

Jasmijn Van Gorp, Saskia Peeters en Matthieu Van den Bogaert

**De Amerikaanse Revolutie en Secessieoorlog
verfilmd (1903-2003)**

**Een exploratief onderzoek naar de representatie van
conflicterende partijen en etnische minderheden**

PSW-paper 2004/9

Communicatiewetenschappen

Jasmijn Van Gorp is onderwijsassistente Communicatiewetenschappen aan de Universiteit Antwerpen (UA). Haar voornaamste interesses bevinden zich in het veld van de film- en televisiestudies. Ze bereidt een proefschrift voor over post-Sovjet Russische cinema en constructie van nationale identiteiten. Ze is te bereiken op: jasmijn.vangorp@ua.ac.be

Saskia Peeters is licentiaat in de Communicatiewetenschappen en studeert momenteel internationale betrekkingen en diplomatie (UA). Haar voornaamste interesses bevinden zich in het veld van mediahistorisch onderzoek. Ze is te bereiken op: saskia.peeters@skynet.be

Matthieu Van den Bogaert is graduaat Communicatiebeheer en licentiaat in de Communicatiewetenschappen. Zijn voornaamste interesses bevinden zich in het veld van overheidscommunicatie naar minderheden. Hij is te bereiken op: m_vandenbogaert@yahoo.com

1. Inleiding

Reeds in de beginjaren van de filmgeschiedenis hebben cineasten getracht het ontstaan van de Verenigde Staten naar het witte doek te vertalen. Zo representeren *The Birth of a Nation* (1915) en *Gone with the Wind* (1939) de Secessieoorlog. Bijna een eeuw nadien werd met *Gangs of New York* (2003) nog steeds teruggegrepen naar de ontstaansgeschiedenis van eigen land. Elk land houdt ervan zijn eigen geschiedenis op het scherm te brengen. Films over de ontstaansgeschiedenis van de Verenigde Staten (VS) zijn dan ook bij uitstek geschikt om een nationaal bewustzijn in stand te houden bij het Amerikaanse publiek. Verder is het geen verrassing dat *The Birth of a Nation* en *Gangs of New York* - hoewel ze beiden over de ontstaansgeschiedenis van Amerika gaan - danig van elkaar verschillen qua vorm en inhoud. Historische films representeren immers niet alleen een stuk geschiedenis, ze zijn ook een document van de tijd waarin ze gemaakt zijn.

In deze PSW-paper¹ vertrekken we vanuit het gegeven dat de tijd sporen nalaat op de vorm en inhoud van films. Hiervoor hebben we veertien films geselecteerd die allen de twee grote gebeurtenissen uit de ontstaansgeschiedenis van de VS, de Amerikaanse Revolutie en de Secessieoorlog, representeren. In de eerste plaats analyseerden we hoe de conflicterende partijen werden gerepresenteerd doorheen de eeuw. Uit ons onderzoek bleek al gauw dat zowel voor films over de Amerikaanse Revolutie als over de Secessieoorlog bijzondere aandacht nodig was voor de representatie van etnische minderheden. In een apart onderzoek analyseerden we bijgevolg hoe de etnische minderheden werden gerepresenteerd in de geselecteerde films. Het gaat om een exploratief onderzoek² dat als hoofddoel heeft aan te tonen dat elke film, niet alleen de historische film, onthult door wie en in welke tijd ze gemaakt is en daarom als een socio-culturele, politiek-economische, ideologische en morele indicator fungeert.

In een eerste hoofdstuk schetsen we het theoretisch kader. Er wordt stilgestaan bij het begrip representatie en de filmische representatie van etnische minderheden, het begrippenpaar historische film en bij de verschillende paradigma's die verklaren hoe films gerelateerd zijn aan de makers waardoor en de context waarin ze gemaakt zijn. In het tweede hoofdstuk wordt de gehanteerde methode besproken en in het derde hoofdstuk komen de onderzoeksresultaten uitgebreid aan bod.

¹ Deze paper is gebaseerd op het eindrapport van het leeronderzoek 'Ontstaansgeschiedenis van de Verenigde Staten in de speelfilm' o.l.v. prof. dr. Hilde Van den Bulck en Jasmijn Van Gorp. Dank aan de studenten die meegewerkt hebben aan het onderzoek: Karen Abelshausen, Barbara Clockaerts, An Cools, Jan Daniëls, Elke De Meulder, Pascal Keirens, Heidi Kurki, Sofie Maes, Philip Mielants, Saskia Peeters, Catherine Roggen, Evelyne Segers, Anneleen Staepels, Jo Suykerbuyk, Matthieu Van den Bogaert en Jens Van den Sande.

²Voor gelijkaardig onderzoek zie Chadwick (2001), Rollins & O'Connor (1998) en O'Connor & Jackson (1988) die inzichten verschaffen in de wisselwerking tussen context en films over respectievelijk de Secessieoorlog, de Hollywood Indiaan en Amerikaanse geschiedenis.

2. Theoretisch kader

2.1. Representaties

Representatie verwijst naar het proces waarbij tekens en symbolen worden bewerkt om bepaalde betekenissen over te brengen. Het zijn tekens en symbolen die 'beweren' dat ze sommige aspecten van fictieve of echte fenomenen zoals objecten, mensen, groepen, plaatsen, gebeurtenissen, sociale normen en culturele identiteiten representeren. Deze representaties kunnen worden geconstrueerd door om het even welk medium (Hall, 1997; Taylor & Willis, 1999).

Verschillende auteurs benadrukken uiteenlopende aspecten van dit proces van representatie, maar ze zijn het er allemaal over eens dat representaties selectief, beperkt en gemedieerd zijn. Representaties zijn *selectief* omdat ze uit een grote hoeveelheid informatie slechts een klein deel presenteren. Hieraan gerelateerd zijn representaties ook *beperkt* aangezien ze zich slechts op een kleine fractie van iets concentreren. Representaties zijn ook *gemedieerd*. De 'realiteit' zoals die wordt gerepresenteerd door de media, is een geïnterpreteerde en geconstrueerde realiteit. (Bernstein, 2002). Representaties zijn dus constructies van datgene dat ze afbeelden of beschrijven en niet een complete en totaal objectieve reflectie ervan (Gripsrud, 2002: 11).

In dit opzicht wordt representatie vaak in verband gebracht met ideologie. Veel klassiek *cultural studies* geïnspireerd onderzoek argumenteert dat media-representaties een sleutelrol vervullen in de implementatie van ideologie. Hierbij worden vaak misrepresentaties van gender en etniciteit onderzocht. Onderzoek naar misrepresentaties of stereotypering veronderstelt dan dat de representaties onder invloed van de dominante ideologie valse beelden zijn van de Andere, zoals vrouwen of kleurlingen (Bernstein, 2002). Post-moderne en post-structuralistische onderzoekers verwerpen deze idee van misrepresentaties en stellen dus de idee dat beelden accuraat of authentiek zijn in vraag. Zij vergelijken representaties niet met de 'echte' wereld, maar met andere representaties zonder representaties onderling te gaan vergelijken op authenticiteit (Pearson, 2001b). Met ons onderzoek over de representatie van de conflicterende partijen sluiten we aan bij deze laatste benadering. We gaan niet onderzoeken of de conflicterende partijen accuraat worden gerepresenteerd in vergelijking met hoe geschreven geschiedenis hen representeert, maar wel zullen we de representaties onderling vergelijken doorheen de eeuw. Bij het onderzoek naar de representatie van etnische minderheden combineren we beide benaderingen: we hebben zowel oog voor stereotypering als voor een vergelijking van representaties onderling.

2.2. Filmische representatie van etnische minderheden

Etniciteit is afgeleid van het Griekse ethnos, dat natie of ras betekent³. Het merendeel van het onderzoek naar media en etniciteit komt uit de multi-etnische VS. Onderzoek naar representatie van etniciteit in Amerikaanse cinema laat zien dat deze cinema sinds haar ontstaan een etnische hiërarchie produceert. De standaard etniciteit was WASP: White, Anglo-Saxon, Protestant. Etnisch zijn betekent vervolgens ‘anders zijn’, de Andere, buiten de norm (Pearson, 2001a). In filmstudies over etniciteit (en ras) in de Amerikaanse cultuur werden Afro-Amerikanen, Aziatische Amerikanen, Chicano-Latino, Indianen⁴, joodse Amerikanen, Italiaanse Amerikanen en Ierse Amerikanen bestudeerd (Wiegman, 2000: 159). In ons onderzoek spitsten we ons voornamelijk toe op de representatie van Afro-Amerikanen en Indianen.

Afro-Amerikanen worden niet alleen ondervertegenwoordigd in de media (Alvarado et al, 1987: 223), maar worden ook gestereotypeerd (Hall, 1995). Met stereotypering wordt verwezen naar een vaste, herhaalde karakterisering. Alvarado et al. (1987) hebben vier stereotypes van Afro-Amerikanen geïdentificeerd in hun onderzoek: de exotische, de gevaarlijke, de humoristische en de meelijwekkende. Belangrijk hier is om ook te verwijzen naar de films (1918-1948) van de Afro-Amerikaan Oscar Michaux. Michaux' cinema was een politieke onderneming. Hij wilde enerzijds de Afro-Amerikanen wijzen op de echte socio-morele moeilijkheden waarmee ze de kampen hadden en hen anderzijds met representaties van zichzelf confronteren waarmee ze zich konden identificeren (Hayward, 2000: 38-39).

Gewelddadige Indianen zijn ook een veelvoorkomend stereotype. In westerns werd dit stereotype bekrachtigd. Indianenstammen werden gerepresenteerd als bloeddorstige hordes die aanvallen, verkrachten en WASPs die hen willen civiliseren genadeloos plunderen (Wiegman, 2000: 160). Churchill (2000) meent dat deze stereotypering van Indianen als wild, primitief en gevaarlijk toelaat dat ze zonder nadenken neergeschoten kunnen worden en de kijker geen morele bezwaren zou maken. Hierdoor wordt volgens Churchill de genocide op de Indianen gerechtvaardigd wat aan deze stereotypering een wrange smaak geeft. Nochtans zijn niet alle stereotypes verwerpelijk. Stereotypes zijn immers noodzakelijk om de zeer complexe wereld waarin we leven te ordenen. Ze moeten de kijker in staat stellen om een grote hoeveelheid informatie te verwerken (Bernstein, 2002). Het is de wijze van stereotypering die echter vaak als negatief kan worden beschouwd.

³ We verkiezen de term etniciteit boven ras. Waar etniciteit verschillen zoekt op basis van taal, cultuur en nationale afkomst, zoekt ras verschillen gebaseerd op kleine biologische fenomenen. Het gebruik van de termen in welbepaalde gevallen is betekenisvol. Etniciteit wordt gebruikt om Europese blanke immigranten en ras om onder meer Afro-Amerikanen, Indianen, Aziaten en Latino's aan te duiden. Ras is dus een ideologisch geladen term (Wiegman, 2000: 157; Bernstein, 2002: 300).

⁴ Hoewel 'Indiaan' gezien kan worden als een pejoratieve term, verkiezen we deze ingeburgerde term boven het Nederlandse roodhuid en het Engelse Native American.

2.2. De historische film

Historische films representeren een deel van de geschiedenis. We kunnen volgens Rosenstone (2000: 50) echter niet spreken van dé historische film in het enkelvoud omdat er verschillende varianten zijn. Rosenstone schrijft dat het mogelijk is om geschiedenis in film in drie grote categorieën te verdelen: geschiedenis als drama, geschiedenis als document en geschiedenis als experiment. Wanneer wij aan historische films denken, denken we aan geschiedenis als drama, de meest voorkomende categorie. Sorlin (1980: 19-22) daarentegen ziet de historische film als een groep van films met gemeenschappelijke kenmerken. Sorlin meent dat historische films, hoewel ze verschillende traditionele types of genres incorporeren zoals westerns en musicals, tekens bevatten die door het publiek als historisch kunnen worden beschouwd. Ook in ons onderzoek gaan we films onderzoeken die zich afspelen in het verleden zonder bepaalde genres uit te sluiten.

Het is niet erg zinvol een historische film te gaan vergelijken met geschreven geschiedenis met het oog op een beoordeling van de 'authenticiteit' van de film. Geschiedenis is immers een gemedieerd fenomeen. Hoewel geschreven geschiedenis het aura van objectiviteit heeft, medieert het ook tussen dat wat er bekend is over wat er werkelijk gebeurd is en de lezer (Sobchack, 2003). Bovendien is een historische film geen geschreven geschiedenis en dient ze op haar eigen termen worden beoordeeld. Wat die eigen termen inhouden, wordt door Rosenstone (2000: 55-57) uitgelegd wanneer hij twee soorten historische films van elkaar onderscheidt: de populaire historische film en de experimentele film. Het zijn de kenmerken van de populaire historische film die een licht werpen op de eigen termen van de historische film. Ten eerste wordt in de populaire historische film gebruik gemaakt van een heldere structuur met begin, midden en einde, waarbij een vaak positieve boodschap overgebracht wordt. Daarnaast wordt de geschiedenis verteld aan de hand van individuen en staat de oplossing van hun persoonlijke problemen symbool voor het antwoord op de dieperliggende maatschappelijke vraagstukken. Ten derde is geschiedenis in de populaire film steeds een afgerond geheel, een gesloten en eenduidig verleden. Een vierde kenmerk is het personaliseren en dramatiseren van de gebeurtenissen met behulp van cinematografische technieken om het publiek te ontroeren en te betrekken bij de actie. Ten vijfde gunnen films ons een blik op het verleden - de klederdracht, woningen, wapens, meubels, gewoontes - zodat ze bijdragen tot onze visie van dat verleden. Tot slot kan dankzij de specifieke eigenschappen van het medium film een geïntegreerd beeld geschetst worden van de situatie, waar geschreven geschiedenis de aspecten vaak apart dient te belichten.

2.3. Verklaringsparadigma's

Films ontstaan niet in een maatschappelijk vacuüm maar komen tot stand binnen een welbepaald sociaal kader. Daarom zeggen historische films vaak meer over de periode waarin ze gemaakt zijn, dan over het tijdvak waarin het verhaal zich afspeelt. Het zijn met andere woorden socio-culturele indices van de tijd waarin ze gemaakt zijn. Een film in zijn context plaatsen is dan ook noodzakelijk om de representatie van conflicterende partijen en etnische minderheden in de speelfilm te begrijpen. Cultuurhistoricus Robert Sklar (1990) identificeerde drie theoretische modellen die in opeenvolgende periodes de opvattingen over de relatie tussen film en de omringende cultuur en maatschappij domineerden: het psychologische, het esthetische en het ideologische paradigma.

Het psychologische paradigma werd voor het eerst geformuleerd door de Duitse wetenschapper en vluchteling Siegfried Kracauer in de Verenigde Staten van na de Tweede Wereldoorlog. Films zijn in deze opvatting verbeeldingen van de alledaagse dagdromen van een cultuur, van de concrete wensen en behoeftes van de bevolking. Geïnspireerd door psychoanalyse en culturele antropologie hebben Wolfenstein & Leites (1971) het bijvoorbeeld over de *American Dream* als een collectieve mentaliteit. In de jaren vijftig boetten de studies gebaseerd op het psychologisch paradigma echter reeds in aan belang ten gevolge van een methodologische discussie. Het gebruik van noties als dromen zou onderzoekers binnen deze traditie weerhouden van ernstige wetenschappelijke theorieën. Ook was er een sceptische houding van de intellectuele wereld ten aanzien van populaire cultuur en massacultuur (Sklar, 1990: 123).

Door de tanende macht van het psychologisch paradigma kon een tweede theoretisch model zich in de jaren '50 ontwikkelen: het esthetisch paradigma of auteurstheorie. Dit paradigma ontstond in Frankrijk onder de naam 'politique des auteurs' onder invloed van enkele critici (o.a. Truffaut en Bazin) verbonden aan het film magazine *Cahiers du Cinéma*. Zij meenden in het oeuvre van bepaalde regisseurs een soort persoonlijke stempel in bepaalde thematische en stilistische kenmerken terug te vinden. Dit impliceerde dat het werk van regisseurs als Hitchcock de praktijken van Hollywood kon overstijgen. Andrew Sarris, die 'politique des auteurs' omdoopte in auteurstheorie, had zijn eigen visie op de auteur. Hij wilde aantonen dat films geproduceerd in een industrieel systeem ook artistieke kwaliteiten kon hebben (Simpson, 2001). Door deze manier van denken werd cinema opgedeeld in een canon van goede of grootse regisseurs en de rest (Hayward, 2000: 19-22). De sterkte van het esthetische paradigma was echter tegelijkertijd haar zwakte. Het bleek moeilijker te zijn voor het medium film dan voor het literaire medium om vragen omtrent de industrie, economie, genre of code opzij te schuiven. Aldus ontwikkelden onderzoekers uitbreidingen en aanpassingen van de auteurstheorie (Sklar, 1990: 125).

Het derde paradigma in de opsomming van Sklar is het ideologisch of culturele paradigma. Dit model kwam eind jaren '60 tot stand, geïnspireerd op het Marxisme. Film werd in deze benadering gezien als een ideologisch apparaat, gericht op de conditionering van individuen. Mede ten gevolge van de marxistische achtergrond van dit paradigma kwam er uitgebreid kritiek op deze visie. Een kritiek was dat door de mogelijkheid tot verzet van individuen tegen deze indoctrinatie vanwege de ideologische staatsapparaten de dominante ideologie niet zonder meer overheerst, maar steeds vergezeld wordt van dominante en marginale waarden in de maatschappij (Sklar, 1990: 125-128).

Hoewel Sklar een inzichtelijk onderscheid maakt tussen de drie paradigma's, geeft zijn overzicht minder goed weer hoe inzichten uit de drie paradigma's kunnen worden geïntegreerd. Hayward (2000: 23) integreert de inzichten in een overzicht van het post-structuralistisch paradigma in de jaren '70. Dit paradigma houdt rekening met de tekst en ideologie, de subjecten (auteur en kijker) en de context/intertekstualiteit. Intertekstualiteit is het effect van verschillende teksten op andere teksten. Van het geheel van bovenstaande paradigma's, aanpassingen en toevoegingen zullen wij in dit onderzoek gebruik maken. Concreet zullen we de representatie van conflicterende partijen en etnische minderheden bestuderen zonder de band tussen die representatie en de context, i.e. de socio-culturele, politiek-economische, ideologische en morele realiteit ten tijde van de filmproductie, uit het oog te verliezen. Ook zal er rekening gehouden worden met de makers (regisseur en/of producent) en zijn ideologische overtuiging. De rol van het publiek, de filmindustrie en intertekstualiteit zullen we in het onderzoek slechts in beperkte mate bestuderen.

3. Methode

3.1. Keuze van de historische gebeurtenissen

Startpunt voor het onderzoek was het opstellen van een lijst van alle speelfilms⁵ over de Amerikaanse ontstaansgeschiedenis. Aan de hand van Internet Movie Database⁶ bekwamen we een lijst van 352 films. Hierbij werden niet alleen films die expliciet de Amerikaanse ontstaansgeschiedenis representeren weerhouden, maar ook alle films waarvan het verhaal zich afspeelt tijdens de lange periode van de Amerikaanse ontstaansgeschiedenis. Hierdoor bevat de lijst niet alleen historische films of oorlogsfilms, maar ook westerns, melodrama's of zelfs romantische komedies. De meerderheid van de films behandelde één van de twee belangrijke fasen in de geschiedenis van de Verenigde Staten. De eerste was de Amerikaanse Revolutie die zich voltrok in de tweede helft van de 18^{de} eeuw tussen de inwoners van de Britse kolonie op het Amerikaanse continent en de Britse overheersers zelf. Deze strijd mondde uit in de Onafhankelijkheidsverklaring van de VS van Amerika in 1776 (Van Oudheusden, 2000: 20-22). De fase uit de ontstaansgeschiedenis die maar liefst in 215⁷ films wordt gerepresenteerd is de Secessieoorlog, gemeenzaam bekend als de Amerikaanse Burgeroorlog die tussen 1861 en 1865 uitgevochten werd tussen het Noorden van de VS - de 'Union' - en het Zuiden of de 'Confederatie'. Het einde van deze interne strijd maakte van de Verenigde Staten één natie waarbij de federatie voortaan primeerde op de afzonderlijke staten en betekende eveneens de afschaffing van de slavernij die tot dan nog sterk aanwezig was in de zuidelijke staten van de VS (Roark et al., 1998). Omwille van het duidelijke overzicht van deze twee gebeurtenissen in onze filmlijst, evenals het historische belang van deze oorlogen in de geschiedenis van de Verenigde Staten, opteerden we ervoor enkel films betreffende de Revolutie en de Secessieoorlog in het onderzoek op te nemen. Aldus bekwamen we een ingekorte lijst van 261 films, waarvan er 38 de eerstgenoemde en 215 de laatstgenoemde oorlog aankaarten.

De geringe aandacht voor de Amerikaanse Revolutie - zeker in vergelijking met het groot aantal films dat gemaakt werd over de Secessieoorlog - kan door een aantal factoren verklaard worden. Volgens Mintz (2003) valt dit kleine aantal films te verklaren door het feit dat een hedendaags filmpubliek zich moeilijk kan identificeren met 18^{de} eeuwse personages met pruiken, kniebroeken en een formele manier van praten. Een tweede verklaring wordt soms gezocht in de bewering dat er meer geweten is over de Secessieoorlog dan over de Revolutie, of dat deze laatste te complex is voor de kijker of zelfs gezien wordt als minder cruciaal in de geschiedenis (Taves, 1994). Een derde mogelijke verklaring vertrekt net van het tegendeel en stelt dat de gebeurtenissen aangaande de Amerikaanse Revolutie net té gekend en bijna

⁵ Exclusief tv-films, tv-series en documentaires.

⁶ URL <http://www.imdb.com>

⁷ Chadwick (2001) spreekt zelfs over meer dan 800 films over de Secessieoorlog. In de IMDB-database zijn dus zeker niet alle films over de Secessieoorlog opgenomen.

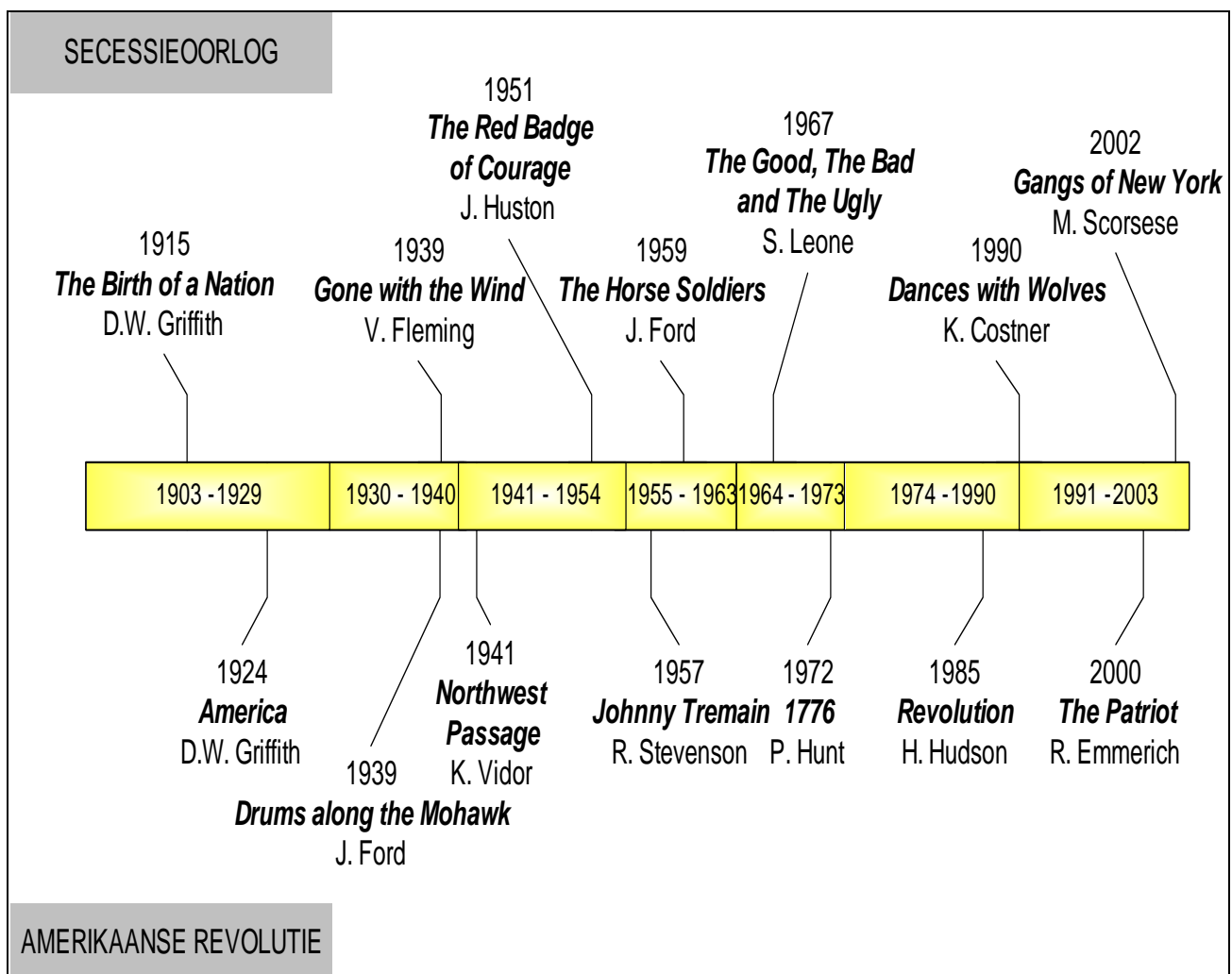
mythisch zijn en het dus haast heiligschennis is er een dramatische plot rond te verzinnen (Jowett, 1994).

3.2. Filmselectie

Om in aanmerking te komen voor selectie moest de film uitbracht zijn op VHS of DVD omdat de inhoudsanalyse vooropgesteld was als methode om de onderzoeksvragen adequaat te kunnen beantwoorden. Na deze zuivering was een lijst van films voorhanden die allen geschikt waren voor verdere analyse in het kader van dit onderzoek. Om een definitieve filmselectie te verkrijgen die evenwichtig gespreid was over meer dan een eeuw filmproductie, werd een opdeling gemaakt in zeven opeenvolgende tijdsperiodes van ongeveer gelijke lengte. Elke tijdsperiode werd afgebakend aan de hand van cesuurpunten in de geschiedenis. Tevens werd rekening gehouden met grote breuklijnen in de filmgeschiedenis. Uiteraard is de aldus bekomen indeling enigszins arbitrair en blijven bepaalde tendensen uit de afgelopen eeuw onopgemerkt binnen de door ons gekozen indeling.

Het jaar 1903, het jaar waarin de eerste film uit onze lijst gemaakt werd (*Uncle Tom's Cabin*) gold als beginpunt van de eerste periode die loopt tot 1929. Een periode van elf jaar die de Eerste Wereldoorlog omvat en waarbij als belangrijk en historisch eindpunt de beurscrash van 1929 genomen werd, ook wel Zwarte Donderdag genoemd. Op filmhistorisch vlak wordt deze periode gekenmerkt door de komst van het studio productie systeem in Hollywood en de ontwikkeling van de narratieve vorm door D.W. Griffith. Vervolgens beginnen we de tweede periode in het jaar 1930 en we nemen hier een tijdspanne van tien jaar tot en met 1940, de aanloop naar de Tweede Wereldoorlog. In deze periode ontstonden tevens de geluidsfilm en de kleurenfilm. De derde periode vangt aan in 1941 en loopt tot 1954: dertien jaren die getekend zijn door de Tweede Wereldoorlog en de naoorlogse fase met het begin van de Koude Oorlog. Ook Hollywood werd ingeschakeld in de oorlogsmachine. Ze kwam uit de oorlog als de enige grote nationale cinema van het Westen. Een volgende belangrijke fase is de periode van 1955 tot 1963. Het belangrijke cesuurpunt hier is het jaar 1963 met het begin van de Vietnamoorlog. In Hollywood brak de kleurenfilm definitief door en werd het breedscherm-procédé uitgevonden. Vervolgens hebben we de periode 1964-1973 genomen, een tijdspanne van negen jaar met als eindpunt 1973, het jaar van de oliecrisis. Deze tijdsperiode betekende een ommekeer met mei '68. Het is ook in deze periode dat New Hollywood ontstond, het Hollywood na het studio systeem gekenmerkt door de productie van blockbusters. De zesde periode loopt van 1974 tot en met 1990. Belangrijke keerpunten hier zijn de jaren 1989 en 1990 die het vallen van de Berlijnse muur en het ineensinken van de Sovjetunie betekenen. De laatste periode ten slotte loopt van 1990 tot en met 2003, het jaar waarin we dit onderzoek aanvingen. De twee laatste tijdsperiodes worden op filmhistorisch vlak nog steeds gekenmerkt door New Hollywood (Cook, 1996; Roark et al., 1998).

Tot slot kon overgegaan worden tot de selectie van de te bestuderen films uit de gezuiverde filmlijst. Voor elk van bovenstaande tijdsperiodes werden twee films geselecteerd: één over de Amerikaanse Revolutie en één over de Secessieoorlog (**Figuur 1**). Hierbij werd er in de eerste plaats geopteerd om een klassieker te selecteren. Een film werd als een klassieker beschouwd wanneer ze tot de klassieke canon van films uit de filmgeschiedenis behoort. In de periodes waarin er meer dan een klassieker was per tijdperiode, werd er overgegaan op een aselechte trekking. Indien er bij een tijdperiode van de films van de Amerikaanse Revolutie geen klassieker voorhanden was, werd er ook overgegaan op een aselechte trekking.



Figuur 1: filmselectie

Uit de films van de eerste periode 1903-1929 werden twee films van D.W. Griffith geselecteerd. *The Birth of a Nation* (1915) toont hoe twee bevriende families uit respectievelijk het Noorden en het Zuiden van de VS omgaan met de Secessieoorlog en daarna hun leven weer proberen op te bouwen tijdens de Reconstructie. *America* (1924) werpt een blik op de onafhankelijkheidsstrijd aan de hand van de avonturen van boodschapper Nathan Holden, die het uiteindelijk in de Mohawkvallei moet opnemen tegen de op macht beluste Kapitein Butler en zijn Indiaanse bondgenoten.

De tweede periode 1930-1940 kent twee films uit 1939. In Flemings *Gone with the Wind* houdt het hoofdspersonage Scarlett O'Hara stand gedurende de Secessieoorlog en verdedigt haar geliefde landgoed Tara, maar slaagt er niet in haar eerste liefde, die met een ander trouwde, te vergeten. Gil en Lana Martin bouwen in *Drums along the Mohawk* (Ford, 1939) aan hun toekomst in de Mohawkvallei. Hun leven neemt echter een drastische wending wanneer Indianen onder leiding van ene Caldwell, handlander van de Britten, de vallei terroriseren. Voor de mannen uit de buurt zit er niets anders op dan ten strijde te trekken.

Uit de films van de periode 1941-1954 selecteerden we een film gemaakt tijdens de Tweede Wereldoorlog, *Northwest Passage*⁸ (Vidor, 1941), en een naoorlogse film, *The Red Badge of Courage* (Huston, 1951). Langdon Towner en Hunk Marriner sluiten zich in *Northwest Passage* aan bij de Rangers van Majoor Roger en trekken ten strijde tegen de Indianen. Na een uitputtende tocht richting Fort Wentworth vinden ze het fort echter verlaten en vooral zonder enige uitrusting of voedselreserve terug. De tweede film gaat over een soldaat die bij zijn eerste confrontatie met de vijand wegvlucht maar uit schaamte zich toch weer bij zijn regiment voegt en als een ware held opnieuw ten strijde trekt om zijn laffe daad van tevoren uit te wissen.

Uit de periode 1955-1963 kozen we twee films uit de jaren '50. In *The Horse Soldiers* (Ford, 1959) wordt een groep Noordelijke soldaten er tijdens de Secessieoorlog op uit gestuurd om een bevoorradingsstation van de Confederale troepen te vernietigen. Hun geheime missie wordt ontdekt door een vrouw uit het Zuiden en de soldaten zijn verplicht haar mee te nemen om het uitlekken van hun plan te vermijden. De Disneyfilm *Johnny Tremain* (Stevenson, 1957) vertelt hoe het gelijknamige hoofdspersonage door een arbeidsongeval zijn toekomst als zilversmid in het water ziet vallen en een nieuw doel vindt als patriot, vechtend aan de zijde van de 'Sons of Liberty' in Boston.

In de vijfde periode kozen we voor een Hollywoodfilm, maar ook voor een Italiaanse film van Sergio Leone. In *The Good, the Bad and the Ugly* (Leone, 1967) zijn drie mannen ten tijde van de Secessieoorlog op zoek naar een goudschat die begraven is op een kerkhof. Elk van hen heeft slechts een stukje van de puzzel om de exacte locatie te vinden en dus zijn ze afhankelijk van elkaar om hun doel te bereiken. De musical *1776* (Hunt, 1972) toont hoe John Adams, Benjamin Franklin en Thomas Jefferson proberen de rest van het Congres te overtuigen van de noodzaak van onafhankelijkheid. Negatieve berichten van op het slagveld en meningsverschillen over slavernij dreigen echter roet in het eten te gooien.

Dances with Wolves en *Revolution* werden geselecteerd voor de periode 1974-1990. Luitenant John Dunbar raakt in *Dances with Wolves* (Costner, 1990) geïntrigeerd door de harmonieuze levenswijze van een Sioux-Indianenstam en neemt gaandeweg

⁸ Omdat er in deze periode volgens de IMDB-database geen films gemaakt werden over de Amerikaanse Revolutie, werd hiervoor *Northwest Passage* die zich afspeelt in 1759, geselecteerd.

hun waarden over. Wanneer het Amerikaanse leger verder oprukt in het gebied van de Indianen, ontmoeten Dunbar's oude en nieuwe leven elkaar. Tom Dobb raakt in *Revolution* (Hudson, 1985) verwickeld in de Amerikaanse onafhankelijkheidsstrijd omdat hij zijn zoon Ned wil beschermen die zich bij het leger aangemeld heeft. Vader en zoon worden geconfronteerd met de wreedheid van de oorlog maar vinden ook de liefde in deze barre tijden.

Uit de films van de laatste periode ten slotte selecteerden we twee recente films. In *Gangs of New York* (Scorsese, 2002) keert Amsterdam Vallon in 1863 terug naar 'The Five Points' in het armoedige Manhattan om er de dood van zijn vader te wreken, die in een gevecht tussen twee rivaliserende bendes gedood werd door 'Bill the Butcher'. De vreedzame landbouwer Benjamin Martin neemt in *The Patriot* (Emmerich, 2000) toch de wapens op in de Amerikaanse onafhankelijkheidsstrijd wanneer een sadistische Britse officier zijn zoon laat vermoorden.

3.3. Comparatief onderzoek

In een eerste fase van het onderzoek werden de geselecteerde films ieder afzonderlijk aan een kwalitatieve inhoudsanalyse onderworpen. In de eerste plaats analyseerden we de films op de representatie van conflicterende partijen. Hierbij werd het verhaal geanalyseerd (i.e. narratie) met een bijzondere aandacht voor het standpunt waaruit het verhaal verteld werd (i.e. point-of-view). Op basis hiervan konden we nagaan met wie de kijker zich dient te identificeren en dus naar welke partij in het conflict zijn of haar sympathie zou uitgaan. In het medium film kan de kijker immers betrokken raken met een personages of meerdere personages. Hij of zij heeft het gevoel in de schoenen te staan van dat personage, in klassieke Hollywoodfilms meestal de held(in) (Blandfort et al., 2003: 128; Gripsrud, 2002: 14). We onderzochten ook of de conflicterende partijen geïndividualiseerd werden of niet. In historische films wordt het conflict immers vaak herleid tot de strijd tussen individuen (Rosenstone, 2000: 56-57). De representatie van de conflicterende partijen wordt daarom eigenlijk de representatie van conflicterende individuen die een partij vertegenwoordigen of representeren. In de twee plaats analyseerden we hoe de etnische minderheden, in hoofdzaak de Afro-Amerikanen en de Indianen, worden gerepresenteerd. Hierbij analyseerden we of en hoe de minderheden werden geïndividualiseerd of in groep worden afgebeeld. In de western bijvoorbeeld worden aan Indianen bijrollen gegeven, gefilmd in groep van op lange afstand, en zelden geïndividualiseerd door gesproken dialogen (Hilger, 1995). Andere genres, zoals de oorlogsfilm, poneren groepen van niet-blanke acteurs als de vijand, waardoor ze de stereotype noties van de inherente gewelddadigheid van de groep versterken (Wiegman, 2000: 162). Daarnaast besteden we ook aandacht aan de narratie en point-of-view. Indien relevant, zullen we bij beide representatiestudies ook ingaan op de productie en receptie van de films, alsook filmische codes als kostumering, acteurs, dialogen, setting en beeldmateriaal. Na de eerste fase van het onderzoek bekwamen we veertien

afzonderlijke filmanalyses, telkens bestaande uit twee representatiestudies (conflicterende partijen en etnische minderheden).

Op basis van de individuele filmanalyses werd er in een tweede fase bestudeerd of en in welke mate er sprake is van evoluties van de representaties doorheen de 20^{ste} eeuw. In het eerste luik van het comparatief onderzoek zijn we nagegaan hoe de twee conflicterende partijen worden gerepresenteerd. In het eerste deel van dit luik geven we aan hoe het eigen volk en de tegenstander worden gerepresenteerd in de Amerikaanse Revolutie. In het tweede deel wordt er aandacht geschonken aan de representatie van de Noorderlingen en de Zuiderlingen in de Secessieoorlog. Het laatste hoofdstuk beschrijft hoe de etnische minderheden in de geselecteerde films doorheen de twintigste eeuw werden gerepresenteerd.

4. Onderzoeksresultaten

4.1. Representatie van conflicterende partijen

4.1.1. Films over Amerikaanse Revolutie

De Amerikaanse Revolutie speelde zich af in de tweede helft van de achttiende eeuw tussen de Britten enerzijds en de inwoners van hun kolonie op het Amerikaanse continent anderzijds. Deze laatsten ijverden voor hun vrijheid en zelfbeschikkingsrecht en verkregen dit ook door de uit het conflict voortvloeiende Onafhankelijkheidsverklaring van de Verenigde Staten van Amerika in 1776. Als we nagaan vanuit welk standpunt of point-of-view het verhaal wordt verteld, is dit steeds vanuit het standpunt van de inwoners van het Amerikaanse continent. Het gaat hier immers uitsluitend om Hollywoodfilms. De personages aan ‘Amerikaanse’ zijde zijn in alle bestudeerde films heroïsche, moedige, morele en intelligente landsverdedigers. Patriottisme lijkt dus inherent te zijn aan alle geselecteerde Hollywoodfilms. In *America* (1924) is het Nathan die er met een intelligent plan in hoogsteigen persoon voor zal zorgen dat Butler verslagen wordt. De films van de volgende decennia gaan van *Drums along the Mohawk* (1939), waarin de Amerikanen de vijand weten te verslaan door hun moed, samenwerking en hun geloof in God, via *Northwest Passage* (1941) waar de Amerikaanse ‘Rangers’ bijna iets bovenmenselijks krijgen, tot *Johnny Tremain* (1957) waarin Johnny gepassioneerd raakt door het verzet tegen de Britten. Het patriottische karakter van deze drie films kan mede door de depressie van de jaren '30 en de impact van de Tweede Wereldoorlog verklaard worden. Er was nood aan heropwaardering van de Amerikaanse, culturele mythologie en van de waarden die ermee gepaard gaan. Maar ook in de recente films krijgen we te maken met ware helden. Opmerkelijk echter is dat in *Revolution* (1985) en *The Patriot* (2000) de hoofdpersonages, respectievelijk Tom en Benjamin, zich pas echt in de strijd mengen wanneer aan hun zonen worden geraakt. Hun strijd voor onafhankelijkheid wordt dus primair gemotiveerd door familiale belangen. Hierdoor wordt volgens Lehrman (2003) de waarde ‘gezin als hoeksteen van de maatschappij’ van de conservatieve stroming in de Verenigde Staten van toen en van nu onderstreept.

Uit ons onderzoek over de representatie van de tegenstanders van de Amerikanen in dit conflict, blijkt dat de films in twee categorieën kunnen worden opgedeeld wat de keuze van tegenstanders betreft (**tabel 1**). De eerste categorie van films representeert hoofdzakelijk een derde partij (naast Amerikanen en Britten) als tegenstander, met name de Indianen die zonder of onder invloed van een of meerdere Britse individuen gewelddaden plegen. De Indianen worden als groep als tegenstander afgeschilderd. Een tweede categorie van films representeert de Britten wel als tegenstander, maar schuift de schuld van deelname aan en wreedheden van de Britten in de Amerikaanse Revolutie echter enkel in de schoenen van een tirannieke en corrupte koning - Koning George III - of een Britse bevelhebber die zijn boekje te buiten gaat.

Film	Release	Categorie	Tegenstanders
<i>America</i>	1924	1	Walter Butler en Indianen
<i>Drums along the Mohawk</i>	1939	1	Indianen als marionetten van de Britten
<i>Northwest Passage</i>	1941	1	Indianen en Fransen (*)
<i>Johnny Tremain</i>	1957	2	Zakenman Lyte en niet geïdentificeerd opperbevel van Britse leger
<i>1776</i>	1972	2	King George
<i>Revolution</i>	1985	1	King George, enkele Britse officiers en Iroquezen
<i>The Patriot</i>	2000	2	Kolonel Tavington

Tabel 1: Representatie tegenstanders in de Amerikaanse Revolutie

In *America* (1924) koos Griffith voor Kapitein Butler die Indianen rond zich verenigt als tegenstander. Het verhaal bereikt zijn climax niet in de onafhankelijkheidsoorlog tegen ‘de Britten’, maar wanneer Nathan Holden ten strijde trekt tegen Butler en de Indianen. In *Drums along the Mohawk* (1939) is het feit dat de Britten de eigenlijke tegenstanders zijn door een kunstgreep naar de achtergrond verschoven. De Tories hebben allerlei beloftes gemaakt aan de Indianen en hen zo voor hun kar gespannen waardoor alle aanvallen en gewelddaden gepleegd worden door een groep Indianen. Het historische conflict wordt herleid tot de strijd van de inwoners van de Mohawkvallei met een groep wilde Indianen die erop uit is zoveel mogelijk te vernietigen. Volgens O’Connor (1998: 37) is deze kunstgreep te verklaren door te verwijzen naar Ford die zich zorgen maakte over hoe hij de Britten die in 1939 reeds trouwe bondgenoten waren van de Amerikanen, als tegenstander moest representeren. Eenzelfde gegeven ligt aan de basis van *Northwest Passage* (1941). De tegenstanders in deze film zijn een groep Indianen en de Fransen⁹. Waar voorgaande films de schuld grotendeels bij de Indianen leggen, worden vanaf de geselecteerde films na de Tweede Wereldoorlog eerder Britse individuen als verantwoordelijken aangeduid.

In de film uit de vierde tijdsperiode, *Johnny Tremain* (1957) benadrukt verzetsleider Otis dat de Amerikanen nooit slecht behandeld werden door de Britten, maar dat de tijd gekomen is voor de Amerikanen om hun vrijheid te claimen. De Britse generaal toont op zijn beurt begrip en respect voor de patriotten die vechten voor hun idealen. Het kwade wordt in de film vertegenwoordigd door de meedogenloze Britse zakenman Lyte. Door het ontbreken van de Indianen als schuldige partij en het niet

⁹ (*) Er dient wel opgemerkt te worden dat deze film zich afspeelt in 1759, circa twee jaar na het begin van de ‘zevenjarige oorlog’ of de ‘French and Indian War’ en dus nog voor het uitbreken van de Amerikaanse Revolutie. Toch kunnen er reeds enkele cruciale indicatoren voor de toekomstige breuk tussen de kolonie (de VS) en het moederland (Groot-Brittannië) bespeurd worden in deze film.

geheel vrijpleiten van de Britten met betrekking tot de oorlog wordt deze film in het schema opgenomen als een film van de tweede categorie. In *1776* (1972), een film die handelt over de totstandkoming van de onafhankelijkheidsverklaring, is de afkeer voor King George duidelijk merkbaar en menig congreslid verkondigt dan ook uitgesproken dit standpunt. Thomas Jefferson weigert bijvoorbeeld om de verwijzing naar King George als een tiran te schrappen uit de verklaring die hij heeft opgesteld. *Revolution* (1985) is weer iets milder voor de vorst en brengt de afkeer voor King George slechts symbolisch in beeld. De film vangt bijvoorbeeld aan met een standbeeld van de koning dat wordt neergehaald. Het hoofd wordt afgehakt, bespuwd en uiteindelijk in de rivier gegooid. Toch wordt niet nagelaten de wreedheden van de Britten aan te kaarten. Zo is er de ellenlange marteling van een patriottische jongen of de ‘vossenjacht’ op twee Amerikaanse arbeiders, waarbij één van hen onder het toezien van de Britse officieren verscheurd wordt door jachthonden. De schuld hiervoor wordt echter steeds bij een hardvochtig individu gelegd in plaats van bij ‘de Britten’. Ook worden er in het begin van de film barbaarse Iroquezen opgevoerd die aan de zijde van de Britten vechten. In *The Patriot* (2000) ten slotte is de fictieve Kolonel Tavington de reïncarnatie van de duivel. Hij is diegene die de opdrachten tot gruweldaden geeft. Op verschillende momenten in de film is duidelijk te zien dat andere Britten het daar niet altijd mee eens zijn en met afgrijzen toekijken of uitvoeren wat Tavington beveelt. Tekenend zijn in dit verband het fragment waarin Tavington het zoontje van Benjamin doodt of de scène waarin hij opdracht geeft een kerk vol dorpingen in brand te steken.

In de eerste films worden de Indianen als groep als tegenstanders gerepresenteerd. Zoals we reeds in het theoretisch kader aangaven, wordt hierdoor volgens Wiegman (2000: 162) de idee van inherente gewelddadigheid van Indianen versterkt. In deze films wordt het Britse volk echter nooit als geheel als barbaars gerepresenteerd. De schuld voor de begane wreedheden wordt stevast gelegd bij sadistische, immorele en op macht beluste Britse individuen, al dan niet in combinatie met een groep wilde Indianen. Bij de representatie van de Britten vindt dus het omgekeerde proces plaats: door het poneren van slechts enkele boosaardige individuen wordt de idee van de inherente gewelddadigheid van de Britten tijdens de Amerikaanse Revolutie afgezwakt of zelfs ontkent. Een mogelijke verklaring voor deze bijzondere vaststellingen in de representatie van de tegenstanders ligt volledig in de lijn van wat O’Connor zegt over Ford en wordt aangereikt door McGilligan (1973). Hij suggereert dat de politieke banden tussen de VS en Groot-Brittannië verhinderen dat Hollywood deze inmiddels bevriende natie als barbaars representeren. De zeldzame non-conformistische cineast die dit toch doet, werd allerm minst gewaardeerd. Zo is er het verhaal van *The Spirit of ’76* (1917). In deze prent worden de gruweldaden van de Britten tijdens de Amerikaanse Revolutie in beeld gebracht. Dit is regisseur Goldstein zuur opgebroken. Goldstein werd voor de rechtbank gesleept en uiteindelijk veroordeeld tot tien jaar opsluiting. Bij de eerste film, *America*, is er ook nog een andere verklaring mogelijk door te verwijzen naar diens maker, D.W. Griffith, die erg Brits gezind was en dus de Britten niet als tegenstander kon identificeren. Ook zou de komst van New Hollywood kunnen verklaren waarom er plots afgestapt wordt van

het overduidelijk poneren van de Indianen als tegenstander in de latere films. In plaats van films te maken gebaseerd op conventionele waarden, begon New Hollywood films te maken die kritischer omsprongen met conventionele waarden. Dit hing natuurlijk ook samen door een algemene wijziging in denken over een multi-culturele samenleving. Daar waar vroeger een mythisch beeld bestond over wilde Indianen als vijand in de Amerikaanse Revolutie, werd door de sociale en culturele beroering vanaf 1955 de rol van de Indianen herzien. Hierop gaan we in het tweede onderzoek wat dieper in.

4.1.2. Films over Secessieoorlog

De Secessieoorlog of de Amerikaanse Burgeroorlog werd tussen 1861 en 1865 uitgevochten tussen het Noorden en het Zuiden van de VS. Aangezien het hier gaat om een intern conflict is het voor de cineasten moeilijker om te kiezen vanuit welk standpunt (Noord versus Zuid) het verhaal verteld wordt. Beide partijen zijn inmiddels immers verenigd onder de vlag van de Verenigde Staten van Amerika en het lijkt dus niet evident een zijde te kiezen. Uit ons onderzoek blijkt dat in de eerste twee films gesympathiseerd wordt met de Zuiderlingen. Vanaf de films van de jaren '40 wordt vooral de nadruk gelegd op de zinloosheid en wreedheid van een oorlog tussen inwoners van eenzelfde land (**tabel 2**).

In de visie van Griffith, de regisseur van *The Birth of a Nation* (1915), was het Noorden ten tijde van de Secessieoorlog een valse, corrupte, gemene en koude maatschappij, terwijl in het Zuiden op dat moment liefde, vrede en warmte centraal stonden. Het Zuiden kon dan ook niet anders dan zich verdedigen tegen de bemoeizucht van de Yankees, die het lieflijke Zuiden wilden vergiften met hun absurde ideeën. Dat Griffith zo uitgesproken met het Zuiden sympathiseert en de Noordelijken verguisd, is te verklaren door te verwijzen naar de achtergrond van de regisseur. Toen Griffith *The Birth of a Nation* uitbracht in 1915, lag de Secessieoorlog nog maar twee generaties ver in het verleden. Griffith's grootvader had bijvoorbeeld nog meegevochten aan de zijde van de Confederatie. Dit maakte dat er nog steeds aanhangers waren van het Noorden en het oude Zuiden, hoewel men in de praktijk sprak van één natie.

In *Gone with the Wind* (1939) wordt het verhaal eveneens verteld vanuit het standpunt van de Zuiderlingen. Er heerst een voortdurende angst voor de Yankees. Door onder meer het personage van Rhett Butler wordt echter ook de zinloosheid van de oorlog aangekaart. Hij strijdt aanvankelijk niet mee, tot het Zuiden er erg slecht komt voor te staan en hij zich verplicht voelt zijn volk bij te staan. Ook na de Secessieoorlog wordt nog steeds naar de Yankees verwezen als de vijand, als slechteriken waarmee men geen zaken doet. Dat Scarlett dat dan wel doet, wordt haar

uiteraard niet in dank afgenomen. Selznick¹⁰ was een Noordeling, wat het vreemd maakt dat hij de kant kiest van de Zuiderlingen. Een verklaring hiervoor ligt echter voor de hand daar *Gone with the Wind* simpelweg een verfilming was van een erg populair boek.

Film	Release	Point-of-view	Representatie conflicterende partijen
<i>Birth of a Nation</i>	1915	Zuiderlingen	Het warme en vreedzame Zuiden moet zich verweren tegen het kille en wrede Noorden.
<i>Gone with the Wind</i>	1939	Zuiderlingen	De Zuiderlingen leven in angst voor de vijand, de Yankees. Niettemin wordt de zinloosheid van de oorlog hier al aangekaart.
<i>The Red Badge of Courage</i>	1951	Noorderlingen	De tegenstander wordt nauwelijks getypeerd, individuele Zuiderlingen zijn gewone mensen.
<i>The Horse Soldiers</i>	1959	Noorderlingen	Beide partijen worden als humaan geportretteerd.
<i>The Good, the Bad and the Ugly</i>	1967	‘The Good’, ‘the Bad’ en ‘the Ugly’	De zinloosheid van deze wrede en absurde strijd wordt benadrukt, beide partijen worden gelijkaardig in beeld gebracht.
<i>Dances with Wolves</i>	1990	John Dunbar (Noorderling) en Indianen	Geen uitspraak over de strijdende partijen.
<i>Gangs of New York</i>	2002	Ierse immigrant	De wreedheid van de oorlog wordt benadrukt.

Tabel 2: Point-of-view en representatie conflicterende partijen in films over de Secessieoorlog

In de twee films uit de daaropvolgende periode - *The Red Badge of Courage* (1951) en *The Horse Soldiers* (1959) - wordt niet expliciet een kant gekozen zoals tevoren, maar wordt het verhaal verteld vanuit de positie van de Noorderlingen, zodat de Zuiderlingen onvermijdelijk de vijand zijn. In *The Red Badge of Courage* (1951) worden de opponenten van onze ‘helden’ zelfs nauwelijks getypeerd, bijna alsof de makers niemand voor het hoofd wilden stoten. De weinige confrontaties in de film tussen Noordelijke en Zuidelijke soldaten verduidelijken eerder dat de tegenstanders net zoals de hoofdpersonages slechts gewone mensen zijn en zeker geen beroepsmoordenaars of vertegenwoordigers van het kwade. Deze naoorlogse film moet in de eerste plaats gezien worden als een film over de chaos, horror en

¹⁰ Hoewel de film officieel op naam stond van Victor Fleming, moet hij in hoofdzaak worden toegeschreven aan David O. Selznick, een van de meest befaamde producenten uit Hollywood.

nutteloosheid van oorlog. Henry Fleming, gespeeld door een veteraan van de Tweede Wereldoorlog, heeft te kampen met angsten. Huston maakt hier op een erg dramatische wijze duidelijk dat de grens tussen heroïek en lafheid, net zoals de frontlijn tijdens een oorlog, vaak erg vaag is (DeBona, 2003: 57-78). In de periode na de Tweede Wereldoorlog kwamen veel Amerikanen tot het besef dat de oorlog niet alleen winnaars had opgeleverd, maar ook vele verliezers. Daarnaast was er ook de gruwel van de holocaust en de bommen die gedropt werden in Hiroshima en Nagasaki. De gruwel en het verderf van de strijd en de daar bijhorende menselijke tweestrijd zijn de primaire thema's van *The Red Badge of Courage*. Hetzelfde kan gezegd worden over *The Horse Soldiers* (1959) dat als het ware het perspectief van *Gone with the Wind* lijkt om te draaien¹¹. De Yankees blazen bruggen en munitievoorraden op, maar er vallen opvallend weinig doden bij de weinige gevechten met de Zuiderlingen. De Yankees weigeren te schieten op het kinderleger van de Zuiderlingen en in het laatste shot biedt de leider van de Zuiderlingen de dokter van de Yankees de hulp aan van hun dokter. Hoewel het verhaal dus wel verteld wordt vanuit het standpunt van de Yankees, worden beide partijen als humaan geportretteerd. Op zich is het vreemd te noemen voor een Ford-film dat zijn sympathie eenzijdig lijkt te resorteren bij de Yankees, terwijl hij voordien in *Ford Apache* (1948) en *She Wore a Yellow Ribbon* (1949) een Amerikaanse utopie had getekend door Noord en Zuid broederlijk naast elkaar te laten leven. Volgens Paulus (2003) is dit te verklaren door het feit dat Ford amper geïnteresseerd was in de film: Ford was ziek toen hij deze film maakte, een film die hij nota bene maakte als regisseur 'for hire'.

In *The Good, the Bad and the Ugly* (1967) wordt helemaal geen kant meer gekozen. De hoofdpersonages uit die film gebruiken de oorlog enkel om hun persoonlijk doel te bereiken - het vinden van de goudschat - en het doet er voor hen dan ook niet toe aan welke kant van de oorlog ze staan. In tegenstelling tot de Hollywood western, die traditiegetrouw een duidelijk onderscheid tussen de twee tegenstanders in de oorlog - de aristocratische, patriarchale Confederatie en het liberale pragmatische Noorden - maakte, vertroebelt regisseur Leone in *The Good, The Bad and The Ugly* dat onderscheid. Hij brengt de Noordelijken en de Zuidelijken immers op een gelijkaardige manier in beeld. Hoofddoel van de film is dan ook niet iemand als vijand bestempelen, maar wel een beeld schetsen van een wrede en absurde strijd met ontelbare slachtoffers langs beide kanten. Die anti-oorlogsboodschap stamt uit het verleden van de regisseur. Leone had zijn jeugd jaren ten tijde van de Tweede Wereldoorlog in Mussolini's Rome doorgebracht. Dit heeft zonder twijfel een invloed gehad op zijn houding ten opzichte van oorlog. Vooral in het Noordelijke gevangenenkamp wordt duidelijk hoe wreed de Yankees wel waren. Zo moet het gevangenenorkest in tranen blijven doorspelen zolang de martelpraktijken binnen verdergingen. Leone's verwijzing naar de Gestapomethodes is hier overduidelijk. Dat

¹¹ In *The Horse Soldiers* komen er vele referenties voor naar *Gone with the Wind* (bijvoorbeeld een zoon die van zijn moeder niet ten strijde mag trekken en Scarlett/Hannah die haar sjaal vergeet). Een vervolgonderzoek zou deze intertekstualiteit tot voorwerp kunnen nemen.

de Yankees van wreedheden worden beschuldigd, is karakteristiek voor zijn onmiskenbaar anti-Amerikaanse gevoelens. Zijn film zou bovendien ook kunnen beschouwd worden als een kritiek op (de Amerikaanse aanpak van) het conflict in Vietnam. De Vietnamoorlog bleek immers een vuile, zinloze oorlog te zijn - eigenlijk net zoals de Secessieoorlog volgens Leone - waarop al snel protest uit de hele wereld kwam (Frayling, 1998). *Dances with Wolves* (1990) vervolgens speelt zich af ten tijde van de Secessieoorlog. Het historische kader van de Secessieoorlog biedt voor de regisseur echter enkel een startpunt om zijn verhaal over etniciteit en respect te vertellen. In *Gangs of New York* (2002) ten slotte werkt Scorsese verder in de lijn van de voorgaande films door vooral aandacht te besteden aan de wreedheid van de oorlog. Zo worden Ierse immigranten van de boot die hen naar hun nieuwe land bracht rechtstreeks naar het slagveld gevoerd om daar te vechten voor dat nieuwe land. Op het moment dat deze nieuwe soldaten inschepen richting oorlogsgebied worden de lijkkisten met hun gesneuvelde voorgangers massaal van boord gehesen.

Uit ons onderzoek blijkt dus dat het standpunt ten opzichte van de tegenpartij vanaf *The Red Badge of Courage* niet vijandig meer is en dat de eerste tekenen van een verhaal over de absurde strijd tussen broeders reeds in *Gone with the Wind* opduiken. Volgens historicus Bruce Chadwick (2001) gaan films over de Secessieoorlog primair over verzoening, hetzij door een romance tussen een Zuiderling en een Noorderling, hetzij door broeders die door de oorlog uiteen worden gehaald en zich na de oorlog met elkaar verzoenen. Het was een oorlog die niemand startte en niemand echt verloren heeft. In de drie recentste films komt deze boodschap ook naar voor, maar kunnen we geen verdere uitspraken doen over de representatie van de conflicterende partijen omdat het films betreft die niet expliciet over de Secessieoorlog gaan. Daarnaast geeft ons onderzoek aan dat de verhalen van de eerste vier films steeds worden verteld vanuit het standpunt van blanke Zuiderlingen, dan wel blanke Noorderlingen. De cineasten hadden echter ook de keuze het verhaal te vertellen vanuit een ander standpunt, dat van de Afro-Amerikanen bijvoorbeeld. Het is pas vanaf de tv-serie *Roots* (1977) van Chomsky et al. dat er gekozen werd voor het standpunt van de Afro-Amerikanen en pas vanaf 1989 met *Glory* van Edward Zwick dat er Afro-Amerikanen verschenen in de strijd. Dit maakt dat de representatie van de conflicterende partijen in de films over de Secessieoorlog, net zoals die over de Amerikaanse Revolutie, onlosmakelijk verbonden is met de representatie van etnische minderheden.

4.2. Representatie van etnische minderheden

4.2.1. Griffith's racisme

In de eerste tijdsperiode hebben we twee films geselecteerd van Griffith, waarbij we de representatie van etnische minderheden meteen al gedeeltelijk kunnen verklaren door te verwijzen naar de overtuiging van deze regisseur. In *The Birth of a Nation*

(1915) verbeeldt Griffith 'The Plantation Illusion' of 'The Southern Illusion', de mythe die de zuiderlingen ten tijde van de Secessieoorlog, maar ook nog lang daarna zichzelf en de rest van de wereld voorhielden. Deze mythe is een beeld van een feodaal, agrarisch systeem met rijke, vriendelijke, blanke aristocraten en landeigenaars met trouwe, tevreden en gehoorzame zwarte slaven. Daarnaast waren er ook Afro-Amerikanen die op het slechte pad geraakt waren, hetzij door misleiding door het Noorden, hetzij doordat ze als mulat geboren waren en dus gemengd bloed hadden. Zij waren het die allerlei misdaden, meestal seksuele, pleegden (Carter, 1998: 10-15). In *The Birth of a Nation* worden alle Afro-Amerikanen gekarakteriseerd als dom en loom, maar bij de gecorrumpeerde Afro-Amerikanen worden hun zogenaamde agressiviteit en gebrek aan seksuele remmingen extra benadrukt. In Griffith's visie op de Secessieoorlog moest de Ku-Klux-Klan (KKK) bijgevolg noodgedwongen in actie komen tegen die slechte Afro-Amerikanen. In de film wordt de KKK dan ook expliciet in het positieve licht gepresenteerd als de redder van het Arische ras en de bevrijder van de blanke bevolking van de zwarte overmacht.

Griffith kan beschouwd worden als een racist. *The Birth of a Nation* rechtvaardigt met zijn representatie van de 'brutal black bucks' racistische misdaden en het lynchen van Afro-Amerikanen in de Verenigde Staten van die tijd. Na enkele weken werd Griffith onder druk van The National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) verplicht om de meest racistische scènes uit de film te knippen. Scènes waarin blanke vrouwen verkracht worden door Afro-Amerikanen alsook een epiloog waarin gesuggereerd wordt dat de oplossing van Amerika's raciale problemen kunnen worden opgelost door de 'negers' naar Afrika te verbannen, werden verwijderd uit de film (Cook, 1996: 78). De film werd volledig verbannen in vijf staten en negentien steden (Wiegman, 2000: 161). Griffith was geschokt door deze reactie. Hijzelf was zich niet bewust van het racistische karakter van de film. Hij bevestigde eenvoudigweg de stereotypes uit zijn periode, de mythe rond de Reconstructie, gepropageerd door politici en historici uit de late 19^{de}, vroege 20^{ste} eeuw. Een hele generatie blanke Zuiderlingen en vele andere Amerikanen deelde Griffith's racisme (Cook, 1996: 78-79). Toen *The Birth of a Nation* gemaakt werd of zelfs naar aanleiding van de film, werd er in Amerika de KKK opgericht. De macht van de KKK verzwakte in de loop van de jaren '20 (Roark et al., 1998: 896-898). Dit verklaart gedeeltelijk waarom we bijna tien jaar later in *America* (1924) een andere Griffith zien, althans wat de representatie van de Afro-Amerikanen betreft. Het gaat hier bovendien ook over een ander conflict. In *America* komen twee Afro-Amerikanen voor. Beiden zijn trouwe bedienden die alles zouden doen voor hun meester. Eén van de Afro-Amerikanen blijkt uiteindelijk een held wanneer hij een steentje bijdraagt bij het redden van Nancy Montague uit de handen van Walter Butler. Toch kent ook de representatie van de Afro-Amerikanen in *America* een racistische trek. Net als *Birth of a Nation* worden de Afro-Amerikanen door zwart geverfde blanken - de 'black face' acteurs - gespeeld (Ebert, 2003). De voornaamste reden voor deze keuze was, volgens de filmmaker, dat er simpelweg geen goede zwarte acteurs te vinden waren én omdat hij geen Afro-Amerikanen in de buurt van

zijn acteurs wilde. Desalniettemin zal Griffith de geschiedenis ingaan als de eerste regisseur die zwarte figuranten in dienst nam (Litwack, 1996: 140).

Griffith mag dan wel in *America* de Afro-Amerikanen minder racistisch representeren, zijn representatie van de Indianen¹² is behoorlijk racistisch te noemen. Volgens O'Connor (1998: 36) valt dit grotendeels te verklaren door het feit dat de Indianen als enige etnische minderheid geen belangenvertegenwoordiging of 'lobbyisten' hadden in Hollywood. De Indianen worden opgevoerd als manipuleerbare poppen die zomaar vijand Walter Butler volgen. Ze worden gerepresenteerd als demonische wildemannen. Ze lopen steeds half naakt rond, zelfs wanneer de andere personages mantels en mutsen tegen de vrieskou dragen. Over het algemeen staan de Indianen bewegingsloos, tenzij ze rond het vuur duivelse dansen lijken uit te voeren¹³ of ten strijde trekken en zich dan als wildemannen te gedragen die zelfs moeders van kinderen vermoorden als hun kind er naast staat. De enige Indiaan die communiceert met Butler en zijn mannen draagt een Engelse naam. Er wordt gesuggereerd dat hij de enige is met intelligentie omdat hij vaak contact had met de blanken. De Indianen zijn over het algemeen een zwijgende aanwezigheid, wat een erg dreigende sfeer doet ontstaan. Zoals we in het theoretisch kader reeds beschreven hebben, is de stereotype van de gewelddadige Indiaan die Griffith hier neerzet, een die een lang leven beschoren was en is. Het is kenmerkend voor de ideologie van die tijd, tot zelfs ver in de jaren '50, om de Indianen te representeren als wildemannen, met name in het western genre.

4.3.2. Wilde Indianen, maar goede zwarte slaven

In de jaren '30 en '40 waren de Indianen talrijk aanwezig in films over de Amerikaanse Revolutie. Volgens Washburn (1998) had dit te maken met de hervormingen tijdens de New Deal periode (1933-1938) door de commissie van Indiaanse zaken waardoor Hollywood's aandacht gevestigd werd op de Indianen. Tegelijkertijd werden deze jaren voor en tijdens het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog gekenmerkt door een bevestiging van traditionele patriottische waarden. De negatieve stereotype van de Indiaan (een traditionele vijand) werd opgevoerd in films zoals *Drums along the Mohawk* (O'Connor, 1998: 28).

In *America* is er een slechte, maar deftige Indiaan te bespeuren, die zich westers gedraagt, hoewel de andere 'slechte' Indianen in groep worden gerepresenteerd. Het personaliseren van één goede Indiaan vinden we ook terug in Ford's *Drums along the Mohawk* (1939) met de 'beschaafde' Blueback die aan de kant van de Amerikanen staat. Opvallend is hoe dat de slechte Indianen enkel oergeluiden lijken te produceren, daar waar de goede Indiaan Engels spreekt, weliswaar erg gebrekkig. Het

¹² De Indianen worden net als de zwarten in *Birth of a Nation* door blanke acteurs gespeeld.

¹³ Door de techniek van tinting wordt deze scène rood gekleurd: de kleur van vuur, maar ook van de duivel.

is op dit vlak dat *Drums along the Mohawk* de representatie van de Indianen in *America* verderzet, maar ook verbreekt. De slechte Indianen worden eveneens als demonisch gerepresenteerd. O'Connor (1998: 32) suggereert dat het feit dat de film in kleur is in plaats van het gebruikelijke zwart-wit, de Indianen als meer bedreigend doen overkomen dan misschien de bedoeling was. Daar waar in Griffith's film de chef een slechte Indiaan is, wordt deze in Ford's film echter een ware vriend van de Amerikanen. Blueback wordt echter een aantal keer opgevoerd om Lana (en de kijker) op stang te jagen. Ze schrikt als ze hem ziet, maar vergist zich: Blueback is een vriend van haar man. Ford wordt onder meer hierdoor verdacht van racisme, maar dat wordt door Nolley (1998) weerlegd. Ford zou met de angst die hij opwekt met het personage Blueback de maatschappij een spiegel willen voorhouden. Ford verwijst naar de raciale angsten ontstaan door het creëren van gevaar door een vijand te zien in een potentiële vriend. Wel is het zo dat Ford er nooit in geslaagd is om zich te ontdoen van de racistische inslag van het western-genre. Volgens Nolley is het echter wel Ford die Indianen laat spelen door echte Indianen, wat zeer vooruitstrevend was.

Een illustratie van het werken met echte zwarte acteurs is te vinden in *Gone with the Wind*. Daarin speelde Hattie McDaniel de rol van Mammy, de opvoedster-slaaf. Zij won bovendien als eerste zwarte een Oscar¹⁴. Mammy is erg mondig en dwingt respect af. Ze heeft een rol van betekenis in de film en in het leven rond Scarlett. Zo is het Mammy die Melanie naar huis haalt om te bemiddelen tussen Scarlett en Rhett na de dood van hun dochter Bonnie. Bij de representatie van de andere zwarte vrouwelijke huisknecht Prissy kunnen we vanuit hedendaagse oogpunt een onbehaaglijk gevoel krijgen. Ze komt erg onhandig over en liegt over haar kennis van verloskunde, waarvoor Scarlett haar een mep in het gezicht geeft. Scarlett geeft echter bijna alle mannen en vrouwen om haar heen een mep. Over het algemeen worden de Afro-Amerikanen op respectvolle wijze gerepresenteerd. Zo wordt Scarlett door haar vader terecht gewezen omdat ze hun zwarte huisknechten slecht behandelt ("Je moet streng, maar vriendelijk zijn, vooral tegen de zwartjes"). Na de dood van vader O'Hara krijgt de huisknecht zijn gouden horloge "omdat vader dat zo gewild heeft". Ook is het een ex-huisknecht Big Sam die Scarlett redt wanneer twee gangsters haar proberen te overvallen.

In *Northwest Passage* (1941) worden Indianen nog steeds als primitieve wildemannen afgeschilderd, maar toch worden deze keer een aantal van hun kwaliteiten zoals hun vaardigheden om te overleven in de wildernis in de verf gezet. Over het algemeen worden ze echter niet afgebeeld als volwaardige mensen, maar als iets dat te vrezen valt, iets wat de eigen cultuur volledig zou kunnen ondermijnen. De manier waarop de Indianen als etnische minderheid in *Northwest Passage* afgebeeld worden en vooral hoe de blanken zich in de film tegenover hun gedragen, is erg ruw en zelfs racistisch te noemen (Cameron, 1997: 76). In de geselecteerde films van de late jaren dertig en veertig zien we dus dat Indianen wildemannen blijven en de Afro-

¹⁴ Voor Best Supporting Actress (IMDB, 2003).

Amerikaanse brave slaven. Volgens Maltby (1996: 48) werden de Indianen als wilden opgevoerd als substituuut voor de raciale angsten voor Afro-Amerikanen nadat black-face acteurs onaanvaardbaar waren geworden.

De naoorlogse periode brengt daarentegen ook films voort waarin er opvallend weinig tot geen ruimte wordt gelaten voor de representatie van Afro-Amerikanen of Indianen in het verhaal. Noch in *Red Badge of Courage* (1951), noch in *Johnny Tremain* (1957) komen etnische minderheden uitgebreid aan bod. Zo is in die laatste de enige niet-blanke het zwarte knechtje van een rijke ondernemer. Twee jaar later is er in *The Horse Soldiers* (1959) wel een passieve rol weggelegd voor Cuffy, de dienstmeid van Hannah. Ze wordt als enige doodgeschoten door twee Zuiderse rebellen, wat een moment van sentiment oplevert. De slavenkwestie wordt verder ook nog een keer in de marge aangehaald wanneer de Yankees een groepje vrijgelaten slaven passeert. Naar hen wordt gerefereerd als ‘smokkelaars’. Over het algemeen kunnen we stellen dat de Yankees respect tonen voor de Afro-Amerikanen. Dat de dokter een zwarte vrouw helpt te bevallen, bewijst dit. *The Horse Soldiers* is een film die met de representatie van de Afro-Amerikanen reeds inspeelt op de sociale en culturele Revolutie die in de Verenigde Staten van toen was begonnen.

4.3.2. Naar multi-culturele films

De periode vanaf 1955 en vooral de jaren ‘60 werden gekenmerkt door sociale en culturele beroering, wat resulteerde in een nieuw concept van een ideaal Amerika: een multiculturele in plaats van een mono-culturele natie (Pearson, 2001a). De Civil Rights Movement boekte grote successen met de Civil Rights Act van 1964 en de Voting Rights Act van 1965, die burgerrechten garandeert aan alle Amerikanen, ongeacht etniciteit. Indianen reageerden op hun erbarmelijke levensomstandigheden in een serie van betogingen; in 1968 richtte zij de American Indian Movement (AIM) op. Ook de organisatie NAACP lukte het om vanaf de jaren ‘60 merkbaar invloed uit te oefenen op industrieën in de VS (Leeflang, 1995: 364). In de geselecteerde films vanaf de jaren ‘60 zien we dat dit klimaat zorgde voor of in wisselwerking trad met een andere representatie van etnische minderheden in films.

In *The Good, The Bad and The Ugly* (1967) draait Leone de traditionele westernconventies om en maakt van de blanke Gringos anti-helden terwijl het Mexicaanse personage een volwaardige menselijkheid krijgt. Hiermee levert de regisseur kritiek op de heroïek en de verheerlijking van de blanken. Door deze omkering van zaken wou Leone de traditionele westernconventies bekritisieren. In de musical *1776* (1972) zien we ook hoe er speciale aandacht gaat naar de slavenproblematiek. Het belangrijkste moment tijdens de debatten waarop over minderheden wordt gepraat, is het moment waarop Rutledge bezwaar heeft tegen het fragment in de onafhankelijkheidsverklaring over slavernij. Jefferson keurt hierin slavernij af. Rutledge verdedigt slavernij door te stellen dat dit een wijze van leven is in South Carolina en gelooft dat slaven eigendom zijn en geen mensen. Rutledge

klaagt in het muzieknummer ‘Molasses to rum’ de hypocrisie aan van de Noorderlingen, die maar al te graag verdienen aan de handel in ‘black gold’. Uiteindelijk binden Jefferson en Adams, op aandringen van Franklin, in en stemmen ze toe met het schrappen van de bezwarende passage.

Hoewel Afro-Amerikanen niet prominent aanwezig zijn in *Revolution* (1985), is er toch een belangrijke rol weggelegd voor dienstster Cuffy als onafhankelijkheidsstrijder naast blanke heldin Daisy. Via dat personage worden Afro-Amerikanen met andere woorden getoond als mensen en inwoners van de VS die even veel recht hebben op hun strijd naar onafhankelijkheid. Toch is de representatie van de Indianen nog steeds erg ‘klassiek’, althans wat de representatie van één stam betreft. De slechte Iroquezen vechten aan de kant van de Britten in ruil voor materiële beloningen, praten niet en gebruiken bijlen als wapen. Deze stam wordt duidelijk erg primitief en zelfs barbaars voorgesteld. In de rest van de film staan echter de ‘goede’ Huron centraal, een modernere stam die de Amerikanen helpt in hun strijd tegen de Britten en tevens het leven van de hoofdpersonages ten goede verandert.

In *Dances with Wolves* wordt het verhaal verteld vanuit het standpunt van de Indianen, wat baanbrekend was. In het begin van de film worden racistische blanke personages opgevoerd en agressieve en moordlustige Pawnees, de eerste Indianenstam waarmee we kennismaken. Wanneer dan eindelijk de centrale stam uit deze film, de Sioux, in beeld komt, lijken de eerder aangebrachte vermoedens over een agressief volk dat zich niet wil inlaten met de blanken alweer bevestigd. Het is alsof de regisseur hiermee wil aankaarten dat racisme voortvloeit vanuit onwetendheid, want eens we via hoofdpersonage Dunbar effectief kennismaken met de Sioux-Indianen, gaat een hele nieuwe wereld voor zowel Dunbar als de kijker open. Een wereld waarin respect voor en harmonie met anderen en de natuur centraal staan. Dunbar leert van de Sioux en neemt hun waarden en levenshouding over en wordt zo een beter mens, zonder evenwel zijn blanke afkomst te verloochenen. Een duidelijk pleidooi voor multiculturalisme en respect voor de ander. In dezelfde periode werd wellicht een van de bekendste films over de Burgeroorlog gemaakt: *Glory*. De film gaat over een militaire eenheid die volledig uit Afro-Amerikanen bestaat.

In de films uit de laatste periode wordt het verhaal terug verteld vanuit het standpunt van de WASPs. De etnische minderheden die in *The Patriot* aan bod komen zijn Afro-Amerikanen en zij krijgen de rol toebedeeld van slaaf of huisbediende. Benjamin, de hoofdpersoon, stelt echter ‘vrije’ Afro-Amerikanen te werk op zijn plantage. Op die manier hangt Emmerich een beeld op van de Amerikanen als rechtschapen mensen die iedereen als gelijke behandelen. Op ideologisch vlak lijkt ‘The American Dream’ volgens Lehrman (2003) in deze film werkelijkheid geworden. In *Gangs of New York* komen vier etnische groepen aan bod: WASPs, Afro-Amerikanen, Chinezen en Katholieke Ieren. Deze laatste vormen de belangrijkste minderheid in deze film. *Gangs of New York* kan in feite gezien worden als een film waarin aandacht besteed wordt aan de disputen tussen verschillende

etnische minderheden, maar waar er toch sprake is van een zekere toenadering, voornamelijk dan tussen de gezworen vijanden Bill 'The Butcher' (protestant) en Amsterdam (katholiek). Als we deze film van Scorsese vergelijken met de eerste film over de burgeroorlog van Griffith dan valt onmiddellijk op dat Afro-Amerikanen hier helemaal niet negatief in beeld worden gebracht. Ze worden als slachtoffers geportretteerd wanneer ze op het einde van de film worden opgejaagd in de *draft riots*. Scorsese's hoofdbetrachting was om een authentiek beeld te schetsen van het moorddadige en ruwe New York van die tijd om zo de mythe die rond de ontstaansgeschiedenis van de VS heerste, te doorbreken. Scorsese is van Italiaanse afkomst, wat wellicht verklaart dat hij minder moeite heeft om de mythe te doorprikken. Dat de film een jaar later uitgebracht werd dan gepland (2002 in plaats van 2001), had te maken met 11 september. Een film als *Gangs of New York* met corrupte, moordende en stelende brandweermannen en politieagenten was niet gepast (Smets, 2002).

5. Besluit

Uit ons onderzoek blijkt hoezeer dat de filmische representatie van conflicterende partijen en etnische minderheden gerelateerd zijn aan de maker(s) en de context waarin ze gemaakt zijn. De invloed van de regisseur werd vooral duidelijk bij de films van D.W. Griffith, John Ford en Sergio Leone. Het socio-culturele element vonden we voornamelijk terug bij de wijziging in denken over de Indianen door de maatschappij en Hollywood waardoor de Indianen niet meer eenzijdig als barbaren werden geportretteerd. De politieke factor zorgde er dan weer onder meer voor dat de cineasten voor de Tweede Wereldoorlog het moeilijk hadden om de Britten, hun bondgenoot, als barbaren af te schilderen en dit ten koste van de representatie van Indianen. Het is ook onder meer de politieke factor die ervoor zorgde dat de Afro-Amerikanen vanaf *Gone with the Wind* meer respectvol worden gerepresenteerd. De ideologische factor zorgde er vervolgens voor dat de Amerikanen in de films van de Amerikaanse Revolutie als ware patriotten werden afgeschilderd. Ook werd vooral in de films *Revolution* en *The Patriot* duidelijk dat ze aan het conservatieve gedachtegoed gerelateerd zijn, daar waar de films van Griffith gerelateerd zijn aan het segregatie-denken van het begin van de 20^{ste} eeuw.

In dit exploratief onderzoek analyseerden we hoe films gerelateerd zijn aan de filmmaker en de context waarin ze gemaakt zijn. De invloed van de regisseur konden we echter vooral onderzoeken bij films van grote filmauteurs zoals Griffith, Ford en Leone. Bij de andere films moesten we ons voornamelijk beroepen op een analyse van andere factoren. Ook dit was niet eenvoudig omdat er over sommige films zoals *Johnny Tremain*, *The Red Badge of Courage* en *Revolution* weinig geschreven is in academische werken. Ook hebben we er bewust voor gekozen om minder aandacht te besteden aan de rol van het publiek en de filmindustrie, waardoor deze belangrijke factoren onderbelicht blijven. Ook hebben we door de keuze voor films die impliciet over het historisch conflict gaan op te nemen in onze selectie, niet steeds aan het onderzoeksdoel kunnen beantwoorden. Zo zijn films als *Gone with the Wind*, maar vooral de films uit de laatste tijdsperiodes, *The Good, the Bad & the Ugly*, *Dances with Wolves* en *Gangs of New York* onderbelicht gebleven in ons onderzoek. Ook zou een vervolgonderzoek kunnen vertrekken vanuit de genreproblematiek en zich focussen op het westerngenre. Ten slotte zou een vervolgonderzoek de films moeten bekijken in het ruimer perspectief van nationale cinema en nationale identiteit met een bijzonder aandacht voor mythevorming. Om aan al deze tekortkomingen het hoofd te kunnen bieden, zouden we willen suggereren om in een vervolgonderzoek minder films te analyseren en de tijdsperiode in te korten. Hierdoor kan er dieper in gegaan worden op de complexe relatie tussen films enerzijds en productie, intertekstualiteit (o.a. rol van genres), distributie, exhibitie en consumptie anderzijds zonder daarbij de ruimere context van samenleving en cultuur uit het oog te verliezen. We hopen echter dat we door deze paper een bijzonder inzicht hebben kunnen geven in de evolutie van films over eenzelfde historische gebeurtenis doorheen de 20^{ste} eeuw.

BIBLIOGRAFIE

ALVARADO, M., GUTCH, R. & WOLLEN, T. (1987), *Learning the Media. An Introduction to Media Teaching*, London: MacMillan Education.

BERNSTEIN, A. (2002), 'Representation, Identity and the Media', in NEWBOLD, C., BOYD-BARRETT, O. & VAN DEN BULCK, H. (eds.), *The Media Book* (259-317), London: Arnold Publishers.

BLANDFORD, S., GRANT, B. K., HILLER, J. (2003), *The Film Studies Dictionary*, London: Arnold Publishers.

CAMERON, K.M. (1997), *America on Film*, New York: The Continuum Publishing Company.

CARTER, E. (1998), 'Cultural History Written with Lightning: the Significance of The Birth of a Nation', in ROLLINS, P.C. (ed.), *Hollywood as Historian. American Film in a Cultural Context* (9-19), Kentucky: The University Press of Kentucky.

CHADWICK, B. (2001), *The Reel Civil War: Mythmaking in American Film*, New York: Knopf.

CHURCHILL, W. (2000), 'Fantasies of the Master Race: Categories of Stereotyping of American Indians in Film', in STAM, R., & MILLER, T. (eds.), *Film and Theory: an Antology*, Malden, Mass.: Blackwell Publishers.

COOK, D. A. (1996). *A History of Narrative Film*, New York & London: W.W. Norton & Company Inc.

DEBONA, G. (2003), 'Masculinity on the Front: John Huston's The Red Badge of Courage (1951) Revisited', in *Cinema Journal* (42), pp. 57-78.

EBERT, R. (30.3.2003), 'Birth of a Nation. Part I & II', URL http://www.suntimes.com/ebert/great_movies/birthofanation.html.

FRAYLING, C. (2000), *Sergio Leone: Something to Do with Death*, London & New York: Faber and Faber.

GRIPSRUD, J. (2002), *Understanding Media Culture*, London: Arnold Publishers.

HALL, S. (1995), 'The Whites of Their Eyes - Racist Ideologies and the Media', in DINES, G., & HUMEZ, J.M. (eds.), *Gender, Race and Class in Media* (18-22), London: Sage.

HALL, S. (ed.) (1997), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage/Open University.

HAYWARD, S. (2000), *Cinema Studies: the Key Concepts*, London: Routledge.

HILGER, M. (1995), *From Savage to Nobleman: Images of Native Americans in Film*, Lanham, Md.: Scarecrow Press.

INTERNET MOVIE DATABASE (10.11.2004), Biography for Hattie McDaniel', URL <http://www.imdb.com/name/nm0567408/bio>.

JOWETT, G. (4.7.1994), 'Why American Revolution Films are Box Office Bombs', URL <http://h-net.msu.edu>.

LEEFLANG, T. (1995), 100 Jaar Cinema 'the Art of Hollywood', Baarn: Uitgeverij Bosch & Keuning.

LEHRMAN, G. (10.11.2003), 'The Patriot', URL <http://www.gliah.uh.edu/historyonline/amrevfilm.cfm>.

LITWACK, L.F. (1996), 'The Birth of a Nation', in CARNES, M.C. (ed.), *Past Imperfect. History According to the Movies* (136-141), London: Cassell.

MALTBY, R. (1996), 'A Better Sense of History: John Ford and the Indians', in CAMERON, I., & PYE, D. (eds.), *The Book of Westerns* (34-49), New York: Continuum.

MCGILLIGAN, P. (1973), 'Thomas Jefferson Still Survives or Will the Real Revolution Please Stand Up?', in *Velvet Light Trap*, 8: 57-64.

MINTZ, S. (2003). 'Digital History', URL <http://digitalhistory.uh.edu/>

NOLLEY, K. (1998), 'The Representation of Conquest: John Ford and the Hollywood Indian (1939-1964)', in ROLLINS, P.C., & O'CONNOR, J.E. (eds.), *Hollywood's Indian. The Portrayal of the Native American in Film* (73-90), Kentucky: the University Press of Kentucky.

O'CONNOR, J.E., & JACKSON, M.A. (1988), *American History/American Film. Interpreting the Hollywood Image*, New York: Continuum.

O'CONNOR, J.E. (1998), 'The White Man's Indian: An Institutional Approach', in ROLLINS, P.C., & O'CONNOR, J.E. (eds.), *Hollywood's Indian. The Portrayal of the Native American in Film* (27-38), Kentucky: the University Press of Kentucky.

PAULUS, T. (2.12.2003). *RE: Horse Soldiers* [e-mail aan J. Van Gorp (jasmijn.vangorp@ua.ac.be)].

PEARSON, R. (2001a), 'Ethnicity', in PEARSON, R.E. & SIMPSON, P. (eds.), *Critical Dictionary of Film and Television Theory* (158-159), London & New York: Routledge.

PEARSON, R. (2001b), 'Representation', in PEARSON, R.E. & SIMPSON, P. (eds.), *Critical Dictionary of Film and Television Theory* (386-387), London & New York: Routledge.

ROARK, L.J., JOHNSON, M.P., COHEN, P.C., STAGE, S., LAWSON, A., & HARTMANN, S.M.. (1998), *The American Promise. A History of the United States*, Boston: Bedford Books.

ROLLINS, P.C., & O'CONNOR, J.E. (1998) (eds.), *Hollywood's Indian. The Portrayal of the Native American in Film*, Kentucky: the University Press of Kentucky.

ROSENSTONE, R.A. (2000), 'The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age', in LANDY, M. (ed.), *The Historical Film: History and Memory in Media* (50-66), New Brunswick: Rutgers University Press.

SIMPSON, P. (2001), 'Authorship', in PEARSON, R.E. & SIMPSON, P. (eds.), *Critical Dictionary of Film and Television Theory* (30-34), London & New York: Routledge.

SKLAR, R. (1990), 'Moving Image Media in Culture and Society: Paradigms for Historical Interpretation', in O'CONNOR, J.E. (ed.), *Image as Artifact. The Historical Analysis of Film and Television* (119-136), Florida: R.E. Krieger.

SMETS, J. (01.05.2002), 'Hommeles in Manhattan', in *Focus Knack*, pp.12-15

SOBCHACK, V. (2003), 'What is Film History? Or the Riddle of the Sphinxes', in GLEDHILL, C. & WILLIAMS, L. (eds.), *Reinventing Film Studies* (300-314), London: Arnold Publishers.

SORLIN, P. (1980). *The Film in History. Restaging the Past*. Oxford: Oxford University Press.

TAVES, B. (6.7.1994), 'Revolution as Adventure Myth', URL <http://h-net.msu.edu/cgi-bin/logbrowse.pl?trx=vx&list=h-film&month=9407&week=a&msg=OvPVIJNISO3QxPuRZMyajQ&user=&pw=>

TAYLOR, L. & WILLIS, A. (1999), *Media Studies. Texts, Institutions and Audiences*, Malden, Mass.: Blackwell Publishers.

VAN OUDHEUSDEN, J. (2000), *De Amerikaanse Geschiedenis in een Notendop*, Amsterdam: Prometheus.

WASHBURN, W.E. (1998), 'Foreword', in ROLLINS, P.C., & O'CONNOR, J.E. (1998) (eds.), *Hollywood's Indian. The Portrayal of the Native American in Film* (ix-xii), Kentucky: the University Press of Kentucky.

WIEGMAN, R. (2000), 'Race, Ethnicity, and Film', in HILL, J., GIBSON, P.C., & DYER, R. (eds.), *Film Studies: Critical Approaches* (156-166). Oxford: Oxford University Press.

WOLFENSTEIN, M. & LEITES, N. (1971), *Movies: a Psychological Study*, New York: Atheneum.

