

Hollywood's apartheid

Een onderzoek naar de representatie van de Zuid-Afrikaanse apartheid in
Hollywood films



Master Thesis Media & Journalistiek

Marieke van der Pol | 311860

Begeleider: Dr. A. Fokkema

Tweede lezer: Dr. J. Engelbert

Erasmus School of History, Culture & Communication

Erasmus Universiteit Rotterdam

Rotterdam, 22 juni 2012

**“It matters not how straight the gate,
how charged with punishments the scroll.
I am the master of my fate,
I am the captain of my soul.”**

W. Henley – Invictus

Abstract

Dit onderzoek heeft zich gericht op de representatie van de Zuid-Afrikaanse apartheid in Hollywood films en de vraag in hoeverre deze veranderd is tussen de periode tijdens de apartheid en de periode na de afschaffing. Eerst is gekeken in hoeverre de apartheid op een simplificerende manier werd weergegeven in de films *Cry Freedom* en *A Dry White Season* en of de zwarte Zuid-Afrikaan als stereotype van de niet-westerse Ander werd gepresenteerd. Daarna is onderzocht of deze representaties veranderd zijn in de films *Goodbye Bafana* en *Invictus* en op welke manier de Truth en Reconciliation Commissie (TRC) hiervoor een verklaring kan bieden. De filmanalyse heeft uitgewezen dat de representatie in de laatste films minder simplificerend was en de zwarte Zuid-Afrikaan minder als negatief stereotype werd gepresenteerd. De verandering was echter minder hevig dan verwacht, omdat de representatie in de eerste films minder extreem was dan verondersteld. De TRC bleek daarnaast in staat de verandering in representatie deels te verklaren.

Relevante begrippen: Zuid-Afrika, apartheid, representatie, simplificering, stereotypering, de Ander, filmanalyse, Truth en Reconciliation Commissie.

Voorwoord

Vijf jaar studeren, een hoop kennis en vooral ook lieve vrienden verder, is hij er dan eindelijk: het slotstuk van mijn master jaar, de spetterende finale. Na in drie jaar – ik citeer hierbij mijn vriend – redelijk op mijn sloffen het bachelorprogramma sociologie te hebben doorlopen, besloot ik dan toch maar de overstap te maken naar iets wat mij veel leuker leek. Dat ene verplichte schakeljaar moest ik dan maar voor lief nemen en dat heb ik nu ik er zo op terugkijk ook zeker niet willen missen. En daarbij: wat is nu een extra jaar studeren op een mensenleven?

Dat wat me in sociologie altijd zo aantrok, namelijk het op een sociologische manier benaderen van de maatschappij trof ik in de master media en journalistiek wederom aan, maar ditmaal gericht op een veel specifiekere vakgebied. Ik heb de master misschien nog wel leuker gevonden dan ik had verwacht, met uitzonderingen daargelaten natuurlijk. Voor mijn master scriptie had ik van te voren tegenstrijdige verwachtingen, mede veroorzaakt door alle verhalen van al afgestudeerden in mijn omgeving. Ik durf nu echter wel te zeggen dat ik – ondanks zo nu en dan wat logische motivatieproblemen – stiekem best plezier heb gehad aan het schrijven ervan. Het feit dat ik een onderwerp heb gekozen dat me oprecht interesseert is hier vooral de oorzaak van.

Afsluitend ben ik allereerst dank verschuldigd aan mijn begeleidster Aleid Fokkema. Zij heeft steeds veel tijd en moeite geïnvesteerd en gaf precies de sturing die ik nodig had. Daarnaast wil ik mijn ouders bedanken die ervoor zorgden dat ik zo geconcentreerd en rustig mogelijk kon werken en met hun bijna dagelijkse ‘je hebt het er maar druk mee hè’ de druk juist zonder het te weten nog eens verhoogden. Naast mijn lieve vrienden die steeds een luisterend oor boden, wil ik ook mijn vriend bedanken die de oorzaak is geweest van het onderwerp van deze scriptie. Door zijn boeiende verhalen bij zijn terugkomst van Zuid-Afrika ben ik nog meer geïnteresseerd geraakt in de apartheid. Een speciaal dankwoord wil ik tot slot richten aan mijn lieve opa en oma, die voor al hun kleinkinderen een grote stimulans zijn om te gaan studeren, zo ook voor mij. Met het inleveren van deze scriptie sluit ik een levensfase af waar ik erg van heb genoten, maar ik kan tegelijkertijd ook niet wachten om de volgende fase in te gaan.

Marieke van der Pol,
22 juni 2012

Inhoudsopgave

1. Inleiding	7
2. Historisch Kader	10
2.1 Zuid-Afrika en de apartheid	10
2.2 Truth en Reconciliation Commissie	10
3. Theorie en eerder onderzoek	12
3.1 Beeldvorming	12
3.1.1 <i>Representatie</i>	12
3.1.2 <i>Ideologie</i>	13
3.1.3 <i>Stereotypering</i>	14
3.1.4 <i>Stereotypering van de Ander</i>	15
3.1.5 <i>Oriëntalisme</i>	16
3.1.6 <i>Afikanisme</i>	17
3.2 Hollywood en de apartheid	18
3.2.1 <i>Representatie apartheid in Hollywood films</i>	18
3.2.2 <i>Stereotypering in apartheid films</i>	20
3.3 Filmnarratologie	21
3.3.1 <i>Beeldinhoudelijke filmanalyse</i>	22
3.3.2 <i>Formele filmanalyse</i>	23
3.4 Hypothesen	25
4. Methoden van onderzoek	28
4.1 Materiaal	28
4.1.1 <i>Verantwoording filmkeuze</i>	28
4.1.2 <i>Samenvatting films</i>	29
4.2 Kwalitatief onderzoeksinstrument	31
4.2.1 <i>Beeldinhoudelijke indicatoren</i>	31
4.2.2 <i>Formele indicatoren</i>	32
4.2.3 <i>Toetsen van hypothesen</i>	33
5. Resultaten	37
5.1 Cry Freedom	37
5.1.1 <i>Beeldinhoudelijk</i>	37
5.1.2 <i>Formeel</i>	39
5.2 A Dry White Season	41
5.2.1 <i>Beeldinhoudelijk</i>	41
5.2.2 <i>Formeel</i>	43
5.3 Goodbye Bafana	44
5.3.1 <i>Beeldinhoudelijk</i>	44
5.3.2 <i>Formeel</i>	46
5.4 Invictus	48
5.4.1 <i>Beeldinhoudelijk</i>	48
5.4.2 <i>Formeel</i>	49
5.5 Overeenkomsten en verschillen Cry Freedom vs. A Dry White Season	51
5.6 Overeenkomsten en verschillen Goodbye Bafana vs. Invictus	53
6. Discussie	56
6.1 Korte weergave uitkomsten	56
6.2 Uitkomsten hypothese 1	57
6.3 Uitkomsten hypothese 2	59
6.4 Uitkomsten hypothese 3	61
6.5 Uitkomsten hypothese 4	64

7. Conclusie & reflectie	66
7.1 Beantwoording onderzoeksvraag	66
7.2 Truth en Reconciliation Commissie als verklaring	67
7.3 Reflectie	68
8. Literatuurlijst	69
Bijlage: Historisch overzicht apartheid	73

1. Inleiding

Sinds de afschaffing van de apartheid in 1994 is Zuid-Afrika bezig met een missie, namelijk een eenheid scheppen: een nieuw Zuid-Afrika. Onder leiding van Nelson Mandela – in 1994 de eerste democratisch gekozen president van postapartheid Zuid-Afrika – werd in datzelfde jaar de Truth & Reconciliation Commissie (TRC) opgericht (Wilson, 2001). In lijn met de doelstellingen van die commissie zag Mandela in de Zuid-Afrikaanse filmindustrie ook een mogelijkheid om verzoening in het land teweeg te brengen (Treffry-Goatley, 2008). In de in 1994 nieuw opgestelde grondwet staat vrijheid van expressie – in dit geval met betrekking tot het produceren van films – centraal en wordt het maken van onafhankelijke films aangemoedigd (Treffry-Goatly).

Deze ontwikkeling staat haaks op de status van de Zuid-Afrikaanse filmindustrie gedurende de apartheid periode. Toen de Nationale Partij in 1948 de verkiezingen domineerde begon de periode van de zogenoemde ‘rassenscheiding’. Overal in het land werden de zwarten uit de gebieden weggehaald die volgens de Nationale Partij tot de blanke bevolking behoorden. Het idee van soevereiniteit in eigen kring werd doorgevoerd tot in het extreme. Een ieder die zich trachtte te verzetten tegen het apartheidsregime verdween achter de tralies of werd om het leven gebracht. Het maken van kritische films over de apartheid werd strikt verboden door de regering. Tot het eind van de apartheid is de Zuid-Afrikaanse filmindustrie dan ook onderhevig geweest aan censuur en repressie (Perry, 2009). Het produceren van films die de werkelijkheid van het apartheidsbewind aan het publiek toonden was – afgezien van propaganda films – onmogelijk in Zuid-Afrika zelf (Perry).

Waar productie van dergelijke films in Zuid-Afrika zelf onmogelijk was, ontwikkelden filmmakers in andere landen hun interesse. Hierbij moet wel gezegd worden dat deze aandacht op zich liet wachten. Vanuit Amerika was er tot de jaren 60 vrijwel geen publieke aandacht voor de Afrikaanse problemen. Vanaf de jaren 60 nam de interesse geleidelijk toe, maar het echte keerpunt vond plaats in de vroege jaren 80 (Jowett, 1992). De Soweto opstanden in de ‘townships’ bereikten toen de Amerikaanse en andere westerse televisiekijkers. De confrontaties tussen de zwarte en witte Zuid-Afrikanen werden meer dan ooit zichtbaar voor de westerse burgers. Hollywood kon niet meer om de apartheid heen en er ontspoon zich een potentiële markt voor apartheid films. Binnen korte tijd werden drie films geproduceerd (Davis, 1996). Wat in Zuid-Afrika zelf niet kon, werd nu door Hollywood gedaan.

In de afgelopen jaren is veel kritiek geuit op deze Hollywood producties. Zuid-Afrikaanse filmmakers willen niet accepteren dat de belangrijkste Zuid-Afrikaanse verhalen nu door buitenlanders worden verteld (Perry, 2009). Behalve in de filmwereld zelf, klinkt ook in de wetenschappelijke hoek veel kritiek op de manier waarop Hollywood de apartheid neerzet.

Een voorbeeld hiervan zijn de publicaties over de representaties van de apartheid in Hollywood films door Keyan Tomaselli, een Zuid-Afrikaanse hoogleraar cultuur, communicatie en

media. Hij vraagt zich af of een witte regisseur een film kan maken die een zwarte ervaring reflecteert, omdat de witte Hollywood regisseurs niet in staat zouden zijn de Zuid-Afrikaanse geschiedenis van de apartheid op een juiste wijze over te brengen (Tomaselli, 1993).

Dit vooronderstelde onvermogen van westerse filmmakers om te luisteren naar de stem van de Ander – de zwarte Zuid-Afrikaan – en om de visie van deze Zuid-Afrikaan weer te geven, is een gedachte die past binnen een breder discours (Williams, 2000). Binnen dit discours klinkt veel negatieve kritiek op de manier waarop de apartheid door westerse landen wordt weergegeven. Het Westen – in de vorm van Hollywood films – zou de Ander te simplistisch weergeven. Zo zou de Zuid-Afrikaan steeds weer in een vriendschappelijke relatie met een witte vriend worden geplaatst. Daarbij wordt vaak gesteld dat de apartheid vanuit een wit perspectief wordt gerepresenteerd. Dit witte perspectief zou voortkomen uit commerciële overwegingen: het grotendeels witte westerse publiek moet immers de films bezoeken (Carchidi, 1991).

De kritiek op de apartheid films uit Hollywood heeft voornamelijk betrekking op de films die zijn uitgebracht tijdens de apartheid. In de nasleep van de apartheid periode zijn echter ook Hollywood films over de apartheid geproduceerd. Deze films zijn geproduceerd na de oprichting van de hierboven genoemde TRC, die als doel had het verdeelde Zuid-Afrika weer één te laten worden door het aan het licht brengen van de waarheden van de apartheid (Wilson, 2001). De bezigheden van de commissie trokken veel aandacht, niet alleen in Zuid-Afrika, maar over de gehele wereld, waaronder ook Amerika (Wilson). Daarnaast was het verhaal van Nelson Mandela – van politiek gevangene tot president van het land – blijkbaar interessant voor de filmmakers uit Hollywood.

Het feit dat in de afgelopen jaren weer nieuwe films zijn gemaakt over de apartheid roept de vraag op of kritische discours van onder andere Tomaselli nog steeds stand houdt voor de post-apartheid producties. Daarnaast is het interessant te kijken naar de houdbaarheid van het kritische discours over representaties in de eerdere apartheid films. In hoeverre is voor beide perioden sprake van de representaties zoals in het kritische discours naar voren komen, of anders: hoe wordt de apartheid in Hollywood films gerepresenteerd? Deze vragen hebben geleid tot de volgende onderzoeksvraag:

In hoeverre is de representatie van de apartheid in Hollywood films veranderd tussen de films uit de periode zelf en de films uit de periode na de apartheid?

Met het onderzoeken van de representaties van de apartheid in Hollywood films zal allereerst gekeken worden naar de representatie hiervan in ieder van de vier films afzonderlijk. Vervolgens zal een vergelijking worden gemaakt tussen twee periodes, namelijk de periode aan het eind van de apartheid en de periode na de afschaffing ervan. Dit gebeurt aan de hand van een viertal hypothesen. Wat betreft de periode tijdens de apartheid zullen de films *Cry Freedom* (1987) en *A Dry White Season* (1989) worden geanalyseerd. Als materiaal voor de periode na de afschaffing gelden de films *Goodbye*

Bafana (2007) en *Invictus* (2009). Bij elk van de vier films zal aan de hand van een narratologische filmanalyse onderzocht worden hoe de apartheid is gerepresenteerd en in hoeverre de wetenschappelijke kritiek, die uiteengezet zal worden in het theoretisch raamwerk, herkend wordt. Vervolgens zal gekeken worden of er wat betreft de representaties een verschil op te merken is tussen beide periodes.

Wat betreft dit laatste zal ook aandacht worden besteed aan de Truth & Reconciliation Commissie. De werkzaamheden van deze na de apartheid opgerichte commissie zullen worden beschreven in het historisch kader en ook de maatschappelijke effecten die de deze commissie had zullen de aandacht krijgen. Uitgaande van de gedachte dat de commissie de aandacht trok vanuit alle uithoeken van de wereld, ligt het voor de hand dat zij ook op cultureel gebied invloed heeft gehad. De analyse is dan ook tevens gericht op de vraag in hoeverre de maatschappelijke effecten van de commissie een verklaring kunnen bieden voor een eventueel verschil in representatie tussen de beide periodes.

Wetenschappelijke en maatschappelijke relevantie

Dit onderzoek beoogt een toevoeging of aanpassing te bieden aan het bestaande discours over de representatie en stereotypering van de apartheid in Hollywoodfilms (Tomaselli, 1993; Carchidi, 1991; Bickford-Smith, 2003). Dit discours is voornamelijk gebaseerd op oudere apartheid films. In dit onderzoek worden juist ook de jongere films geanalyseerd. De verwachting is dat er verschillen in representatie zullen zijn tussen beide periodes, die voor een deel verklaard kunnen worden aan de hand van maatschappelijke effecten van de Truth en Reconciliation Commissie.

Maatschappelijk gaat dit onderzoek in op de representatie van een conflict dat bepalend is geweest voor Zuid-Afrika. Representaties zijn altijd vanuit een bepaald perspectief gevormd en kunnen – wanneer ze binnen invloedrijke culturele producten als films plaatsvinden – effect hebben op de beeldvorming van de gebruikers (Baudrillard, 1994). Omdat films als culturele producten veel kijkers trekken, bepaalt de manier waarop de apartheid neergezet wordt in westerse Hollywood films hoogstwaarschijnlijk voor een aanzienlijk deel de kennis over de apartheid bij het westerse publiek en de manier waarop door het westerse publiek naar de apartheid wordt gekeken. De uitkomsten van deze thesis kunnen iets zeggen over de beeldvorming van de apartheid in westerse landen.

NB: Het noemen van termen als ‘zwarte’, ‘witte’ en soortgelijke benamingen komen voort uit de literatuur en vertegenwoordigen geen waardeoordelen van de auteur.

2. Historisch Kader

2.1 Zuid-Afrika en de apartheid

Toen de Nationale Partij in 1948 de verkiezingen won, begon de periode van de zogenoemde ‘rassenscheiding’ in Zuid-Afrika. Zoals in de inleiding al is besproken, ging deze periode van apartheid gepaard met het idee van soevereiniteit in eigen kring en het ontbreken van mensenrechten voor de zwarte Zuid-Afrikanen (Perry, 2009). Enige vrije vorm van culturele productie – zoals het maken van films – werd door de overheid verboden of zodanig gecensureerd dat het uitmondde in propaganda voor het heersende bewind (Perry).

Niet iedereen gehoorzaamde aan deze onderdrukking. Vanaf de jaren 50 begon het Afrikaans Nationaal Congres (ANC) in het openbaar verzet te bieden. Ze eisten gelijke rechten voor blanken en zwarten (Kromhout, 2008). In 1963 leidde dit tot de gevangenneming van Nelson Mandela en andere leiders van het ANC. Het verzet zette echter door en door een economische boycot van het buitenland en daarmee gepaard gaande economische problemen kwam het heersende regime van de Nationale Partij in de schulden te staan en kwamen er steeds meer scheuren in het regime (Kromhout). Met de vrijlating van Mandela in 1990 werd het einde van de officiële apartheid ingeluid.

Met de aanstelling van diezelfde Mandela als president werd in 1994 het tijdperk van een nieuw Zuid-Afrika ingeluid. Om na de val van de apartheid te voorkomen dat er een burgeroorlog uit zou breken als gevolg van wraakgevoelens werd de Truth en Reconciliation Commissie opgericht (Kromhout, 2008).

2.2 Truth en Reconciliation Commissie

De Truth en Reconciliation Commissie (TRC) kan omschreven worden als een instituut dat in het leven geroepen was om een cultuur van mensenrechten en waarheidsvinding te promoten in post-apartheid Zuid-Afrika (Wilson, 2001). Veel prominente Zuid-Afrikanen namen zitting in de Commissie, waaronder Desmond Tutu als voorzitter. Van 1995 tot 2001 heeft het instituut getracht een staat op te bouwen waarin mensenrechten centraal staan, maar bovenal heeft het geprobeerd een nieuwe nationale identiteit te construeren. De TRC vormde in post-apartheid Zuid-Afrika een soort gerechtsorgaan, waarbij iedereen die zich een slachtoffer van de apartheid voelde kon aankloppen en gehoord kon worden (SAHO, 2012). Met als doel het aan het licht brengen van schendingen van mensenrechten gedurende de apartheid periode, werd de Commissie gezien als belangrijkste middel om een democratisch en vrij Zuid-Afrika te bereiken, waarin verzoening met het verleden plaats zou vinden. “Dealing with the past and facing the future”, dat was de kerngedachte van de Commissie (Wilson, 2001).

De TRC was bij aanvang in 1995 opgedeeld in drie commissies, te weten de ‘Human Rights Violations Committee’, de ‘Reparations and Rehabilitation Committee’ en de ‘Amnesty Committee’ (Wilson, 2001). De Human Rights Violations Committee onderzocht de schendingen van mensenrechten die plaatsvonden tussen 1960 en 1994. Door middel van hoorzittingen in stadhuisen, ziekenhuizen en kerken door het hele land werden duizenden burgers gehoord en moesten anderen verklaringen afleggen voor hun geweldplegingen. Vooral deze commissie van de TRC kreeg wereldwijd veel media aandacht en bracht de ervaringen van de – meestal zwarte – bevolking en daarmee de waarheden van de apartheid aan het licht. Waar de eerste commissie als doel had de waarheden aan het licht te brengen, was de Reparations and Rehabilitation commissie erop gericht verzoening teweeg te brengen. Slachtoffers die recht hadden op vergoeding om zo hun leven weer op te kunnen bouwen, konden dat via deze commissie krijgen (Wilson). De laatste commissie werd in het werk gesteld om de daders van de apartheid de mogelijkheid tot kwijtschelding van schulden te bieden. Wanneer de daders aan de TRC konden aantonen dat de daden gepleegd waren binnen de periode van de apartheid en dat ze enkel en alleen uit politiek oogpunt waren gepleegd, konden zij eventueel vrijgesproken worden van schuld. Als die kwijtschelding niet gegeven kon worden, konden daders alsnog vervolgd worden (Wilson).

Hoewel deze laatste commissie niet altijd in goede aarde viel bij de slachtoffers, werden juist door de bekentenissen van daders veel van de echte waarheden van de apartheid duidelijk. Dit was uiteindelijk ook wat de TRC als doel had; het boven tafel halen van de waarheden om zo tot verzoening en een nieuwe nationale identiteit te komen (Wilson, 2001). Omdat in de hoorzittingen verklaringen van slachtoffers uit alle hoeken van de samenleving gegeven werden, was de reikwijdte en diversiteit van de verhalen extreem groot. Al deze verschillende verhalen van slachtoffers en daders zorgden ervoor dat de complexiteit van de periode duidelijk werd. De hoorzittingen binnen de Commissie werden op een bepaald moment zelfs uitgezonden via televisiekanalen over de gehele wereld en zo werd de complexiteit ook in andere westerse landen bekend (SAHO, 2012).

Over de TRC in Zuid-Afrika en meer nog over dergelijke commissies in het algemeen is in de wetenschap veel geschreven. De vraag die hierbij veelal centraal staat is in hoeverre en op welke manier zulke commissies kunnen leiden tot nationale verzoening (Humphrey, 2010). Wereldwijd zijn meer dan 17 van zulke commissies opgericht om nationale verzoening en eenwording te promoten na een periode van bijvoorbeeld een dictatoriaal bewind, onderdrukking en oorlog. Hoewel de TRC in Zuid-Afrika uniek was ten opzichte van dergelijke commissies in andere landen – de werkzaamheden van de commissie werden bepaald via parlementaire wetgeving – had het eenzelfde doel als alle andere commissies. Namelijk het idee dat publieke erkenning van het leed van de slachtoffers zou moeten zorgen voor verzoening, maar ook maatschappelijke eenwording (Humphrey).

De TRC maakte dus de diversiteit aan verklaringen het middelpunt van belangstelling. Nationale verzoening zou bereikt moeten worden, omdat deze verklaringen uiteindelijk zouden leiden tot het boven tafel halen van alle waarheden van de apartheid. Alle ervaringen van de individuele

slachtoffers en daders zorgden ervoor dat er een chronologie kenbaar werd van alle gebeurtenissen in Zuid- Afrika tussen 1960 en 1994, de periode van de apartheid (Humphrey, 2010). Deze verklaringen konden vervolgens een soort gedeelde ervaring worden door ze te uiten in culturele producten als literatuur, kunst, muziek en vooral ook film (Treffry-Goatly, 2008).

3. Theorie en eerder onderzoek

3.1 Beeldvorming

3.1.1 Representatie

Volgens de Franse socioloog Jean Baudrillard leven wij tegenwoordig in een hyperrealiteit. Culturele producten als televisie en film geven volgens hem een werkelijkheid van de wereld weer, die niet echt is, maar waarvan wij wel geloven dat hij echt is omdat wij er zelf niet bij zijn geweest. Deze filmische beelden bepalen volgens hem onze beeldvorming van de wereld (Baudrillard, 1994). Dit onderzoek zal niet over deze hyperrealiteit gaan, maar het aspect van beeldvorming is wel van belang.

Gebeurtenissen als oorlogen en conflicten van over de hele wereld komen via televisie of film tot ons (Baudrillard, 1994). Deze mediabeelden zijn in veel gevallen de enige beelden die wij van gebeurtenissen ver weg te zien krijgen, ze zijn de enige bron van informatie. Wanneer mensen niet op zoek gaan naar andere bronnen over dezelfde gebeurtenissen, zijn deze mediabeelden zeer belangrijk voor onze beeldvorming van die gebeurtenissen. De mediabeelden bepalen dan voor een groot deel de realiteitspercepties en wereldbeelden van mensen (Gerbner et. al, 1994).

In deze beeldvorming van de realiteit kan niet voorbij worden gegaan aan de gedachte dat de media niet alleen zorg dragen voor deze beeldvorming, maar hierin ook een hele actieve rol spelen. Zo schreef Joris Luijendijk al in zijn boek *Het zijn net mensen* dat de media een niet te verwaarlozen invloed hebben op onze beeldvorming van de fysieke wereld om ons heen (Luijendijk, 2008). De media hebben in wezen de macht, zij bepalen welke beelden wij wel en welke beelden wij niet zien. Volgens Luijendijk leidt dit er steeds vaker toe – en daarmee sluit hij gedeeltelijk aan bij de notie van hyperrealiteit van Baudrillard – dat wij van de media een vervormd en gemanipuleerd beeld van de werkelijkheid krijgen voorgeschoteld (Luijendijk). Luijendijk richt zich in zijn boek vooral op de traditionele nieuwsmedia, maar ook in televisieprogramma's en films kunnen regisseurs beelden vormen en daarmee de wereldperceptie van de kijker beïnvloeden (Gerbner et. al, 1994). De term 'representatie' is hierbij cruciaal om het beeldvormingsproces te duiden.

Stuart Hall omschrijft representaties als de productie van betekenissen door taal, waarbij taal kan staan voor zowel woord als beeld (Hall, 1997). Representatie in culturele producties is een proces waarin betekenissen gevormd worden van de wereld om ons heen, de realiteit. Hall onderscheidt twee

systemen van representatie. Het eerste richt zich op een set van overeenkomsten tussen enerzijds dingen – mensen, objecten, gebeurtenissen – en anderzijds het systeem van concepten in onze geest. Door middel van deze overeenkomsten zijn mensen in staat betekenis te geven aan de wereld om hen heen (Hall). Het tweede systeem van representatie richt zich ook op overeenkomsten, maar ditmaal tussen het systeem van concepten en een systeem van tekens. De tekens zijn georganiseerd in verschillende talen die de concepten moeten representeren. Het is de relatie tussen bovengenoemde factoren – dingen, concepten en tekens – die leidt tot een representatie of een productie van betekenis door middel van taal (Hall).

In representaties wordt geen spiegel van de werkelijkheid getoond aan de mensen, maar wordt in wezen een werkelijkheid geconstrueerd. Representatie verschilt van reflectie, omdat het processen van selectie, structurering en vorming omvat. Het brengt geen al bestaande betekenis over op de mensen, maar vormt een betekenis (Croteau & Hoynes, 2003). Waar het om gaat, is dat representaties zoals de kijker die op televisie of film ziet nooit weerspiegelingen zijn van de werkelijkheid, maar altijd een bepaalde weergave ervan (Croteau & Hoynes). Een groot deel van onze leefwereld – en dus van de realiteit – is in wezen sociaal geconstrueerd (Hacking, 2000). Aan de hand van representaties worden betekenissen gegeven aan gebeurtenissen, objecten of mensen door het gebruik van taal. Leden van een gemeenschappelijke cultuur zullen aan bepaalde concepten vaak eenzelfde betekenis geven, zij gebruiken immers dezelfde taal en hebben daardoor gedeelde betekenissen (Hacking). Tussen culturen zullen daarentegen juist verschillen in betekenissen bestaan. Heersende opvattingen kunnen immers verschillen tussen culturen. Een representatie is alleen om die reden al geen reflectie van de werkelijkheid, maar een actieve constructie van betekenisgeving aan die werkelijkheid, die per cultuur verschilt (Hall, 1997).

3.1.2 Ideologie

Wanneer Hall stelt dat representaties en dus de betekenissen die mensen aan concepten geven per cultuur verschillen, bedoelt hij tegelijkertijd dat een representatie een manier is om cultuur te reproduceren (Hall, 1997). De cultuur met de meeste middelen zal het best in staat zijn zich door middel van representaties te verspreiden. Hierbij kan gedacht worden aan culturele producten als televisieseries. Het merendeel van de televisieseries die in ons land vertoond worden zijn geproduceerd in de grote westerse landen als Amerika en Engeland. Het zijn dan ook deze westerse culturen die via deze televisie series gerepresenteerd worden. Een concept dat hierbij niet onopgemerkt kan blijven is het idee van machtsverhoudingen in een samenleving en de hegemonie van culturele ideologieën (Croteau & Hoynes, 2003).

Antonio Gramsci stelde dat de notie van hegemonie vraagstukken als cultuur, macht en ideologie aan elkaar verbindt. Een samenleving bestaat volgens Gramsci altijd uit verschillende klassen of culturele groepen, waarbij bepaalde groepen altijd meer macht hebben dan andere groepen (Croteau & Hoynes, 2003). Dit kan verschillende oorzaken hebben, een groep kan bijvoorbeeld een

meerderheid vormen ten opzichte van een andere groep (Fontana, 1993). Iedere culturele groep in de samenleving heeft daarnaast een bepaald systeem van ideeën: een ideologie. De meest dominante groepen in een samenleving zullen altijd pogen hun ideologie over te brengen op de andere groepen. Wanneer zij daarin slagen en een bepaald systeem van opvattingen gedeeld wordt door meerdere groepen in een samenleving is er sprake van een dominante ideologie. Wanneer de ideologie van een bepaalde culturele groep geaccepteerd is onder alle leden van de maatschappij, kan gezegd worden dat die culturele groep de meeste macht heeft (Fontana).

Wanneer een bepaalde culturele groep de heersende groep is in een samenleving, worden via allerlei invloedrijke instituties de dominante ideeën van die groep gereproduceerd (Croteau & Hoynes, 2003). Dergelijke dominante opvattingen zijn bijvoorbeeld het idee van mannelijke superioriteit en heteroseksualiteit als maatschappelijke norm. Onder de belangrijke instituties vallen bijvoorbeeld het onderwijs en religie, maar steeds meer ook de media (Croteau & Hoynes). Volgens Hall zijn de media een platform waar cultureel leiderschap uitgeoefend wordt. Hier komt het concept van representatie om de hoek kijken. De media produceert beelden die de wereld om ons heen een bepaalde betekenis geven. Ze is geen spiegel van de werkelijkheid, maar representeert de werkelijkheid en maakt dus actief een betekenis (Hall, 1997). Wetende dat de media een dominante institutie is in het reproduceren van een heersende culturele ideologie, kan gezegd worden dat de werkelijkheid die in de media wordt gerepresenteerd de werkelijkheid van de dominante cultuur is (Croteau & Hoynes, 2003).

3.1.3 Stereotypering

Een dominante cultuur kan via media als televisie of film aan de hand van representaties haar opvattingen over bepaalde mensen of groepen mensen tonen. Deze representaties vinden vaak plaats in de vorm van stereotypen, die daarmee beschouwd kunnen worden als negatieve gevolgen van het proces van representatie (Smelik, Buikema & Meijer, 1999). Lippmann (geciteerd in Dyer, 1993) beweerde dat stereotypen getypeerd kunnen worden als beelden die mensen in hun hoofd vormen van mensen van andere groepen, gecreëerd door cultuur en met als doel betekenis te geven aan het gedrag van die anderen. Toen Lippmann de term stereotype introduceerde, had het in zijn ogen niet de negatieve connotatie die het vandaag de dag vaak wel heeft. Hij stelde dat het noodzakelijk was stereotype beelden over mensen of groepen mensen te vormen. Desondanks was hij wel van mening dat er zekere beperkingen en ideologische gevolgen kleefden aan het begrip (Dyer).

Het vormen van stereotypen vindt volgens Lippmann (geciteerd in Dyer, 1993) plaats om een aantal redenen. Allereerst valt stereotypering onder een zogenoemd ordeningsproces. Het stelt mensen in staat orde te scheppen in de complexiteit van andere culturen en groepen mensen. De menselijke samenleving geeft betekenis aan de samenleving door het generaliseren van personen in bepaalde typen. Door mensen uit andere culturen dan de eigen af te beelden in de vorm van een stereotype – waarbij slechts enkele kenmerken van een cultuur van belang zijn – doen mensen als het ware een poging de complexiteit aan culturen en groepen mensen te versimpelen (Dyer).

Daarnaast is een stereotype een ‘short cut’: het geeft heel beknopt aan om wat voor groep of persoon het gaat. In de huidige tijd waarin het nieuws bijvoorbeeld steeds sneller en korter moet zijn, kunnen mensen niet uitgebreid beschreven worden. Stereotypering is dan een uitkomst (Dyer, 1993). Een andere reden voor het gebruik van stereotypen moet gezocht worden binnen het idee van normen en waarden. Door middel van stereotypen worden verschillen duidelijk tussen onze ‘eigen’ normen en waarden en die van een andere cultuur of groep mensen (Dyer).

Het stereotype wordt gebruikt om een algemene overeenkomst van een specifieke sociale groep uit te drukken, waarbij wordt uitgegaan van het idee dat deze overeenkomst al onafhankelijk van het stereotype bestond. Volgens Dyer is het juist door stereotypen dat we ideeën vormen over sociale groepen. De grootste beperking van het stereotype is volgens hem dat de cultuur die de meeste macht heeft in een samenleving ook de meeste macht heeft om stereotypen te vormen van mensen uit andere culturen (Dyer, 1993). Hierin lijkt hij Hall (1997) te volgen, die stelt dat personen middels stereotypes beperkt worden tot slechts enkele kenmerken waarmee ze een specifieke groep zouden moeten representeren volgens de opvattingen van de dominante cultuur. Voorbeelden van groepen mensen die op televisie en in film vaak in stereotypen worden afgebeeld zijn homoseksuelen en zwarten (Avila-Saavedra, 2009; Gray, 2001).

Door de representatie van stereotype beelden van bepaalde groepen, behouden en verspreiden dominante groepen hun ideologische hegemonie (Dyer, 1977). Deze dominante groepen in een samenleving beelden een minder dominante groep af op basis van slechts een aantal kenmerken. Vaak worden stereotypen van dergelijke ondergeschikte groepen op een kleinerende wijze gebruikt door dominante groepen. Zij versterken op die manier als het ware hun culturele dominantie (O’Shaughnessy, 2008). Het stereotype van de homoseksueel als voorbeeld komt volgens de theorie van culturele hegemonie voort uit de culturele hegemonie van mannelijkheid. Hierin is sprake van een dominantie van de witte heteroseksuele man boven de andere niet witte of niet heteroseksuele mannen. Een andere culturele dominantie is de traditionele gezinstakverdeling, waarbij de man de kostwinner is en dominant is aan de vrouw (Connell, 1992).

3.1.4 Stereotypering van de Ander

De gedachte dat dominante culturele groepen in een samenleving bepaalde onderschikte groepen in stereotypen afbeelden, kan verbonden worden aan het idee van de Ander. Een stereotypering is in wezen altijd een bepaalde representatie van de Ander. Stereotypes zijn immers beelden in ons hoofd van mensen uit andere groepen, gemaakt vanuit de eigen cultuur en bedoeld om het gedrag van anderen betekenis te geven (Lippmann, geciteerd in Dyer, 1993). Volgens Hall (1997) worden mensen die anders zijn dan de meerderheid of dan de dominante groep, vaak op een binaire manier gerepresenteerd. Dit houdt in dat ze getypeerd worden in de vorm van tegengestelden of uitersten (Hall).

Een stereotypering van de Ander biedt volgens Hall een verschil met de eigen – dominante – groep. Door een groep die buiten de eigen groep staat bepaalde kenmerken te geven die anders zijn dan de kenmerken van de eigen groep, ontstaat een verschil. Dit verschil tussen de eigen groep en de groep die gerepresenteerd wordt in dergelijke stereotypen geeft betekenis voor de eigen groep (Hall, 1997). Het afzetten van een groep tegen het tegenovergestelde is dus van belang voor de constructie van de groepsidentiteit (Hall). Door een wij-gevoel te construeren en te presenteren, wordt tegelijkertijd een ‘outgroup’ geconstrueerd en gepresenteerd (Morley, 2000). Hegel legde deze zelfdefiniëring door de Ander uit in de vorm van een meester-slaaf relatie. Door het benoemen van de slaaf als de Ander, kan de meester zichzelf benoemen tot meester. Het onderscheid wat op dat moment gemaakt wordt definieert de identiteit van de meester (Pickering, 2001). Het benoemen van de Ander gaat dus uiteindelijk meer over het benoemen van de eigen identiteit.

3.1.5 Oriëntalisme

Het idee van zelfdefiniëring door de Ander is ook terug te vinden in het werk van Edward Said (1979). Hij relateert zelfdefiniëring aan beeldvorming van het Westen over de Oriënt. Volgens Said is de Ander een systeem van voorstellingen dat door westers bewustzijn en het westerse imperium is gevormd. De Ander – of de Oriënt – bestaat voor het Westen – de Occident – en is gebouwd door het Westen. Het is een beeld dat inferieur is ten opzichte van het Westen, aldus Said (1979). Said stelt dat het Westen altijd vanuit een oriëntalistische visie naar het oosten kijkt en het oosten dus ook op die manier representeert. Vanuit deze oriëntalistische visie wordt de wereld geografisch gezien in twee ongelijke delen verdeeld. De Oriënt, zoals Said het oosten benoemt, is een generalisatie, een stereotype dat talloze culturen en nationale grenzen overschrijdt (Said). Alle oosterse culturen worden door het Westen over één kam geschoren en er is geen onderscheid meer tussen verschillende oosterse landen. Voor het Westen kan de gehele oosterse cultuur gerepresenteerd worden in de vorm van bepaalde stereotypen.

Volgens Said is de hele oriëntalistische visie een mythe, bedacht door het Westen (Singh, 2004). Die mythe heeft zich echter ontwikkeld tot een discours, aldus Said. De westerse visie op het oosten wordt tegenwoordig vaak geaccepteerd als feitelijke kennis over het oosten. Westerse studies naar oosterse culturen komen vaak tot dezelfde stereotypische karakteristieken. Volgens Said is dit niet verwonderlijk. Immers, omdat al wordt uitgegaan van het beeld van de Oriënt als minder ontwikkeld ontstaat in wezen een ‘selffulfilling prophecy’. In de ogen van het Westen voldoet het oosten aan bepaalde kenmerken en vanuit die ‘feitelijke’ kennis zal ook gezocht worden naar die kenmerken en zullen die kenmerken worden gevonden (Said, 1979).

Een definiëring van de Ander betekent voor het Westen bovenal een definiëring van zichzelf, aldus Said (1979). Door het oosten af te beelden als minder intellectueel en in andere enigszins denigrerende termen, plaatst het Westen zichzelf op een voetstuk. Het oosten is inferieur aan het superieure Westen. Deze oriëntalistische visie van het Westen manifesteert zich op vele terreinen en is

ook zichtbaar in simplificerende stereotypes in bijvoorbeeld westerse films (Said). De oriëntalistische Ander wordt volgens Said door de ogen van het Westen gezien als intellectueel achtergebleven, emotioneel gevoelig, ondergeschikt aan een totalitair regime, cultureel non-actief en politiek makkelijk doordringbaar (Mazrui, 2005).

3.1.6 Afrikanisme

Het idee van simplificerende stereotypes geldt niet alleen voor representaties van het oosten, maar vindt ook plaats in een proces dat door Valentine Mudimbe het Afrikanisme genoemd wordt. In dit Afrikanisme staat evenals in het Oriëntalisme de gedachte van een geografische wij-zij deling centraal (Pels, 2004). Waar Said aangeeft dat het oosten in de visie van het Westen een generalisatie is – een stereotype dat talloze culturen en nationale grenzen overschrijdt – wordt binnen het Afrikanisme hetzelfde gezegd over het continent Afrika. Net als Said schrijft Mudimbe stereotyperingen van de Ander in het Afrikanisme toe aan een westerse constructie (Mazrui, 2005). In dat westerse discours wordt Afrika als een niet-gemoderniseerd continent gezien (Pels, 2004).

Het idee van Afrika dat achterblijft op de rest van de – westerse – wereld, kan teruggevoerd worden tot de koloniale periode. Met het begin van het koloniale tijdperk ontspan zich ook de opvatting dat Afrika een duister werelddeel was, waar slavernij en gewelddadigheid aan de orde van de dag waren (Pels, 2004). De periode van kolonisatie zorgde dus voor het ontstaan van nieuwe vormen van discourses over Afrikaanse tradities en culturen (Mudimbe, 1988). Dit discours is nog steeds van kracht: Afrikanen zouden in westerse culturele producten nog steeds gerepresenteerd worden als gewelddadig, minderwaardig en primitief (De Baets, 1994).

Mudimbe valt evenals Edward Said te scharen onder de traditie die het fenomeen ‘othering’ onderzoekt. Waar Said het niet-Westen beschrijft als de Oriënt, verwijst Mudimbe naar de gekolonialiseerde Ander als een ‘alteriteit’ (Mazrui, 2005). Het continent Afrika is in de ogen van Mudimbe net als de Oriënt een imaginaire westerse constructie. Elke vorm van westerse kennis over Afrika is een construct van ‘outsiders’ over het continent (Moore, 1996). Net als Said stelt ook Mudimbe dat het categoriseren van het continent Afrika als de Ander een vorm van zelfdefiniëring voor het superieure Westen is. Door de Afrikaanse, niet-westerse cultuur af te beelden in vormen van simplificerende stereotypes, creëert het Westen een gedeelde eigen identiteit (Mudimbe, 1988).

De standpunten van de twee wetenschappers komen echter niet in alles overeen. Beide wetenschappers beweren dat het Westen bepaalde denkkaders over het niet-Westen vormt en de visie op het niet-Westen is volgens allebei ook een mythe gecreëerd door het Westen. Waar Said echter van mening is dat deze mythe alleen bestaat in de westerse denkkaders en de westerlingen deze kaders overnemen, heeft deze beeldvorming over het niet-Westen volgens Mudimbe andere reële gevolgen (Mazrui, 2005). De beeldvorming van het Westen over het niet-Westen zou volgens hem ook hebben geresulteerd in bepaalde denkkaders, maar verder dan Said stelt hij dat Afrikanen deze denkkaders over zouden nemen (Mudimbe, 1988). De beeldvorming blijft dan niet puur bij een mythe die geldt

voor het Westen en in stand gehouden wordt door het Westen, maar Afrikanen zouden deze mythe internaliseren en zich ernaar gaan gedragen (Mudimbe).

Zowel Said's Oriëntalisme als het Afrikanisme van Mudimbe kunnen worden doorgetrokken naar de weergave van andere etnische culturen of groepen in het algemeen. De achterliggende gedachte is bij beide vormen immers gelijk. Vanuit de eigen dominante groep – de 'ingroup' – worden leden van een andere ondergeschikte culturele of etnische groep – de 'outgroup' – beschreven in de vorm van stereotypes (Ruscher, 1998). Het idee hierachter is dat mensen hun eigen identiteit willen versterken door de ander op een beperkende stereotypische wijze weer te geven (Ruscher). Waarin al deze vormen van 'othering' overeenkomen is dat de andere culturen constant in simplificerende stereotypen worden afgebeeld. Stereotypen die de andere cultuur inferieur maken aan de eigen cultuur.

3.2 Hollywood en de apartheid

Het theoretisch overzicht over beeldvorming, representatie en stereotypering vormt de basis voor de analyse van de representatie van de Zuid-Afrikaanse apartheid in Hollywood films. Binnen het wetenschappelijk discours is meer specifiek geschreven over de mate van representatie en stereotypering binnen apartheid films uit Hollywood. De weergave van een niet-westerse Zuid-Afrikaans conflict in westerse culture producten zal volgens de theorie van Hall (1997) onderhevig zijn aan stereotyperende representaties.

3.2.1 Representatie apartheid in Hollywood films

"Hollywood loves apartheid's tales, but South Africans want to tell the nation's stories themselves" (Perry, 2009). Dit is de centrale gedachte die terug te vinden is in het werk van enkele wetenschappers over de Zuid-Afrikaanse apartheid als onderwerp in Hollywood films. De kritiek heeft deels betrekking op de acteurkeuze, omdat het altijd de bekende westerse acteurs zijn die in Hollywood films de Zuid-Afrikaanse gebeurtenissen vertegenwoordigen (Perry). De kritiek blijft echter niet steken bij de achtergrond van de acteurs die in de films spelen.

Eén van de voornaamste wetenschappers die een kritische blik heeft geworpen op de weergave van de apartheid in dergelijke films is Keyan Tomaselli. Zijn werk gaat over het onvermogen van westerse filmmakers om te luisteren naar de stemmen van de Ander (Williams, 2000). De Ander is volgens Tomaselli de zwarte Zuid-Afrikaan en de witte westerse filmmakers zouden niet in staat zijn de apartheidservaringen van deze Zuid-Afrikaan te reflecteren. Het 'making sense of the other' is volgens Tomaselli in dit geval problematisch (Williams). Westerse filmmakers zouden – om de representatietheorie van Hall (1997) aan te halen – een verkeerde constructie van de werkelijkheid van de apartheid maken.

Tomaselli stelt dat er een gemis aan ervaringen en perspectief van de zwarte Zuid-Afrikaan in de films is (Williams, 2000). De apartheid zou vanuit een wit westerse perspectief gepresenteerd worden en is daarmee in navolging van Hall (1997) een representatie van een dominante ideologie.

Het is het perspectief waarvan Said en Mudimbe stellen dat het alle niet-westerse culturen karakteriseert als inferieur aan het Westen (Mazrui, 2005). In het algemeen zouden veel Hollywood films de apartheid vanuit een wit perspectief en daaruit volgend te simplistisch weergeven, waarbij de aandacht vooral zou liggen bij het witte personage (Carchidi, 1991).

Dit perspectief zou voornamelijk toegepast worden wegens commerciële overwegingen: het westerse filmpubliek moet immers de films bezoeken (Carchidi 1991; Wellington, 1991). Filmmakers lijken het noodzakelijk te vinden een wit personage te gebruiken om het witte westerse publiek mee te nemen in het verhaal. Via dat personage kan het westerse publiek het verhaal beter volgen en zich meer identificeren met het verhaal en de karakters. Ook de familie van het witte personage krijgt meer aandacht: het publiek zou meer te weten krijgen over de leden van deze families dan die van de families van de zwarte personages. Het apartheid verhaal wordt op deze manier aantrekkelijker gemaakt voor de westerse filmkijkers (Carchidi; Bickford-Smith, 2003).

De aandacht voor witte personages betekent tegelijkertijd een focus op de heldhaftige daden van die personages. Door het verhaal weer te geven vanuit dit perspectief wordt het zwarte personage in een slachtofferrol gegoten. Het gevolg hiervan is dat de weerstand die de zwarte bevolking bood tijdens de apartheid, niet getoond wordt (Bickford-Smith, 2003). De focus op het witte personage als held zorgt voor sympathie voor het witte personage, omdat hij de 'hulpeloze' zwarte man te hulp schiet. Het 'onderdrukte' zwarte personage zou zelf zonder hulp geen weerstand bieden aan de witte onderdrukkers in de films. De westerse filmmakers zouden door de focus op een weerloze zwarte het verzet van de zwarte Zuid-Afrikaanse bevolking negeren (Williams, 2000; Bickford-Smith; Carchidi, 1991). Zo zou te weinig aandacht worden geschonken aan de uitleg van de Black Consciousness Movement onder leiding van Steve Biko in de film *Cry Freedom* (Wellington, 1991). Deze beweging gold als een bolwerk van Zuid-Afrikaans verzet tegen het apartheid regime, maar haar ideologie zou in de westerse films nauwelijks worden uitgelegd (Wellington).

Naast het idee dat de zwarte personages in de films veelal in te simpele rollen als slachtoffer zonder enige weerstand en de witte personages als held worden neergezet, is er ook veel kritiek op de vriendschappelijke relatie tussen een zwart en wit personage. Deze vriendschap tussen de belangrijkste personages in de apartheid films zou in iedere film weer terug komen (Bickford-Smith, 2003). Steeds zou aan de hand van deze vriendschap het apartheid verhaal worden verteld. De personages spelen op die manier vooral een vriendschappelijke rol in combinatie met het andere personage en de complexiteit van de apartheid zou hiermee teniet worden gedaan en de aandacht zou worden weggehaald van het echte verhaal (Wellington, 1991; Bickford-Smith).

Naast de simplistische rollen – vriendschappelijk en slachtoffer of held – wordt over de weergave van de apartheid gezegd dat er te vaak een tweedeling van de karakters wordt gemaakt in wit of zwart. De personages worden dan voornamelijk gepresenteerd als vertegenwoordigers van hun huidskleur en het verhaal van de apartheid wordt dan in dit dualistische onderscheid weergegeven. Veelal wordt gesteld dat deze representatie voorbij gaat aan de complexiteit van de apartheid (Perry,

2009; Wellington: 1991). Perry (2009) zegt hierover dat geen enkel land zo simpel is als zwart en wit. Zowel de nadruk op de vriendschap tussen een zwart en wit personage, het onderscheid tussen zwart en wit en de rollen van de personages als bijvoorbeeld held of slachtoffer zouden de apartheid aldus te simpel schetsen (Wellington).

Hollywood apartheid films zouden daarnaast vaak de historische continuïteit van het verhaal te niet doen. Gebeurtenissen tijdens het apartheid tijdperk zouden in films vaak in een niet-chronologische volgorde worden geplaatst en daarmee het verhaal niet goed weergeven. Deze discontinuïteit en miskennis van het causale historische verloop van de gebeurtenissen zou duiden op te weinig interesse in het werkelijke verhaal en een simplistische representatie opleveren (Bickford-Smith, 2003).

Samengevat kan gezegd worden dat binnen het wetenschappelijk discours over apartheid films kritiek klinkt over de simplistische representatie van de apartheid in Hollywood films. Hollywood zou falen in het weergeven van de complexiteit van de apartheid (Davis, 1996). Deze simplistische weergave komt allereerst naar voren in het weergeven van het verhaal vanuit het perspectief van een wit personage en is vervolgens onder te verdelen in de rollen die de personages spelen waarbij een onderscheid gemaakt wordt tussen slachtoffer of held en de vriendschapsband tussen zwarte en witte hoofdpersonages. Daarnaast is een punt van kritiek het dualistische onderscheid tussen zwart en wit, waarbij geen nuances worden gemaakt en het laatste kritiekpunt is het gemis aan historische causaliteit van de gebeurtenissen.

3.2.2 Stereotypering in apartheid films

Stereotypes spelen een grote rol in de simplificerende representatie van de apartheid. Zwarte Zuid-Afrikanen zouden in westerse films een stereotype van de niet-westerse Ander zijn en te eendimensionaal of simplistisch worden afgebeeld (Bickford-Smith: 2003). De zwarte bevolking zou daarnaast in te beperkende kenmerken worden afgebeeld, namelijk in de vorm van varianten op de zwarte als slaaf of bediende (Davis, 1996). Deze stereotypering van de zwarte als variant op de vroegere slaaf past ook in de opvattingen van Tomaselli over de representatie van de Ander (Williams, 2000). In deze visie vindt een weergave plaats van de niet-westerse Ander vanuit een westers marktperspectief. Het afbeelden van niet-westerse culturen als minder ontwikkeld en zelfs minder geciviliseerd is aantrekkelijk voor het westerse publiek. Inwoners uit dergelijke landen zouden immers interessant zijn, omdat ze zo ver afstaan van de westerse bevolking (Williams). Dit toepassend op Zuid-Afrika, stelt Tomaselli dat zwarte Zuid-Afrikanen vanuit dat marktgerichte idee afgebeeld worden als inheemse, onderontwikkelde mensen (Williams). De zwarte Zuid-Afrikaan doet het volgens hem goed in de rol van trouwe, volgzame, ondergeschikte arbeider en is daarmee een representatie voor het in de ogen van het Westen 'donkere continent' Afrika. De nadruk ligt hierbij voortdurend op entertainment, waardoor de Zuid-Afrikaan als Ander extra denigrerend zou worden

gerepresenteerd (Williams). De stereotypering van de zwarte Zuid-Afrikaan als variant op de vroegere slaaf, die niets is zonder een witte helpende vriend, past precies in dit plaatje, aldus Tomaselli.

Ook de witte Zuid-Afrikaan is een stereotype in deze films. Uitgaande van de gedachte dat Hollywood films westers zijn, en er vanuit westerse culturen altijd stereotypen geproduceerd worden van andere – niet westerse – culturen, is de gedachte van een stereotypering van de witte Zuid-Afrikaan wellicht moeilijk voor te stellen. Hierbij kan echter teruggegrepen worden op de betekenis die dominante groepen aan hun eigen cultuur kunnen geven als gevolg van een stereotypering van andere groepen (Hall, 1997). In dit geval zou de witte, westerse, Zuid-Afrikaan dus aan de hand van een stereotypering van de zwarte Andere Zuid-Afrikaan gerepresenteerd worden.

In de apartheid films van Hollywood zou het witte personage is in eerste instantie de slechterik zijn, die meedoet aan de onderdrukking van de zwarte bevolking. Representaties van de Zuid-Afrikaanse politie zouden bijvoorbeeld zelfs afgeleid zijn van de nazi stereotypes uit films over de Tweede Wereldoorlog (Jowett, 1992). Het witte personage ontwikkelt zich gedurende het verhaal echter vaak tot een behulpzaam persoon, die pogingen doet het zwarte personage te helpen. Op dat moment vindt een stereotypering plaats van de witte Zuid-Afrikaan als held, wat versterkt wordt door het representeren van de zwarte Zuid-Afrikaan als hulpeloos slachtoffer van de apartheid (Bickford-Smith, 2003). Verschillende critici concluderen dat de witte personages in de westerse apartheid films uiteindelijk altijd figuren zijn die sympathie werven bij het publiek (Bickford-Smith; Carchidi, 1991, Jowett).

3.3 Filmnarratologie

Om de representatie van de Zuid-Afrikaanse apartheid in de Hollywood film in kaart te brengen, wordt gebruik gemaakt van een *narratologische filmanalyse*. Films werden lange tijd beschouwd als visuele culturele producten. Tegenwoordig worden films veel vaker gezien als narratieve producten. Dat wil zeggen dat er altijd iets verteld wordt in een film. Dit vertelaspect van films uit zich onder andere in de dialogen, maar ook de volgorde van de beelden zegt iets over het narratief van de film. De narratologie als analysemethode is een specialisme dat de structuur, werking en betekenissen van films wil achterhalen (Verstraten, 2008).

Een narratologische analyse van films onderzoekt films op de interactie tussen verhaal en stijl, ook wel geschaard onder de noemers inhoud en vorm. Een inhoudelijke filmanalyse als eerste onderdeel van de filmnarratologie richt zich op het plot – waar gaat de film over – en op de stroomlijning van het plot – in welke volgorde worden gebeurtenissen verteld. Een formele analyse richt zich op de aankleding van die inhoud – hoe en met welke middelen wordt de inhoud overgedragen? (Verstraten, 2008). De vorm omvat alle filmtechnische aspecten, die door hun toevoeging de inhoud van de film kunnen veranderen. Een bepaald soort muziek kan bijvoorbeeld de sfeer in het beeld bepalen en de manier waarop personages gefilmd worden is bepalend voor het beeld

dat bij de kijker wordt opgeroepen (Verstraten). De narratologische filmanalyse kan aan de hand van beide methoden van analyse vormen van representatie in een film onderzoeken.

3.3.1 Beeldinhoudelijke filmanalyse

In de beeldinhoudelijke filmanalyse draait het om het plot van de film en de verhaaltactiek (Verstraten, 2008). Het plot op zich zelf heeft betrekking op waar de film over gaat: welke gebeurtenissen vinden plaats en welke personages worden in de film gevolgd oftewel: de 'kale' inhoud van de film. Het plot is in wezen de aaneenschakeling van gebeurtenissen samengebracht door oorzaken en gevolgen en ontwikkelt zich in tijd en ruimte. Het verhaal start op een bepaald punt en maakt een ontwikkeling door richting een eindpunt. Op welke manier deze ontwikkeling in de film verloopt is afhankelijk van de keuzes die een regisseur maakt (Verstraten).

Wat betreft het plot gold lange tijd een consistentie van oorzaak-gevolg relaties. De verhaallijnen in een film lopen in een dergelijk plot altijd chronologisch in tijd en ruimte. Omdat er sprake is van een logische volgorde in tijd en ruimte, is het voor kijkers duidelijk wat er gebeurt, waar het gebeurt en wanneer het gebeurt. Deze stroomlijning van de inhoud wordt gezien als de verhaaltactiek in een film (Verstraten, 2008). Tegenwoordig is deze chronologische manier van vertellen niet altijd meer noodzakelijk en steeds meer filmmakers kiezen ervoor de verhalen in een niet-chronologische volgorde te laten verlopen. Zelfs wanneer bepaalde delen van de film worden weggelaten begrijpen kijkers de verhaallijn. Zij zijn al zodanig bekend met deze standaard verhaallijnen, dat niet elk aspect meer aan de orde hoeft te komen. Filmmakers kunnen bijvoorbeeld gebruik maken van flashbacks, zonder dat de kijker moeite heeft deze te plaatsen in de goede volgorde (Verstraten).

Naast het chronologische verloop van gebeurtenissen heeft de regisseur een actieve rol in het toekennen van rollen en functies aan de belangrijke personages. Personages zijn in het plot van de film diegenen die gebeurtenissen in gang zetten of gebeurtenissen overkomen hen (Verstraten, 2008). De acties en reacties van de personages dragen bij aan de betekenis die kijkers aan de film toekennen. Personages zijn dus van bepalende waarde voor de inhoud van een filmnarratief (Bordwell & Thompson, 2010). Aan de hand van de personages wordt het verhaal aan de kijker verteld en de rollen of functies die de personages in de film bezitten zijn van invloed op de manier waarop de kijker het verhaal interpreteert (Verstraten, 2008).

Personages hebben in films altijd bepaalde kenmerken zoals gewoontes, vaardigheden, houding en andere kwaliteiten die de verschillende karakters in een film onderscheiden. De regisseur bepaalt aan de hand van de keuzes in deze kenmerken het onderscheid tussen de karakters van de personages (Bordwell & Thompson, 2010). Een personage kan slechts enkele kenmerken bezitten, maar hij of zij kan ook meerdere kenmerken bezitten. Indien dit laatste het geval is, is er sprake van een ontwikkeld personage, waarbij de complexiteit van het karakter is blootgelegd. De hoeveelheid aan kenmerken die aan de personages in een film zijn toegekend zijn van invloed op de identificatie

van de kijker met zo'n karakter. Het publiek zal bijvoorbeeld eerder geneigd zijn zich te identificeren met een personage waarvan allerlei persoonlijke gevoelens blootgelegd worden dan met een personage waarvan slechts oppervlakkige karakteristieken getoond worden (Bordwell & Thompson).

De kenmerken die worden toegekend aan de verschillende personages in een film houden tevens verband met de rol en functie van het personage. Een regisseur karakteriseert de personages en bepaalt daarmee hoe ze ten opzichte van elkaar zijn gepositioneerd (Verstraten, 2008). Deze positionering of onderlinge relatie van de personages komt tot uiting in de rollen en functies die ze bekleden in een film. Zo kan het ene personage bepaalde karakterkenmerken zijn toegedicht waardoor hij in een de rol van held gerepresenteerd wordt, terwijl een ander personage juist die kenmerken heeft die hem tot slechterik maken (Verstraten). Andere rollen waar aan gedacht kan worden is een vriendschappelijke rol die een personage ten opzichte van een andere personage vervult of juist een vijandelijke rol. Daarnaast kan het ene personage bijvoorbeeld dominant worden afgebeeld, terwijl een ander personage kenmerken heeft die hem ondergeschikt doen lijken.

In samenhang met de rollen die door personages gespeeld worden, hebben zij in films ook maatschappelijke functies. Zo kan een personage bijvoorbeeld werkzaam zijn als bediende of juist als dokter of geleerde. De maatschappelijke functie en de rol van een personage bepalen hoe de kijker een personage ziet. Omdat aan de hand van de personages daarnaast het verhaal wordt verteld, zijn de rollen en functies belangrijk voor de interpretatie van het verhaal (Bordwell & Thompson, 2010).

In de beeldinhoudelijke analyse staat dus het chronologische verloop van het plot door tijd en ruimte aan de hand van personages centraal. Zowel de causaliteit van de gebeurtenissen als de rollen en functies die de personages worden toegekend komen in deze vorm van analyse aan bod.

3.3.2 Formele filmanalyse

Wat betreft de formele analyse als onderdeel van de filmnarratologie wordt onderscheid gemaakt tussen *mise-en-scène*, cinematografie en de wisselwerking tussen beeld en geluid (Bordwell & Thompson, 2010). Al deze categorieën hebben gemeenschappelijk dat zij gefocust zijn op de vorm waarmee het inhoudelijke narratief wordt getoond. Het gaat om de aankleding van de inhoud en hoe deze wordt overgedragen aan de kijker en met welke middelen (Verstraten, 2008). De aankleding vindt plaats door middel van filmtechnieken die de regisseur gebruikt. Dit technische aspect van een film is voor een groot deel bepalend voor de inhoud: de vorm kan de inhoud veranderen (Verstraten). In dit aspect van de filmanalyse wordt vooral de actieve rol van de filmmaker duidelijk. De filmmaker bepaalt immers op welke manier een verhaal wordt verteld en dus wordt gerepresenteerd (Williams, 2000).

De *mise-en-scène* van de film omvat datgene wat de producer in een specifieke scene heeft geplaatst. Wie of wat is in beeld, in welke setting en hoe zijn de aanwezige personages ten opzichte van elkaar geplaatst? Daarnaast richt de *mise-en-scène* zich op de kleuren die worden gebruikt en de belichting van de personages (Bordwell & Thompson, 2010). Door in een filmanalyse te focussen op

deze aspecten kan duidelijk worden hoe personages in de gekozen films gerepresenteerd worden. Wanneer een personage bijvoorbeeld steeds voor een ander personage in beeld is geplaatst kan dat iets zeggen over het beeld dat een filmmaker neer wil zetten van zo'n personage. Het voorop gezette personage lijkt dan ogenschijnlijk belangrijker dan het andere personage.

De belichting is onder te verdelen in donker en licht en personages worden via belichting als het ware 'moreel gekarakteriseerd' (Verstraten, 2008). Wanneer een bepaald karakter bijvoorbeeld overdadig belicht wordt in vergelijking met een ander karakter, wordt het belichte karakter een positievere betekenis gegeven. Een personage dat slechts gedeeltelijk belicht is krijgt daarentegen vaak een negatieve betekenis toegekend (Verstraten).

Waar de mise-en-scène draait om 'wat' gefilmd wordt, gaat de cinematografie in op 'hoe' het gefilmd wordt. Deze vorm van analyse kenmerkt zich voornamelijk in de focus op de technische aspecten van de film en richt zich op het perspectief van filmen (Bordwell & Thompson, 2010). Specifiek gezegd houdt dit in dat in een dergelijke analyse gekeken wordt naar afstand van waaraf wordt gefilmd, de hoek van de camera en of het beeld bewerkt is (Verstraten, 2008).

Door te kijken naar de manier waarop personages in beeld worden gebracht kan iets gezegd worden over de representatie van een personage door de filmmaker. Een lage hoek van filmen kan een personage indrukwekkend doen overkomen, boven het andere personage verheven. Met een hoge hoek als filmtechniek wordt op het personage neergekeken, er is dan sprake van kleinering van het personage (Verstraten, 2008). De afstand van filmen heeft vervolgens ook invloed op de presentatie van het personage aan het publiek. Het vaak close-up in beeld brengen zorgt ervoor dat een personage een zeker 'narratief krediet' opbouwt: de kijker is dan geneigd het verhaal vanuit het perspectief van dat personage te volgen. Er treedt een zekere intimiteit op tussen het personage en de kijker, waardoor de kijker zich beter kan identificeren met het personage (Bordwell & Thompson, 2010). De afwisseling van zowel de hoek als de afstand van filmen zegt daarnaast ook iets over de presentatie van een personage. Het steeds op een bepaalde manier filmen van een personage duidt op eenduidige representatie, terwijl een afwisseling van meerdere perspectieven als effect heeft dat de beeldvorming van een personage genuanceerd wordt (Verstraten, 2008).

Naast het bewegende beeld is het in de analyse van belang te kijken naar de wisselwerking tussen beeld en geluid. Verstraten (2008) beschrijft het belang van geluid in samenhang met het visuele beeld. Als instantie die de afstemming tussen beeld en geluid moet reguleren wordt door hem de filmische verteller aangehaald. Deze filmische verteller is verantwoordelijk voor enerzijds de geluidsverteller en anderzijds de beeldverteller. Onder de noemer 'geluidsverteller' worden onder andere de voice-over, de dialoog en muziek geschaard (Verstraten). De beeldverteller heeft daarentegen betrekking op het visuele gedeelte van een film.

Als onderdeel van de geluidsverteller, wordt op het punt van de voice-over gelet op de mate waarin datgene wat de voice-over zegt overeenkomt met het visuele beeld: de beeldverteller (Verstraten, 2008). De rol die een voice-over in een filmisch narratief speelt kan heel invloedrijk zijn.

Zo kan een voice-over samen met wat er wordt gezegd, het visuele spoor van het verhaal domineren. Wanneer er wordt gesproken over iets dat bijvoorbeeld (nog) niet expliciet visueel in beeld wordt gebracht, verandert het woord van de voice-over het verhaal. Er wordt immers meer duidelijk dan datgene wat de beeldverteller laat zien. Het geluid van de voice-over breekt op dat moment als het ware in op het beeld (Verstraten). Een voice-over kan een film op die manier van een bepaalde invalshoek voorzien, die een zekere betekenis geeft aan het verhaal. Het tegenovergestelde kan hiernaast ook voorkomen, namelijk dat het beeld meer laat zien dan wat de voice-over zegt. Op dat moment is de beeldverteller meer van invloed op het verhaal (Verstraten).

Naast de voice-over als aspect van de geluidsverteller kan ook het gesproken woord van een personage overeenkomen met het visuele beeld of juist niet. Zo kan een gesproken woord van een karakter in een scene bijvoorbeeld gecombineerd worden met een ander visueel beeld dan waar tegen of over wordt gesproken. Hiermee wordt een bepaalde invalshoek gekozen. Die invalshoek geeft weer een zekere betekenis aan het narratief (Verstraten, 2008).

Naast de voice-over en het gesproken woord, geldt ook muziek als aspect van de geluidsverteller in een film. Muziek als extradiëgetische vorm – dat wil zeggen door de filmmaker later toegevoegd aan het beeld – kan verschillende functies hebben. Zo kan een film die zich afspeelt op een exotische locatie bijvoorbeeld exotische muziek op de achtergrond hebben, waarmee een sfeer geschapen wordt (Verstraten, 2008). Daarnaast kan muziek met een specifieke songtekst de geschiedenis van een personage tonen of kan via muziek een personage worden geïntroduceerd of getypeerd. Het kanaliseren of aandikken van emoties in het verhaal wordt tot slot vaak beschouwd als belangrijkste rol van muziek in een film (Verstraten).

Zowel de relatie tussen de voice-over, het gesproken woord van een personage en de muziek in combinatie met het visuele beeld zijn van invloed op de invulling die de kijker geeft aan het filmische verhaal. Een regisseur kan de betekenis van het filmnarratief beïnvloeden door te kiezen voor bepaalde combinaties van geluid en beeld. De relatie tussen beide aspecten van een film zijn dus sterk van invloed op dat wat wordt gerepresenteerd in een film.

In de formele filmanalyse staat achtereenvolgens centraal ‘wat’ gefilmd wordt en ‘hoe’ het gefilmd wordt. Hierbij gaat het enerzijds om bijvoorbeeld de kleuren en belichting en anderzijds om de cameravoering en de relatie tussen beeld en geluid. De regisseur van een film maakt wat betreft deze aspecten bepaalde keuzes die van belang zijn voor de betekenis van een film.

3.4 Hypothesen

Aan de hand van de historische uiteenzetting over de apartheid en de Truth en Reconciliation Commissie (TRC) en het theoretisch raamwerk over representatie, stereotypering en de filmanalyse zijn een aantal hypothesen opgesteld omtrent de representatie van de apartheid in Hollywood films.

Allereerst wordt verwacht dat de films die gemaakt zijn in de periode tijdens de apartheid het verhaal representeren in een simplistische visie, waarbij een onderscheid wordt gemaakt tussen een

gebrek aan causaliteit, het dualistische onderscheid tussen zwart en wit, de verdeling van de personages in vriendschappelijke of held/slachtoffer rollen en het vertellen van het verhaal vanuit een wit perspectief. De verwachting is ook dat in deze zelfde periode de representatie van de Zuid-Afrikaan plaats zal vinden als westerse stereotypering van de niet-westerse Ander, waarbij een onderscheid wordt gemaakt tussen het weergeven van de zwarte Zuid-Afrikaan vanuit een wit perspectief en een als minderwaardig en onderontwikkeld afgebeelde zwarte Zuid-Afrikaan.

Over de films die gemaakt zijn na de periode van de apartheid zijn de verwachtingen anders. Gezien de werkzaamheden van de TRC en de wereldwijde maatschappelijke effecten van deze waarheidscommissie, wordt verwacht dat westerse filmmakers er in deze films in geslaagd zijn tegemoet te komen aan de complexiteit van de apartheid. De gedachte is dan dat de apartheid niet meer vanuit een simplistisch perspectief wordt gerepresenteerd en dat de causaliteit van de historische gebeurtenissen in de films terug te vinden zal zijn. Doordat met de verklaringen van de apartheid slachtoffers in de TRC alle gebeurtenissen bekend zijn geworden, geldt de TRC als mogelijke verklaring hiervoor. Daarbij is de verwachting dat de Zuid-Afrikaan in de films na de apartheid periode minder in de stereotypische vormen van de niet-westerse Ander wordt neergezet.

Deze verwachtingen zijn verwoord in de volgende hypothesen:

Hypothese 1: De apartheid zal in de films van 1987 en 1989 vanuit een simplificerende visie worden weergegeven.

Hypothese 2: De zwarte Zuid-Afrikaan zal in de films van 1987 en 1989 gepresenteerd worden volgens de westerse stereotypering van de niet-westerse Ander.

Hypothese 3: De apartheid zal in de films van 2007 en 2009 minder vanuit een simplificerende visie worden weergegeven.

Hypothese 4: De zwarte Zuid-Afrikaan zal in de films van 2007 en 2009 minder gerepresenteerd worden volgens de westerse stereotypering van de niet-westerse Ander.

Op basis van de toetsing van de hypothesen kan uiteindelijk een antwoord worden gegeven op de onderzoeksvraag: *In hoeverre is de representatie van de apartheid in Hollywood films veranderd tussen de films uit de periode zelf en de films uit de periode na de apartheid?*

Hypothese 1 en 2 laten zien in hoeverre de kritieken over de eerdere apartheid films zoals besproken in het theoretisch overzicht van toepassing zijn op deze films of dat hier enige nuance moet worden aangebracht. Hypothese 3 en 4 tonen vervolgens of deze gegeven kritieken minder aanwezig zijn in de

latere apartheid films. Op basis van deze besprekingen kan gezegd worden in hoeverre de representatie van de apartheid en van de Zuid-Afrikaan veranderd is tussen beide perioden.

Als verklaring voor de mogelijke verandering in representatie zal na de bespreking van de hypothesen de hand gelegd worden aan de maatschappelijke effecten van de TRC die een verklaring kunnen bieden voor een verandering in de representatie. Uitgaande van het gegeven – zoals al eerder besproken in het historisch overzicht – dat deze commissie gericht was op het aan het licht brengen van de schendingen van mensenrechten tijdens de apartheid en het bereiken van nationale verzoening en dat de beelden van de hoorzittingen de hele wereld overgingen, is de verwachting dat westerse filmmakers van de latere films meer kennis hadden over de apartheid en de representatie hiervan anders is dan in de eerdere films.

4. Methoden van onderzoek

Films zijn ten alle tijden producten van cultuur en bevatten altijd bepaalde representaties die uit cultuur voortkomen. Die representaties zijn volgens Hall betekenissen die mensen vanuit een gedeelde cultuur aan dingen geven (Hall, 1997). Om de betekenissen en dus de representaties die in apartheid films aanwezig zijn te analyseren, is een onderzoeksmethode nodig die betekenissen van culture producten kan interpreteren. Om deze reden is gekozen voor een kwalitatieve onderzoeksmethode, namelijk een narratologische filmanalyse.

In tegenstelling tot kwantitatieve analysevormen, richt een kwalitatief onderzoek zich op de latente inhoud van films en dus op welke manier betekenissen weergegeven worden. Omdat representaties betrekking hebben op de betekenissen die binnen verschillende culturen aan dingen worden gegeven (Hall, 1997) is deze methode dus bij uitstek geschikt om de representaties van de apartheid in Hollywood films te onderzoeken.

Verscheidene indicatoren staan centraal in de narratologische filmanalyse van apartheid films. Bordwell en Thompson zeggen over deze interpretatie van de narratologische indicatoren: 'To rely on formulas is to forget that meaning and effect always stem from the film, from its operation as a system. The context of the film determines the function of the framings, just as it determines the function of mise-en-scène, photographic qualities, and other techniques' (Bordwell & Thompson, 2010: 196). Het op een bepaalde manier gebruiken van filmtechnieken kan op een kwantitatieve manier geanalyseerd worden. Omdat de betekenis van deze technieken echter altijd afhankelijk is van de context waarin ze gebruikt zijn, is hier gekozen voor een kwalitatieve narratologische filmanalyse.

4.1 Materiaal

4.1.1 Verantwoording filmkeuze

De films die onderzocht worden zijn achtereenvolgens *Cry Freedom* (1987) en *A Dry White Season* (1989) uit de periode aan het eind van de apartheid en *Goodbye Bafana* (2007) en *Invictus* (2009) uit de periode na de apartheid. Allereerst is voor dit onderzoek gekozen alleen speelfilms te analyseren en geen documentaires. Hoewel er over de apartheid periode ook redelijk wat documentaires gemaakt zijn, is voor het analyseren van documentaires een geheel andere onderzoeksmethode noodzakelijk dan voor speelfilms. Speelfilms hebben immers veelal een fictieve filmische verhaallijn, terwijl documentaires in beginsel informerend en niet-fictief van aard zijn. Daarbij is de invloed van een filmmaker op het verhaal en de representatie ervan vele malen groter dan de invloed die een documentairemaker heeft of wil hebben. Het doel van beide vormen van culturele productie is anders (Nichols, 1991). Uit het aanbod van speelfilms zijn vervolgens vier films geselecteerd.

De eerste films *Cry Freedom* en *A Dry White Season* zijn voor dit onderzoek gekozen, omdat over deze films veel is geschreven in het wetenschappelijk discours. In het theoretisch overzicht is de kritiek besproken die in de wetenschap over deze apartheid films gegeven wordt. Om die reden zijn deze films allereerst gekozen voor dit onderzoek. Omdat pas een relevante vergelijking kan worden gemaakt tussen de twee perioden wanneer alle films volgens eenzelfde systematische analyse zijn onderzocht, is het daarnaast bij voorbaat al noodzakelijk de eerste twee films te onderzoeken om deze uiteindelijk te kunnen vergelijken met de andere twee films. Omdat uiteindelijk een vergelijking gemaakt wordt tussen die eerste periode en de periode na de apartheid en na de TRC is vervolgens gekozen om *Goodbye Bafana* en *Invictus* als films van de periode na de apartheid te analyseren.

Alle gekozen films zijn geproduceerd in Hollywood en geen enkele producer of regisseur komt uit Zuid-Afrika. Ook is voor films gekozen waarvan het verhaal niet puur fictief is, maar zoveel mogelijk gebaseerd is op werkelijke gebeurtenissen. Voor alle vier de films is dit het geval. Zowel *Cry Freedom*, *Goodbye Bafana* en *Invictus* zijn gebaseerd op een waargebeurd verhaal. *A Dry White Season* is gebaseerd op een roman, maar is wel opgebouwd rond historische gebeurtenissen in de apartheid periode. Omdat een belangrijke kritiek in het wetenschappelijk discours omtrent de apartheid films gericht is op het onvermogen van de westerse filmmakers de complexiteit van de historische gebeurtenissen weer te geven in de films, is het voor dit onderzoek noodzakelijk geacht films te kiezen die zich afspelen rondom de werkelijke historische gebeurtenissen.

Omdat in de analyse uiteindelijk ook gekeken wordt naar de effecten van de Truth en Reconciliation Commissie op eventuele verschillen tussen de eerdere en latere films, is gekozen de latere films niet in de periode tijdens het bestaan van de commissie te kiezen, maar uit een periode daarna. Hierbij wordt ervan uitgegaan dat de maatschappelijke effecten van de commissie pas in de jaren daarna daadwerkelijk zichtbaar zijn. Daarnaast zit er tussen zowel de eerste films als de laatste films een periode van twee jaar. Deze keuze is gemaakt om er zeker van te zijn dat er zoveel mogelijk een vergelijking tussen twee periodes wordt gemaakt: de films in beide periodes moeten dus zo dicht mogelijk op elkaar zijn gemaakt.

4.1.2 Samenvatting films

Cry Freedom 1987 (Richard Attenborough, Universal Pictures)

Cry Freedom vertelt het verhaal van de witte Donald Woods, hoofdredacteur van een liberale krant in Zuid-Afrika en de zwarte Steve Biko, een van de leiders van het verzet tegen het apartheid bewind. Woods plaatst in zijn krant verschillende stukken over hoe gedacht wordt over Steve Biko. Deze stukken zijn allen negatief en op aandringen van een bekende van Biko ontmoet Donald Woods hem. Na de ontmoeting verandert zijn visie op Steve Biko steeds meer en er ontstaat een vriendschap tussen de twee. Biko is echter een straf opgelegd, waardoor hij niet meer dan 1 persoon tegelijk mag spreken of zien en wanneer hij afreist om een bijeenkomst bij te wonen wordt hij door de politie opgepakt. Wanneer Steve Biko komt te overlijden in zijn politiecel wil Donald Woods de echte oorzaak van zijn

dood achterhalen. De Zuid-Afrikaanse overheid en politie staan dit echter niet toe en het huis van Woods wordt dan ook dag en nacht bewaakt. Woods achterhaalt de waarheid van Biko's dood en schrijft hier een boek over. Omdat Woods opgepakt zal worden als het boek gepubliceerd wordt, ziet hij maar één uitweg. De film eindigt met de ontsnapping van Woods en zijn gezin naar het buitenland.

A Dry White Season 1989 (Euzhan Palcy, Davros Films)

A Dry White Season is het verhaal over Ben du Toit, een witte onderwijzer. Gedurende de jaren tachtig slaat de Zuid-Afrikaanse politie in opdracht van de overheid protesten van zwarte Zuid-Afrikanen op brute wijze neer. Allerlei mensen, waaronder ook kinderen, worden opgepakt, mishandeld en zelfs gedood. Eén van de vermoorde kinderen is de 11-jarige zoon van Du Toit's tuinman. De jongen is gearresteerd en komt om het leven als hij gevangen zit. Du Toit gaat op onderzoek uit en wil gerechtigheid bereiken door te zorgen dat niemand zomaar weg komt met het plegen van een moord. Hij realiseert zich op dat moment niet dat hij al snel door de witte Zuid-Afrikaanse bevolking gezien zal worden als verrader van het eigen 'ras'.

Goodbye Bafana 2007 (Bille August, Paramount)

Goodbye Bafana is het verhaal van een witte Zuid-Afrikaanse man – James Gregory – die door het Zuid-Afrikaanse apartheid bewind de zwarte Zuid-Afrikaanse bevolking is gaan haten. Gregory gaat werken als gevangenenbewaker op Robbeneiland. De gevangene waar hij de leiding over krijgt is niemand minder dan één van de leiders van het Afrikaans Nationaal Congress: Nelson Mandela. Gregory's taak is ervoor te zorgen dat alle schriftelijke en mondelinge communicatie tussen gevangenen onderling en tussen gevangenen en hun bezoekers onmogelijk wordt gemaakt. Wanneer hij de politie op brute wijze ziet optreden tegen burgers, waaronder kinderen, voelt Gregory zich echter steeds ongemakkelijker. Hij probeert te begrijpen waarom Nelson Mandela een verzetsstrijder is geworden en keert zich steeds meer tegen het apartheid beleid.

Invictus 2009 (Clint Eastwood, Warner Brothers)

Invictus vertelt het verhaal van Nelson Mandela's eerste jaar als president van Zuid-Afrika en zijn poging het land te verzoenen na de apartheid. Na zijn vrijlating uit de gevangenis is Mandela de politiek in gegaan en uiteindelijk gekozen tot president van het nieuwe Zuid-Afrika. De apartheid heeft echter diepe sporen achtergelaten in het land en Mandela's doel is de zwarte en witte bevolking weer bij elkaar te brengen. Het wereldkampioenschap rugby in Zuid-Afrika is volgens hem het podium om verzoening te bereiken. Het rugby team van Zuid-Afrika werd altijd beschouwd als een team dat het witte Zuid-Afrika vertegenwoordigt. Mandela probeert er echter alles aan te doen het rugby team een team van heel Zuid-Afrika te maken. Om dit te bereiken heeft hij de steun nodig van de Springboks – het rugbyteam – en hun aanvoerder – Francois Pienaar. Het doel is met de Springboks

wereldkampioen te worden. Hoewel niemand het in eerste instantie voor mogelijk houdt, lukt het Zuid-Afrika.

4.2 Kwalitatief onderzoeksinstrument

Om de representatie van de Zuid-Afrikaanse apartheid in Hollywood films in kaart te brengen, wordt gebruik gemaakt van *narratologische filmanalyse*. Deze kwalitatieve onderzoeksmethode is aan de hand van theorieën van Bordwell & Thompson en Verstraten onderverdeeld in twee soorten analyses: beeldinhoudelijk en formeel (Bordwell & Thompson, 2010; Verstraten, 2008). In het theoretisch overzicht is uiteengezet wat onder deze analysevormen wordt verstaan. Op basis van de theorie over narratologische filmanalyse en de theorie over de representatie van de apartheid in Hollywood films, zijn een aantal indicatoren samengesteld aan de hand waarvan de films geanalyseerd worden. Deze selectie is gemaakt, omdat een aantal indicatoren vooral relevant zijn voor het toetsen van de hypothesen en om uiteindelijk een antwoord te kunnen geven op de onderzoeksvraag.

De analyse vindt plaats op een kwalitatieve manier, wat betekent dat de resultaten die voortvloeien uit de verschillende indicatoren subjectief zijn. Echter, doordat aan de hand van de besproken theorie objectiveerbare indicatoren zijn opgesteld en deze indicatoren systematisch voor iedere film te analyseren, wordt deze subjectiviteit voor een deel ondervangen. Iedere film wordt per keer bekeken op twee indicatoren, wat inhoudt dat iedere film drie keer gekeken wordt. Deze opsplitsing van de films in steeds maar twee indicatoren heeft als doel de analyse zo systematisch en zorgvuldig mogelijk uit te voeren.

4.2.1 Beeldinhoudelijke indicatoren

In de beeldinhoudelijke analyse van de vier films zullen drie indicatoren gebruikt worden. Deze indicatoren zijn achtereenvolgens de chronologie of causale presentatie van historische gebeurtenissen, de rol van de personages in het filmnarratief en de maatschappelijke functie van de personages in de film.

Zoals gesteld in hoofdstuk 3 is één van de belangrijkste kritiekpunten op de Hollywood films over de apartheid het ontbreken van causale verbanden in de historische gebeurtenissen, waarmee de apartheid in de films uit de eerste onderzoeksperiode niet juist zouden worden gerepresenteerd (Bickford-Smith, 2003). De regisseurs van deze apartheid films zouden hiermee bijdragen aan een simplificerende representatie van het historische conflict. Door de historische gebeurtenissen niet in de juiste volgorde weer te geven, of helemaal niet weer te geven wordt de complexiteit van de apartheid in wezen genegeerd (Williams, 2000).

Daarnaast wordt op basis van de theorie over de representatie van de apartheid in Hollywood films inhoudelijk ook gekeken naar de rollen die de personages spelen. De kritiek die veel wetenschappers geven op de eerdere apartheid films is dat het witte en zwarte personage steeds weer afgebeeld worden in de rol van een vriendschap. Daarnaast zou het zwarte personage vaak de rol van

slachtoffer en ondergeschikte spelen, terwijl het witte personage juist de helper en baas zou spelen (Bickford-Smith, 2003). Zoals gesteld in hoofdstuk 3, duidt deze rolverdeling op een stereotypering van de zwarte personages als minderwaardig aan de witte personages (Carchidi, 1991). Door in de films te kijken naar de karakterkenmerken van de personages en dus de rollen die de personages spelen zal duidelijk worden op welke manier er sprake is van stereotypering van de personages.

De derde indicator van de beeldinhoudelijke analyse betreft de maatschappelijke functie van de personages. De maatschappelijke functie die een personage wordt toegedicht zegt ook iets over de stereotypering van dat personage. Wanneer een wit personage vaak een dokter of een andere geleerde is, terwijl het zwarte personage een bediende is of een andere ondergeschikte functie heeft, betekent dat een representatie van het zwarte personage als ondergeschikte.

4.2.2 Formele indicatoren

Voor een analyse van de filmtechnische aspecten wordt in dit onderzoek gebruik gemaakt van drie indicatoren: de cameravoering, de relatie tussen beeld en geluid, en de belichting. Van deze indicatoren zullen er twee verder worden onderverdeeld.

De cameravoering bestaat uit meerdere aspecten, waarvan er voor dit onderzoek drie gekozen zijn. Allereerst zal gelet worden op de hoek van waaruit gefilmd wordt. De hoek van filmen heeft betrekking op het van onder of bovenaf in beeld brengen van gebeurtenissen of personages. Een lage hoek kan een personage indrukwekkend doen overkomen, alsof het karakter boven de rest is verheven. Een hoge hoek impliceert daarentegen het neerkijken op een personage, hij of zij wordt dan als het ware gekleineerd door de camerapositie (Verstraten, 2008).

Een tweede onderdeel van de cameravoering in dit onderzoek is de afstand van waaraf gefilmd wordt. Bij de afstand moet gedacht worden aan het close-up of van veraf in beeld brengen van personages. Een personage dat vaak close-up in beeld verschijnt, bouwt een zeker 'narratief krediet' op. Dit houdt in dat de kans groter is dat zijn of haar visie op de gebeurtenissen voor de kijker inzichtelijk wordt dan bij een ander personage dat niet vaak close-up in beeld is gebracht (Verstraten, 2008). De kijker volgt het verhaal dan vanuit het perspectief van dit karakter. Binnen het theoretisch discours over de apartheid films uit Hollywood is veel geschreven over het perspectief van waaruit het apartheid verhaal wordt weergegeven (Tomaselli, 1993). Het is dus relevant dit aspect van de filmanalyse mee te nemen in het onderzoek.

Ten derde spitst de cameravoering als analysevorm zich in dit onderzoek toe op de vraag of er sprake is van meerdere perspectieven van filmen. Wordt eenzelfde gebeurtenis vanuit verschillende hoeken of afstanden in beeld gebracht? De weergave van gebeurtenissen vanuit meerdere hoeken van filmen duidt dan op een meer neutrale manier van representatie van die gebeurtenissen dan wanneer ze 'slechts' vanuit één hoek weergegeven zouden worden. Deze indicator, samen met de hoek van filmen en de afstand van filmen kan antwoord geven op de vraag hoe de apartheid wordt gepresenteerd in het algemeen en hoe de personages worden gerepresenteerd in het bijzonder.

Bij de relatie tussen beeld en geluid, de tweede indicator van filmtechnische aspecten, gaat het om de rol die de voice-over, het gesproken woord van een personage en muziek kunnen hebben in de betekenis van het visuele beeld en daarmee het film verhaal (Verstraten, 2008). De voice-over kan meer zeggen dan in beeld wordt gebracht en het gesproken woord van een personage kan door de regisseur verbonden worden aan een heel ander visueel beeld. Hiermee geeft de regisseur het verhaal als het ware een bepaalde invalshoek die bepalend is voor de betekenis die de filmkijker aan het verhaal zal geven.

Een ander onderdeel van de relatie tussen beeld en geluid is de rol die muziek in een film kan spelen. Muziek met een specifieke songtekst kan bijvoorbeeld de geschiedenis van een personage tonen of via die muziek kan een personage worden geïntroduceerd of getypeerd (Verstraten, 2008). Wanneer een bepaalde songtekst dus gebruikt wordt in een van de apartheid films kan dat iets zeggen over het perspectief van het verhaal. Indien de songtekst gericht is op of gaat over een bepaald personage, terwijl er beelden van andere personages of gebeurtenissen bij getoond worden, wordt het verhaal vanuit het eerste personage verteld.

Het analyseren van de films op de relatie tussen beeld en geluid is vooral interessant, omdat onder andere Tomaselli stelt dat het apartheid verhaal in de films veelal weergegeven wordt vanuit de ogen van de witte personages. De kijker volgt voornamelijk de ontwikkelingen van dit figuur door de film heen en de historische gebeurtenissen zouden ook voor het merendeel worden gerepresenteerd vanuit het perspectief van de witte personages (Williams, 2000). Wanneer in de films naar voren komt dat de witte personages bijvoorbeeld verantwoordelijk zijn voor het de voice-overs, kan dit geïnterpreteerd worden als een weergave van het verhaal vanuit het perspectief van het witte personage.

De derde indicator van de formele filmanalyse in dit onderzoek is belichting, die als onderdeel van de mise-en-scène van invloed is op de betekenis die kijkers toekennen aan de personages of de gebeurtenissen in een film (Verstraten, 2008). De belichting is onder te verdelen in donker en licht en personages worden via belichting als het ware 'moreel gekarakteriseerd' (Verstraten). Wanneer een bepaald personage bijvoorbeeld overdadig belicht wordt in vergelijking met een ander personage, wordt het belichte karakter een positievere betekenis gegeven. Een personage dat slechts gedeeltelijk belicht is krijgt daarentegen vaak een negatieve betekenis toegekend (Verstraten).

4.2.3 Toetsen van hypothesen

In het theoretisch overzicht zijn de volgende hypothesen uiteengezet:

Hypothese 1: De apartheid zal in de films van 1987 en 1989 vanuit een simplificerende visie worden weergegeven.

Hypothese 2: De zwarte Zuid-Afrikaan zal in de films van 1987 en 1989 gepresenteerd worden volgens de westerse stereotypering van de niet-westerse Ander.

Hypothese 3: De apartheid zal in de films van 2007 en 2009 minder vanuit een simplificerende visie worden weergegeven en er zal meer aandacht zijn voor de complexiteit van de periode.

Hypothese 4: De zwarte Zuid-Afrikaan zal in de films van 2007 en 2009 minder gerepresenteerd worden als niet-westerse Ander en het karakter zal meer aandacht krijgen.

Bovenstaande hypothesen zullen allen aan de hand van de geselecteerde indicatoren uit de narratologische filmanalyse worden getoetst.

Hypothese 1 en 3

De eerste hypothese stelt dat de apartheid in eerste films vanuit een simplificerende visie zal worden weergegeven. Voortvloeiend uit het theoretisch overzicht kan deze simplificerende visie worden onderverdeeld in allereerst het weergeven van de apartheid vanuit een wit perspectief en daaruit volgend het gebrek aan causale verbanden, een dualistisch onderscheid tussen zwart en wit en het idee dat zwarten en witten ofwel een vriendschappelijke rol spelen ofwel een slachtoffer/held relatie hebben. Deze simplistische weergave zou daarbij allereerst voortkomen uit het weergeven van het filmverhaal vanuit het perspectief van een wit personage. Met behulp van achtereenvolgens de indicatoren causaliteit van gebeurtenissen, de rol van het personage, de maatschappelijke functie van het personage, de afstand van filmen als onderdeel van de cameravoering en de relatie tussen beeld en geluid, zal deze hypothese getoetst worden.

Op deze manier kan getoetst worden of de personages inderdaad ‘slechts’ bestaan in de vorm van een vriendschap met elkaar of dat er juist ook andere rollen aanwezig zijn. Daarbij wordt ook duidelijk of de films de volgorde van de gebeurtenissen in stand houden en aan de hand van de maatschappelijke functie en ook de rollen kan beoordeeld worden of de filmkijker meer te weten komt over een personage dan enkel de huidskleur. De afstand van filmen kan daarnaast iets vertellen over het perspectief van waaruit het verhaal verteld wordt. Wanneer in de films een wit personage meer dan een zwart personage close-up in beeld gebracht wordt, duidt dat op een grotere focus op het witte personage. De kijker volgt het filmverhaal dan vanuit de ogen van dit witte personage. Tot slot kan de relatie tussen beeld en geluid tevens iets zeggen over het perspectief. Wanneer de stem van een wit personage gebruikt wordt als voice-over bij een beeld van een zwarte duidt dat op een wit perspectief. Andersom kan dit ook het geval zijn.

Omdat de derde hypothese stelt dat de latere films de apartheid minder simplificerend zullen weergeven, wordt hierbij gekeken naar dezelfde indicatoren. In deze films zal verwacht worden dat het verhaal minder vanuit een wit perspectief wordt verteld en dat de volgorde van gebeurtenissen

historisch meer causaal verloopt. Daarnaast is de verwachting dat de personages – zowel zwart als wit – meerdere rollen spelen dan alleen de vriendschap met de ander en dat zij minder in een slachtoffer/held relatie zijn verwickeld. Ook is de verwachting dat men meer te weten komt over het personage in de zin van maatschappelijke functies en karaktereigenschappen en dat de personages niet alleen gekarakteriseerd worden aan de hand van hun zwarte of witte huidskleur. Aan de hand van deze indicatoren zal getoetst worden of de apartheid in de latere films meer in zijn complexiteit wordt weergegeven.

Hypothese 2 en 4

De tweede hypothese stelt dat de zwarte Zuid-Afrikaan in de eerdere films zal worden gerepresenteerd volgens de westerse stereotypering van de niet-westerse Ander. Deze – zwarte – niet-westerse Ander wordt in het theoretisch discours beschreven als onderontwikkeld en minderwaardig ten opzichte van de witte westerling. Daarbij geldt tevens dat de zwarte Zuid-Afrikaan weergegeven wordt vanuit het perspectief van de witte – westerse – Zuid-Afrikaan. Om te toetsen of deze stereotypering aanwezig is in de eerdere films wordt gebruik gemaakt van de indicatoren cameravoering, relatie tussen beeld en geluid, belichting, rol van het personage in het filmnarratief en de maatschappelijke functie van het personage in het filmnarratief.

Allereerst zal als onderdeel van de indicator cameravoering gekeken worden naar de afstand van waaraf gefilmd wordt. Het veelvuldig close-up in beeld brengen van een personage betekent immers dat het verhaal grotendeels verteld wordt vanuit zijn of haar perspectief. Daarnaast zal gekeken worden naar de hoek van filmen. Een hoge hoek duidt op een kleinerende representatie van een personage, terwijl een lage hoek juist de verhevenheid van een personage weergeeft. Het is dus relevant te kijken naar de hoek waarmee zowel de zwarte als de witte personages gefilmd worden. Tevens is het interessant voor deze hypothese om te kijken naar de aanwezigheid van meerdere perspectieven van filmen. Wordt een personage bijvoorbeeld steeds vanuit een bepaalde hoek afgebeeld, dan is sprake van minder neutraliteit dan wanneer een personage vanuit meerdere hoeken wordt gefilmd.

Ook is voor deze hypothese de relatie tussen beeld en geluid als indicator relevant. De verwachting luidt hierbij dat de voice-over voor het merendeel zal worden ingevuld door een wit personage, waarmee een witte stempel wordt gedrukt op het apartheid verhaal en waarmee de zwarte ervaring (Williams, 2000) in wezen uitgelegd wordt vanuit een wit perspectief.

Een derde indicator die gebruikt wordt om deze hypothese te toetsen is de belichting in de films. Een overdadige belichting duidt op een positieve representatie van een personage, terwijl een mindere belichting juist het tegenovergestelde impliceert. Het is dus relevant te kijken naar de belichting van zowel de zwarte als de witte personages om te toetsen of de zwarte Zuid-Afrikaan in de apartheid films als minder wordt afgebeeld dan de witte personages.

Naast de belichting wordt bij deze hypothese ook gekeken naar de rol die de personages spelen in het verhaal. Uitgaande van de theorie omtrent de niet-westerse Ander, is de verwachting dat de zwarte Zuid-Afrikaan zal worden gerepresenteerd in minderwaardige rollen zoals slachtoffer. De witte Zuid-Afrikaan zou hiertegenover juist bovengesteld zijn en rollen innemen als meester en helper van het slachtoffer.

Een laatste indicator die gebruikt wordt bij de toetsing van deze hypothese is de maatschappelijke functie van de personages in het verhaal. Uitgaande van de theorie van de stereotypering van de niet-westerse Ander, wordt verwacht dat de zwarte Zuid-Afrikaan als Ander minder ontwikkeld is en minder hoge maatschappelijke functies bekleedt dan de witte Zuid-Afrikaan. De films zullen dus getoetst worden op de functies van de personages.

De vierde hypothese stelt dat de latere films de zwarte Zuid-Afrikaan minder representeren als de niet-westerse Ander. Deze hypothese zal worden getoetst aan de hand van dezelfde indicatoren als de tweede hypothese. Hiermee kan worden vastgesteld of er inderdaad sprake is van een verschil.

5. Resultaten

Alle films zijn aan de hand van de opgestelde indicatoren uit de narratologische filmanalyse op een zorgvuldige en systematische manier geanalyseerd. In dit hoofdstuk zal allereerst voor elk van de vier films afzonderlijk uiteengezet worden wat de resultaten per indicator zijn. Daarna zal een vergelijking van deze resultaten worden gemaakt tussen de films van beide perioden, waardoor een overzicht ontstaat van de resultaten per periode.

5.1 Cry Freedom

5.1.1 Beeldinhoudelijk

Causaliteit

Aan het begin van de film wordt in een paar regels in beeld getoond dat met uitzondering van twee personen – wiens identiteit om veiligheidsredenen verhuld is – alle personages waarheidsgetrouw zijn. Verder begint de film in 1975 bij een politie-inval in een township. In dit jaar vonden ook in de werkelijkheid meerdere politie-invallen in de woongebieden van de zwarten plaats. De gebeurtenissen in de film komen wat dit betreft dus overeen met de historische feiten. Ook de bestuurlijke personen zijn waarheidsgetrouw. Opvallend in de presentatie van de historische gebeurtenissen, is dat het verhaal zich afspeelt rond Biko en Woods. Het hele tweede deel van de film richt zich op Woods. Grote historische gebeurtenissen als de Soweto opstanden krijgen uiteindelijk wel aandacht, maar niet in een chronologische volgorde. Zo worden pas aan het eind van de film in een flashback getoond. De nadruk ligt in de film dus niet op de grotere historische gebeurtenissen, maar ze komen wel aan bod.

Rollen

De rol van de witte hoofdredacteur van de Daily Dispatch Donald Woods verandert in de loop van het verhaal van de zelfingenomen hoofdredacteur die niets met Steve Biko te maken wil hebben tot een held. In het begin heeft Woods een afkeer tegen de beweging van Biko, maar nadat hij Biko ontmoet heeft en de wijze woorden van Biko aanhoort begint hij te veranderen. Vanaf dat moment ontwikkelt Woods zich tot een held die zich inzet gerechtigheid te krijgen voor de zwarten en het echte verhaal van de apartheid de wereld in te brengen. Doordat Woods het een aantal keer tegen bestuurlijke personen opneemt voor de zwarten worden de zwarten op die manier wel in een slachtofferrol geschoven. Woods praat op dat moment voor hen, omdat zij dit zelf niet kunnen doen. Na de dood van Biko ziet Woods het als zijn taak de waarheid aan het licht te brengen. De heldendaad die hij hiermee verricht wordt bijvoorbeeld benadrukt wanneer zijn vrouw Wendy aan hem vraagt of hij denkt dat hij God is. De vergelijking met God zorgt ervoor dat de daad van Woods heldhaftig overkomt. Naast deze

vergelijking wordt de rol van Woods tevens benadrukt door het feit dat het hele tweede deel van de film gericht is op de vluchtpoging van Woods.

Woods heeft als held een aantal helpers en ook een aantal tegenstanders. Zijn helpers zijn achtereenvolgens Biko, de zwarte vrouwelijke dokter Ramphele, de vrouw van Biko, de zwarte pastoor Khani, zijn eigen vrouw Wendy en verschillende mensen tijdens zijn vlucht. De meeste van Woods' helpers tijdens zijn vlucht zijn opvallend gezien zwart. De belangrijkste tegenstander van Woods is de nationale veiligheidsdienst met Kruger aan het hoofd.

De belangrijkste zwarte personages zijn geen passieve slachtoffers van de apartheid, maar tonen dat zij hun lot niet laten bepalen door de witte overheersers. Het personage waarbij dit het meest duidelijk wordt is Steve Biko. Biko maakt in eerste instantie verwijtende opmerkingen richting Donald Woods. Woods is op dat moment een tegenstander van Biko en zijn Black Consciousness beweging. Wanneer Woods echter laat merken dat hij geïnteresseerd is in de gedachten van Biko, ontwikkelt Biko zich tot een soort mentor voor hem. Biko speelt vanaf dat moment steeds meer de rol van een wijze leermeester die Woods bijbrengt wat de apartheid echt betekent voor de zwarten.

De wijze rol van Biko wordt ook op andere momenten in de film benadrukt. Zo moet Biko voorkomen in de rechtbank. Hoewel de aanklager en de rechter hem onderuit proberen te halen, weet Biko hen door middel van woorden tot zwijgen te brengen. Hetzelfde gebeurt wanneer een agent zich bij Biko thuis meldt voor een huiszoeking. Ook hier zet Biko hem op zijn plaats door zijn slimheid. In de film wordt met nog meer voorbeelden duidelijk dat Biko meer overkomt als strijder dan als slachtoffer.

Biko's rol als leermeester wordt hiernaast het meest opvallend benadrukt in het tweede gedeelte van de film na Biko's dood en tijdens de vlucht van Woods. Er worden steeds flashbacks getoond van Biko die iets uitlegt aan Woods, waarmee Biko's rol als leermeester nog extra benadrukt wordt. Opvallend hierbij is dat dit gedeelte van de film in wezen volledig draait om de heldhaftige vlucht van Woods, maar de rol die Biko hierin speelt groot is. Het zijn meerdere malen de woorden van Biko die Woods hebben aangespoord de strijd aan te gaan. Woods speelt in het grootste deel van de film de heldhaftige rol, terwijl Biko in wezen de wijze man is die ervoor heeft gezorgd dat Woods de heldendaad wil verrichten.

Naast de wijze rol van Biko en de heldhaftige rol van Woods, valt in de film de vriendschap op tussen beide heren. Waar Woods in het begin afgunst heeft ten opzichte van Biko, ontaard zich dit in het vervolg in een vriendschappelijke relatie. De vriendelijke verstandhouding tussen Woods en de zwarten in het verhaal komt ook naar voren in de zwarte helpers van Woods tijdens zijn vlucht. De mensen die hem uiteindelijk de grens over weten te brengen zijn voor het merendeel zwart.

Wat betreft de rollen die de witte en zwarte personages in de film valt ten slotte een aantal dingen op. In de township aan het begin van de film, wordt de armoede van de zwarten en daarmee hun slachtofferrol benadrukt. Tevens wordt in deze scene de Zuid-Afrikaanse politie neergezet als daders die ervoor zorgen dat de zwarten hun huizen en bezittingen kwijt zijn en deze rol verandert niet

gedurende de film. De belangrijkste zwarte personages spelen voornamelijk een actieve – strijdlustige – rol in het verhaal met uitzondering van een aantal momenten. Na de dood van Biko vervullen zij namelijk een aantal keer de rol van slachtoffer. De vrouw van Biko kan zijn dode lichaam bijvoorbeeld enkel zien doordat Woods het met zijn status als hoofdredacteur voor elkaar krijgt het mortuarium binnen te mogen.

Maatschappelijke functies

Het witte hoofdpersonage Woods is hoofdredacteur van de Zuid-Afrikaanse krant de Daily Dispatch, waarbij de overige redacteuren in eerste instantie wit zijn. Dit verandert wanneer Woods vrienden wordt met Biko en hij twee van Biko's zwarte vrienden als redacteur bij de krant laat werken. Biko is daarnaast leider van de Black Consciousness beweging, maar van eventuele andere maatschappelijke functies of opleidingen is over Biko niets bekend. Aan het begin van de film wordt vervolgens getoond dat de zwarte Ramphela – een vriendin van Biko – een dokter is. Daarnaast is de zwarte Khani – een man die Woods later zal helpen vluchten – pastoor. Zowel op het kantoor van Woods als bij Woods thuis zijn de bedienden zwart. Van de overige belangrijke zwarte en witte personages zijn de maatschappelijke functies niet bekend. Aan het eind van de film – tijdens de vlucht van Woods – verschijnen ten slotte een aantal zwarten in functies als postkoerier en functionaris bij de Britse ambassade.

5.1.2 Formeel

Cameravoering – hoek van filmen

In de film worden de personages voor het merendeel van ooghoogte in beeld gebracht. Hierop zijn echter wel een reeks uitzonderingen, een aantal punten wordt namelijk steeds van bovenaf gefilmd. Dit zijn bijvoorbeeld de townships en menigtes van zwarte mensen. De keren dat Woods van bovenaf in beeld wordt gebracht zijn de momenten dat hij nadenkt over de apartheid of over de woorden van Biko. Een voorbeeld hiervan is het moment dat Woods weet dat Mapetla – een vriend van Biko – dood is. Ook wordt Woods van bovenaf gefilmd als hij voor het eerst in aanraking komt met de zwarte vrouwelijke dokter Ramphela. De enige keren dat Biko van bovenaf in beeld wordt gebracht zijn de momenten dat hij wordt aangehouden door de agenten van de veiligheidsdienst en het moment dat hij komt te overlijden. Het shot is op dit laatste moment van bovenaf op het gehavende gezicht van Biko gericht.

Er zijn in de film ook meerdere momenten waarop de personages van onderaf in beeld worden gebracht. Zo wordt Biko veelal van onderaf gefilmd op de momenten dat hij zijn wijze woorden uitspreekt tegen zowel de politie en de rechter als tegen Woods en andere vrienden. Het merendeel van de film komt Biko op ooghoogte in beeld, vaak wanneer hij in gesprek is met Woods en anderen. Woods wordt hiernaast vooral van onderaf gefilmd op de momenten dat hij opkomt voor de zwarten

of wanneer zijn maatschappelijke functie naar voren komt. Woods wordt tevens van onderaf getoond als hij het lichaam ziet van Biko en wanneer hij Wendy ervan probeert te overtuigen dat hij een boek moet schrijven over Biko's verhaal. De overige keren dat Woods van onderaf wordt getoond zijn momenten tijdens de vlucht. De hoek waarmee de politie in beeld wordt gebracht is veelal ook van onderaf. Dit gebeurt op de momenten waarop de politie zichtbaar geweld pleegt of bijvoorbeeld arrestaties verricht.

Cameravoering – afstand van filmen

Alle belangrijke personages zijn gedurende de film voornamelijk close-up in beeld te zien. Zowel de vrienden en familie van Biko als de vrienden en familie van Woods worden meerdere malen close-up getoond. Biko en Woods zijn diegenen die het meeste close-up in beeld te zien zijn. Opvallend hierbij is dat Biko en Woods bij hun eerste ontmoeting afzonderlijk van elkaar close-up in beeld worden gebracht. Naarmate hun vriendschappelijke relatie zich ontwikkelt worden zij nauwelijks meer afzonderlijk close-up gefilmd, maar steeds vaker dichtbij naast elkaar in beeld van iets meer afstand.

Wanneer Woods alleen close-up in beeld wordt gebracht, geldt dit vaak voor momenten dat hij luistert naar Biko's woorden of nadenkt over gebeurtenissen of over Biko's woorden. Dit gebeurt een aantal keer tijdens Woods' vlucht, waarbij als Woods close-up in beeld wordt gebracht vaak een flashback plaats vindt naar een gesprek of woorden van Biko. Wanneer Biko alleen close-up in beeld wordt gebracht is dat op momenten dat hij zich moet verweren. In de rechtbank wordt Biko bijvoorbeeld meer close-up in beeld gebracht dan de rechter en de aanklager in de zaal.

Van verderaf in beeld gebracht worden de townships, de huizen en tuinen van zowel Woods en Kruger, de politie, menigtes van zwarte mensen en ten slotte het Afrikaanse land. De film eindigt bijvoorbeeld ook met een uitzicht over het Zuid-Afrikaanse landschap en in de verte het vliegtuig met de gevluchte Woods dat uit het zicht verdwijnt.

Belichting

In het merendeel van de film vinden de gebeurtenissen plaats in volledige belichting en ook zijn de personages volledig belicht. Zo is het huis van Woods en zijn kantoor bij de Daily Dispatch volledig in het licht en ook vinden vrijwel alle ontmoetingen van Biko en Woods plaats in het licht met uitzondering van het bezoek aan een township. Daarnaast vindt het merendeel van het vluchtproces van Woods plaats in het licht, met uitzondering van de nacht waarin zijn vlucht daadwerkelijk begint.

Er zijn echter ook een aantal momenten die zich afspelen in mindere belichting of in het donker. De huiskamers van de zwarte personages zijn gedurende de gehele film allemaal in het donker te zien. Daarnaast vindt ook de arrestatie van Biko plaats in het donker en is het lichaam van Biko dat in de cel ligt nauwelijks te zien door het gebrek aan belichting. Opvallend is dat de auto waarin Woods zich bevindt nadat hem een banning order is opgelegd nauwelijks belicht is, maar wanneer Woods spreekt over Biko zijn gezicht belicht is.

Relatie beeld en geluid

In de film zijn voor het merendeel diegenen in beeld die aan het woord zijn of diegenen met wie of tegen wie gesproken wordt. Zo zijn zowel Biko als Woods vrijwel evenveel in beeld wanneer zij samen in gesprek zijn en ook de andere personages, zoals Woods' vrouw Wendy en de vrienden van Biko komen voornamelijk in beeld als zij spreken. Er zijn echter wel een aantal momenten die hierop een uitzondering vormen.

Zo vinden in het tweede gedeelte van de film – na de dood van Biko en tijdens het vluchtproces van Woods – meerdere keren flashbacks plaats. Deze flashbacks worden steeds getoond als Woods nadenkt over de woorden van Steve Biko. Zo schieten tijdens de vlucht van Woods meerdere flashbacks naar Biko voorbij, waarin Biko steeds zijn visie uitlegt. Bij een beeld van Woods tijdens de vlucht klinken voor de kijker dan woorden van Biko. Zo hoort de kijker als Woods de grens heeft weten over te steken de woorden van Biko dat je jezelf geen beperkingen mag laten opleggen door anderen.

Naast bovenstaande uitzonderingen worden bij de begrafenis van Biko tweemaal Wendy en Woods in beeld gebracht op het moment dat de spreker zegt het systeem dat Biko heeft gedood te haten. Ook wordt Woods vrij snel in beeld gebracht wanneer Biko's vrouw tegen het lichaam van Biko zegt "*Steve, what have they done to you?*". Ook wordt op een aantal momenten Afrikaanse muziek toegevoegd aan het beeld. Dit gebeurt bij de inval in de township in de eerste scène, bij het in beeld zien van de aangeslagen personages na de dood van Biko en bij de eindscène, wanneer het vliegtuig waarin de gevluchte Woods en zijn gezin zitten uit het zicht verdwijnt.

5.2 A Dry White Season

5.2.1 Beeldinhoudelijk

Causaliteit

Anders dan de overige drie films is het boek waarop *A Dry White Season* is gebaseerd, in een fictieve vorm geschreven. Van de belangrijke personages in het verhaal kan dan ook niet vergeleken worden of ze overeen komen met de personen uit de werkelijke periode uit de geschiedenis. De film is daarentegen wel gebouwd rondom feitelijke gebeurtenissen uit diezelfde geschiedenis en die komen historisch causaal overeen met de werkelijkheid. Zo start de film in 1976 en vinden in de film al snel de Soweto opstanden plaats, waarbij zwarte schoolkinderen uit de townships demonstreren tegen het leren van Afrikaans – de taal van de witte onderdrukkers. Deze opstanden komen overeen met de werkelijke historische gebeurtenissen. Daarnaast spelen de veiligheidsdiensten in de film een

bepalende rol in de onderdrukking van de zwarte Zuid-Afrikanen en ook dit was in werkelijkheid het geval.

Rollen

Ben du Toit – het witte hoofdpersonage – speelt aan het begin van de film de rol van een wat naïeve witte Zuid-Afrikaan. Ondanks de verwondingen bij de zoon van Du Toit's zwarte tuinman Gordon en ondanks de dood van diezelfde zoon wil hij aan het begin niet geloven dat de witte Zuid-Afrikanen van de veiligheidsdienst hier verantwoordelijk voor zijn. Gedurende de film verandert de rol van Du Toit echter radicaal. Du Toit ontwikkelt zich geleidelijk aan tot een heldhaftige Zuid-Afrikaan die gerechtigheid wil voor de zwarte bevolking. Voor zijn uiteindelijke heldendaad – het bekend maken van het echte verhaal van de apartheid door het op te schrijven en in de krant te laten drukken – krijgt hij hulp van meerdere personen. Deze helpers zijn achtereenvolgens de zwarte vriend van Du Toit Stanley, de witte journaliste Melanie en Du Toit's eigen zoon Johan. Zijn tegenstanders zijn Du Toit's eigen vrouw en dochter, de witte rechter en de baas van de school waar Du Toit lesgeeft. De slechterik in het verhaal is agent Stolz van de veiligheidsdienst.

Stanley – de zwarte Zuid-Afrikaan in het verhaal – speelt in tegenstelling tot een aantal weerloze zwarten de rol van strijdlustige, maar vreedzame zwarte Zuid-Afrikaan. Stanley is kritisch tegenover Du Toit en zet hem meerdere keren op zijn plaats. Vooral aan het begin vervult Stanley meerdere malen de rol van mentor voor Du Toit, die dan nog vaak naïef is voor de daden van de witte Zuid-Afrikanen. Stanley ontwikkelt in het verhaal een vriendschap met Du Toit en wordt zijn belangrijkste helper. Uiteindelijk vervult Stanley zelf ook een heldenrol omdat hij de slechterik in het verhaal neerschiet.

Over de rollen van de overige zwarte en witte personages kan gezegd worden dat een aantal zwarten gepresenteerd wordt als machteloos en dat zij enkel met de hulp van een wit figuur iets kunnen proberen te bereiken. Deze personages gaan ook niet tegen de witte personages in. De tuinman Gordon speelt daarnaast een ondergeschikte rol aan Du Toit, maar door Gordon's zoon wordt in het verhaal wel benadrukt dat Gordon geleerd is en dat tuinman eigenlijk te min voor hem is. De witte agenten van de veiligheidsdienst vervullen hiernaast steeds de rol van koelbloedige moordenaars van de zwarte Zuid-Afrikanen.

Maatschappelijke functies

Het witte hoofdpersonage Du Toit is in de film geschiedenisleraar. Van zijn zwarte helper en mentor Stanley is niet bekend welke maatschappelijke functie hij bekleedt. Alle huishoudelijke hulpen of bedienden in de film zijn daarnaast zwarte personages. Alle belangrijke maatschappelijke functies zoals rechter of dokter worden daartegenover bekleed door witte personages. Het valt echter op dat de zwarten weliswaar geen macht hebben in het verhaal, maar een aantal keer wordt benadrukt dat zij wel

ontwikkelde functies hebben. Zo komt een zwarte advocaat voor in het verhaal. Opvallend is daarnaast dat de witte slechteriken in de film veelal zwarte ondergeschikten als hulp inzetten. Zo heeft agent Stolz een zwarte hulp die Gordon moet aftuigen en wordt die hulp tevens ingezet om een zwarte bij zijn huis neer te schieten. Van de familieleden van Du Toit is ten slotte niet bekend welke maatschappelijke functies zij hebben, evenals van een aantal vrienden van Stanley.

5.2.2 Formeel

Cameravoering – hoek van filmen

In de film worden gebeurtenissen en personages veelal van ooghoogte in beeld gebracht, maar er zijn een aantal uitzonderingen op deze regel. Zo worden de townships en de Soweto opstanden, maar ook een politie-inval en het martelen van een zwarte gevangene van bovenaf in beeld gebracht. Zowel Du Toit als zijn helper Stanley worden hiernaast van bovenaf gefilmd op de momenten dat zij machteloos staan tegenover de witte onderdrukkers. Du Toit wordt daarnaast aan het begin – als hij nog naïef is – meer van bovenaf in beeld gebracht, terwijl Stanley op zo'n moment van onderaf in beeld wordt gebracht.

De momenten waarop de personages van onderaf gefilmd worden, zijn momenten waarop de macht van zo'n personage benadrukt wordt. Zo worden de witte rechter en de witte advocaat van de veiligheidsdienst beiden van onderaf in beeld gebracht tijdens de rechtszitting, terwijl de advocaat van Du Toit – die in wezen machteloos staat – van bovenaf in beeld wordt gebracht. Ook Du Toit zelf en Stanley worden veelal van onderaf in beeld gebracht. Bij Du Toit vindt dit vaak plaats op momenten dat hij opkomt voor de zwarte Zuid-Afrikanen tegenover de witte overheersers, terwijl Stanley vaak van onderaf wordt gefilmd wanneer hij kritisch is tegenover Du Toit.

Cameravoering – afstand van filmen

In de film worden de goede personages veelal naast elkaar close-up in beeld gebracht, terwijl een goed en niet goed personage veelal afwisselend close-up te zien zijn. Daarnaast is Du Toit in het begin van de film minder close-up in beeld dan aan het eind van de film, terwijl Stanley vrijwel de gehele film close-up te zien is. Du Toit is daarnaast meer close-up dan de rest van zijn gezin – behalve zijn zoon Johan – en Du Toit is vooral close-up te zien wanneer hij nadenkt over zijn heldendaad. Aan het eind van de film is daarnaast allereerst agent Stolz close-up te zien wanneer hij Du Toit doodrijdt en is vervolgens Stanley close-up te zien wanneer hij Stolz neerschiet.

Wat betreft de afstand van filmen kan hiernaast gezegd worden dat de townships, de Soweto opstanden en de politie vaak van verder af te zien zijn.

Belichting

Vrijwel alle gebeurtenissen en personages in de film worden gepresenteerd in volledige belichting. De momenten waarop er sprake is van weinig belichting en het donker is, zijn momenten waarop de ravage van de Soweto opstanden getoond wordt, er een inval wordt gedaan bij Gordon en Emily thuis en waarop Du Toit en Stanley het lichaam van Gordon aanschouwen. Ook de politiecel van Gordon is minder belicht, evenals het moment waarop een zwarte getuige wordt neergeschoten en wanneer er op Du Toit's huis wordt geschoten. Een opvallend detail is hiernaast dat Du Toit in een donkere nacht wordt doodgereden, terwijl Stanley op een klaarlichte dag Stolz neerschiet.

Relatie beeld en geluid

Voor het merendeel van de film er sprake is van een normale relatie tussen beeld en geluid. Grotendeels zijn diegenen die aan het woord zijn of diegenen tegen of met wie ze spreken in beeld te zien. Er zijn hierop echter een aantal uitzonderingen. Zo valt het op dat de beginscène, waarin de zwarte zoon van Gordon en de witte zoon van Du Toit aan het spelen zijn, Afrikaanse achtergrondmuziek heeft. Wanneer Du Toit en Stanley Soweto inrijden klinkt tevens deze muziek en de laatste scene – wanneer Stolz is neergeschoten – sluit vervolgens af met dezelfde Afrikaanse muziek. Tijdens de verhalen van de zwarte getuigen zijn hiernaast flashback beelden te zien bij het gesproken woord van de getuigen. De stem van de zwarte getuigen is op die momenten de voice-over bij beelden van het leed van de zwarten.

In de rechtszitting zijn tenslotte tevens een aantal uitzonderingen omtrent de relatie tussen beeld en geluid te melden. Zo wordt een aantal keer Emily – de vrouw van Gordon – in beeld gebracht wanneer Stolz zegt hoe Gordon zich gedroeg in zijn cel. Daarnaast worden ook Stanley, Du Toit en Melanie een aantal keer in beeld getoond wanneer McKenzie – de advocaat van Du Toit – Stolz ondervraagt.

5.3 Goodbye Bafana

5.3.1 Beeldinhoudelijk

Causaliteit

In de gehele film zijn de historische gebeurtenissen van de apartheid die aan bod komen waarheidsgetrouw. Datgene wat over de gebeurtenissen naar voren komt, komt overeen met de historische feiten. Zo begint de film bijvoorbeeld met een aantal regels in beeld waarop de stand van zaken in Zuid-Afrika in 1968 uitgelegd wordt aan de kijker. Voordat het daadwerkelijke verhaal begint weet de kijker welke gebeurtenissen hieraan vooraf zijn gegaan en wie de gevangenen die in de film gevolgd worden zijn en waarom ze gevangen zitten. Verder komen alle personen in de film

overeen met de echte historische figuren, met als uitzondering hierop generaal Vorster van de nationale veiligheidsdienst. James Gregory – de bewaker van Nelson Mandela en hoofdpersoon in de film – krijgt bij de overplaatsing van Mandela in 1982 naar de Pollsmoor gevangenis te maken met Vorster. Deze Vorster blijkt hoofd van de veiligheidsdienst en speelt ook nog een rol in de film wanneer De Klerk in 1989 president van Zuid-Afrika wordt. In de historische gebeurtenissen van de apartheid is Vorster echter president van Zuid-Afrika tot 1979 en komt hij te overlijden in 1983. Een tweede kanttekening is het feit dat historische gebeurtenissen als de Soweto opstanden in woord wel aandacht krijgen, maar hierbij wordt geen beeldmateriaal getoond.

Rollen

Aan het begin van de film vervult de witte James Gregory – het hoofdpersonage van de film – de rol van de vijandelijke bewaker van Nelson Mandela op Robbeneiland. Hij snauwt bijvoorbeeld naar Mandela: *“I am talking to you man, look at me!”*. Ook rapporteert Gregory – evenals zijn witte assistent Vosloo – alles aan zijn witte baas Piet Jordaan. Wanneer Mandela’s zoon verongelukt wordt langzaam een verandering zichtbaar in de aard van Gregory. Gregory gaat bijvoorbeeld ’s nachts naar de cel van Mandela en spreekt in het Xhosa – een taal van de zwarte Zuid-Afrikanen – zijn condoleances uit. Gregory gedraagt zich vanaf dan steeds meer vriendschappelijk tegenover Mandela. Ze wandelen samen pratend over de kerst en de kinderen en richting het eind van de film noemt Gregory Mandela vaker Nelson of Madiba. Opvallend hierbij is dat Mandela, hoewel hij Gregory een keer benoemt als vriend, hem steeds als Meneer Gregory blijft aanspreken. Waar Gregory aan het begin van de film nog een voorstander is van het apartheid beleid, ontpopt hij zich steeds meer als tegenstander. Dit resulteert erin dat hij niet meer op Robbeneiland wil werken. Gregory wordt in de Pollsmoor gevangenis echter wederom bewaker van Mandela en dit blijft hij tot het einde.

Aan het begin van de film worden de zwarte gevangenen veelal als ondergeschikt aan de witte gevangenisbewakers getoond. Het zijn voornamelijk de witten die met elkaar praten en tegen de zwarten praten, maar deze zeggen verder niets terug. De enige zwarte die vrij snel in de film te horen is, is Nelson Mandela. Hoewel Mandela aan het begin ook als ondergeschikt aan de witte heersers wordt afgebeeld, wordt al vrij snel benadrukt dat hij niet minder ontwikkeld is dan de witte bewakers. Gregory spreekt uit tegen de bewaker dat Mandela advocaat is en op dat moment weet de kijker dat Mandela geleerd is.

In de loop van de film is wat betreft deze verhouding tussen de zwarte gevangenen en de witte bewakers een verandering zichtbaar. Waar de zwarten in het begin worden afgebeeld als ondergeschikt aan de witte bewakers – ze moeten bijvoorbeeld de vloer schrobben terwijl de bewakers over die vloer heen lopen – verandert dit richting het eind van de film. In het laatste gedeelte van de film verblijven de gevangenen in andere gevangnissen waar ze beter behandeld worden en lichamelijke arbeid van de gevangenen wordt vanaf dan niet meer in beeld getoond. Ook worden de gevangenen niet meer uitgescholden.

De meest opvallende verandering is merkbaar in de Victor Verster gevangenis waar Mandela zijn laatste jaren uitzit. De witte bewakers komen daar niet meer naar voren als bewakers, maar hebben bijna de ondergeschikte rol die de zwarte gevangenen aan het begin hadden overgenomen. Zo heeft Mandela een diner met een aantal heren gekleed in pak en excuseert James Gregory zich als hij de heren aan tafel moet storen. Een andere bewaker is daarnaast aan het koken voor de heren, waarbij rekening gehouden wordt met dieetwensen en andere voorkeuren van de gasten. Deze dienende rol van de witte bewakers komt tevens naar voren op het moment dat Gregory aan Mandela vraagt of hij de televisie uit moet doen en de gordijnen moet sluiten. Hoewel Gregory zich gedurende de film steeds meer verweert tegen het apartheid beleid, wordt hij vooral ook door deze ondergeschikte rol op het einde niet neergezet als held. Hij wordt meer gepresenteerd als helper van Mandela tijdens zijn gevangenschap. Het toejuichen van Mandela bij zijn vrijlating zorgt tot slot voor een zekere heldenstatus.

Maatschappelijke functies

In het merendeel van de film zijn alleen de functies van de witte personages duidelijk. Van hen is zichtbaar dat zij allerlei functies in het gevangeniswezen bekleden of hogere functies binnen de Zuid-Afrikaanse overheid, zoals James Gregory en Piet Jordaan. De vrouw van Gregory is daarnaast kapster van beroep. Hun zoon Brent werkt naast zijn studie als assistent van zijn vader in de Pollsmoor gevangenis. Van de zwarte gevangenen – evenals Mandela's vrouw Winnie – is niet bekend wat voor maatschappelijke functie zij hadden voordat zij gevangen werden genomen. Aan het eind van de film – wanneer Mandela in de Victor Verster gevangenis bezoek krijgt van een aantal hoge heren – lijken de functies zich wat om te draaien. De witte bewaker is op dat moment naast bewaker ook bediende van de zwarte gevangenen en onder de zwarte bezoekers van Mandela bevinden zich geleerde mannen, zoals bijvoorbeeld een advocaat.

5.3.2 Formeel

Cameravoering – hoek van filmen

Gedurende de gehele film worden personages en gebeurtenissen veelal van ooghoogte in beeld gebracht. Er zijn hierop een aantal uitzonderingen. James Gregory wordt van bovenaf gefilmd op de momenten dat hij nadenkt over de gebeurtenissen van de apartheid, als hij in gesprek is met Nelson Mandela en als hij aan het werk is. Op die momenten wordt Gregory meer van bovenaf in beeld gebracht. Mandela wordt vrijwel geen enkele keer van bovenaf in beeld gebracht. De groep gevangenen wordt hiernaast ook een aantal keer van bovenaf in beeld gebracht. Richting het einde van de film worden Mandela en Gregory vaak in één shot in beeld gebracht, waarbij de kijker op ooghoogte naar beide personages kijkt.

Gedurende de gehele film wordt James Gregory wanneer hij in gesprek is met zijn hogere bazen van onderaf gefilmd. Zijn bazen worden op die momenten veelal van bovenaf gefilmd. Nelson Mandela wordt op de momenten dat hij in gesprek is met anderen van onderaf in beeld gebracht. Dit zijn gesprekken tussen bijvoorbeeld Mandela en Gregory en tussen Mandela en Kruger.

Cameravoering – afstand van filmen

Over de afstand waarmee de personages in beeld komen kan gezegd worden dat van alle personages James Gregory veruit het meeste in close-up getoond wordt. In het begin worden alle leden van Gregory's gezin close-up getoond. De gevangenen worden daarentegen vrijwel nooit in close-up in beeld gebracht, met uitzondering van Mandela. In dialogen tussen Gregory en Mandela worden beiden evenveel in close-up getoond. Aan het begin van de film zijn dit veelal afwisselende close-ups van beide personages. Mandela wordt daarnaast vanaf het moment dat hij in beeld te zien is vrijwel alleen maar close-up in beeld gebracht. Net als het van bovenaf in beeld brengen, wordt Gregory vooral close-up in beeld gebracht op de momenten dat hij nadenkt over de gebeurtenissen of als hij geconfronteerd wordt met de apartheid.

Richting het einde van de film verschijnen Mandela en Gregory in tegenstelling tot de afwisselende close-ups veelal naast elkaar in beeld, waarbij op geen van beiden wordt ingezoomd. De gebeurtenissen in de gevangenis op Robbeneiland – het mishandelen van een gevangene bijvoorbeeld – worden niet close-up in beeld gebracht maar vinden ver weg in beeld plaats. De gevangenen zelf worden tevens veelal van afstand gefilmd.

Belichting

Het merendeel van de gebeurtenissen in de film wordt volledig belicht in beeld gebracht. Zo zijn Gregory en zijn vrouw en kinderen in het begin van de film steeds volledig belicht in de huiselijke sfeer. De momenten dat Mandela en Gregory met elkaar in gesprek zijn, zijn tevens volledig belicht met uitzondering van de eerste scene waarin Gregory de vijandelijke bewaker van Mandela is. Er zijn nog een aantal uitzonderingen.

In de gevangenis op Robbeneiland worden de bewakers veelal minder belicht dan de gevangenen. Ook de censuurkamer is steeds maar half belicht en opvallend is dat Gregory in deze kamer meer belicht is dan Vosloo – zijn assistent. De momenten dat Gregory minder belicht wordt of zelfs in het donker staat, zijn de momenten dat hij aan het werk is in de gevangenis of nadenkt over de gebeurtenissen. Zo staat hij een aantal keer – na de dood van Mandela's zoon en de dood van een gevangene – in het donker buiten een sigaret te roken.

Relatie beeld en geluid

De relatie tussen beeld en geluid is gedurende de gehele film voornamelijk normaal. Vooral diegenen die praten of diegenen met of tegen wie gepraat wordt zijn in beeld te zien. Er zijn een aantal uitzonderingen. Zo komt het meerdere malen voor dat Gregory als eerste in beeld wordt gebracht als Vosloo in de censuurkamer iets zegt. Wanneer Mandela voor het eerst spreekt tegen Gregory wordt Gregory tevens als eerste in beeld gebracht. Bij de eerste ontmoeting van Mandela en zijn vrouw Winnie op Robbeneiland wordt Gregory ook in beeld gebracht als Mandela en Winnie Mandela spreken over de gebeurtenissen van de apartheid.

In de film is alleen sprake van een voice-over wanneer Gregory het Vrijheidsmanifest leest. Het is dan de stem van Gregory die het manifest leest, die te horen is bij het beeld dat hij aan het lezen is. De laatste zinnen van het manifest leest hij echter hardop voor op het moment van Mandela's vrijlating. De momenten waarop Robbeneiland vanaf grote hoogte in beeld te zien is, worden tot slot aangevuld met Afrikaanse muziek.

5.4 Invictus

5.4.1 Beeldinhoudelijk

Causaliteit

Wat betreft de causaliteit van de historische gebeurtenissen kan over *Invictus* gezegd worden dat er niet veel opvallendheden te melden zijn. De film begint op 11 februari 1990 met de vrijlating van Nelson Mandela – wat overeenkomt met de werkelijke geschiedenis van de apartheid. De gewapende strijd die daarna kort wordt benadrukt tussen de groepen zwarten komt ook overeen met de historische chronologie. Daarnaast zijn de belangrijke personages in het verhaal – zoals Mandela en Pienaar – overeenkomstig met de werkelijkheid en verloopt het filmverhaal causaal gezien hetzelfde als de historische gebeurtenissen.

Rollen

Nelson Mandela – het hoofdpersonage in het filmverhaal – vervult voornamelijk de rol van een soort vaderfiguur of mentor. Hij dient als voorbeeld voor de mensen waar hij mee omgaat. Zo zegt hij tegen het hoofd van zijn zwarte bewaking dat hij moet leren mensen te vergeven en als zijn assistent hem zegt iets niet te doen, doet Mandela het toch omdat het volgens hem bijdraagt aan verzoening. Mandela wordt in de film gepresenteerd als een geleerd en ontwikkeld man. Eenmaal wordt ook uitgesproken dat hij rechten heeft gestudeerd.

In tegenstelling tot de vijandelijke rol die een aantal zwarten tegenover de witten spelen, speelt Nelson Mandela de gehele film de vriendelijke president. De zwarte bewakers hebben met Mandela al

vanaf het begin een vriendschappelijke relatie. Zij spreken hem bijvoorbeeld ook aan met ‘Madiba’ of ‘dada’. De witte bewakers houden meer afstand tot Mandela en spreken hem aan met ‘meneer’. Wat vooral ook opvalt in de film is dat Mandela gepresenteerd wordt als een held die Zuid-Afrika naar verzoening leidt door wereldkampioen in rugby te worden. Naast mentor en vriend speelt hij dus tevens de rol van held.

In de film wordt de rol van helper vervuld door Francois Pienaar. Pienaar speelt aan het begin van de film alleen de rol van de aanvoerder van het rugbyteam. De filmkijker komt buiten Pienaar’s frustraties over de verloren wedstrijden niets anders te weten over het karakter van Pienaar. Vanaf het moment dat Mandela hem echter uitnodigt verandert de rol van Pienaar. Hij kijkt op tegen Mandela en ontwikkelt zich als voorbeeld voor zijn team en voor het land.

Pienaar ondervindt in zijn spelersgroep veel weerstand en ook Mandela ondervindt in zijn omgeving veel weerstand omtrent zijn doel. Uiteindelijk bereikt Pienaar met zijn team de finale en wordt de heldendaad van Mandela extra benadrukt door het publiek in het stadion. Waar zij namelijk bij de eerste wedstrijd Mandela uitjoelden, roepen zij nu massaal zijn naam.

In tegenstelling tot Mandela fungeren de zwarten uit zijn directe omgeving – de bewakers, zijn assistent Brenda en zijn dochter – in eerste instantie als tegenstander van het beleid van Mandela. Zij zijn meerdere malen vijandig tegenover de witte personages. Vooral bij de zwarte bewakers is deze vijandigheid duidelijk zichtbaar. Gedurende het grootste gedeelte van de film spreken zij op onvriendelijke toon tegen hun witte collega’s. Pas aan het eind van de film – als Zuid-Afrika op weg is kampioen te worden – vallen zij steeds meer in een vriendschappelijke rol. Deze verzoening tussen de zwarten en de witten komt ook naar voren bij de witte politie agenten die hun vreugde delen met een zwarte jongen bij de finale.

Maatschappelijke functies

De personages die horen tot de rugbybond en het rugbyteam – met uitzondering van één speler – zijn allen wit. De directe assistenten, bedienden en de hulp van Mandela thuis zijn daarentegen allen zwart. Als uitzondering hierop gelden de witte bewakers die samen werken met de zwarte bewakers en de witte bediende op het kantoor van Mandela. Het witte personage Pienaar is daarnaast aanvoerder van het rugbyteam, maar van zijn ouders is niet bekend welke functie zij bekleeden. Wel hebben zij een zwarte hulp thuis. Mandela is de nieuw gekozen zwarte president van Zuid-Afrika, terwijl van zijn familieleden zoals zijn dochter niet bekend is welke maatschappelijke functie zij vervullen.

5.4.2 Formeel

Cameravoering – hoek van filmen

Gedurende de gehele film worden gebeurtenissen en personages voornamelijk vanaf ooghoogte in beeld gebracht. Er zijn echter momenten waarop de filmmakers gekozen hebben voor het van bovenaf

filmen. Zo zijn grote menigten maar ook de townships steeds van bovenaf in beeld te zien. Daarnaast is de staf die op Mandela's eerste werkdag als president door hem toe wordt gesproken van bovenaf te zien, terwijl Mandela zelf op dat moment van onderaf is gefilmd. Een opvallend detail is hiernaast dat terwijl Mandela's zwarte bewakers bij de eerste rugby wedstrijd van onderaf worden gefilmd, de witte bewakers van bovenaf worden gefilmd. Later in de film worden de zwarte bewakers vervolgens van bovenaf gefilmd, terwijl de witte bewakers van onderaf in beeld worden gebracht.

Tevens is het opvallend dat de ouders van Pienaar – waarbij de vader tegen Mandela is – van bovenaf in beeld worden gebracht en Pienaar zelf van onderaf op het moment dat hij telefonisch wordt uitgenodigd voor de thee bij Mandela. Ook is Mandela zelf een keer van bovenaf te zien op het moment dat hij het gedicht *Invictus* opschrijft in zijn kamer. Daarnaast geldt als opvallend detail wat betreft de hoek van filmen een zwarte jongen die buiten het stadion de finale van het Zuid-Afrikaanse rugby team volgt. Voor de wedstrijd begint ziet de kijker hem van bovenaf. Naarmate de wedstrijd vordert verandert de hoek richting ooghoogte. Op het moment dat Zuid-Afrika wereldkampioen is tillen de agenten hem van blijdschap op, waardoor de jongen van onderaf in beeld wordt gebracht.

De momenten dat de hoek van filmen van onderaf is, zijn vooral de momenten dat Mandela mensen toespreekt of punten van zijn visie uitlegt, waarbij Mandela van onderaf in beeld te zien is. Daarnaast is hij van onderaf gefilmd op momenten dat hij zich bezig houdt met de wereldkampioenschappen rugby en als Zuid-Afrika tijdens de wedstrijden scoort. Ook is aanvoerder Pienaar veelal van onderaf in beeld. Dit gebeurt voornamelijk op de momenten dat hij zijn team toespreekt en hij wordt extreem van onderaf gefilmd op het moment dat hij aankomt bij het Zuid-Afrikaanse parlamentsgebouw voor een bezoek aan Mandela. Wanneer Pienaar echter samen met Mandela in beeld is, is Mandela meer van onderaf gefilmd.

Cameravoering – afstand van filmen

Naast een aantal momenten waarop de kijker van een afstand naar de film kijkt, zijn de meeste gebeurtenissen en personages voornamelijk close-up te zien. Mandela en Pienaar worden in de film verreweg het meest close-up in beeld getoond. Steeds wanneer Mandela mensen toespreekt over verzoening is hij close-up in beeld en ook wanneer Pienaar zijn spelers toespreekt over de voorbeeldfunctie die zij nu hebben voor het land is Pienaar close-up gefilmd. Pienaar wordt daarnaast een aantal keer close-up gefilmd wanneer hij nadenkt over wat Mandela heeft doorstaan in zijn gevangenschap, bijvoorbeeld wanneer het rugbyteam een bezoek brengt aan Robbeneiland. In de laatste scene van de film zijn Mandela en Pienaar vervolgens beiden close-up in beeld op het moment dat de laatste seconden van de wedstrijd wegtikken. Bij het uitrijken van de wereldbeker zijn zij vervolgens naast elkaar in beeld. De film eindigt met een close-up shot van Mandela die in de auto zit na de overwinning van Zuid-Afrika.

De momenten waarop Mandela van een afstand is gefilmd zijn de momenten waarop hij grotere groepen mensen toespreekt. Deze groepen mensen zijn dan ook van een afstand gefilmd.

Wanneer Mandela in die toespraken echter begint over verzoening of het opbouwen van een nieuw Zuid-Afrika verandert het beeld in een close-up van Mandela. Naast de menigtes zijn ook een aantal keren de bewakers bij elkaar van afstand in beeld en de spelersgroep van het rugby team.

Belichting

Naast de cameravoering zijn er omtrent de belichting in *Invictus* niet veel opvallendheden gevonden. Vrijwel de gehele film vindt plaats in volledige belichting. Het eerste opvallende is het moment dat Mandela het gedicht *Invictus* opschrijft. Dit doet hij in een donkere kamer, waarbij zijn gezicht verlicht is. Het tweede opvallende is een moment dat Pienaar op zijn hotelkamer nadenkt over Mandela's gevangenschap. Dit vindt tevens plaats in het donker.

Relatie beeld en geluid

De relatie tussen beeld en geluid is gedurende de film vooral normaal. Diegene die aan het woord is – vaak Mandela – is ook in beeld of diegenen waarmee of waartegen wordt gesproken zijn in beeld. Uitzonderingen op deze regel zijn momenten waarop Mandela tegen zijn assistent Brenda spreekt over verzoening. Een aantal keer wordt op die momenten een bewaker van Mandela in beeld gebracht. Tevens valt het op dat wanneer Mandela het gedicht *Invictus* opschrijft muziek op de achtergrond klinkt waarin regels uit dat gedicht worden gezongen. Deze muziek klinkt ook wanneer Mandela de spelers tijdens een training bezoekt en wanneer de spelers door Kaapstad rijden in de bus. Tijdens het bezoek van het rugbyteam aan Robbeneiland klinkt daarnaast de stem van Mandela die de regels uit het gedicht uitspreekt als voice-over.

5.5 Overeenkomsten en verschillen Cry Freedom vs. A Dry White Season

Causaliteit

Beide films zijn opgebouwd rondom de werkelijke historische gebeurtenissen, waarbij de belangrijkste historische gebeurtenissen de Soweto opstanden zijn. Het verschil tussen beide films is de chronologie waarmee deze gebeurtenissen in de film worden weergegeven. In de fictie film *A Dry White Season* vinden de gebeurtenissen volgens een causaal verloop plaats, terwijl de Soweto opstanden in *Cry Freedom* middels een flashback aan het eind aan de kijker worden getoond. Beide gebeurtenissen krijgen echter wel volledig de aandacht.

Rollen

In beide films spelen de witte hoofdpersonages nagenoeg eenzelfde rol die gedurende de film verandert. Aan het begin zijn beiden naïef ten opzichte van de wreedheden van de apartheid, maar nadat zij vrienden worden met het zwarte hoofdpersonage gaan ze inzien dat er iets aan gedaan moet worden. Zowel in *Cry Freedom* als in *A Dry White Season* verrichten de witte personages uiteindelijk

een heldendaad. Hoewel beide films weerloze zwarten tonen in de townships, zijn de zwarte hoofdrolspelers uit beide films daarnaast niet weerloos maar eerder strijdlustig.

In de twee films fungeren de zwarte hoofdpersonages daarnaast als mentor voor het witte personage waar ze mee bevriend raken. In *Cry Freedom* komt deze mentorrol explicieter naar voren, omdat de woorden van het zwarte personage Biko tijdens de vlucht van Woods meerdere malen getoond worden in flashbacks. Beide films hebben echter een zwart personage die strijdlustig is. Hierbij moet wel gezegd worden dat de witte personages uiteindelijk de heldenrol krijgen, omdat zij voor de zwarten opkomen. In die zin worden de zwarte personages in beide films weerlozer getoond dan de witte personages, omdat zij niet hetzelfde voor elkaar krijgen als de witte personages.

Maatschappelijke functies

In beide films is de maatschappelijke functie van de witte hoofdpersonages duidelijk. In *Cry Freedom* is de witte Woods hoofdredacteur van een krant en in *A Dry White Season* is de witte Du Toit geschiedenisleraar. Beide films komen tevens overeen in het feit dat van de zwarte hoofdpersonages de maatschappelijke functie niet duidelijk benadrukt wordt. Van Biko in *Cry Freedom* is duidelijk dat hij leider is van de Black Consciousness Beweging, maar verder is niet bekend wat voor opleiding hij heeft genoten en van Stanley in *A Dry White Season* is geheel onduidelijk wat zijn maatschappelijke functie is. In beide films wordt daarnaast wel benadrukt dat een vrouwelijk en een mannelijk zwart personage geleerd zijn. De bestuurlijke functies worden daarnaast bekleed door witte personages en van de overige witte en zwarte personages is in beide films niet bekend wat de maatschappelijke functie is.

Cameravoering

In beide films worden de personages voornamelijk vanaf ooghoogte in beeld gebracht. De momenten waarop de witte personages van onderaf worden gefilmd zijn in beide films de momenten waarop ze opkomen voor de zwarten. De zwarte hoofdpersonages worden allebei van onderaf gefilmd als zij in hun rol als mentor optreden. Daarnaast worden de zwarten van bovenaf gefilmd op de momenten dat zij weerloos zijn tegenover de witte slechteriken en worden de townships en menigtes zwarten van bovenaf gefilmd.

Wat betreft de afstand van filmen komen *Cry Freedom* en *A Dry White Season* op de relevante punten tevens overeen. De witte en zwarte hoofdpersonages worden in het begin afzonderlijk van elkaar close-up gefilmd, maar wanneer hun vriendschappelijke relatie groeit worden zij steeds meer naast elkaar van dichtbij gefilmd. Personages waartussen een vijandelijke relatie leeft worden hiernaast afzonderlijk close-up in beeld getoond. De witte hoofdpersonages worden daarnaast beiden close-up alleen in beeld getoond op de momenten dat zij nadenken over de wreedheden van de apartheid. De familieleden van zowel Woods als Du Toit worden daarnaast meerdere malen close-up getoond, terwijl in *Cry Freedom* de directe omgeving van Biko wel close-up, maar de directe omgeving van

Stanley nauwelijks close-up wordt getoond. Daarnaast verschillen de films in het feit dat Du Toit aan het begin minder dan de zwarte Stanley close-up wordt getoond, waar Woods gedurende de hele film vaker close-up wordt getoond. Het Afrikaanse landschap, de townships en de menigtes zwarte mensen worden tot slot in beide films van afstand gefilmd.

Belichting

In zowel *Cry Freedom* als *A Dry White Season* vinden de meeste gebeurtenissen plaats in volledige belichting. *Cry Freedom* kent daarentegen wel meerdere donkere momenten dan *A Dry White Season*. Daarnaast worden de huizen van de zwarte personages in beide films donker belicht evenals de daden van de politie. De uitvoering van de heldendaden van beide witte hoofdpersonen vindt tevens plaats in een donkere nacht.

Relatie beeld en geluid

In beide films is de relatie tussen beeld en geluid grotendeels normaal. Wanneer de witte en zwarte hoofdpersonages aan het woord zijn wordt diegene met of tegen wie gesproken wordt of het personage zelf in beeld gebracht. Beide films komen tevens overeen in het aandeel van Afrikaanse muziek. Zowel in *Cry Freedom* als in *A Dry White Season* klinkt in de begin- en slotscène deze muziek. De films verschillen daarnaast wat betreft flashbacks. In *Cry Freedom* spelen flashbacks met de woorden van de zwarte Biko een nadrukkelijke rol in het tweede gedeelte van de film waarin in wezen het witte hoofdpersonage gevolgd wordt tijdens zijn heldendaad. In *A Dry White Season* spelen flashbacks een minder nadrukkelijke rol, maar ze zijn wel aanwezig. De flashbacks vinden hier plaats bij de verhalen van getuigen, waarbij de stem van de zwarte getuige geplaatst wordt bij beelden van het leed van de zwarten.

5.6 Overeenkomsten en verschillen *Goodbye Bafana* vs. *Invictus*

Causaliteit

Zowel *Goodbye Bafana* als *Invictus* zijn waarheidsgetrouwe weergaven van de historische causaliteit van de apartheid. Zowel de chronologie van de historische gebeurtenissen als de personages, komen overeen met de werkelijkheid, op één uitzondering na. In *Goodbye Bafana* is het hoofd van de veiligheidsdienst Vorster, terwijl in de werkelijkheid dit niet het geval was. In *Goodbye Bafana* wordt daarnaast in gesproken woord wel aandacht geschonken aan bijvoorbeeld de Soweto opstanden, maar hierbij zijn voor de kijker geen beelden van de gebeurtenis zelf te zien.

Rollen

Beide films komen redelijk overeen wat betreft de vriendschappelijke band die ontstaat tussen het witte hoofdpersonage en Mandela. Hoewel de relaties tussen Mandela en het witte personage in beide

films totaal verschillend zijn, zien zowel Gregory in *Goodbye Bafana* als Pienaar in *Invictus* Mandela als een voorbeeld vanaf het moment dat zij hem leren kennen. De vriendschappelijke band ontwikkelt zich echter niet overduidelijk in een ware vriendschap, zeker niet in *Invictus*. In *Goodbye Bafana* hebben Gregory en Mandela steeds meer vriendschappelijke gesprekken en is er wel iets meer sprake van een vriendschappelijke band. De films komen tevens overeen in de tegenstand die de witte personages vanuit hun directe omgeving ondervinden wanneer zij zich inlaten met die visie van Mandela. Op deze manier wordt de wilskracht en heldhaftigheid van de witte personages getoond.

Naast een aantal aspecten van de rol van de witte personages, komt de rol van Mandela op bepaalde punten ook overeen. In beide films vertolkt Mandela een soort mentorrol voor zijn omgeving. In *Invictus* is dit nadrukkelijker aanwezig, omdat in deze film de nadruk meer ligt op het personage van Mandela, maar ook in *Goodbye Bafana* legt Mandela meerdere malen uit aan Gregory hoe de apartheid in elkaar steekt. Hiernaast wordt Mandela in beide films – in *Invictus* sterker dan in *Goodbye Bafana* – neergezet als held, terwijl de witte personages fungeren in een helpersrol.

Naast overeenkomsten verschillen de films tevens op een aantal punten. Zo ligt de nadruk in *Invictus* op Mandela, terwijl in *Goodbye Bafana* Gregory de hoofdrol vertolkt. Daarnaast speelt Gregory in eerste instantie een vijandelijke, slechte rol, terwijl de rol van Pienaar in het begin neutraal is. Ten slotte spelen de witte bewakers in *Invictus* aan het begin een wat ondergeschikte rol ten opzichte van de zwarte bewakers, wat later in de film niet meer het geval is. In *Goodbye Bafana* spelen de witte bewakers daarentegen aan het begin een machtige rol ten opzichte van de zwarte gevangenen, welke later omdraait als de witte bewakers een dienende rol voor Mandela gaan spelen.

Maatschappelijke functies

In beide films wordt benadrukt dat Mandela rechten heeft gestudeerd en dus een geleerd man is. De films verschillen daarentegen in het tonen van de maatschappelijke functies van de overige witte en zwarte personages. In *Goodbye Bafana* is de witte Gregory gevangenisbewaker en zijn vrouw kapster, terwijl van de witte Pienaar in *Invictus* naast zijn eigen functie als aanvoerder niet bekend is welke functies zijn vriendin of zijn ouders hebben. Van Mandela's gezinsleden is daarnaast in beide films onbekend welke maatschappelijke functie zij bekleden. In *Invictus* zijn er hiernaast zowel witte als zwarte bewakers van Mandela, terwijl dit bij *Goodbye Bafana* geen functie is in de film.

Cameravoering

In beide films worden de personages voor het merendeel van ooghoogte in beeld gebracht. In de uitzonderingen hierop komen *Goodbye Bafana* en *Invictus* op meerdere punten overeen. Mandela wordt in beide films veel van onderaf in beeld gebracht wanneer hij in zijn rol als mentor fungeert. De beide witte personages worden ook een aantal keren van onderaf gefilmd. Voor zowel Gregory als Pienaar geldt dit op momenten dat zij zich verweren tegen de idealen van de apartheid en Mandela's visie doorvoeren. Opvallend is dat ook voor beide films geldt dat wanneer Mandela samen met het

witte personage is afgebeeld, Mandela meer van onderaf wordt gefilmd dan het witte personage. Tevens worden in beide films personages die tegenstander zijn van Mandela veelal van bovenaf gefilmd. Goodbye Bafana verschilt echter van Invictus op het punt dat Gregory een aantal keren van bovenaf wordt gefilmd op momenten dat hij nadenkt over de apartheid, terwijl dit bij Pienaar niet het geval is.

Wat betreft de afstand komen beide films overeen in het feit dat Mandela veelal close-up getoond wordt. Daarnaast zijn zowel Gregory als Pienaar een aantal keer close-up te zien als zij nadenken over de apartheid. Beide films verschillen op een aantal punten. Gregory en Mandela worden bijvoorbeeld aan het begin afzonderlijk close-up getoond en later naast elkaar in beeld, terwijl Pienaar en Mandela vrij snel naast elkaar worden getoond.

Belichting

In beide films vindt het merendeel van de scènes plaats in volledige belichting. Zowel Gregory als Pienaar denken daarnaast een aantal keer in het donker na over de apartheid. Goodbye Bafana kent wel meer gebeurtenissen die in donkere belichting gefilmd zijn. Dit zijn de momenten waarop Gregory nog vijandelijk is tegenover Mandela en hij aan het werk is als bewaker.

Relatie beeld en geluid

In beide films is de relatie tussen beeld en geluid grotendeels normaal. De hoofdpersonages zijn zelf in beeld of diegenen met wie of tegen wie ze spreken. Ook hebben beide films een voice-over. Het verschil hierin is dat in Goodbye Bafana de voice-over is van de witte Gregory die het Vrijheidsmanifest leest, terwijl in Invictus de voice-over de stem is van de zwarte Mandela die het gedicht Invictus voordraagt. De beelden hierbij verschillen ook. Gregory is zelf te zien wanneer hij het stuk leest, terwijl bij de woorden van Mandela beelden van Pienaar te zien zijn die Robbeneiland bezoekt. Beide films hebben tot slot ook op momenten achtergrondmuziek, welke verschillend is. In Goodbye Bafana klinkt Afrikaanse muziek met een beeld van Robbeneiland, terwijl in Invictus muziek met de tekst van het gedicht klinkt wanneer Mandela het gedicht opschrijft en een keer bij een training van het rugbyteam.

6. Discussie

In dit hoofdstuk zullen de resultaten van de filmanalyse besproken worden in relatie tot het theoretisch overzicht en vindt tegelijkertijd een toetsing van de vier hypothesen plaats. Allereerst zal een korte samenvatting van de uitkomsten van de resultaten worden gegeven, waarna per hypothese de resultaten zullen worden gekoppeld aan de theorie.

6.1 Korte weergave uitkomsten

Kort Samengevat blijkt uit de narratologische filmanalyse dat hypothese 1 en 2 allebei genuanceerd worden. Er is wel deels sprake van een simplificerende weergave van de apartheid in de eerste films en ook wordt de zwarte Zuid-Afrikaan deels gerepresenteerd volgens de stereotypering van de niet-westerse Ander. De nuancering betekent echter dat de representatie van de apartheid in deze films minder negatief is als in de kritiek wordt beweerd en dat de stereotypering van de zwarte Zuid-Afrikaan in mindere mate voorkomt (Tomaselli, 1993; Bickford-Smith, 2003; Carchidi, 1991; Williams, 2000; Perry, 2009; Wellington, 1991; Davis, 1996). De filmanalyse liet daarnaast zien dat hypothese 3 en 4 allebei grotendeels ondersteund worden. Dit houdt in dat er in de laatste twee films minder sprake is van een simplificerende visie op de apartheid en minder sprake is van een stereotypering van de zwarte Zuid-Afrikaan als niet-westerse Ander.

De nuancering van hypothese 1 en 2 heeft gevolgen voor de mate van verandering in representatie. Omdat de representatie in de eerste films al niet zodanig negatief was als de kritiek beweert is er bij hypothese 3 en 4 wel sprake van vermindering zoals de hypothese stelt, maar deze vermindering is niet zo groot als verwacht. Waar het kritisch discours daarnaast stelt dat zowel de negatieve representatie van de apartheid als de negatieve representatie van de zwarte Zuid-Afrikaan moeten worden teruggevoerd naar het witte perspectief in het verhaal, wijzen hypothese 3 en 4 uit dat de simplificatie van de apartheid en de stereotypering van de zwarte een omslag lijken te maken naar de voorkeur voor de zwarte kant van het verhaal. Er is nog wel sprake van simplificerende rolverdelingen en stereotypes, maar het is steeds minder het zwarte personage dat hier de dupe van wordt.

6.2 Uitkomsten hypothese 1

Hypothese 1: De apartheid zal in de films van 1987 en 1989 vanuit een simplificerende visie worden weergegeven.

In het theoretisch kader is de betekenis van een *simplificerende visie* uitgelegd als het presenteren van de apartheid vanuit een wit perspectief, waarbij de nadruk ligt op het witte personage en wat resulteert in een aantal simplificerende aspecten. De nadruk op het witte perspectief zou achtereenvolgens een gebrek aan historische causaliteit, een dualistisch onderscheid tussen zwart en wit en het weergeven van de personages in simpele rollen als slachtoffer/held en in een vriendschappelijke relatie tot gevolg hebben (Bickford-Smith, 2003; Williams, 2000; Perry, 2009; Wellington, 1991). De simplificerende visie op de apartheid houdt eigenlijk in dat de films falen in het weergeven van de complexiteit (Davis, 1996).

Wit perspectief

Om te toetsen of er in de eerdere films sprake is van een wit perspectief, is gekeken naar de indicatoren maatschappelijke functie, de afstand van filmen en de relatie tussen beeld en geluid. Uit de resultaten blijkt dat de maatschappelijke functie van de personages duidt op een wit perspectief en daarmee een ondersteuning van de hypothese. De functies van de witte personages zijn bekend, maar die van de zwarte personages niet. De kritiek van Tomaselli (Williams, 2000) lijkt hiermee bevestigd te worden. Doordat de filmkijkers meer weten over het witte personage in het verhaal ten opzichte van het zwarte personage, zullen zij zich sneller met het witte personage identificeren en het verhaal vanuit deze ogen bekijken (Carchidi, 1991; Bickford-Smith, 2003). Doordat van de families van beide personages echter geen maatschappelijke functies bekend zijn, kan wel nuance worden aangebracht op de hypothese. De kijker krijgt immers niet meer over de familie van het witte personage te weten dan over de familie van het zwarte personage (Carchidi).

De resultaten voor de indicator afstand van filmen bieden daarnaast ook een nuancering op de hypothese. Hoewel het witte personage relatief vaker in beeld is en daardoor ook meer close-up in beeld is dan het zwarte personage, is het zwarte personage in beide films vrijwel iedere keer als hij in beeld is close-up te zien. Er is dus wel een grote nadruk op het witte personage, maar het verhaal wordt op deze manier ook gevolgd via het zwarte personage. Waar de zwarte en witte personages daarbij aan het begin veel afzonderlijk close-up te zien zijn, zijn zij verder in de film meer naast elkaar in beeld en van iets meer afstand. Deze afwisseling van perspectieven biedt tevens een nuancering op de kritiek van onder andere Tomaselli dat er puur een wit perspectief in het verhaal zou zijn (Williams, 2000).

De bovenstaande nuance wordt vervolgens versterkt door de resultaten van de relatie tussen beeld en geluid. In beide films wordt namelijk gebruik gemaakt van flashbacks waarbij de stem van een zwart personage invulling geeft aan het beeld. Dit is wederom een opvallend resultaat dat indruist tegen de kritiek dat de apartheid in beide films enkel verteld wordt vanuit een wit perspectief (Williams, 2000; Bickford-Smith, 2003). Het op belangrijke momenten gebruik maken van close-ups van de zwarte personages, het afwisselen van de afstand van filmen en van een zwarte stem die de beelden inkleurt, samen met het niet bekend maken van de maatschappelijke functies van de families van beide hoofdpersonages, betekent dat er op bepaalde momenten sprake is van een minder wit perspectief en dat de zwarte kant van het verhaal absoluut niet wordt genegeerd.

Causaliteit

Om te toetsen of er in de films uit de eerste periode sprake zou zijn van een gebrek aan historische causaliteit is gekeken naar de resultaten voor de indicator causaliteit. De resultaten bieden een nuancering op de hypothese. De chronologie van de gebeurtenissen is weliswaar niet in beide films overeenkomstig met de werkelijkheid – in *Cry Freedom* zijn de Soweto opstanden aan het einde van de film middels een flashback te zien – er kan echter gezegd worden dat de kritiek op het gebrek aan causaliteit ten dele waar is. Er vindt namelijk geen miskennis van de historische gebeurtenissen plaats (Carchidi, 1991). In beide films wordt aan de historische gebeurtenissen wel volledig de aandacht geschonken. Het Westen heeft dus niet – zoals Bickford-Smith (2003) wel zegt – te weinig interesse heeft voor het werkelijke verhaal en de hypothese wordt hiermee genuanceerd.

Dualistisch onderscheid tussen zwart en wit

Om te toetsen of er in de films een dualistisch onderscheid tussen zwart en wit is, is gekeken naar de indicatoren maatschappelijke functie en rollen van het personage. Volgens Perry (2009) en Wellington (1991) vertegenwoordigen de personages in de films uit de eerste periode enkel hun huidskleur en wordt middels deze simplistische weergave voorbijgaan aan de complexiteit van de apartheid.

De resultaten voor zowel de maatschappelijke functie als de rollen ontkrachten de hypothese geheel. In beide films is van de witte hoofdpersonages bekend wat hun maatschappelijke functies is. Hoewel dit niet het geval is bij de zwarte hoofdpersonages, krijgen zij door de mentorrol en strijdlustige rol karaktereigenschappen toebedeeld waardoor ze meer kenmerken hebben dan alleen hun huidskleur. Van de witte personages is weliswaar de functie en de rol bekend waardoor een tweedeling ontstaat met het zwarte personage zonder duidelijke functie, de rolverdeling zorgt er echter voor dat er geen dualistisch onderscheid is (Perry, 2009) en de hypothese hiermee ontkracht wordt.

Simplistische rollen

Om te toetsen of de apartheid wordt weergegeven in simplistische rollen als held/slachtoffer en in vriendschappen is gekeken naar de indicator rollen. Het tonen van het verhaal in een vriendschap

tussen een zwart en wit personage zou de aandacht weghalen van het echte verhaal (Wellington, 1991). Het witte personage zou daarnaast steeds weer de held spelen, wat het zwarte personage tot een weerloos slachtoffer zou maken (Bickford-Smith, 2003).

De resultaten van de rollen betekenen een nuancering op de hypothese. Op het kritiekpunt van vriendschap en van de witte held geven de resultaten nog wel ondersteuning voor de hypothese. Waar verwacht wordt dat de zwarte hierdoor als slachtoffer wordt afgebeeld, vindt hier juist de nuancering plaats. De zwarte personages worden vaak strijdlustig en wijs afgebeeld. Dit komt vooral naar voren in de mentorrol en de kritische rol die zij vervullen ten opzichte van het witte personage. Anders dan de nadruk op de slachtofferrol van de zwarten (Bickford-Smith, 2003) wordt in de films tevens aandacht gegeven aan het verzet van de zwarte personages tegen het apartheid bewind. Dit druist in tegen de opvatting dat het verzet geen aandacht krijgt in de westerse films (Bickford-Smith; Wellington, 1991).

Hoewel het witte personage uiteindelijk in beide films de heldendaad verricht en er in beide films een vriendschap ontstaat tussen de personages, moet de hypothese duidelijk ook genuanceerd worden. De mentorrol van de zwarte personages, evenals de aandacht voor het verzet van deze personages laat zien dat er niet een eenduidig onderscheid gemaakt kan worden tussen een witte held en een zwart slachtoffer.

Falen de westerse filmmakers nu in het weergeven van de complexiteit van de apartheid, zoals Davis (1996) beweert en is de apartheid die gepresenteerd wordt in deze films een simplistische weergave? Voor alle kritiekpunten – wit perspectief, gebrek aan causaliteit, dualistisch onderscheid tussen zwart en wit en simplistische rolverdeling geldt dat allen genuanceerd dienen te worden. Er is in de apartheid films dus deels sprake van een simplistische weergave, maar de analyse laat zien dat de filmmakers niet falen in het weergeven van de complexiteit zoals in de kritiek naar voren komt (Davis). De hypothese wordt dus genuanceerd.

6.3 Uitkomsten hypothese 2

Hypothese 2: De zwarte Zuid-Afrikaan zal in de films van 1987 en 1989 gepresenteerd worden volgens de westerse stereotypering van de niet-westerse Ander.

De stereotypering door het Westen van de niet-Westerse Ander is een veelvoorkomend onderwerp binnen het wetenschappelijk vakgebied (Hall, 1997; Dyer, 1993; Morley, 2000; Pickering, 2001; Said, 1979; Mudimbe, 1988). De westerse stereotypering van de zwarte Zuid-Afrikaan als niet-westerse Ander komt in dit onderzoek voort uit de theorieën van wetenschappers als Hall, Said en Mudimbe. Het Westen zou het gehele niet-Westen wegzetten als inferieur deel van de wereld, de Ander, waarbij het Westen zichzelf op die manier karakteriseert als superieur (Said; Mudimbe; Morley). Deze Ander

zou in culturele producten worden afgebeeld in simplificerende stereotypes, namelijk onderontwikkeld, minder geciviliseerd, minderwaardig (Mudimbe).

De westerse stereotypering van de zwarte Zuid-Afrikaan als niet-westerse Ander wordt in dit onderzoek onderverdeeld in het presenteren van de zwarte Zuid-Afrikanen vanuit een wit perspectief (Williams, 2000) en daarnaast het afbeelden van de zwarte Zuid-Afrikanen als minderwaardig en onderontwikkeld (Bickford-Smith, 2003).

Wit perspectief

Om te toetsen of de zwarte Zuid-Afrikaan in de eerste films wordt weergegeven vanuit een wit perspectief is gekeken naar de indicatoren maatschappelijke functie, de afstand van filmen en de relatie tussen beeld en geluid. Bij de afstand van filmen is tevens gekeken in hoeverre er een afwisseling van perspectieven plaats vindt. Voor hypothese 1 is al besproken in hoeverre dit witte perspectief opgaat voor de eerste films. Het op belangrijke momenten gebruik maken van close-ups van zwarte personages, het afwisselen van de afstand van filmen en van een zwarte stem die de beelden inkleurt betekent wederom een nuancering op de hypothese. De zwarte Zuid-Afrikaan wordt deels ook weergegeven vanuit een zwart perspectief. De gedachte dat een wit perspectief gebruikt wordt om de personages te presenteren, omdat dit aantrekkelijker is voor het westerse publiek (Williams, 2000; Bickford-Smith, 2003) gaat dus niet geheel op.

Minderwaardig

Voor de kritiek dat de zwarte Zuid-Afrikaan in de films wordt gepresenteerd als minderwaardig ten opzichte van de witte Zuid-Afrikaan, is gekeken naar de indicatoren hoek van filmen, de belichting en de rollen van de personages. Bij de hoek van filmen is daarnaast gekeken naar de mate waarin hierin afwisseling plaats vindt. De zwarte Zuid-Afrikaan zou als inferieur aan de witte Zuid-Afrikaan worden gepresenteerd (Bickford-Smith, 2003). In de films zou op deze personages worden neergekeken, waarmee tegelijkertijd de witte personages worden verheven (Williams, 2000).

De resultaten bieden een nuancering op de hypothese. Hoewel de witte personages een aantal keer van onder worden gefilmd, worden de zwarte personages ook meerdere malen van onderaf in beeld gebracht als zij hun mentorrol vervullen. Door de zwarte personages op deze belangrijke momenten van onderaf te filmen komen zij in tegenstelling tot wat Tomaselli zegt (Williams, 2000) juist heel sterk en absoluut niet minderwaardig over en samen met de afwisseling in de hoek van filmen wordt de hypothese dus genuanceerd.

Deze nuance wordt vervolgens versterkt wanneer naar de analyse van de rollen wordt gekeken. Hoewel het witte personage zich ontwikkelt tot held, wordt het zwarte personage in beide films niet minderwaardig (Bickford-Smith, 2003; Davis, 1996) afgebeeld, maar juist als kritische mentor van het witte personage en dit gaat dus in tegen de kritiek.

De belichting geeft hiernaast wel een ondersteuning voor de hypothese. Hoewel veel plaats vindt in volledige belichting zijn de huizen van de zwarte personages vaak in het donker te zien en worden witte personages op belangrijke momenten verlicht wat een verhevenheid van het witte en een minderwaardigheid van het zwarte personage laat zien. In tegenstelling tot de afstand en rollen laat de indicator belichting echter maar enkele details zien, waardoor de hypothese alsnog grotendeels genuanceerd wordt.

Onderontwikkeld

Om te toetsen of de zwarte Zuid-Afrikaan in de films wordt gepresenteerd als minder ontwikkeld dan de witte Zuid-Afrikaan is gekeken naar de indicator maatschappelijke functie. De zwarte zou volgens Davis (1996) steeds achtergesteld zijn in functie in vergelijking met de witte personages. De resultaten ondersteunen in dit geval de hypothese. De ontwikkelde functies worden inderdaad uitgevoerd door de witte personages. De zwarte hoofdpersonages spelen weliswaar een mentorrol in het verhaal, maar omdat onbekend is wat hun maatschappelijke functie is en omdat de witte personages de belangrijke functies bekleden, wordt toch de indruk gewekt dat de zwarte Zuid-Afrikaan in de films gepresenteerd wordt als onderontwikkeld en achtergesteld op de witte Zuid-Afrikaan en wordt de hypothese van de zwarte als niet-westerse Ander dus ondersteund.

Nu de drie afzonderlijke punten van hypothese 2 zijn besproken, kan beargumenteerd worden in hoeverre de hypothese ondersteund wordt. Wordt de zwarte Zuid-Afrikaan gepresenteerd volgens de westerse stereotypering van de niet-westerse Ander? De zwarte Zuid-Afrikaan wordt in functie als minder ontwikkeld afgebeeld, wat ondersteuning biedt voor de hypothese. Het deels ook zwarte perspectief in het verhaal en de duidelijke mentorrol van de zwarte hoofdpersonages betekenen echter een sterke nuancering op de hypothese.

6.4 Uitkomsten hypothese 3

Hypothese 3: De apartheid zal in de films van 2007 en 2009 minder vanuit een simplificerende visie worden weergegeven en er zal meer aandacht zijn voor de complexiteit van de periode.

In tegenstelling tot de eerste apartheid films, is de verwachting dat voor de latere films minder sprake is van een simplistische weergave van de apartheid (Williams, 2000; Bickford-Smith, 2003; Perry, 2009; Wellington, 1991; Carchidi, 1991), als gevolg van de Truth en Reconciliation Commissie. Dit betekent dat minder sprake is van een wit perspectief, er een grotere mate van historische causaliteit van de gebeurtenissen zal zijn, er minder sprake zal zijn van een dualistisch onderscheid tussen zwart en wit en de personages minder onderverdeeld zijn in simplistische rollen.

Wit perspectief

Om te toetsen of er minder sprake is van een wit perspectief is gekeken naar de indicatoren maatschappelijke functie, afstand van filmen en de relatie tussen beeld en geluid. De resultaten laten grotendeels een ondersteuning van de hypothese zien. De indicator maatschappelijke functie in *Goodbye Bafana* duidt nog wel op een wit perspectief, de bekendheid van de functie van Mandela in beide films en de extreme nadruk op het zwarte personage in *Invictus* betekenen echter dat de apartheid minder wordt gepresenteerd vanuit het perspectief van het witte personage (Williams, 2000; Bickford-Smith, 2003).

De afstand van filmen biedt tevens ondersteuning voor de hypothese. Hoewel in *Goodbye Bafana* het witte personage meer wordt gevolgd, is de zwarte Mandela in beide films vrijwel iedere keer close-up te zien als hij in beeld is en vooral in de laatste film is hij veel vaker close-up te zien dan het witte personage. Het feit dat in beide films het witte en zwarte personage gedurende de film steeds vaker naast elkaar close-up in beeld worden gebracht, geeft tevens aan dat er minder sprake is van alleen een wit perspectief.

De resultaten voor de relatie tussen beeld en geluid ondersteunen de hypothese ook. Hoewel de indicator in *Goodbye Bafana* niet veel uitkomsten geeft, wordt in *Invictus* met voice-overs en muziek meerdere malen een zwart perspectief aan het verhaal gegeven, waarmee de hypothese wederom ondersteund wordt.

Samenvattend kan gezegd worden dat alleen de maatschappelijke functie in *Goodbye Bafana* duidt op een wit perspectief, maar dat vooral de functie van Mandela in beide films, de onbekendheid van de functies van de witte personages in *Invictus*, de close-ups van Mandela en de relatie tussen beeld en geluid in *Invictus* betekenen dat er in de films van 1987 en 1989 minder sprake is van een wit perspectief en de hypothese wordt op dit punt dus grotendeels ondersteund.

Causaliteit

Om te toetsen of de historische causaliteit in de latere films beter gewaarborgd wordt is gekeken naar de indicator causaliteit. De indicator laat zien dat de causaliteit historisch gezien in beide films wel overeenkomt met de werkelijkheid op uitzondering van één persoon na, maar dat er zo weinig beeldmateriaal van de grote historische gebeurtenissen in vooral *Goodbye Bafana* aanwezig is dat het wel aan echte aandacht voor deze gebeurtenissen ontbreekt. De nadruk ligt in beide films meer op de ontwikkeling van de personages, waarmee de kritiek dat het Westen te weinig interesse heeft voor het echte verhaal (Bickford-Smith, 2003) voor de latere films juist nog wel op lijkt te gaan en de hypothese hiermee dus niet ondersteund wordt.

Dualistisch onderscheid tussen zwart en wit

Om te toetsen of er in de latere films minder sprake is van een dualistisch onderscheid tussen zwart en wit, is gekeken naar de indicatoren maatschappelijke functie en rollen van de personages. De resultaten voor beide indicatoren ondersteunen de hypothese. In beide films is bekend wat de maatschappelijke functie is van de zwarte Mandela en hoewel in *Invictus* onbekend is wat de maatschappelijke functie is van het witte hoofdpersonage – afgezien van aanvoerderstaak – krijgen alle hoofdpersonages in beide films karakterkenmerken mee die hen meer complex maken dan ellen hun huidskleur. Het dualistische onderscheid tussen zwart en wit (Perry, 2009; Wellington, 1991) is dus minder aanwezig en de hypothese wordt hiermee ondersteund.

Simplistische rollen

Om te toetsen of de latere films de apartheid minder weergeven in simplistische vriendschappelijke of held/slachtoffer rollen is gekeken naar de indicator rollen. De resultaten laten zien dat de kritiek van de simplistische rolverdeling (Bickford-Smith, 2003) niet opgaat in de latere films en de hypothese wordt ondersteund. Het zwarte personage fungeert in beide films als mentor voor het witte personage en is dus geen slachtoffer. Daarnaast is er geen witte held in het verhaal (Davis, 1996), maar zou gezegd kunnen worden dat het zwarte personage het meest heldhaftig wordt gepresenteerd. In zowel *Goodbye Bafana* als *Invictus* wordt meerdere malen benadrukt door de witte personages zelf dat zij opkijken tegen de zwarte Mandela. Zij zien hem in wezen als held en zien in hem een voorbeeldfunctie. In beide films wordt van de witte personages wel benadrukt dat zij daadkrachtig zijn, omdat zij vanuit hun persoonlijke omgeving veel weerstand ondervinden in het bewonderen van Mandela. In die zin zou gezegd kunnen worden dat zij een zekere heldhaftige rol spelen, maar deze valt in het niet bij de rol die Mandela in beide films speelt.

De filmanalyse laat tevens zien dat in beide films een zekere vriendschappelijke band ontstaat tussen het witte en zwarte hoofdpersonage, maar dat er geen sprake is van een echte vriendschap. Ook dit biedt ondersteuning voor de hypothese.

In tegenstelling tot wat critici vaak beweerden over de westerse apartheid films, is er in de latere films geen sprake van een onderverdeling in vriendschappelijke en held/slachtoffer rollen zoals in het wetenschappelijk discours (Bickford-Smith, 2003) gezegd werd en wordt de hypothese ondersteund. Op basis van de analyse kan echter geconcludeerd worden dat er misschien wel sprake is van een nieuwe vorm van simplistische rolverdeling. In deze nieuwe vorm is niet het witte, maar het zwarte personage de held en kijkt het witte personage tegen het zwarte personage op in plaats van andersom.

Slagen de apartheid films uit 2007 en 2009 er meer in de complexiteit van de apartheid weer te geven? De hypothese wordt grotendeels ondersteund, maar de causaliteitsindicator laat zien dat er weinig

aandacht is voor de historische gebeurtenissen, waardoor de complexiteit van deze gebeurtenissen niet getoond wordt. De omwenteling in de simplistische rolverdeling is daarnaast ook opvallende ontwikkeling die daarentegen juist laat zien dat de eerdere kritieken over de representatie van de apartheid (Williams, 2000; Bickford-Smith, 2003; Carchidi, 1991) steeds minder op lijken te gaan en dat er bijna sprake is van een simplificerende weergave van de apartheid waarbij het verhaal verteld wordt vanuit het perspectief van de zwarte Zuid-Afrikaan.

6.5 Uitkomsten hypothese 4

Hypothese 4: De zwarte Zuid-Afrikaan zal in de films van 2007 en 2009 minder gerepresenteerd worden volgens de westerse stereotypering van de niet-westerse Ander.

In tegenstelling tot wat binnen de wetenschap als kritiek werd gegeven op de eerste apartheid films, wordt als gevolg van de Truth en Reconciliation Commissie verwacht dat er voor de latere apartheid films een verandering is opgetreden in de representatie van de zwarte Zuid-Afrikaan. Waar deze Zuid-Afrikaan in de eerste films als minderwaardige, onderontwikkelde, niet-westerse Ander en vanuit een wit perspectief zou worden weergegeven, is de verwachting dat dit in de latere films minder het geval is.

Wit perspectief

Om te toetsen in hoeverre de zwarte Zuid-Afrikaan *Goodbye Bafana* en *Invictus* wordt weergegeven vanuit een wit perspectief is gekeken naar de indicatoren maatschappelijke functie, afstand van filmen en de relatie tussen beeld en geluid. Voor hypothese 3 is al besproken in hoeverre er in de films sprake is van een wit perspectief. De uitkomst hiervan is dat er grotendeels minder sprake was van een wit perspectief. De close-ups van het zwarte hoofdpersonage, de bekendheid van hun maatschappelijke functie en de zwarte invulling van soms witte gebeurtenissen bij de relatie tussen beeld en geluid in *Invictus* bieden een ondersteuning voor de hypothese. De bewering van Tomaselli (Williams, 2000) dat Hollywood films over de apartheid de zwarte Zuid-Afrikaan presenteren vanuit een wit perspectief om het westerse publiek aan te trekken gaat hier dus niet geheel op en hypothese 4 wordt hiermee ondersteund.

Minderwaardig

In de filmanalyse is gekeken naar de indicatoren hoek van filmen, de rollen van de personages en de belichting om te toetsen of de zwarte Zuid-Afrikaan in de latere films in mindere mate als minderwaardig wordt weergegeven. De resultaten ondersteunen de hypothese op alle punten. Hoewel de witte personages een aantal keer van onderaf worden gefilmd, zijn de momenten dat het zwarte personage van onderaf in beeld wordt gebracht precies ook die momenten dat de mentorrol van dit

personage wordt benadrukt. Ook wordt het witte personage – vooral in *Goodbye Bafana* – nog een aantal keer van bovenaf in beeld gebracht. Dit laat niet een minderwaardigheid van het zwarte personage, maar bijna een zekere verhevenheid boven het witte personage zien.

Ook de rollen van de personages ondersteunen deze gedachte. Waar de zwarte Zuid-Afrikaan volgens de stereotypering van niet-westerse Ander zich onderdanig zou gedragen aan de witte held (Bickford-Smith, 2003) laten de resultaten zien dat het zwarte personage geen slachtoffer is, maar een kritische mentor voor het witte personage. In beide films is er ook geen sprake van een witte held zoals de kritiek luidt op de eerdere films (Bickford-Smith; Davis, 1996), maar is het zwarte personage uiteindelijk het meest heldhaftig.

Een laatste ondersteuning voor de hypothese wordt gevonden in de belichting van beide films. Hoewel het merendeel van de films zich afspeelt in volledige belichting, zijn in beide films de witte personages een aantal keer in het donker gefilmd, terwijl dit niet zo is bij de zwarte personages. Hiermee worden juist de witte personages als minderwaardig gepresenteerd en wordt de hypothese ondersteund.

Onderontwikkeld

Om te toetsen of er in de latere films minder sprake is van het presenteren van de zwarte Zuid-Afrikaan als onderontwikkeld ten opzichte van de witte Zuid-Afrikaan is gekeken naar de indicator maatschappelijke functie. De resultaten bieden deels een nuancering op de hypothese, maar voor een nog groter deel wordt de hypothese ondersteund. De zwarte Zuid-Afrikaan wordt in *Goodbye Bafana* deels nog wel weergegeven als onderontwikkeld stereotype van de Ander. Echter, de ontwikkeling in het verhaal naar de ondergeschikte witte bewakers en de belangrijke functies van de zwarte personages in *Invictus* tonen dat stereotypering vermindert in de loop der tijd en dat er dus grotendeels sprake is van een ondersteuning van de hypothese.

Wordt de zwarte Zuid-Afrikaan in de latere films minder gepresenteerd als stereotype van de niet-westerse Ander? De analyse geeft aan dat dit inderdaad minder het geval is. Er is minder sprake van een wit perspectief en van een stereotypering van de zwarte als onderontwikkeld. De uitkomsten laten daarnaast zien dat het stereotype van de minderwaardige zwarte net als de simplificerende representatie in hypothese 3, bijna lijkt te kantelen naar het witte personage dat als minderwaardig wordt gepresenteerd, terwijl het zwarte personage een mentorrol vervult en verheven is boven het witte personage. Aangezien in kritiek altijd werd gesteld dat de bekende stereotypering van de zwarte Zuid-Afrikaan als niet-westerse Ander allereerst voortkomt uit de nadruk op het witte perspectief, is het niet verwonderlijk dat met een afname van het witte perspectief ook deze stereotypering afneemt.

7. Conclusie & reflectie

Na de terugkoppeling van de resultaten naar de theorie en de toetsing van de hypothesen, zal in dit hoofdstuk een antwoord worden gegeven op de onderzoeksvraag. Daarna zal besproken worden in hoeverre de Truth en Reconciliation Commissie een verklaring biedt voor de uitkomsten en zal gereflecteerd worden op het onderzoek.

7.1 Beantwoording onderzoeksvraag

De uitkomsten van de vier hypothesen hebben geleid tot het kunnen beantwoorden van de onderzoeksvraag:

In hoeverre is de representatie van de apartheid in Hollywood films veranderd tussen de films uit de periode zelf en de films uit de periode na de apartheid?

Concluderend kan gezegd worden dat er sprake is van een verandering in representatie, maar dat de systematische analyse heeft laten zien dat deze verandering minder sterk is dan verwacht omdat de representatie in de eerste periode al minder overeen kwam met wat critici over de films zeiden. De apartheid wordt in de eerste films inderdaad deels op een simplificerende wijze gerepresenteerd, maar de resultaten laten zien dat dit niet zo simplificerend is als werd verwacht. Hetzelfde is het geval bij de stereotypering van de zwarte Zuid-Afrikaan als niet-westerse Ander. Ook hier is draagvlak voor gevonden in de eerste films, maar de nuances laten zien dat deze stereotypering niet zo hevig is als de verwachting was.

De uitkomst dat in de films uit de latere periode er nog minder sprake was van een simplificerende weergave en van een negatieve stereotypering van de zwarte Zuid-Afrikaan als Ander, laten zien dat er dus wel verandering is, maar minder extreem. Wat vooral ook opvallend is in de uitkomsten is dat de resultaten de indruk geven dat er een omwenteling gaande is, waarbij de oude kritiek van een simplificerende weergave en een stereotypering als Ander niet meer opgaat in de huidige definitie, maar in wezen opnieuw gedefinieerd moet worden. De heldenrol van de witte Zuid-Afrikaan lijkt te worden overgenomen door de zwarte Zuid-Afrikaan en de zwarte wordt steeds meer verheven gepresenteerd boven het witte personage. De oude kritiek over een minderwaardige, onderontwikkelde zwarte Zuid-Afrikaan die gepresenteerd wordt vanuit een wit westers perspectief en in relaties met de witte Zuid-Afrikaan steeds het slachtoffer is die bijgestaan wordt door de witte held (Tomaselli, 1993; Bickford-Smith, 2003; Carchidi, 1991; Davis, 1996; Williams, 2000) gaat op basis hiervan niet meer op.

De afname in het afbeelden van de zwarte Zuid-Afrikaan als stereotype van de niet-westerse Ander lijkt bovendien in tegenspraak te zijn met de gedachte van de mythe van die Ander die in stand zou worden gehouden door westerse culturele producten (Mazrui, 2005). Waar Said (1979) beweert

dat deze mythe alleen bestaat in culturele producten en daarmee in de verbeelding en denkkaders van het Westen, was Mudimbe (1988) zelfs bang dat de mythe door die Ander zelf geïnternaliseerd zou worden. De uitkomsten van dit onderzoek laten echter zien dat de representatie van die zwarte Zuid-Afrikaan als Ander in eerste instantie al minder hevig was dan verondersteld, met de tijd steeds meer af te lijkt te nemen en zelfs om lijkt te slaan naar een positieve stereotypering van de zwarte Zuid-Afrikaan. De angst voor de internalisering van de mythe kan op basis van deze resultaten dus overboord gegooid worden.

7.2 Truth en Reconciliation Commissie als verklaring

Voorafgaand aan het onderzoek was de verwachting dat de maatschappelijke, wereldwijde effecten van de na de apartheid opgerichte Truth en Reconciliation Commissie (TRC) een verklaring zouden kunnen bieden voor een eventuele verandering in representatie. Als gevolg van de hoorzittingen waarbij de verhalen van zowel slachtoffers als daders van de apartheid gehoord werden was de verwachting dat de werkelijke verhalen uit die periode en het ideaal van de Commissie, namelijk nationale verzoening, wereldwijde bekendheid zouden werven. Op cultureel vlak zou dit dan resulteren in een andere representatie van de apartheid in westerse Hollywood films. In tegenstelling tot de kritiek dat de complexiteit van de periode en de zwarte kant van het verhaal niet naar voren kwam in de eerste films, zouden de latere films nu beter in staat moeten zijn die complexiteit van historische gebeurtenissen weer te geven en meer aandacht moeten schenken aan het zwarte perspectief. Verzoening door de waarheid, dat was de gedachte van de Commissie en wanneer zelfs Hollywood films de waarheid zouden tonen, zou dat misschien bij kunnen dragen aan die verzoening.

De conclusie van het onderzoek laat zien dat de representatie van de periode inderdaad veranderd is en dat de zwarte kant van het verhaal steeds meer de nadruk krijgt. Dit kan gezien worden als een direct gevolg van de werkzaamheden van de Commissie. De TRC kan echter niet als verklaring gegeven worden voor de uitkomst dat de causale historische gebeurtenissen juist minder de aandacht krijgen in de nieuwere films. Waar de chronologie in tegenstelling tot de eerdere films dan misschien wel iets verbeterd is, is de aandacht in beeldmateriaal voor de daadwerkelijke grote gebeurtenissen niet toegenomen, zoals wel verwacht werd. Het aspect verzoening komt daarnaast – afgezien van *Invictus* waarin dit het onderwerp van de film is – in wezen meer naar voren in de eerste films. Hierin is namelijk de nadruk op de vriendschap tussen het zwarte en witte personage vele malen groter dan in de latere films.

Op basis hiervan kan gezegd worden dat de effecten van de TRC als verklaring gelden voor de grotere nadruk op het zwarte perspectief in de latere films. Voor het ontbreken van aandacht voor de historische gebeurtenissen, die juist bekend werden door de werkzaamheden van de Commissie biedt de Commissie echter geen verklaring. Deze uitkomst kan op haar beurt wellicht verklaard worden doordat de nadruk op het zwarte perspectief in het verhaal en op het zwarte personage zo gegroeid is in de loop der tijd dat de aandacht vooral uitgaat naar het personage en minder naar het tonen van de

gebeurtenissen zelf. De voorstelling valt te maken dat door de bekenissen binnen de Commissie de echte historische gebeurtenissen al zoveel aandacht hebben gekregen in de afgelopen jaren, dat het voor filmmakers niet meer interessant is om films te maken die hier de aandacht op vestigen. Als gevolg zou de nadruk dan bijvoorbeeld meer komen te liggen op de personages zelf en het innerlijk proces dat deze personages doormaken. Dit is in de nieuwere films inderdaad het geval. Doordat de kijker het verhaal bijvoorbeeld veel meer vanuit het perspectief van Mandela volgt en er meer aandacht is voor het karakter van de zwarte Mandela, komt de heldenstatus van hem in de films nadrukkelijk naar voren. De nadruk op het zwarte perspectief en de grotere nadruk op de karakters in de latere films kunnen dus verklaard worden aan de hand van de werkzaamheden en de effecten van de TRC.

7.3 Reflectie

Voorafgaand aan het onderzoek zijn een zestal indicatoren opgesteld die de hypothesen moesten toetsen. Ondanks het feit dat het logisch is dat niet alle indicatoren evenveel uitkomsten zullen opleveren, is het opgevallen dat vooral uit de indicator rollen van de personages de meeste resultaten naar voren kwamen en dat deze indicator uiteindelijk dus ook een sterkere ondersteuning of nuancering van een hypothese betekende dan indicatoren zoals causaliteit en de maatschappelijke functies. Hoewel alle indicatoren in dit onderzoek bruikbare resultaten hebben opgeleverd die bij hebben gedragen aan de toetsing van de hypothesen, moet dus wel gezegd worden dat de sterkte onderling verschilt.

Tijdens de analyse van de films en vooral de bespreking van de resultaten is de indeling van indicatoren per hypothese nog een aantal keer veranderd. Gaandeweg bleek namelijk dat bepaalde indicatoren een hypothese ook heel goed konden toetsen en deze moesten dan ook worden toegevoegd om een zo sterk mogelijke bespreking van de hypothesen te krijgen.

Als beperking aan het onderzoek kan hiernaast gesteld worden dat aan het begin gekozen is voor een zestal indicatoren om het onderzoek binnen de perken te houden, maar dat deze indicatoren niet per definitie de zes juiste zijn om dit onderwerp te onderzoeken en dat de uitkomsten voor deze indicatoren in principe subjectief van aard zijn. Deze subjectiviteit is echter geprobeerd te ondervangen door de indicatoren en de analyse zo open mogelijk te bespreken en de films zo systematisch en zorgvuldig mogelijk te analyseren. In een volgend onderzoek kan op die manier bijvoorbeeld gekeken worden naar dezelfde indicatoren, maar ook is het wellicht interessant om de films te analyseren op basis van een aantal andere indicatoren.

Naast een reflectie op het inhoudelijke gedeelte van de thesis, kan tevens een reflectie worden gegeven op mijn eigen werk. Onder andere veroorzaakt door mijn enthousiasme, ben ik vaak – en dus ook in dit werk – geneigd lange verhalen op te schrijven. Dit is echter niet altijd gewenst en omdat het in veel gevallen beter is om het bondig te houden ben ik dan ook een aantal keer bezig geweest met inkorten van stukken tekst.

8. Literatuurlijst

- Avila-Saavedra, G. (2009). Nothing queer about queer television: Televised construction of gay masculinities. *Media, Culture & Society*, 31(1), 5-21.
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and Simulations*. USA: University of Michigan Press.
- Bickford-Smith, V. (2003). Reviewing hollywood's apartheid: Cry Freedom (1987) and Dry White Season (1989). *South African Historical Journal*, 48, 23-34.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2010). *Film Art. An Introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Buikema, R., Meijer, M. & Smelik, A. (1999). *Effectief beeldvormen. Theorie, analyse en praktijk van beeldvormingsprocessen*. Assen: Van Gorcum.
- Carchidi, V.K. (1991). Representing South Africa: Apartheid from print to film. *Film and History*, 21(1), 20-27.
- Connell, R.W. (1992) A very straight gay: Masculinity, homosexual experience, and the dynamics of gender. *American Sociological Review*, 57(6), 735-51.
- Davis, P. (1996). *In darkest hollywood: Exploring the jungles of South Africa*. Athens: Ohio University Press.
- Dyer, R. (1977). Stereotyping. In: R. Dyer (red.). *Gays and Film*, London: British Film Institute.
- Dyer, R. (1993). *The matter of images. Essays on representations*. London: Routledge.
- Entman, R. M. (1993). Framing: Toward clarification of a fractured paradigm. *Journal of Communication*, 43(4), 51-58.
- Fontana, B. (1993). *Hegemony and power: On the relation between Gramsci and Machiavelli*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gerbner, G., Gross, L., Morgan, M. & Signorielli, N. (1994). Growing up with television. The cultivation perspective. In J. Bryant & D. Zillmann (red.), *Media effects: Advances in theory and research*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 17-43.
- Giroux, H.A. (1997). Racial Politics and the Pedagogy of Whiteness. In: M. Hill (red.), *Whiteness. A Critical Reader*. New York: New York University Press.
- Goffman, E. (1974). *Frame analysis: An essay on the organization of experience*. New York: Harper

& Row.

- Gray, H. (2001). The Politics of representation in network television. In: M.G. Durham & D.M. Kellner. *Media and cultural studies: Keywords*. Oxford: Blackwell, 439-461.
- Hall, S. (1997). *Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications.
- Hall, S. (2007). The west and the rest: Discourse and power. In: T. Das Gupta. *Race and Racialization. Essential Readings*. Toronto: Canadian Scholars' Press Inc., 56-60.
- Humphrey, M. (2010). From terror to trauma: Commissioning truth for national reconciliation. *Social Studies. Journal for the Study of Race, Nation and Culture*, 6(1), 7-27.
- Jowett, G.S. (1992). Hollywood discovers apartheid. *Journal of Popular Film & Television*, 92(4). 172-180.
- Kromhout, B. (2008). Apartheid in Zuid-Afrika. Een wreed sociaal experiment. *Historisch Nieuwsblad*. http://www.historischnieuwsblad.nl/nl/artikel/25107/Apartheid_in_Zuid-Afrika_.html.
- Luijendijk, J. (2008). *Het zijn net mensen. Beelden uit het Midden Oosten*. Amsterdam: Podium.
- Mazrui, A.A. (2005). The Re-invention of Africa: Edward Said, V.Y. Mudimbe, and Beyond. *Research in African Literatures*, 36(3), 67-82.
- Morley, D. (2000). *Home territories. Media, mobility and identity*. New York: Routledge.
- Moore, S.F. (1996). The idea of Africa: V.Y. Mudimbe. *American Anthropologist*, 98(3), 692-693.
- Mudimbe, V.Y. (1988). *The invention of Africa. Gnosis, philosophy and the order of knowledge*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B. (1991) *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- O'Shaughnessy, M. & Stadler, J. (2008). *Media and society: An introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Pels, P. (2004). *Het uitzonderen van 'Afrika'. Naar een antropologie van de moderne politieke verbeelding*. Oratie: Universiteit Leiden.
- Perry, A. (2009). South African film: Beyond black and white. *Time Magazine World*, <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1890053,00.html>.

- Pickering, M. (2001). The concept of the other. In M. Pickering (red.). *Stereotyping. The politics of representation*. New York: Palgrave, 47-78.
- Ruscher, J.B. (1998). Prejudice and stereotyping in everyday communication. *Advances in Experimental Social Psychology*, 30, 241-307.
- SAHO. (2012). Truth and Reconciliation Commission. <http://www.sahistory.org.za/topic/truth-and-reconciliation-commission-trc>. Geraadpleegd 21 januari 2012.
- Scheufele, D.A. & Tewksbury, D. (2007). Framing, agenda setting, and priming: The evolution of three media effects models. *Journal of Communication*, 57, 9-20.
- Singh, A. (2004). *An introduction to Edward Said, Orientalism, and postcolonial literary studies*. <http://www.lehigh.edu/~amsp/2004/09/introduction-to-edward-said.html>. Geraadpleegd 23 februari 2012.
- Tomaselli, K. (1989). *The cinema of apartheid: Race and class in South African film*. London en New York: Routledge.
- Tomaselli, K. (1993). Colouring it in: Films in 'black' or 'white'. Reassessing authorship. *Critical Arts*, 7 (1-2), 61-77.
- Treffry-Goatley, A. (2008). *South African cinema: Representation, creativity and commercialism in the post-apartheid film industry*. Symposium. University of Cape Town.
- Verstraten, P. (2008). *Handboek filmnarratologie*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt.
- Wellington, N. (1991). Hollywood's apartheid. *Jump cut: A review of contemporary media*, 36, 66-72.
- Williams, J.J. (2000). Transformative sense-making: Development in whose image? Keyan Tomaselli and the semiotics of visual representation. Review Essay. *Visual Anthropology*, 13(4), 395-423.
- Wilson, R.A. (2001). *The politics of Truth and Reconciliation in South Africa. Legitimizing the post-apartheid state*. Cambridge: Cambridge University Press.

Audiovisuele bronnen

Attenborough, R. (Regie). (1987). *Cry Freedom*. [Dvd]. Universal Pictures.

August, B. (Regie). (2007). *Goodbye Bafana*. [Dvd]. Paramount Pictures.

Eastwood, C. (Regie). (2009). *Invictus*. [Dvd]. New York: Warner Bros. Pictures.

Palcy, E. (Regie). (1989). *A Dry White Season*. [Dvd]. Davros Films.

Bijlage: Historisch overzicht apartheid

1948	Apartheid ingevoerd
1950	Huidskleur geregistreerd
1955	Door ANC vrijheidsmanifest; macht aan het volk
1958	Hendrik Verwoerd premier Zuid-Afrika
1960	Sharpsville; demonstratie zwarte Zuid-Afrikanen tegen pasjeswetten. In deze demonstraties werden 69 mensen doodgeschoten, waaronder vrouwen en kinderen. Verwoerd (president) verbood Afrikaans Nationaal Congress (ANC) en Pan Afrikanist Congress (PAC) en liet vanaf dit jaar 3,5 miljoen zwarten hun huizen uitzetten, verbannen naar 'thuislanden'. Hierna ontstonden gewelddadige acties van ANC en PAC tegen de regering
1961	Zuid-Afrika onafhankelijk; Republiek Zuid-Afrika met Verwoerd als president
1963	Mandela en andere leiders ANC opgepakt
1964	Belangrijke leiders ANC levenslange gevangenisstraf die begint op Robbeneiland
1966	Verwoerd vermoord
1966	Balthazar Johannes Vorster premier van Zuid-Afrika
1969	Mandela's oudste zoon Madiba Thembekile komt om het leven bij een auto ongeluk
1969	Steve Biko leider studentenpartij South African Student's Organisation (SASO)
Eind '60	Black Consciousness Movement onder leiding van Steve Biko opgericht
1974	Jimmy Kruger Minister van Justitie en Politie
1976	Soweto opstanden; protest van zwarte Zuid-Afrikaanse studenten tegen het verplicht Afrikaans leren op scholen. Deze protesten werden met harde hand neergeslagen door de politie en meer dan honderd studenten werden doodgeschoten
1977	Steve Biko werd gearresteerd en later vermoord in zijn politiecel
1978	Vorster als premier opgevolgd door Pieter Willem Botha. Vorster nam presidentschap op zich
1979	Vorster afgetreden als president; Kruger afgetreden als minister
1982	Mandela en andere gevangenen naar Pollsmoor gevangenis overgeplaatst
1983	Nieuwe grondwet; nog steeds geen politieke rechten voor zwarten
1984	Botha president als leider van de Nasionale Partij. Botha ontving veel kritiek op zijn apartheid beleid. In de townships ontstonden mede hierdoor veel protesten

- 1985 Mandela weigert het aanbod van vrijlating door Botha indien hij geweld af zou zweren
- 1988 Mandela verhuist naar Victor Verster gevangenis
- 1989 Botha vervangen door Frederik Willem de Klerk
- 1990 De Klerk heft verbod op ANC en PAC op en discriminerende wetten worden afgeschaft
- 1990 Op 11 februari 1990 wordt Mandela na 27 jaar door De Klerk vrijgelaten uit de Victor Verster gevangenis en hij startte de onderhandelingen met Mandela over een nieuw niet-raciaal Zuid-Afrika met democratische verkiezingen
- 1991 Laatste apartheid wet op persoonsregistratie afgeschaft
- 1991 Mandela voorzitter ANC
- 1993 Mandela en De Klerk krijgen de Nobelprijs voor de vrede voor de inspanningen om tot een zwarte meerderheidsregering te komen die ook voor blanken acceptabel zou zijn
- 1994 Democratische verkiezingen. Nelson Mandela wint met 62% van de stemmen met zijn partij ANC de verkiezingen en wordt president. De Klerk wordt vicepremier
- 1994 Oprichting Truth en Reconciliation Commissie onder leiding van Desmond Tutu
- 1999 Thabo Mbeki president