hoewel sommigen daarbij meteen ook toegaven dat dit niet altijd even duidelijk of overtuigend is.³

De interpretatie die hier voorgelegd zal worden, stelt dat *STARSHIP TROOPERS* door de makers zowel als een *blockbuster* als een satire bedoeld is. Aan de ene kant werden kosten noch moeite gespaard om de film te voorzien van monsterlijke bugs en spectaculaire effecten – bedoeld om het grote publiek te lokken. Maar aan de andere kant valt onder dit oppervlak ook een scherpe kritiek te lezen op een van geweld doordrongen, maar zichzelf superieur wanende vs. De centrale vraag waarop de film zich binnen deze context focust, is hoe het mogelijk is dat burgers een dergelijk regime aanvaarden en blijven steunen. Wat *STARSHIP TROOPERS* evenwel bijzonder maakt, is dat behalve de protagonisten ook het publiek door de film verleid wordt om te sympathiseren met dit totalitair regime. Op deze manier wordt geprobeerd om het bewijs op de eigen stelling te leveren, namelijk hoe relatief gemakkelijk het kan zijn om mensen voor een dergelijke ideologie warm te maken. Toch ligt het ook binnen de intentie van de film om het publiek ervan bewust te maken dat het meegesleept wordt in een totalitaire gedachtegang. De vraag moet echter worden gesteld in hoeverre de strategie die de film volgt te ondoorzichtig is waardoor hij zijn doel(groep) volkomen dreigt te missen.

STARSHIP TROOPERS: ‘nothing but special effects and gore’

Toen Tristar Pictures (Sony) in 1994, later in alliantie met Touchstone Pictures (The Walt Disney Company), een budget van ongeveer 95 miljoen dollar vrijmaakte om *STARSHIP TROOPERS* in productie te laten gaan, was dit met de bedoeling om van deze film de *blockbuster* van de zomer te maken. De release zou uiteindelijk uitgesteld worden tot in de herfst, maar het hoeft geen betoog dat de studio een product wilde laten maken dat moest renderen. Een uitgesproken politieke boodschap – meer nog *kritiek* – op de Amerikaanse samenleving zou wel eens verkeerd kunnen vallen bij het grote publiek. De beelden die de studio te zien kreeg waarop beslist werd om het project groen licht te geven, bestonden dan ook enkel uit de oorlog tussen mens en insect en de visuele mogelijkheden die dit bood.⁴

Deze oorlog stond reeds centraal in de allereerste versie van het script dat Edward Neumeier schreef en zou dat ook altijd blijven. Hiermee trok hij naar producer Jon Davison en om dit alles in film om te zetten, werd Paul Verhoeven bij het project gehaald, met wie Neumeier en Davison al hadden samengewerkt bij *ROBOCOP*. Om voor de spectaculaire beelden te zorgen werd special effects ‘wizard’ Phill Tippett aangenomen, eveneens een *ROBOCOP*-oudgediende en iemand op wiens komst Verhoeven sterk had aangedrongen. De resultaten op dat vlak mogen er dan ook zijn: de film werd genomineerd voor een Oscar in de categorie van beste special effects en speelde door het gebruik van de zogenaamde ‘*particle-animation software*’ een belangrijke rol in de verdere ontwikkeling van digitale effecten.⁵ Om hiertoe te

komen werd het leeuwendeel van het budget aan de effecten gespendeerd, waardoor de film alvast het spectaculaire uiterlijk kreeg dat perfect past binnen het profiel van een *blockbuster*.⁶

Wat evenwel niet binnen dit profiel lijkt te passen, is het gegeven dat Neumeier zich baseerde op de gelijknamige en al even controversiële roman van Robert A. Heinlein (1907-1988) uit 1959 om het verhaal concreet uit te werken.⁷ Dit boek won wel de Hugo Award voor beste roman, een prestigieuze sciencefictionliteratuurprijs, maar sindsdien zou een stigma van fascisme aan de naam van Heinlein blijven kleven. Hoewel *STARSHIP TROOPERS* strikt genomen een soort memoires zijn van een zekere Juan Rico die er zijn militaire carrière van rekrut tot officier in vertelt, wordt dit door velen gezien als een vehikel voor Heinlein om zijn politieke ideeën aan de wereld kenbaar te maken. Over de precieze aanleiding bestaat discussie, maar hij schreef de roman om enkele 'zwaktes' die hij zag binnen de Amerikaanse maatschappij aan te klagen.⁸ Meer dan eens wordt in de roman rechtstreeks naar de twintigste eeuw verwezen om duidelijk contemporaine problemen aan te klagen. In essentie kwam het er voor Heinlein op neer dat de democratie een gemakzuchtige en weinig daadkrachtige praatbarak geworden was. Hij hekelde sterk het feit dat burgers, in plaats van hun plichten te vervullen en actief een bijdrage aan de samenleving te leveren, steeds hun rechten benadrukt wilden zien en verder eigenlijk met rust gelaten wilden worden:

'The best things in life are free. (...) Not true! Utterly false! This was the tragic fallacy which brought on the decadence and collapse of the democracies of the twentieth century; those noble experiments failed because the people had been led to believe that they could simply vote for whatever they wanted ... and get it, without toil, without sweat, without tears' (p. 81).

Zijn alternatief ligt dan ook voor de hand: zij die uit eigen vrije beweging een bijdrage leveren aan de samenleving worden daarvoor beloond door de staat. Opmerkelijk is wel dat dit via *militaire* weg moet gebeuren, waardoor alleen diegenen die bereid zijn tot het *ultieme* offer beloond worden met burgerschap ('citizenship') met onder andere het bijhorende actief en passief stemrecht. Deze 'verantwoordelijkheid' voor de samenleving die men zo opnam, maakte iemand immers geschikt om te besturen: 'He may fail in wisdom, he may lapse in civic virtue. But his average performance is enormously better than that of any other class of rulers in history' (p. 155). Hiertegenover staan letterlijk tweederangsburgers, 'civilians', die geen diensten voor de gemeenschap verrichten en dan ook niets moeten verwachten. Uiteraard is dit niet enkel een technisch onderscheid, maar ook normatief: 'Civilians are like beans; you buy 'em as needed for any job which merely requires skill and savvy' (p. 175). Het is weliswaar niet onmogelijk om als welgestelde 'civilian' een comfortabel leven te leiden, zoals de vader van Rico in de roman, maar uiteindelijk ziet ook hij het licht en gaat in dienst: 'I had to perform an act of faith. I had to prove to

myself that I was a man. Not just a producing-consuming economic animal ... but a *man*' (p. 146).

Het is dan wellicht ook geen toeval dat het werk van Heinlein, waarvan tussen 1950 en 1958 reeds enkele titels verfilmd waren, na de publicatie van *STARSHIP TROOPERS* in 1959 gedurende zo goed als dertig jaar onaangeroerd bleef door de film-industrie. Pas in 1988 werd opnieuw een boek van Heinlein verfilmd, ook hier *STARSHIP TROOPERS*, zij het dan in de vorm van een zesdelige Japanse animatiereeks onder de naam *UCHŪ NO SENCHI*, geregisseerd door Tetsuro Amoni.⁹ In 1994 was er nog de verfilming van *THE PUPPET MASTERS* (Stuart Orme) waarna Verhoeven in 1997 met zijn versie van *STARSHIP TROOPERS* uitpakte met wat tot op heden opnieuw de laatste verfilming van een werk van Heinlein is.

In *UCHŪ NO SENCHI*, die nochtans aan Heinlein opgedragen is en vooral qua personages en militaire technologie trouw gebleven is aan het boek, worden alle scherpe kantjes weggevlind in functie van een onschuldig soapverhaal binnen een militaire context. Het onderscheid tussen civilians en citizens wordt nooit gemaakt en bijvoorbeeld het voorval in het boek waarbij Hendrick, net zoals Rico een rekrut, tot zweepslagen en oneervol ontslag veroordeeld wordt, wordt in deze serie voorgesteld als een vrijwillige beslissing om het leger te verlaten – waarop hij goedgeluimd in zijn cabriolet het verhaal uitstuipt.

Het is opmerkelijk dat *STARSHIP TROOPERS*, die de naam van Heinlein diep in de credits lijkt te willen verbergen, behoudens enkele 'gebruikelijke' adaptaties van boek naar film – zoals het samennemen van gelijkaardige gebeurtenissen (waarbij het bijvoorbeeld Rico wordt die de zweepslagen ontvangt) of personages (bijvoorbeeld Rasczak en Dubois), het inbrengen van een liefdesverhaal en het centraler stellen van de oorlog tegen de bugs (die in de roman minder prominent aanwezig is) – althans naar de letter trouw gebleven is aan de politieke insteek van het boek. Net zoals in de roman staat het verhaal van enkele jongeren die dankzij de militaire dienst hun fysieke en morele volwassenheid bereiken wel centraal, maar ook de maatschappelijke context van 'citizens' tegenover 'civilians' blijft ten volle bewaard: actief en passief stemrecht, studietoelagen of zelfs het recht om kinderen te krijgen, moet via militaire dienst afgedwongen worden. Wel nieuw in vergelijking met het boek zijn de propaganda-filmpjes van de overheid die de film doorkruisen en die vooral illustraties lijken te zijn van het totalitaire karakter van de samenleving. Verder is ook de keuze voor nazistische esthetiek eigen aan de film, iets waar Heinlein nooit rechtstreeks in welke vorm dan ook naar verwees.

De reden waarom de studio Verhoeven liet begaan, is tweevoudig. Ten eerste konden de filmmakers profiteren van een machtsvacuüm dat zich voordeed binnen Sony door de vele ingrijpende veranderingen die doorgevoerd werden tussen de pre- en postproductiefase van de film. Het project kende maar liefst drie verschillende studiohoofden: Mike Medavoy, Amy Pascal en John Calley, die omwille van deze relatief snelle wisseling nooit de tijd kregen om zich degelijk in het project te verdiepen.¹⁰ Ten tweede verschilde de film aan de oppervlakte niet van andere science-

fictionoorlogsfilms en zag men in de afgescheurde ledematen en monsterachtige insecten blijkbaar niets meer dan middelen om het publiek te vermaken.

Paul Verhoeven

Dit is de facto ook wat de meesten in deze film gezien lijken te hebben, namelijk een spectaculaire en gruwelijke oorlog tussen mens en insect, zelfs al draagt de film duidelijke sporen van de radicale politieke achtergrond uit de roman. Toch laat het feit dat *STARSHIP TROOPERS* geregisseerd werd door Paul Verhoeven (*1938), die van controversiële films zijn handelsmerk gemaakt heeft, vermoeden dat hier meer aan de hand is. Cruciaal voor het begrijpen van zijn films is het vaak amorele perspectief waarin deze geplaatst worden. Zijn manier van vertellen is tonen, waardoor zijn films open teksten zijn waarbij het aan de lezer is om te beslissen of er naar een dieperliggende betekenis gezocht kan worden. Houdt men het bijvoorbeeld op inhoudsloze sensatiezoekende films opgesmukt met een overdosis seks en geweld, of is men bereid een dieperliggende boodschap te zoeken, zelfs al staat die vaak haaks op wat getoond wordt? Deze expliciete manier van werken veroorzaakte met bijvoorbeeld *TURKS FRUIT* (1973) of *SPETTERS* (1980) heuse schandalen waardoor Verhoeven steeds geïsoleerder kwam te staan in Nederland. Uiteindelijk voelde hij zich zelfs gedwongen om in de VS zijn geluk te gaan beproeven uit vrees om anders nooit meer films te kunnen maken.

Verhoeven beseftte evenwel dat hij op een andere manier zou moeten werken indien hij het in de VS wilde maken. Maar hij vond quasionmiddellijk zijn weg in de Amerikaanse manier van film maken. Enerzijds ‘plooidde’ hij voor de vereisten van een (stereo)typische Hollywoodfilm: een spetterend intro, een overbruggend mid-dengedeelte om op het eind nog eens al het vuurwerk uit de kast te halen. Maar anderzijds is het bijzondere aan deze regisseur dat hij ondanks de sterk veranderde maatschappelijke context en budgetten die in vergelijking met Nederland geëxplo-deerd waren, nog steeds dezelfde thema’s wist te behandelen.¹¹ Alleen kon hij nu niet alles op een directe manier laten zien, maar werkte vooral met metaforen:

‘There has always been a pleasure of [sic] me to work in the B-genre and elevate that, or use that as a vehicle for other thoughts. It’s like the paintings of Karel Appel, our Dutch guy, who was copying all these children’s paintings. That was a heavy influence – or you could even look at Dada. It’s a normal thing in art, to use the “mediocre” and the “banal” to make a statement. That kind of sophistication in art is rare in film-making. (...) It’s so difficult in an industry where the parameters have become so much those of pure entertainment, to still keep your belief that cinema is an art. It doesn’t have to be “art Art” all the time, but there is a possibility to express yourself beyond just basically entertaining and there might be values that you want to touch upon.’¹²

ROBOCOP (1987), zijn eerste Amerikaanse film, was hier meteen een voorbeeld van. Wat iedereen zag, was een mechanische agent en – heel – veel actie. Wat niet

iedereen zag, was dat Verhoeven hiermee rechtstreeks commentaar gaf op de Amerikaanse samenleving. De onderliggende betekenis van deze film kan onder meer gezocht worden in debatten over identiteit of over bepaalde uitwassen van het neoliberalisme, maar centraal voor Verhoeven stond wat hij dacht dat de stiekeme wensdroom van vele Amerikanen was: ze mochten dan wel een democratisch land zijn, maar als het praten te lang duurt, *send in the troops*. ROBOCOP was in de visie van Verhoeven wat Amerikanen van een nieuwe Messias verwachten. De gewone politie blijkt onmachtig in de strijd tegen de misdaad, maar geen nood: één van hen wordt symbolisch gekruisigd om later te herrijzen en daarbij alles recht te zetten. Geen soft gedoe meer, maar met de stalen bezem de stal uitmesten waarbij RoboCop tijdens de finale van de film *ex officio* nog even over het water loopt.

Naast het gigantische succes van ROBOCOP toonde het debacle van SHOWGIRLS (1995) aan dat dit misschien wel een goede strategie was. Met SHOWGIRLS keerde Verhoeven opnieuw terug naar zijn expliciete manier van filmen zoals hij dit in Nederland vaak gedaan had. In deze film toonde hij op vrij directe wijze zijn visie op het zogenaamde puriteinse Amerika dat echter dreef op een onderstroom van seks. Maar dit taboe op een expliciete manier in beeld brengen en zo als ‘buitenlander’ Amerika onverholten de levieten lezen, werd hem niet in dank afgenomen.¹³

STARSHIP TROOPERS: het totalitarisme voor de spiegel

Met andere woorden, het spectaculaire en gladde oppervlak van STARSHIP TROOPERS zou best wel eens het topje van een ijsberg kunnen zijn. Net zoals ROBOCOP tien jaar voordien, kan ook STARSHIP TROOPERS gelezen worden als een politieke satire op het toenmalige Amerika. Hoewel ‘satire’ volgens George Test niet sluitend te definiëren valt, reikte hij wel vier elementen aan die doorgaans elke satire typeren, namelijk aanval, oordeel, spel en humor.¹⁴ In dit opzicht verpakt STARSHIP TROOPERS zijn inhoudelijke kritiek bij wijze van spel als een hyperbolische militaire soap waardoor de film nooit prekerig overkomt en zelfs het gebruik van naziuniformen zag Verhoeven als een ‘sick joke’.¹⁵ Op die manier kunnen vaak complexe en abstracte maatschappelijke kwesties op een bevattelijke en verteerbare manier aan een breed publiek voorgelegd worden. Maar zoals gebruikelijk bij Verhoeven moet de kijker zelf op zoek gaan naar betekenis, waardoor het eindoordeel in de lijn van Stuart Hall uiteindelijk volkomen bij hem of haar ligt. Die kijker kan ofwel de film zien als puur entertainment zoals de producenten dit wilden en achteraf gezien ook de dominante lezing van deze film blijkt te zijn, ofwel in meer of mindere mate mee-gaan in de satire zoals die door de filmmakers bedoeld is. Maar ondanks deze polysemie die films van Verhoeven typeert, was de oppositionele lezing van de film als een nazistisch pamflet niet voorzien.

Hyperbolisch Amerika

Hoewel het verhaal van de film over een oorlog tussen mens en insect in de vierentwintigste eeuw gaat, zijn het de Verenigde Staten en de bevolking daarvan, hoofdzakelijk ten tijde van George H.W. Bush (1989-1993), die centraal staan. Meer nog dan in de eerder parallele wereld die Heinlein schetste om zijn politieke beginselen uit te werken, verwijst de film naar enkele onmiskenbaar Amerikaanse fenomenen waardoor het specifiek de Verenigde Staten zijn die centraal komen te staan. Rico is in beide verhalen bijvoorbeeld wel afkomstig uit Buenos Aires, maar de film voegt enkele typische elementen van een doorsnee Amerikaanse highschoolfilm toe zoals driehoeksromances tussen jongeren voorzien van de nodige uiterlijkheden, American Football (in plaats van zwemmen zoals in de roman) of iets gelijkaardigs aan Prom Night waardoor de film in feite suggereert dat ook Buenos Aires, en bij uitbreiding heel Zuid-Amerika, 'Amerika' geworden is.¹⁶ Het gegeven dat het epicentrum van de Federatie in Genève ligt, kan dan gelezen worden als een indicatie dat ook Europa geen onafhankelijke entiteit meer is. Over de andere werelddelen wordt niets gezegd, waardoor geïmpliceerd wordt dat hun lot hetzelfde is.

Wat de film vooral wilde aanklagen is de superioriteit die de Verenigde Staten claimden als waren ze het nieuwe Volk Gods of de top van de evolutieladder. Op die manier voorzagen ze voor zichzelf het privilege om internationaal in te grijpen waar ze dit nodig achtten. Maar hoewel ze daarbij optraden als de zelfverklaarde hoeder van vrede, vrijheid en democratie gebeurde dit de facto met geweld en doorgaans ingegeven door eigenbelang, getuige de Eerste Golfoorlog (1990-1991). Ook intern leek deze samenleving doordrongen te zijn van geweld, wat zich bijvoorbeeld uitte in de lakse wapenwet of de steeds luidere schreeuw om een hardere en efficiëntere rechtspraak. Deze elementen werden in de film via een hyperbool omgevormd tot men kwam tot een expansionistisch en totalitair regime dat via kolonisatie (de mormoonse voorpost) zijn superieure beschaving wilde uitdragen en daarbij elke vorm van weerstand met geweld beantwoordde. Het geweld wordt hier bijna letterlijk met de paplepel ingegeven, getuige de beelden waarbij kinderen onder hysterisch gejuich van hun ouders aangemoedigd worden om insecten te vertrappen. Of waarbij ze zelfs onder goedkeurend oog van soldaten met oorlogstuig mogen spelen – een beeld dat ook reeds de totalitaire wereld van THX1138 (Lucas, 1971) typeerde (cf. figuur 1 en 2).¹⁷ Bovendien is ook het recht een (dodelijk) efficiënt snelrecht geworden.

Het is hierbij interessant om een parallel te trekken tussen *STARSHIP TROOPERS* (1997) en *ROBOCOP* (1987). Beide films zijn immers een satire op het toenmalige Amerika en vormen in dit opzicht elk vanuit hun eigen invalshoek interessante tijdsdocumenten van deze samenleving. Waar *ROBOCOP* duidelijk getuigt van het Amerika onder Reagan (1981-1989), draagt *STARSHIP TROOPERS* duidelijke sporen van de periode onder George H.W. Bush (1989-1993). De eerste film wordt onder meer getypeerd door ethisch onverantwoord yuppieondernemerschap in een neoliberale gecommmercialiseerde en geprivatiseerde maatschappij terwijl de tweede eer-

FIG. 1 *STARSHIP TROOPERS* (1997)

der ingaat op de positionering van de Verenigde Staten binnen een internationale context. Maar beide films delen wel de visie dat problemen in Amerika met geweld opgelost moeten worden.

In beide films valt bovendien een bijzondere evolutie op te merken wat betreft de rol die de media in deze maatschappij spelen. Reeds vanaf zijn aankomst in de Verenigde Staten in 1985 had Verhoeven geen goed woord over voor de media:

‘When I came to the United States (...) the Challenger thing happened and I was so astonished about having reports of the most horrible things being interrupted by commercials and other things – with people laughing one minute and then, next thing, there were the anchor people saying “Oh this is so horrible, it’s a tragedy” and so on ... you know.’¹⁸

Maar waar de mediakritiek in *ROBOCOP* meer resoneert met Neil Postmans *Amusing Ourselves to Death* en de link tussen de media en het zogenaamd militair industrieel complex slechts subtiel is, zijn de media in *STARSHIP TROOPERS* onvervalste staatsorganen geworden die dichter aanleunen tegen Baudrillard, Noam Chomsky of Paul Virilio’s concept van ‘cinematic derealization’:

‘When we did *STARSHIP TROOPERS* it was more sophisticated because I then felt that I had seen so much of the way that the media and corporations are almost

FIG. 2 *Still uit: THX 1138 (LUCAS, 1971)*

completely identical nowadays – I mean there's nearly no difference any more between the government point of view or the media point of view. Once in a while you hear a critical voice, but the rest of time the media just tells you what the government wants them to tell you.'¹⁹

Hoewel nieuwsmedia de taak hebben om de werkelijkheid zo 'objectief/neutraal' mogelijk aan de kijker te presenteren om die zo goed mogelijk te informeren en eventueel tot reflectie aan te zetten, faalde men volgens Verhoeven in Amerika hierin doordat men enkel toonde wat men wilde dat de kijker zag. Ook dit wordt in *STARSHIP TROOPERS* op de spits gedreven door de media enkel en alleen expliciete propaganda te laten spuien. Telotte spreekt in dit opzicht in de woorden van Paul Virillio over de media als een 'apparatus of deception' die hier een soort oorlogsspektakel opvoeren en censureren wat ze nodig achten waardoor de berichtgeving niet langer in relatie met de werkelijkheid staat. Telotte geeft het voorbeeld van een 'foutje' van de media in *STARSHIP TROOPERS*, waar aan het begin van de film een soldaat op gruwelijke wijze voor de camera sneuvelt: de werkelijkheid – de enige keer dat de Federatie livebeelden opneemt in haar nieuwsberichten – laat zich niet door de propaganda beïnvloeden. De media beweren nog wel de ideale informatiebron te zijn onder de slogan 'Would you like to know more' (figuur 3) en geven de indruk

FIG. 3 'Would you like to know more?', in *STARSHIP TROOPERS*

dat de gebruiker keuzes heeft, maar op wat er ook geklikt wordt, we zien steeds meer van hetzelfde. De film lijkt zo de spot te drijven met de zogenaamde democratiserende kracht van het internet en andere media die in plaats van andere visies steeds meer van hetzelfde tonen. Telotte ziet vervolgens in de scherpe terechtwijzing van Rico door zijn oversten – nadat die tijdens een oefensessie iemand toestemming gaf om een slecht functionerende helm af te zetten – een metafoor: 'for allowing one of his charges to remove the sort of blinders that this culture places on those it wishes to use and control'. Voor Paul Williams is het dan ook geen toeval dat het eigenlijke vangen van de 'brain bug' buiten beeld gebeurt: 'History is made when the cameras are turned away'.²⁰

STARSHIP TROOPERS stelt in feite de diagnose van een verondersteld verlangen van de Amerikaanse maatschappij naar een ééngemaakte en daadkrachtige natie, een soort 'terugverlangen naar de puriteinse Amerikaanse maatschappij uit de onschuldige jaren vijftig'.²¹ In de film wordt dit opnieuw hyperbolisch voorgesteld als een 'perfecte' totalitaire maatschappij, een organische eenheid volgens de beginselen van de 'body politic', bijna letterlijk één grote familie – zelfs al is er de paradox van de partij die zich boven het volk plaatst of hier meer concreet 'citizens' tegenover 'civilians'. Een concreet gevolg van deze 'perfectie' in de film is dat ras en geslacht totaal geen

kwestie meer vormen: 'We're in it for the *species* boys and girls!'²² Waar het boek voor zijn tijd vooruitstrevend was door een kleurling als hoofdpersonage te kiezen, bleef de emancipatie wat achterwege door vrouwen slechts geschikt te maken als piloten '[because] their reactions are faster and they can tolerate more gees' (p. 10-11).²³ In de film worden echter ook typische mannenbastions zoals de quarterbackpositie, frontsoldaten of hoge militaire gezagsposities probleemloos door vrouwen ingevuld. In de film is er geen functie die niet door beide geslachten uitgeoefend wordt. Er zijn Rico en Dizzy bij de infanterie, Zander en Carmen bij de luchtmacht en ook Carl, als hoofd van de inlichtingendienst, heeft zijn parallel bij de 'brainbug', die onmiskenbaar vrouwelijk geconcipeerd werd. Het gegeven dat de Sky Marshal, een blanke man, probleemloos door een zwarte vrouw vervangen wordt in een vrijwel identiek uitgevoerd shot, kan in dit opzicht symbolisch genoemd worden.

Desondanks zijn er auteurs die hier vragen bij stelden. Cass interpreteerde het ontbreken van Aziatische personages in de film als '*sub rosa* Orientalism' en Lene Hansen had vragen bij de gendergelijkheid. Zo merkte ze bijvoorbeeld op dat de norm van de film nog steeds mannelijk is, met Rico als ideaal, alleen gedragen de vrouwen zich nu ook als mannen. Maar de laatste woorden die de stervende Dizzy, de ideale frontsoldate die aan alle mannelijke normen lijkt te voldoen, tot Rico spreekt, dreigen deze 'mannelijkheid' en meteen haar hele militaire carrière te ondermijnen tot een soort romantische manoeuvre om haar geliefde te veroveren: 'It's allright, because I got to have you'. Ze was geen ideale frontsoldate, maar een meisje dat vocht voor een jongenshart. En de andere vrouwelijke personages zijn volgens Hansen de facto slechts *flat characters* in de marge, wat haar doet besluiten dat hoewel de film ironisch is, dit uiteindelijk toch niet zo is inzake genderverhoudingen.²⁴

De film gaat evenwel verder dan slechts een diagnose te stellen van toenmalige actuele kwesties door enkele opmerkelijke, maar betekenisvolle parallellen te trekken naar gelijkaardige historische episodes. Het meest prominent hierbij zijn de verwijzingen naar de Tweede Wereldoorlog. De film geeft op deze manier onder meer een duidelijke waarschuwing aan Amerika door heel scherp de gelijkenis te suggereren tussen het hyperbolische Amerika (waar de vs volgens de film naartoe dreigen te evolueren) en nazi-Duitsland, in die zin dat beide regimes hun eigen grote gelijk aan de bevolking opdrongen en de wereld *manu militari* tot een 'betere' plaats wilden maken. Veel vormelementen ondersteunen deze verwijzing naar de Tweede Wereldoorlog. Niet alleen is het conflict van de film gebaseerd op het concept van de '*Totalkrieg*' – in tegenstelling tot de guerrilla van Vietnam of modernere technieken uit de (eerste) Golfoorlog. Maar ook andere gebeurtenissen hebben een equivalent, zoals bijvoorbeeld de meteor op Buenos Aires (Pearl Harbor) of de landing op Klendathu (Normandië). De film verwijst verder expliciet naar het werk van Riefenstahl en hanteert nazi-esthetiek bij het vormgeven van onder meer vlaggen en uniformen. Ten slotte zit de film vol knipogen naar genregerelateerde films zoals

WAKE ISLAND, ACTION IN THE NORTH ATLANTIC, AIR FORCE en niet in het minst naar de gekende Amerikaanse propaganda-films van Frank Capra, WHY WE FIGHT.²⁵

Daarnaast valt de film ook te lezen als een western, het Amerikaanse genre bij uitstek, waardoor de parallel tussen de film en Amerika extra uit de verf komt. Jamie King las de film als een zoveelste versie van wat Frederick Jackson Turner de 'Frontier myth' noemde, de Amerikaanse oermythe over *How the West Was Won*. De uitspraak 'The only good bug is a dead bug' verwijst in dit opzicht naar de uitspraak van generaal Phillip H. Sheridan in 1869 tijdens de oorlog tegen de oorspronkelijke bevolking van West-Amerika: 'The only good Indian is a dead Indian'.²⁶ Opnieuw gaat het om het zich superieur wanende Amerika dat het Westen wil 'civiliseren', maar daarbij geen rekening houdt met de in hun ogen primitieve en oorlogszuchtige indianen, met alle gevolgen van dien. Of hoe de film subtiel duidelijk wil maken dat het heden en verleden op dit vlak blijkbaar nog niet zo sterk van elkaar verschillen. In de vorm uit zich dit vooral in de belegering van het fort op Planet P: 'It's a classical Western situation, absolutely. A lot of these cues were taken from Westerns'.²⁷

Na de aanslagen van 9/11 werd echter nog een laag toegevoegd aan wat ineens als een profetische film gezien werd. George W. Bush's ongebreidelde militarisme, het terugschroeven van burgerlijke vrijheden, zijn retoriek over kruistochten en de 'Axis of Evil' had de werkelijkheid plots veel dichterbij de film laten aansluiten en sindsdien konden de bugs ook gelezen worden als 'terroristen'. De reactie van Verhoeven op dit aspect van zijn film is laconiek: 'Ik zou president Bush moeten bedanken omdat hij duidelijk gemaakt heeft wat wij met de film bedoelen.'²⁸

'War makes Fascists of us all'

Toch vormt deze diagnose van de Amerikaanse samenleving slechts de context van wat werkelijk centraal staat in de onderliggende betekenislaag van de film, namelijk wat het precies is dat mensen – hierbij geen rekening houdend met (staats)dwang – kan aantrekken tot het totalitarisme. Vaak genoemde antwoorden hierop benadrukken de orde, stabiliteit en kracht die een dergelijk regime kan uitstralen. Claude Lefort wijst in zijn analyse van het totalitarisme erop dat dergelijke regimes per definitie postdemocratisch zijn, wat ook bij Heinlein en Verhoeven het geval is.²⁹ Na de onzekerheden, instabiliteit, eindeloos gepalaver en een schrijnend gebrek aan daadkracht van een zwalkende democratie komt een regime dat korte metten met de problemen zal maken – of dit toch beweert. En de bijhorende militaire uitstraling met de daaraan gekoppelde waarden als vriendschap/broederschap, wilskracht, fysieke paraatheid, de wil om voor elkaar door het vuur te gaan, en wat het fascisme/nazisme betreft bovendien gekoppeld aan een indrukwekkende esthetiek, blijkt bij velen een zekere fascinatie te kunnen opwekken.³⁰

Meer nog dan zich aangetrokken te voelen tot een dergelijk regime, is het verhaal van het totalitarisme in STARSHIP TROOPERS er echter een van indoctrinatie. Hoewel de film de politieke insteek van het boek praktisch naar de letter volgt, moet de betekenis ervan toch radicaal elders gevonden worden. Zowel de roman als de

film volgen een ‘coming of age’-patroon: een groepje jongelingen wordt eerst door een drillinstructeur FULL METAL JACKET-gewijs tot soldaat getimmerd, waarop ze het, door oorlogsvuur gelouterd, doorgaans tot doorgewinterd officier schoppen. De kern van de film is echter niet hoe rijkeluiszoontje Rico een volleerd luitenant wordt zoals in het boek, maar hoe hij als jongeling geïndoctrineerd wordt om te zien wat de staat wil dat hij ziet. In dit opzicht is het belangrijk te beseffen dat het perspectief van de film niet dat van de protagonisten zelf is, maar dat van de overheid. Wat we te zien krijgen in de film – door de ogen van Rico – is met andere woorden nooit de ‘werkelijkheid’, maar wat de Federatie wil dat Rico ziet. Door de film heen zien we ook hoe dit gerealiseerd wordt. We zien bijvoorbeeld in de promofilmmpjes van de overheid hoe kinderen het geweld en de wapencultuur met de papelel binnenkrijgen, hoe er later in het klaslokaal op hen ingepraat zal worden, hoe sport en liefde bijna volstrekt competitief geworden zijn – ‘all is fair in love and war’ – en hoe de media propaganda spuien. In dit opzicht is het verhaal van Rico niet dat van een geslaagde carrière, maar van een geslaagde indoctrinatie. Op het moment waarop hij Rasczak eigenhandig het genadeschot geeft, de vadermoord, en later ook bij de begrafenis van Dizzy het gegeven omarmt dat hij zijn leven of dat van andere naasten zal opofferen wanneer de staat dit van hem verlangt, is hij de perfecte ‘citizen’ geworden. Dit is meteen ook de reden waarom kinderen en jonge mensen zo centraal staan in de film: ze zijn het meest onschuldig en kwetsbaar waardoor ze het meest ontvankelijk zijn voor deze ideologie.³¹ Ter illustratie hiervan is het niet toevallig dat Neil Patrick Harris de rol van Carl speelt. Deze acteur werd gecast omdat hij bij het Amerikaanse publiek bekend stond als de onschuldige jongen uit de televisieserie DOOGIE HOWSER M.D. (1989). Op die manier moest hij het argument vormgeven dat zelfs een onschuldige jongen als Doogie Howser vatbaar is voor het nazisme.

In dit opzicht is de manier waarop het ‘wij’ versus ‘zij’ in beeld gebracht is allesbehalve neutraal en objectief. Bij Heinlein waren de bugs nog metaforen voor communisten. Volgens hem leefden ze in een staat van ‘total communism’ (p. 131) wat hen danig gevaarlijk maakte waardoor men geen seconde de waakzaamheid mocht verliezen – een niet mis te verstane hint. In de film staan ze evenwel niet voor een specifiek aanwijsbare ‘vijand’, maar zijn het ‘propagandaconstructen’, namelijk een letterlijke afbeelding van wat propaganda van de vijand maakt of hoe men wil dat de bevolking de vijand ziet. Waar bepaalde regimes soms spraken van hun vijanden als waren het – te vertrappen zoals in de promofilmmpjes te zien valt – insecten, hier *zijn* het insecten. In dit opzicht kan de lezing van de bugs verschillen naargelang de insteek van het verhaal. Men kan er bijvoorbeeld joden of indianen in zien, of sinds 9/11 ook terroristen.

Lefort spreekt in zijn analyse van een ‘dubbel beeld’ van het totalitarisme, namelijk van de staat als een organische eenheid – zoals die zichzelf graag ziet, maar ook als een machine op vlak van organisatie.³² STARSHIP TROOPERS is zeker niet de eerste film die van deze beelden gebruikmaakt om ‘goed’ en ‘kwaad’ in beeld te brengen. Neem bijvoorbeeld STARS WARS (Lucas, 1977) met de kameraadschap, wilskracht en

zelfs opofferingsgezindheid binnen de organische gemeenschap van de rebellen, vaak gestationeerd in de wilde natuur – tegenover het zielloze, koude en mechanische van de Death Star en het imperium. Dit geldt ook hier voor de bugs: het zijn machines die hun gestorven medesoldaten als trap gebruiken om het fort binnen te komen. En zoals Carl aangeeft, zijn ze altijd gevechtsklaar, zelfs al verliezen ze x% van hun gevechtscapaciteit. Dit element is echter ook sterk aanwezig aan de kant van de Federatie, getuige de vele prothesen of ook hier de eenvoudige vervangbaarheid van een soldaat: 'I'll take the job. Until I die or you find someone better', of zoals Carl omgaat met mensenlevens: 'It's simple numbers'. Maar we volgen het menselijke perspectief in de film waardoor de nadruk – in tegenstelling tot de mechanische bugs – ligt op het organische, de kameraadschap en de wilskracht.

De vraag is in hoeverre de vele verwijzingen naar het nazisme en wat de film over deze periode kan vertellen van *STARSHIP TROOPERS* een historische film maakt. Dat sciencefiction via de toekomst commentaar geeft op het heden, is niets nieuws. Maar wat de film hier doet is een aanzet geven tot het begrijpelijk maken van wat velen overkwam in het Duitsland van de jaren dertig of hoe bijvoorbeeld de Amerikaanse visie op de zogenaamde minderwaardige en oorlogszuchtige indiaan eveneens een construct is. Rosenstone schreef in *History on Film/Film on History* (2006) dat 'there can be more than one way of understanding the past and more than one medium in which to convey that understanding'. In dit opzicht zou ook deze sciencefictionfilm een historische film kunnen zijn. Eerder in hetzelfde werk schreef hij immers dat de waarde van een historische film niet meteen afhangt van de individuele historisch verifieerbare elementen, maar 'whether their overall portrait or vision has something meaningful and important to say about our past'.³³

Maar waar de protagonisten in de film meegesleept worden door de overheidspropaganda, worden de kijkers door de film zelf verleid om mee te gaan in deze oorlogslogica. Volgens Grimsley wilde scenarist Neumeier hiermee een steek geven aan de filmindustrie: 'he thought that a lot of action films were implicitly fascist anyway, so why not do an action film that hit the concept head on?'³⁴ Hoe pacifistisch we onszelf ook vinden, als toeschouwers willen we geen saaie diplomatieke oplossing, maar oorlog. De reactie van het publiek zoals die opgetekend werd bij de première van de film liegt er niet om: 'Kill! Kill! Kill!'³⁵ Het is echter niet enkel de bedoeling van de film om het publiek de aantrekkelijkheid van het totalitarisme te laten ervaren, anders was de kritiek die sprak over de film als een naziverheerlijkend pamflet terecht. Er moet immers ook een derde element van de onderliggende betekenis van de film sterk beklemtoond worden, namelijk dat men de kijker hiervoor ook wilde waarschuwen.

'The most Ironic Hollywood Blockbuster Ever Made'³⁶

Samenvattend kunnen we stellen dat het eerste element van de onderliggende betekenislaag van de film bestaat uit een diagnose van de Amerikaanse samenleving waar, ten tweede, gefocust wordt op hoe gewone burgers dit blijken te tolereren,

waarbij bij wijze van argument ook het publiek verleid wordt. Maar uiteindelijk is het, ten derde, de bedoeling om dit publiek te confronteren met de vraag: is dit werkelijk wat jullie willen?

[Interviewer:] So would you say you were trying to “wake up” your audience (...)?

[Verhoeven:] Sure, yeah, or seduce them to follow me and then hit them on the head – that was the essence – to follow me, to believe in these heroes and then to find out that, with them, you have been a fascist too.³⁷

Het bijzondere aan deze film is dat deze boodschap, in feite de catharsis, nooit expliciet gemaakt wordt. In een meer traditionele film zou men bijvoorbeeld het hoofdpersonage duidelijk tot inkeer laten komen, waardoor de les die dit personage leert meteen ook de les voor het publiek zou zijn. Maar deze identificatie met het hoofdpersonage is in *STARSHIP TROOPERS* net wat de catharsis in de weg staat. Strikt genomen was het de bedoeling om via subtiele hints de identificatie tussen de hoofdpersonages en het publiek te doorbreken en deze personages als het ware te ontmaskeren.

De sleutel om de film ten volle te begrijpen zoals die bedoeld is, kan gevonden worden in de *newsflashes* van de Federal Networks. Wat misschien wel het minst overgekomen is bij het publiek, is dat deze propaganda-filmpjes – die overigens praktisch volledig los staan van het hoofdverhaal – in een volstrekt ander register dan de film gemaakt zijn. Waar het verhaal van de film hoofdzakelijk als een ‘serius’ oorlogsepos aangepakt is, zijn de *newsflashes* karikaturaal en net niét bedoeld om serieus genomen te worden.³⁸ Eigenlijk had men verwacht dat het publiek ging inzien dat hoewel de hoofdpersonages hun bestaan in de maatschappij serieus nemen, de maatschappij *an sich* niet serieus genomen kan worden. De filmpjes waren zodanig *over the top* – dacht Verhoeven – dat men afstand zou nemen van die maatschappij en zo de satirische insteek van de film ging doorzien. Zo is bijvoorbeeld de opening van de film waar een veel te jonge ariër zich vol enthousiasme wil aanmelden voor de dienst (figuur 4), het familietafereeltje waarbij hysterische kinderen onder het al even hysterische gejuich van de moeder insecten platstampen, of de scène waarin een ‘wetenschapper’ (figuur 5) elke vorm van evolutie bij de bugs dogmatisch ontkent, duidelijk ontdaan van elk sérieux.

Deze *newsflashes* die de film openen en afsluiten, zijn in dit opzicht de *aanhangstekens* rond wat dan ‘het verhaal’ van Rico & co wordt.

‘It felt like the story really needed a commentary, another view that could not be expressed through the narrative, which had to be separated from the narrative, nearly counterpointing the narrative. This is so that you would not take the narrative, let’s say in the more old-fashioned way as the story that we wanted to tell. In *STARSHIP TROOPERS* it’s the story we want to tell, quote, unquote. And the quotes are visible through the interjections of the media breaks.’³⁹

FIG. 4 *'I'm doing my part too!'*, in *STARSHIP TROOPERS*

Naast deze filmpjes zaten ook in het verhaal zelf enkele subtiele elementen die de kijker tot denken moesten aanzetten. Zo suggereert de film dat de oorlog begonnen was met een meteor op Buenos Aires. De eerste informatie die de kijker krijgt, luidt immers: 'The Bugs sent another meteor our way. To ensure the safety of our solar system Klendathu must be eliminated' – waardoor er meteen een 'us versus them' gevoel ontstaat. De tweede uitzending van de Federal Networks opent evenwel latent een heel ander perspectief, namelijk het feit dat de bugs geprovoceerd werden: 'However, Mormon extremists disregarded Federal warnings and established Fort Joe Smith deep inside the Arachnid Quarantine Zone. Too late, they realized that Dantana had already been chosen by other colonists: Arachnids.' Cruciaal hierbij is de tussenkomst van een journalist die deze visie kort expliciteert: 'Some say the bugs were provoked by the intrusion of humans into their natural habitat, that a "live and let live policy" is preferable to war with the bugs.' Maar hij wordt meteen monddood gemaakt door Rico, die zowel geïndoctrineerd is als reeds familie verloren heeft in Buenos Aires en voor wie de oorlog dan ook een uitgemakte zaak is: 'Yeah, well, I'm from Buenos Aires, and I say kill 'em all!'

Als we de propaganda van het regime mogen geloven, is de vijand een insect dat vertrapt dient te worden, maar is dat wel zo? De film suggereert subtiel dat de bugs niet anders zijn dan de Federatie, alleen dat de propaganda hen anders *maakt*. In wezen is het militaire geweld van de bugs een *reactie* op de schending van grondgebied – evenwel met hetzelfde gebrek aan diplomatie. Hoewel hun totalitair regime volgens het perspectief van de Federatie is vormgegeven, vertoont ook de brain bug menselijke tekenen van angst wanneer die gevangen genomen wordt (misschien parallel met de generaal die zijn zinnen verloor na de aanval op Planet P). Boven-

FIG. 5 'Wetenschapper', in *STARSHIP TROOPERS*

dien testen beide legers elkaars intelligentie door valstrikken uit te zetten: de bugs lokken mensen naar Planet P, terwijl zij die komen op hun beurt een soort lokaas vormen om te zien hoe de bugs zouden reageren. Eigenlijk geeft de film latent de gelijkwaardigheid van de twee kampen aan. De mensen zijn niet beter dan de insecten en vice versa.⁴⁰ Uiteraard heeft de keuze van de film om de insecten uit de totale propaganda ook letterlijk als insecten weer te geven het gevolg dat ze zich niet kunnen beroepen op technologie en zo altijd wel een meer primitieve indruk maken, maar dit moet dus genuanceerd worden.

Ten slotte was ook het gebruik van nazi-esthetiek volgens de filmmakers bedoeld om het publiek tot denken aan te zetten. Hoewel er niets nieuw is aan het recyclen van de esthetiek of het hervertellen van de geschiedenis van het nazisme, *a fortiori* wat de cinema betreft, is de manier waarop *STARSHIP TROOPERS* ermee omgaat toch opmerkelijk te noemen. Breed genomen worden nazi's op twee verschillende manieren gebruikt, die elkaar niet per definitie hoeven uit te sluiten, namelijk *historisch* en *symbolisch*. De eerste ligt het meest voor de hand, namelijk daar waar een film zich afspeelt tussen 1933 en 1945 en zich inlaat met deze thematiek, zijn nazi's niet te vermijden. Hoe ze dan precies afgebeeld worden, is nog een kwestie van context. Inmiddels is de stand van zaken zo dat het in *INGLOURIOUS BASTERDS* (Tarantino, 2009) de joden zijn die moorden en de nazi's die branden. De tweede manier van voorkomen is symbolisch, in die zin dat het publiek de esthetiek zelf automatisch koppelt aan een vastgestelde betekenis. Zo worden nazi's aangewend als het meest effectieve prefabbetekenisstelsel voor het vleesgeworden kwaad. Dit soort personages heeft niets meer met het historische nazisme te maken, maar ze zijn de ideale *bad guys* die van nature over een indrukwekkende esthetiek beschikken.⁴¹ Voorbeelden hiervan zijn *INDIANA JONES AND THE LAST CRUSADE*, *STAR WARS* of recenter bijvoorbeeld *HELLBOY*. Hoewel een betekenislaag van

STARSHIP TROOPERS verwijst naar het historische nazisme schrijft de film zich hoofdzakelijk in de symbolische traditie in. Het was de bedoeling om via het uniform een negatief oordeel over het personage uit te lokken bij het publiek. Net zoals Carl het grootste voorbeeld moest vormen dat ook iemand die bij het publiek bekend stond als een onschuldige jongeman een nazi kon worden, moest de afkeuring van zijn personage door het publiek vooral komen door zijn uniform. Of dat was althans de bedoeling.

Wat nu met deze film?

Met STARSHIP TROOPERS leverde Paul Verhoeven opnieuw zijn visitekaartje af. Hij slaagde erin om een spectaculaire *blockbuster* voor een breed publiek te maken, maar die onder het oppervlak van een scherpe satirische insteek te voorzien. Geheel in eigen stijl maakte hij geen typische *J'accuse*-film, maar toonde hij impliciet het verschil tussen het zichzelf superieur wanende Amerika en de gewelddadige natie die het uiteindelijk was. Daarenboven wilde de film het publiek waarschuwen voor de eenvoud waarmee men hierin als nietsvermoedende burger meegesleept kan worden. Door het publiek te verleiden leverde de film hierbij in feite het bewijs van de eigen stelling – al valt een cinema-ervaring uiteraard niet te vergelijken met de werkelijke wereld.

Door in de film zelf geen expliciet standpunt in te nemen, blijven films van Verhoeven echter relatief open teksten waarbij de kijker zelf moet beslissen in hoeverre hij de film serieus neemt en erover wil nadenken. Waar deze techniek probleemloos toegepast werd bij ROBOCOP, rijst de vraag of dit wel een goede keuze was voor STARSHIP TROOPERS. Dat velen de boodschap van ROBOCOP niet zagen en slechts keken naar het geweld, is niet ongevoel. Maar iemand die naar STARSHIP TROOPERS kijkt als puur hersenloos entertainment en zich daarbij gewoontegetrouw volkomen identificeert met de hoofdpersonages, dreigt geconfronteerd te worden met een lofzang op een nazistisch getint totalitarisme.

In dit opzicht is wat Jonathan Gray schreef over de satire toepasselijk: 'Satire demands a heightened state of awareness and mental participation in its audience (not to mention knowledge).'

⁴² Heeft deze film, deze ultragewelddadige '*kiddie movie*' in de woorden van Roger Ebert, dan wel het juiste publiek voor zich?⁴³ Wie bijvoorbeeld door de trailer naar de cinema gelokt werd, had wellicht niet het voornemen om kritisch te reflecteren over pakweg media en totalitarisme. Nochtans waren de filmmakers zich bewust van het specifieke verwachtingspatroon. Neumeier sprak in de begeleidende commentaartrack bij de film zelf over het verschil met PLATOON (Stone, 1986) die hij een 'serieuze' oorlogsfilm noemde. In dit soort films wordt volgens hem de dood van een door het publiek geliefd personage relatief probleemloos aanvaard – het gaat immers om een 'echte' oorlog. Maar in STARSHIP TROOPERS, *entertainment*, was het voor het publiek erg moeilijk om de dood van Dizzy te verteren.⁴⁴ Het is dan ook onwaarschijnlijk dat dit publiek, bij wijze van

spreeken met de voeten op de salontafel of met een zak popcorn in de cinema, bijvoorbeeld in de verandering van het stijlregister tussen de promotiefilmpjes van de Federatie een aanleiding zag om de hele zaak te ironiseren. Een ongeschreven regel in entertainment stelt dat er een duidelijk onderscheid moet zijn tussen ‘good guys’ en ‘bad guys’, waar het oppervlak van de film ook niet van afwijkt. En zelfs al draagt de good guy nu een nazi-uniform met de bedoeling om de bijhorende symbolische betekenis te activeren, dan blijft hij voor het gros van het publiek nog steeds een good guy. Op deze manier komt de link tussen de voorstelling van het nazisme en de historische of symbolische betekenis daarvan, op de helling te staan.

Waar een ouder publiek het nazisme wel zal weten te plaatsen, dreigt dit ‘spelletje’ dat Verhoeven in de woorden van O’Hehir speelde, vele jongeren met een positieve (en potentieel eerste) indruk van het nazisme naar huis te sturen.⁴⁵ Aanvankelijk maakte Verhoeven zich nog sterk dat jongeren de film wel zouden doorgronden, maar later gaf hij toe: ‘I don’t know if I succeeded – that’s another question.’⁴⁶ Is het dan wel aangewezen, iets waar auteurs als Dahan of Strelczyk zich bijzonder aan lijken te storen, om het nazisme te tonen ‘sans contrepoint moral, sans la petite touche scénaristique qui rassure le spectateur “l’irréalité” de la perspective? (...) Une idéologie sans remise en cause narrative, sans personnage “moral” pour la critiquer, forcément provocatrice et gênante puisqu’elle place le spectateur face à ses responsabilités’ met als inzet de dreiging dat ‘Nazism becomes fashion and Hitler entertainment.’⁴⁷

Nochtans is de omgang van Verhoeven met het nazisme niet gratuit. Naast de waarschuwing die ermee gegeven wordt aan het toenmalige Amerikaanse publiek is deze film een toegankelijke aanzet tot het begrijpelijk maken van wat velen overkwam in het Duitsland van de jaren dertig. In een merkwaardig opzicht vertoont zowel de film als de latere kritiek erop bepaalde parallellen met *DER UNTERGANG* (Hirschbiegel, 2004). In deze film werd Hitler niet voorgesteld als een maniakale moordlustige dictator, maar eigenlijk als een moegestreden oude man – alsof de Holocaust en het leed van miljoenen anderen hiermee gebanaliseerd werd. Ook hier verwachtte men het opgestoken vingertje: ‘Der Film hat von allem keine Meinung, vor allem nicht vom Faschismus oder von Hitler. Er überlässt den Zuschauern die Haltung, die er selbst nicht hat oder höchstens vortäuscht.’⁴⁸ Maar misschien is het niet slecht om eens de focus van die ene figuur weg te halen en zich daarop de vraag te stellen hoe hij als enkeling in staat was om te doen wat hij gedaan heeft. Het nazisme is niet alleen het verhaal van het individu Hitler, maar van vele Duitsers die al dan niet bewust of verblind door de propaganda en hun directe omgeving, zoals in *STARSHIP TROOPERS*, het nazisme actief gesteund hebben. Is de representatie van Hitler in het recente *INGLOURIOUS BASTERDS* dan niet problematischer? Daar wordt hij voorgesteld als een halfgekke net niet belachelijke dictator waar iedereen eens goed mee lacht en die uiteindelijk ook nog gemakkelijk uitgeschakeld wordt. Impliceert dit dan niet dat het nazisme een probleem is dat op een relatief eenvoudige wijze militair opgelost kan worden in plaats van het erkennen van het nazisme als een complex maatschappelijk fenomeen?

Waar men bij DER UNTERGANG echter nog de vraag stelde naar de relevantie van de film – los van het historische debat dat zo op gang getrokken werd – getuigt STARSHIP TROOPERS van een complexe visie op tal van actuele en historische kwesties. En toch zal deze film zelden serieus genomen worden en zal een inhoudelijk debat niet gemakkelijk gevoerd worden. In weerwil van wat het postmodernisme wel eens placht te beweren, moet een tekst om ‘serieus’ over te komen blijkbaar nog steeds naar de normen van de klassieke retoriek voorzien zijn van de nodige *gravitas*. Reeds in de jaren zeventig stelde Robert Scholes zich de volgende vraag omtrent sciencefiction: ‘Can important ideas be conveyed in such prose? It is an interesting question.’⁴⁹

Noten

- 1 G. Powell, ‘Good, violent fun with bugs’, www.sfgate.com, 7 november 1997 (gelezen op 24/06/2009); O. Gleiberman, ‘Movie Capsule Review: Starship Troopers’, *Entertainment Weekly*, 13 oktober 1997, www.ew.com (gelezen op 24/06/09); T. McCarthy, ‘Starship Troopers’, *Variety*, 9 november 1997, www.variety.com (gelezen op 24/06/09); J. Giles, ‘A Raid Kills Bugs Dead’, *Newsweek*, 10 november 1997, p. 48; R. Kempley, ‘Starship Troopers: A Slew of Beauties Bash Big Bugs’, *The Washington Post*, 7 november 1997, www.washingtonpost.com (gelezen op 24/06/2009); F. Huysegems, ‘Stemrecht’, *De Standaard*, 8 juni 2007, p. L3.
- 2 S. Hunter, ‘At the Movies with Stephen Hunter’, *The Washington Post*, 7 juni 2008, www.washingtonpost.com (gelezen op 14/09/2009); R. Schickel, ‘All Bugged Out, Again’, *Time*, 10 november 1997.
- 3 Zie bijvoorbeeld D. Peron, ‘Starship Trompeur’, *Libération*, 21 januari 1998; J.F. Pluijgers, ‘Starship Troopers. Epopée guerrière’, *La Libre Cinéma*, 21 januari 1998, p. 22.
- 4 R. van Scheers, *Paul Verhoeven. De biografie*, Amsterdam 2008, p. 439-440.
- 5 P.M. Sammon, ‘Bug Bytes’, *Cinefex*, nr. 73, 1998, p. 66-91; en D.A. Cook, *A History of Narrative Film*, Londen 2004, p. 895-898.
- 6 J. McBride, ‘Big Bugs! Big Bucks! Director Paul Verhoeven rides “B-movie” Starship Troopers to a timely comeback’, *The Director’s Chair Interview*, www.paulverhoeven.net (gelezen op 07/07/2009).
- 7 Voor dit artikel werd de versie van *Starship Troopers* uit 1986 uitgegeven bij New English Library gebruikt.
- 8 Volgens Miller was een opiniestuk in de *Colorado Springs* van 5 april 1958 waarin geijverd werd voor het stopzetten van tests met nucleaire wapens de rechtstreekse aanleiding. Heinlein interpreteerde dit binnen de context van de Koude Oorlog als verzwakking van de zeden; J.J. Miller, ‘In a Strange Land’, *National Review*, 9 juli 2007, p. 47. Volgens Luckhurst was Heinleins perceptie van het falen van de Amerikaanse troepen in de Korea-oorlog (1950-1953) de aanleiding; R. Luckhurst, *Science Fiction*, Cambridge 2005, p. 136.
- 9 Deze reeks is integraal te bekijken op www.youtube.com (gezien op 16/10/09).
- 10 Van Scheers, *Paul Verhoeven*, p. 447.
- 11 DE VIERDE MAN resonanceert bijvoorbeeld goed met BASIC INSTINCT, SPETTERS wordt vaak gezien als de pendant van SHOWGIRLS en STARSHIP TROOPERS vertoont veel parallellen met SOLDAAT VAN ORANJE. T. Burr, ‘Starship Troopers’, *Entertainment Weekly*, 15 mei 1998, www.ew.com (gelezen op 01/07/09). A. O’Hehir, ‘Paul Verhoeven’, *Salon.com*, 1 augustus 2000, www.paulverhoeven.net (gelezen op 07/07/2009). Van Scheers, *Paul Verhoeven*, p. 287.
- 12 Paul Verhoeven, in N. Young, ‘The many dreams of Paul Verhoeven. Interview op 13 april 2002’, *Jisawlounge.co.uk*, 18 april 2002, www.paulverhoeven.net (gelezen op 07/07/2009). Zie verder Van Scheers, *Paul Verhoeven*, p. 287; C. Jauberty, ‘Baygon Orange. Interview met Paul Verhoeven’, *Première*, februari 1998, p. 80-81. Het hoeft dus niet zo te zijn dat de ‘kunstenaar’ in Verhoeven verloren ging in

- Hollywood ten nadele van een 'businessman', zoals soms beweerd wordt. D. Shaw, 'Paul Verhoeven', *Senses of Cinema*, www.archive.sensesofcinema.com (gelezen op 24/06/2009).
- 13 Ook STARSHIP TROOPERS kreeg deze kritiek, zij het beperkt: cf. 'When did American action blockbusters stop being American?'; J. Rosenbaum, 'Multinational Pest Control. Starship Troopers', *ChicagoReader*, 1997. www.chicagoreader.com (gelezen op 24/06/2009).
- 14 G.A. Test, *Satire: spirit and art*, Florida 1991, p. 35; J. Gray, J.P. Jones & E. Thompson, 'The State of Satire, the Satire of State', in: Id. (eds.), *Satire TV. Politics and comedy in the post-network era*, New York 2009, p. 11-17.
- 15 Van Scheers, *Paul Verhoeven*, p. 447.
- 16 Volgens King verwijst dit naar Juan Perón; J. King, 'Bug Planet, Frontier Myth in Starship Troopers'. *Futures*, jrg. 30, nr. 10, 1998, p. 1018. Ook UCHÜ NO SENCHI gebruikte reeds het American Football en een galabal, maar er is geen reden om aan te nemen dat hiermee verwezen werd naar de VS.
- 17 Alle afbeeldingen zijn afkomstig van de DVD STARSHIP TROOPERS, Special Edition, Touchstone & Tristar Pictures, 1997 en THX 1138, American Zoetrope, 1971.
- 18 Verhoeven, in C. Cornea, *Science Fiction Cinema*, New Brunswick 2007, p. 140-141.
- 19 Idem.
- 20 J.P. Telotte, 'Verhoeven, Virilio and "Cinematic Derealization"', *Film Quarterly*, vol. 53, no. 2, winter 1999-2000, p. 30; J.P. Telotte, 'Heinlein, Verhoeven, and the Problem of the Real: Starship Troopers', *Literature/Film Quarterly*, 29, 3, 2001, p. 196-202; P. Williams, 'Starship Troopers, the War on Terror, and the Spectacle of Censorship', *Science Fiction Film and Television*, 2, 1, lente 2009, p. 41. Cass zag in de dood van de reporter aan het begin van de film de eliminatie van een dissident, aangezien het deze reporter is die ook verder in de film (maar chronologisch terug in de tijd) kritische vragen gesteld had bij de oorlog; J. Cass, 'ss Troopers: Cybernostalgia and Paul Verhoeven's Fascist Flirtation', *Studies in Popular Culture*, vol. 21, no. 3, 1999, p. 54.
- 21 Van Scheers, *Paul Verhoeven*, p. 442.
- 22 Ook ROBOCOP behandelde dit thema, zij het in de marge. De scène waarbij Murphy voor het eerst aankomt in de kleedkamer van de politie is vergelijkbaar met de douchescène in STARSHIP TROOPERS.
- 23 A. Roberts, *Science Fiction*, Londen 2000, p. 119.
- 24 'The Chinese, they'll march at you like zombies with wooden sticks in their hands, and even if you had a machine gun in your hand, they'd overwhelm you. That's what I think about the bugs.' Cass, 'ss Troopers', p. 51. Ook Lene Hansen vond de buitenlandse personages slechts decoratie die diende om pro forma de blanke dominantie te breken; L. Hansen, 'Feminism in the Fascist Utopia. Gender and World Order in Starship Troopers', *International Feminist Journal of Politics*, 3, 2, 2001, p. 280 en 282.
- 25 Jauberty, 'Baygon Orange', p. 80-81; Van Scheers, *Paul Verhoeven*, p. 445-447; A. O'Hehir, 'Starship Troopers', *Sight and Sound*, vol. 8, no. 1, 1998, p. 54.
- 26 Deze uitspraak kan bovendien ook gelezen worden in het licht van de oorlog in de Stille Zuidzee: 'The only good Jap is a dead Jap'. King, 'Bug Planet', p. 1019; F. Boulegue, 'Espace Vital. Starship Troopers (1997)', in: *Eclipses*, no. 42: 'La Chair et le sens. Paul Verhoeven', T. Cormier & D. Vasse (eds.), februari 2008, p. 126.
- 27 Verhoeven, in McBride, 'Big Bugs! Big Bucks!'; Van Scheers, *Paul Verhoeven*, p. 452; D. Andre, 'Histoire américaine et cinéma de science-fiction: du nazisme à la pastorale', *Cycnos*, vol. 22, no. 1, 2005, p. 105-114.
- 28 Verhoeven, in Van Scheers, *Paul Verhoeven*, p. 443; Boulegue, 'Espace Vital', p. 122 en 126; M. Grimsley, 'War Makes Fascists of Us All', 19 oktober 2006, warhistorian.org (gelezen op 01/07/09). E. Burdeau & A. Thirion, 'Entretien Paul Verhoeven, recueillis le 9 novembre 2006', *Cahiers du Cinéma*, 517, december 2006, p. 24-25.
- 29 C. Lefort, *The Political forms of modern society: bureaucracy, democracy, totalitarianism*, Cambridge 1986, p. 305.
- 30 Zie bijvoorbeeld S. Sontag, 'Fascinating Fascism'. *The New York Review of Books*, 22, 1, 1975, www.nybooks.com (gelezen op 12/11/2008) en J.S. Page, 'Deconstructing the enduring appeal of the Third Reich', *Journal of Intercultural Studies*, 29, 2, 2008, p. 189-196.
- 31 O. Gueret, 'Starship Troopers Interview, 19 december 1997', *Cinopsis.com*, www.paulverhoeven.net, (gelezen op 07/07/2009). Telotte, 'Heinlein, Verhoeven', p. 199.

- 32 Lefort, *The Political forms of modern society*, p. 297-301.
- 33 R.A. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, Edinburgh 2006, p. 49 en 155.
- 34 Grimsley, 'War Makes Fascists of Us All'.
- 35 Van Scheers, *Paul Verhoeven*, p. 443 en 453-454.
- 36 T. Burr, 'Starship Troopers', *Entertainment Weekly*, 15 mei 1998, www.ew.com, (gelezen op 01/07/09).
- 37 Verhoeven, in Cornea, *Science Fiction cinema*, p. 140-141.
- 38 Williams, 'Starship Troopers', p. 28.
- 39 Verhoeven, in Cornea, *Science Fiction Cinema*, p. 140-141.
- 40 Boulegue, 'Espace Vital', p. 127-128; Y. Dahan, 'Starship Troopers. Le maître du haut château', *Positif*, 444, februari 1998, p. 46.
- 41 T. Barta, 'Film Nazis: The Great Escape', in: Id. (ed.), *Screening the Past. Film and the Representation of History*, New York 1998, p. 127 en 138.
- 42 Gray, 'The State of Satire, the Satire of State', p. 15.
- 43 R. Ebert, 'Starship Troopers', *RogerEbert.com*, 7 november 1997. (Gelezen op 04/06/2009). Eigen cursivering.
- 44 Het lag in de intentie van de filmmakers om Rico op het einde van de film opnieuw te koppelen aan Carmen, maar het publiek zag in haar geen waardige 'opvolgster' van Dizzy. De genoteerde reacties van het publiek bij de preview zoals 'Kill the Slut' laten weinig interpretatiemarge toe. Van Scheers, *Paul Verhoeven*, p. 453-454.
- 45 O'Hehir, 'Starship Troopers', p. 54; B. Svetkey, 'The Reich Stuff', *Entertainment Weekly*, 15 mei 1998, www.ew.com (gelezen op 01/07/09).
- 46 McBride, 'Big Bugs! Big Bucks!'; Verhoeven, in Cornea, *Science Fiction Cinema*, p. 140-141.
- 47 Dahan, 'Starship Troopers', p. 45-46; F. Strzelczyk, 'Our Future – Our Past: Fascism, Postmodernism, and *Starship Troopers* (1997)', *Modernism/modernity*, vol. 15, no. 1, 2008, p. 87-99.
- 48 W. Menders, 'Tja, dann wollen wir mal', *Zeit online*, 21 oktober 2004, www.zeit.de (gelezen op 29/09/2009).
- 49 R. Scholes, *Structural Fabulation. An Essay on Fiction of the Future*. Notre Dame 1975, p. 48-49; R. Vande Winkel, 'Hitler's Downfall, a film from Germany (DER UNTERGANG, 2004)', in: R. Vande Winkel & L. Engelen (eds.), *Perspectives on European Film and History*, Gent 2007, p. 212-214.