

2013  
06  
28

Master  
Thesis



# HOLLYWOODS Getraumatiseerde *Ander*

Onderzoek naar de  
visualiseringsverschillen  
in de representatie van  
trauma in Hollywoodfilms.

---

**Nicky van den Berg**

Student# 351113

[nickylvdberg@gmail.com](mailto:nickylvdberg@gmail.com)

---

Begeleider: Dr. A.G. Fokkema

Tweede lezer: Dr. B.C.M. Kester

---

**Media & Journalistiek**

Erasmus School of History

Culture & Communication

## Abstract

---

De Hollywood blockbusters over de oorlog in het Midden-Oosten blijven de laatste jaren de filmtheaters overspoelen. De slachtoffers aan de kant van de tegenstanders zijn vaak een onderwerp dat veelal in Hollywoodfilms wordt ontweken (Shaheen, 2001). De vijandelijke slachtoffers, zowel de militairen als de lokale bevolking, worden veelal gerepresenteerd als een groep mensen die niets met de westerse cultuur gemeen heeft. Ze worden ontmenselijkt of “dehumanized”; ze laten weinig emoties zien en krijgen geen gezicht in de westerse films. Hierdoor worden ze letterlijk de Ander (Kleinen, 2003). In dit onderzoek is door middel van een narratologische analyse onderzocht welke visualiseringverschillen er zijn met betrekking tot trauma in relatie met de Ander en de niet-Ander. Er zijn vier films geanalyseerd, waarvan twee in de periode van 1990 – 11 september 2001—*Courage under Fire* en de *Three Kings*—en twee films in de periode vanaf 11 september 2001 tot aan 2012—*Home of the Brave* en *Zero Dark Thirty*. Uit deze analyse blijkt dat trauma bij zowel de Ander als de niet-Ander in beeld wordt gebracht, maar dat de visualisering van trauma bij de niet-Ander veel nadrukkelijker in de films aanwezig is dan bij de Ander. De Ander wordt niet uitgesloten van de representatie van trauma, maar er wordt ook niet, op uitzondering van de *Three Kings*, nadrukkelijk bij stilgestaan.

**Trefwoorden:** trauma, de Ander, de niet-Ander, othering, Hollywood, filmanalyse

## **Voorwoord**

---

Het schrijven van een scriptie is een intensief en solistisch proces. Ik heb dit al twee keer eerder gedaan, maar dit keer... Dit keer was het proces op een hele andere manier intensief. Het is dan natuurlijk dit keer ook mijn master scriptie. En samen met een gescheurde kruisband en nog wat andere zaken onder de noemer van 'het leven' werd deze scriptie een heel ander proces dan de voorgaande keren, absoluut meer leerzaam op talloze punten.

Gefascineerd als ik was geraakt door het concept van de *Ander* tijdens mijn colleges in San Francisco, wist ik al lange tijd zeker dat ik mijn scriptie rondom dit concept wilde schrijven. Iemand op een bepaalde manier construeren en daarmee een beeld creëren waar diegene zich niet meer mee kan of wil identificeren, gebeurt haast dagelijks. Desondanks is dit proces voor de meeste mensen onder ons niet zichtbaar. Ik denk dat het schrijven van deze scriptie misschien daarom ook wel stiekem een persoonlijk doel had. Namelijk om dit onzichtbare proces iets zichtbaarder te maken; making the invisible visible!

Door de combinatie van erg druk zijn, veel (zelfopgelegde) druk, een knieoperatie, het af en toe wegvallen van mijn "wetenschappelijke zelfvertrouwen", deed ik langer over het afronden van mijn master dan had gehoeven. Dit neemt niet weg dat ik heb genoten van de universiteit en dat ik houd van de sfeer die er hangt, zelfs van de soms 'helse' deadlines en vooral van het volgen van colleges. Hoewel ik in mijn vorige "voorwoorden" nog heel hard riep dat ik nog wel tien studies zou kunnen volgen, is dit nu niet meer het geval. Geen zorgen mam en pap, ik ga werken en ik heb er zin in! Ik ga proberen te doen wat ik leuk vind en daarmee mijn geld verdienen. Ambitieuus ben ik meer dan ooit, net als een levensgenieter.

Vriendjes en vriendinnetjes, enorm bedankt!! Voor jullie was dit ook een soms moeilijke rit. Redders in nood Marieke en Rowan, met een glaasje wijn kom je soms best ver. Car, vooral bedankt voor het vertrouwen tijdens het hele proces & de bijbehorende peptalks die je (te) vaak heb moeten geven! Douw, thanks voor het heldere perspectief dat je kon laten schijnen als ik het even niet meer wist. Ook Chiel, mijn nieuwe roomie, bedankt voor de burgerlijke rust die je in mijn leven bracht. Pap, mam & Kell tot slot uiteraard ook heel erg bedankt, voor jullie liefde en geduld. Het aantal bedankjes neemt toe merk ik, hoe langer zo'n scriptie duurt. Mevrouw Fokkema, ook voor u was dit met mij een lange rit. Hopelijk denkt u hier met een glimlach aan terug. Bedankt!

Ik ga weer verder met (de volgende) dromen. Het was leuk. Veel leesplezier met deze scriptie. Een verhaal dat je dagelijks in de praktijk zou kunnen tegenkomen, als je maar iets 'verder' durft te kijken (hopelijk wel zonder het aspect trauma).

*Rotterdam, juni 2013 - Nicky van den Berg*

# Inhoudsopgave

---

<b>Hoofdstuk 1   Inleiding.....</b>	<b>pagina 06</b>
<b>Hoofdstuk 2   Historische context.....</b>	<b>pagina 09</b>
<b>Hoofdstuk 3   Theoretisch kader.....</b>	<b>pagina 12</b>
3.1   Hollywood & oorlog.....	pagina 12
3.2   Trauma.....	pagina 13
3.2.1   Psychologische betekenis PTSS.....	pagina 14
3.2.2   PTSS vanuit cultureel perspectief.....	pagina 15
3.3.1   Hollywood & trauma.....	pagina 16
3.3   Beeldvorming.....	pagina 18
3.3.1   Representatie.....	pagina 18
3.3.2   Stereotypering.....	pagina 19
3.3.3   Oriëntalisme & occidentalisme.....	pagina 20
3.3.4   Hollywood & othering.....	pagina 21
3.4   Filmnarratologie.....	pagina 22
3.5   Deelvragen.....	pagina 24
<b>Hoofdstuk 4   Methodologie.....</b>	<b>pagina 26</b>
4.1   Verantwoording onderzoeksmateriaal.....	pagina 26
4.2   Interpretatieve inhoudsanalyse.....	pagina 30
4.2.1   Filmnarratologische indicatoren.....	pagina 30
4.3   Operationalisering begrippen.....	pagina 32
4.3.1   Operationalisering trauma.....	pagina 32
4.3.2   Operationalisering de Ander.....	pagina 33
4.3.3   Operationalisering de niet-Ander.....	pagina 34
4.4   Meetinstrument.....	pagina 35
<b>Hoofdstuk 5   Resultaten.....</b>	<b>pagina 37</b>

5.1   Tijdsperiode 1990 – 2001.....	pagina 37
5.1.1   Courage under Fire.....	pagina 37
5.1.2   Three Kings.....	pagina 40
5.1.3   Samengevatte resultaten tijdsperiode 1990 – 2001.....	pagina 42
5.2   Tijdsperiode 2001 – 2012.....	pagina 43
5.2.1   Home of the Brave.....	pagina 43
5.2.2   Zero Dark Dirty.....	pagina 46
5.2.3   Samengevatte resultaten tijdsperiode 2001 – 2012.....	pagina 49
5.3   Resultatenanalyse.....	pagina 49
5.3.1   Beantwoording deelvraag 1.....	pagina 49
5.3.2   Beantwoording deelvraag 2.....	pagina 50
5.3.3   Beantwoording deelvraag 3.....	pagina 51
5.3.4   Beantwoording deelvraag 4.....	pagina 51
<b>Hoofdstuk 6   Discussie.....</b>	<b>pagina 53</b>
<b>Hoofdstuk 7   Conclusie &amp; reflectie.....</b>	<b>pagina 58</b>
7.1   Beantwoording onderzoeksvraag.....	pagina 58
7.2   Reflectie.....	pagina 59
<b>Literatuurlijst.....</b>	<b>pagina 61</b>
<b>Bijlage 1   Overzicht oorlogsfilms Hollywood 1990 – 2012.....</b>	<b>pagina 63</b>

## Hoofdstuk 1 | Inleiding

“What we know about our society, or indeed about the world in which we live, we know through the mass media” (Luhmann, 1996: 1). De massamedia, zoals kranten of nieuwswebsites, zijn in dezelfde zin ook bepalend voor de manier waarop er tegen oorlogen wordt aangekeken. Niet alleen nieuwsmedia creëren een beeld over oorlog, ook de entertainmentindustrie, en met name Hollywood, schetst een beeld dat bepalend kan zijn voor de wijze waarop mensen tegen oorlog aankijken. Oorlog biedt Hollywood de perfecte dramatische omgeving waarin de ‘good guys’ de ‘bad guys’ verslaan (Carruthers, 2003. Allemaal onder het mom van ‘doing good’. Hollywood reduceert de hel van oorlog tot de strijd om in leven te blijven, weer thuis te komen en ‘to leave no man behind’ (Carruthers, 2003). Dit resulteert in de productie van dramatische, actieve oorlogsfilms. Dit is bijvoorbeeld het geval geweest in de Eerste Wereldoorlog, maar was zeker ook het geval na de Tweede Wereldoorlog waarin de heldhaftige geallieerden de Nazi’s versloegen. Daarnaast bleek dit het geval tijdens de oorlog in Vietnam en de Golfoorlogen in het Midden-Oosten (Pollard, 2002).

Een altijd aanwezig thema in de oorlogsfilms van Hollywood is de gepresenteerde vijand, ofwel de bad guys waartegen gevochten wordt. Deze vijand wordt vaak gerepresenteerd als een groep mensen met totaal andere gewoontes en gebruiken dan de cultuur van het land dat erover publiceert. In het geval van de Hollywoodproducties zijn dit de Verenigde Staten. De vijand waar Amerika in de film tegen strijdt, wordt zelden als menselijk afgebeeld (Kleinen, 2003). Ze tonen vrijwel geen emotie en lijken minder te lijden onder de nare omstandigheden van de oorlog dan de Amerikanen, wat vooral tot uiting komt in de representatie van trauma. De verwondingen die worden opgelopen tijdens de strijd worden daarbij niet altijd aan beide kanten evenveel belicht. Het oplopen van trauma lijkt hierdoor vooral behouden voor de ‘eigen partij’, de Amerikanen. Of er een daadwerkelijk verband is tussen de twee belangrijke thema’s in de oorlogsfilms van Hollywood, namelijk tussen de weergave van trauma en de gepresenteerde vijand, is echter niet eerder specifiek onderzocht.

### ***Centrale vraagstelling***

Hollywood oorlogsfilms hanteren een sterk hij/zij paradigma (Carruthers 2003; Pollard 2002; Kleinen 2003). Daaruit volgt het vermoeden dat ondanks het feit dat er in oorlogen aan beide kanten vele slachtoffers vallen, trauma niet bij beide kanten op dezelfde manier wordt belicht. Deze thesis is gericht op de vermoedelijke verschillen tussen de visualisering van trauma bij de eigen partij en de visualisering van trauma bij de andere partij. De mogelijke verschillen in de representatie van trauma worden onderzocht. De onderzoeksvraag die centraal staat in dit onderzoek, luidt daarom als volgt:

**Onderzoeksvraag**

Welke visualiseringsverschillen zijn er in de representatie van trauma van 'de Ander' en de 'niet-Ander' in Hollywood(oorlog)films in de periode voor en na 11 september 2001?

Belangrijke begrippen in dit onderzoek zijn trauma, de Ander en de niet-Ander. Deze begrippen worden in het theoretisch kader van dit onderzoek gedefinieerd en toegelicht. Om tot beantwoording van de onderzoeksvraag te komen, is er gekozen voor een narratologische filmanalyse. In deze analyse wordt er gekeken naar de representatie van de Ander in Hollywoodfilms in relatie tot trauma. De analyse richt zich eerst op films die geproduceerd zijn vóór 11 september 2001. Vervolgens wordt hetzelfde gedaan in films die geproduceerd zijn ná 11 september 2001. Daarnaast wordt de representatie van de niet-Ander geanalyseerd, in relatie tot trauma, in films die geproduceerd zijn voor en na 11 september 2001. Omdat het verschillende oorlogen en verschillende producties betreft, zijn de begrippen ander en niet-Ander niet eenduidig gekoppeld aan een bepaalde bevolkingsgroep. Met andere woorden, wie de Ander en de niet-Ander zijn, in de speelfilm, ligt geheel aan de context en de aard van het conflict dat wordt weergegeven. Dit hangt samen met het proces van othering (Said, 1978). De notie van oriëntalisme en het bijhorende begrip othering wordt in hoofdstuk 3 nader uitgewerkt.

**Wetenschappelijke & maatschappelijke relevantie**

Dit onderzoek beoogt een toevoeging of aanpassing te bieden aan verschillende bestaande theorieën over trauma, oriëntalisme en othering, alsook aan de kritische studies van Hollywoodfilms. Hoewel er in het theoretisch discours al veel onderzoek gedaan is naar trauma in Hollywoodfilms, evenals naar oriëntalisme in Hollywoodfilms, is een combinatie van beide uniek. De rol en representatie van trauma zal worden onderzocht met de specifieke lens van oriëntalisme. Is er bijvoorbeeld sprake van een getraumatiseerde Ander, of is het oplopen van een trauma behouden aan de westerse partij? De vraag is daarbij of dit onderzoek zich aansluit bij de theorieën van Jack Shaheen (2008), die van mening is dat de bevolking uit het Midden-Oosten altijd de ander is in Hollywood films en daarom nooit als menselijk wordt afbeeld. Het kan namelijk ook zo zijn dat deze theorie niet (helemaal) opgaat en genuanceerd dient te worden.

De maatschappelijke relevantie van dit onderzoek berust met name op aandacht voor de representatie van de bevolking in het Midden-Oosten vanuit westers perspectief. Het is van belang om de gebruikte stereotypes over etnische groepen zichtbaar te maken, om de algemene angst voor het onbekende of het vreemde-de Griekse term xenofobie betekent immers vreemdelingenhaat – te bestrijden. Hollywoods vertolking van Arabieren, in de vorm van de bekende stereotypes (terrorist, Sinbad, vrouwen zonder gezicht), wordt zo vaak herhaald dat het publiek ze als waar aanneemt en

het gebruik van stereotypes niet meer bewust ziet (Shaheen, 2003). De speelfilms van Hollywood bereiken wereldwijd veel mensen. De haat die in deze films geuit wordt naar de vijand uit het Midden-Oosten zorgt ervoor dat deze mensen ook in het dagelijks leven met angst of haat kijken naar Arabieren (Naber, 2007).

### ***Structuur thesis***

Deze scriptie bestaat uit vijf onderdelen. In hoofdstuk 2 worden de relevante historische conflicten op chronologische wijze toegelicht. Vervolgens worden in het theoretisch kader de theoretische gezichtspunten over Hollywood & oorlog besproken, alsook die over trauma, beeldvorming, en de onderzoeksmethode voortvloeiend uit de filmnarratologie. Dit hoofdstuk sluit af met de formulering van de opgestelde deelvragen. Hoofdstuk 4 betreft de uitleg van de methodologie. De gekozen indicatoren worden toegelicht en de operationalisering van de belangrijkste aspecten van de onderzoeksvraag vindt hierin plaats. Zoals eerder is vermeld, zijn de belangrijkste aspecten trauma, de Ander en de niet-Ander. Aan het eind van hoofdstuk 4 worden deze begrippen en de indicatoren samengevoegd in het uiteindelijke meetinstrument waarmee de analyse wordt uitgevoerd. In de laatste hoofdstukken worden de resultaten besproken per tijdsperiode en wordt de koppeling met de theorie uit het theoretisch kader gemaakt. De koppeling met de theorie vindt gelijktijdig plaats met de beantwoording van de deelvragen, waarna in de conclusie de onderzoeksvraag wordt beantwoord.



## Hoofdstuk 2 | Historische context

Dit hoofdstuk is bedoeld om de context te illustreren waarin de films zijn geproduceerd. Het is belangrijk om deze context te kennen. De Verenigde Staten hebben de afgelopen eeuwen verschillende conflicten gehad, die allemaal zijn gebruikt in door Hollywood geproduceerde oorlogsfilms (Pollard, 2002). De gerepresenteerde oorlogen hadden echter allemaal een andere oorzaak en andere gevolgen; ze verliepen ieder op hun eigen manier. Dit heeft zijn uitwerking gehad op de representatie van zowel de vijand in het conflict als de 'eigen' militairen en daarmee ook op de visualisatie van trauma's die in het conflict aan beide kanten werden opgelopen. Dit is van belang voor de uitkomsten van het onderzoek. De gebeurtenissen worden in chronologische volgorde besproken.

Hollywood maakt al oorlogsfilms sinds de Eerste Wereldoorlog. De inzet van de Amerikanen was in deze oorlog relatief gezien echter minder belangrijk dan tijdens de Tweede Wereldoorlog en mede daarom ook minder vaak het onderwerp geweest voor films. De Tweede Wereldoorlog, die grotendeels in Europa plaatsvond en gedeeltelijk in Azië, duurde van 1939 – 1945. In deze oorlog vochten de geallieerden waaronder Engeland, de Sovjet-Unie en Amerika tegen Nazi-Duitsland en Japan. Amerika werd in deze oorlog de grote held door samen met de Russen het Duitsland onder leiding van Adolf Hitler te verslaan. De Tweede Wereldoorlog wordt door sommigen gezien als de 'golden age' voor oorlogsfilms in Hollywood. Dit komt met name door de grote hoeveelheid films en series die werden geproduceerd waarin het Amerikaanse patriotisme een belangrijke rol had. In deze Hollywooduitingen staat het redden van de democratie door (militaire) heldendaden centraal (Pollard, 2002).

Na de Tweede Wereldoorlog volgde de Koude oorlog. Dit was een conflict tussen de twee grootmachten de Verenigde Staten en de Sovjet-Unie. Hierin stonden de westerse democratieën onder leiding van de VS recht tegenover het communisme van de Sovjet-Unie. Deze 'oorlog' werd niet militair uitgevochten maar was meer een periode van 'gewapende vrede'. Hoewel er wel twee gewapende conflicten als onderdeel van de Koude Oorlog gezien kunnen worden, namelijk de Korea-oorlog (1950-1953) en de Vietnamoorlog (1960-1975). Beide oorlogen werden door Amerika gestart om de landen te 'redden' van het communisme. De Amerikaanse oorlog in Vietnam werd, in tegenstelling tot de oorlog in Korea, door Hollywood gebruikt als achtergrond van dramatische oorlogsverhalen, maar dat was voornamelijk toen de oorlog al voorbij was (Pollard, 2002). Wat deze oorlog qua beeldvorming bijzonder maakte, was dat deze oorlog ook voor het eerst via de televisie te volgen was. Het was daarmee de eerste keer dat het Amerikaanse volk, en de rest van de wereld, vanuit de eigen huiskamer echte beelden van de oorlog te zien kregen. Dit veranderde de publieke opinie ten aanzien van de oorlog en er ontstond kritiek op de manier van oorlogsvoeren (Suid, 1981).

Er braken wereldwijd zelfs grote anti-oorlogsdemonstraties uit. In Amerika weigerden jongeren tijdens deze demonstraties hun dienst door demonstratief hun oproepkaart te verbranden. Dit beïnvloedde vervolgens ook het moreel van de Amerikaanse militairen in Vietnam (Kunst & Cultuur, 2013). Ten tijde van de Tweede Wereldoorlog waren de militairen nog helden, en nu werden ze afgebeeld als monsters! De oorlog werd niet door Amerika gewonnen en leidde tot een geschokte westerse wereld (Suid, 1981). Het rijkste land met de beste defensiemacht had verloren van de Aziatische guerrillastrijders in de jungle. Dit grote contrast met de Tweede Wereldoorlog werd ook zichtbaar in de oorlogsfilms van Hollywood over deze periode. In films over oorlogen nà Vietnam is er ruimte voor beide kanten van dit contrast.

Tussen 1990 en 1991 speelt de eerste Golfoorlog zich af in Koeweit. Het land in het Midden-Oosten werd door Irak, onder leiding van Saddam Hoessein, binnengevallen. Hoessein betichtte Koeweit ervan olie-inkomsten te stelen van Irak. De aanval van Irak werd echter met hulp van een internationale coalitie onder leiding van de Verenigde Naties en de Verenigde Staten relatief gemakkelijk weerstaan. De grootscheepse luchtaanvallen van de geallieerden werd Operatie Desert Storm genoemd. Irak bleek hier niet tegen gewapend en was wegens gebrek aan beter materiaal al snel gedwongen zich massaal over te geven. Sommige mensen zijn van mening dat met het verslaan van de Irakezen de geest van het Vietnamsyndroom eindelijk uit Amerika werd verdreven. Zo riep de toenmalige Amerikaanse President Bush na afloop van de eerste Golfoorlog: "By God, we've kicked the Vietnam Syndrome once and for all" (Werner & Huynh, 1993).

Op 11 september 2001 vinden de grootste terroristische aanslagen uit de geschiedenis plaats. Twee gekaapte vliegtuigen vlogen in op de Twin Towers in New York. Een ander gekaapt vliegtuig boorde zich in het Pentagon in Washington D.C., Verenigde Staten. Bij deze terroristische aanslagen kwamen 2974 mensen, afkomstig uit meer dan 90 landen, om het leven. De aanslagen werden in de dagen erna opgeëist door de extremistische Moslim groepering Al Qaida, die onder leiding stond van Osama Bin Laden. Dit alles leidde uiteindelijk tot de "War on Terrorism" en daarmee tot twee nieuwe conflicten binnen het Midden-Oosten. De War on Terrorism is een term die wordt gebruikt om de (militaire) acties van Amerika na 11 september 2001 te benoemen. Het eerste conflict begon in oktober 2001. De aanval werd ingezet op de Taliban, een andere moslimextremistische Afghaanse beweging met sterke banden met Al Qaida. De Taliban-regime had Al-Qaida in Afghanistan een thuis geboden. Afghanistan wordt daarom door troepen van het Amerikaanse leger binnengevallen. Op verzoek van de Verenigde Staten en het Verenigd Koninkrijk bieden in november 2001 ook landen als Nederland, Denemarken en Duitsland militaire steun. Uiteindelijk werd in maart 2011, na een zoektocht van 10 jaar, de leider van de Taliban, Osama Bin Laden, gedood in Pakistan. Daarnaast werd de extremistische beweging grotendeels verdrongen uit

Pakistan en Afghanistan. Desondanks zijn er in Afghanistan nog steeds internationale troepen aanwezig.

Het tweede deel van de War on Terrorism was het binnenvallen van Irak, ook wel de Irakoorlog genoemd (of de tweede Golfoorlog). Amerikaanse president George W. Bush en Britse premier Tony Blair waren van mening dat Irak in het bezit zou zijn massavernietigingswapens. Ook zou Saddam Hoessein, de toenmalige president van Irak, het terreurnetwerk Al-Qaeda ondersteunen en zijn bevolking zou onderdrukken. De wapens zijn nooit gevonden en momenteel, twaalf jaar na het binnenvallen, is het nog steeds erg onrustig in het land. In december 2011 vertrokken de laatste Amerikaanse troepen uit Irak.

## Hoofdstuk 3 | Theoretisch kader

In het vorige hoofdstuk zijn de relevante historische gebeurtenissen toegelicht om de context van dit onderzoek te schetsen. In dit theoretisch kader wordt er dieper ingegaan op de representatie van deze conflicten door Hollywood in relatie tot trauma en othering. Deze begrippen worden gedefinieerd en omschreven vanuit zowel een cultureel perspectief als in relatie tot Hollywoodfilms. Er wordt allereerst kort ingegaan op Hollywood en oorlog, waarna trauma en de theorie wordt besproken. Het proces van othering komt aan bod in de paragraaf over beeldvorming. Tot slot wordt de onderzoeksmethode uitgelegd en volgt er een toelichting van de opgestelde deelvragen.

### 3.1 | Hollywood & oorlog

Gewelddadige conflicten en oorlogen zijn sinds de Eerste Wereldoorlog altijd een veelgebruikt onderwerp in Hollywood geweest. Een groot deel van de totale productie van Amerikaanse speelfilms gaat over de drama's rondom Amerikaanse oorlogen (Pollard, 2002). Er is zelfs een term om te verwijzen naar de grote productie oorlogsfilms en de manier waarop Hollywood dit doet: de Hollywood War Machine (Pollard, 2002). Met de Hollywood War Machine wordt verwezen naar de productie van films waarin oorlogshelden verheerlijkt worden en de Amerikaanse militaire acties worden verfraaid. De manier waarop de Hollywood War Machine de oorlogsverhalen verfilmt komt sterk overeen met het klassieke western filmgenre waarin westerse helden vechten tegen de vijand. Een verschil is dat het bij de het western filmgenre meestal om één held gaat, iemand die vaak buiten de samenleving staat en na het verslaan van de vijand weer verdwijnt (Pollard, 2002). Bij het oorlogsfilmgenre wordt vaak de volgende formule aangehouden, waarin de thema's kunnen variëren (Pollard, 2002), maar waarbij de Amerikaanse militairen vaak centraal fungeren in de representatie:

- Een geïsoleerde groep mannen bevindt zich in een levensbedreigende missie waardoor zij functioneren als de "helden groep."
- De groep bestaat uit verschillende persoonlijkheden en het succes van de groep is het resultaat van zowel goed teamwork als individuele heldendaden.
- De professionele manier waarop de groep koeltjes met de levensbedreigende situaties omgaat zorgt voor het belangrijkste thema in de film. Hoewel niet alle leden van de groep vanaf het begin helden zijn door gebrek aan moed, zijn ze dit aan het eind van de film wel.
- Alle buitenstaanders die bij de groep komen, bedreigen de hechte, haast hermetische, band van de groep.

- Buitenstaanders moeten daarom toelating tot de groep verdienen door dezelfde moed en dapperheid te laten zien, wanneer ze geconfronteerd worden met een levensbedreigende situatie.

In Amerikaanse oorlogsfilms is vaak sprake van oorlogsverheerlijking. Desondanks geeft Pollard (2002) aan dat de focus van Hollywood niet altijd op de verheerlijking of verfraaiing van de Amerikaanse oorlog ligt. De publieke opinie in Amerika ten opzichte van de oorlog lijkt hierin een belangrijke rol te spelen. Wanneer het land meer naar pacifisme neigt, zoals tijdens de Vietnamoorlog, ligt de focus van de Hollywood oorlogsfilms minder op de verheerlijking van militaire acties en oorlogshelden en meer op anti-oorlog thema's zoals de getraumatiseerde veteranen (Pollard, 2002).

De val van oorlogsverheerlijking staat volgens Herman (1992) in direct verband met het verlies van de Vietnamoorlog. De oorlog in Vietnam werd door Amerika gestart om, zoals het de wereld vertelde, dat land te behoeden voor het communisme. Westerse waarden als democratie en vrijheid stonden centraal. Na het zien van de ingezette wapens en de gevolgen hiervan begon de westerse samenleving echter te twijfelen aan de rechtvaardiging van de oorlog. De Vietnamezen, waren niet langer ver weg en diep verstoppt zaten in de jungle, maar kregen plotseling een gezicht door de weergave van het menselijk leed aan hun kant in beelden op het nieuws. Dit veranderde zowel de publieke opinie in de westerse wereld als de situatie van de Amerikaanse soldaten. Er ontstond veel kritiek op de Amerikaanse manier van oorlogsvoeren en daarmee veranderde ook het beeld van de Amerikaanse soldaten (Suid, 1981). Waar zij voorheen werden gepresenteerd als patriottische helden, werden ze nu gezien als 'napalm-gooiende monsters' (napalm is een brandbom die veelvuldig in de Vietnamoorlog werd gebruikt en die zeer ernstige brandwonden veroorzaakt). De veranderde opinie ten aanzien van de oorlog had ook na de oorlog invloed op de terugkerende Amerikanen soldaten. De veteranen voelden zich onbegrepen, nog meer dan normaal het geval is na een oorlog. Veel Vietnam-veteranen meldden zich bij veteranenziekenhuizen omdat ze hun oorlogservaringen nauwelijks konden verwerken. Hierdoor waren ze niet in staat hun oude leven op te pakken (Suid, 1981).

### **3.2 | Trauma**

Tot de jaren '80 werden films over trauma en daarmee films over de Vietnamoorlog in het algemeen vermeden (Pollard, 2002). Wat trauma precies is, komt in deze paragraaf aan bod.

Trauma (Psychical) An event in the subject's life defined by its intensity by the subject's incapacity to respond adequately to it, and by the upheaval and long-lasting effects that it brings about the psychological organization. (Laplanche & Pontalis, 1967, p. 465)

In dit onderzoek wordt er met trauma bedoeld op de emotionele schade die kan ontstaan na het meemaken van een intense en schokkende gebeurtenis. Trauma wordt in deze context gezien als een 'mental shock', een gebeurtenis die oude menselijke veronderstellingen totaal vernietigt. De focus van dit onderzoek ligt op één van de bekendste vormen van trauma, het post traumatische stress-syndroom (PTSS). In de context van oorlogsfilm is dit de meest relevante vorm van trauma om te bespreken (Van der Kolk, McFarlane & Weisaeth, 2007).

### 3.2.1 | *Psychologische betekenis PTSS*

In het geval van een post traumatisch stress-syndroom krijgt de herinnering aan de traumatische gebeurtenis geen plek in het hoofd van het slachtoffer. Hierdoor raakt de herinnering aan het trauma niet geïntegreerd in het verleden van het slachtoffer en blijft het slachtoffer de traumatische gebeurtenis herbeleven (Van der Kolk, McFarlane & Weisaeth, 2007). Symptomen van deze psychische stoornis zijn herbelevingen van de traumatische gebeurtenis in slaap of gedachten, een verminderde betrokkenheid met de buitenwereld, hyperaltheid, overmatige schrikreacties en slaap- en concentratiestoornissen (American Psychiatric Association, 2000).

Het belangrijkste element in het proces van PTSS is de realiteit. "It is indeed the truth of the traumatic experience that forms the center of its psychopathology; it is not a pathology of falsehood or displacement of meaning, but of history itself," (Caruth, 1995, p. 5). Ondanks de realiteit van de schokkende gebeurtenissen die heeft gezorgd voor het trauma, is het beeld dat de slachtoffers aan de beleving overhouden en de betekenis die hieraan gegeven wordt net zo belangrijk als de traumatische gebeurtenis zelf. De traumatische gebeurtenis is nooit door de hersenen opgenomen en wordt daardoor niet herkend als de realiteit. De beelden worden opgeslagen in een gedeelte van de hersenen waar het slachtoffer niet bewust bij kan. Ook kunnen de beelden niet actief worden opgeroepen (Van der Kolk, McFarlane & Weisaeth, 2007). Het feit dat de ervaring onbegrijpelijk van aard is geweest, belemmert het genezingsproces. Het slachtoffer kan zich de herinnering niet eigen maken om het vervolgens te kunnen verwerken tot een narratieve herinnering in het afgesloten verleden (Caruth, 1995).

PTSS zorgt voor een radicale verandering in houding en gedrag van de slachtoffers. Wanneer getraumatiseerde mensen het trauma blijven herbeleven, gaan ze meestal hun levens om deze herbelevingen heen organiseren. Alle mogelijke 'triggers' van ongewilde emoties of gevoelens worden vermeden (Van der Kolk & Ducey, 1989). Het vermijden gebeurt op verschillende manieren.

Sommigen kiezen ervoor om weg te blijven van alles wat hen herinnert aan het trauma, anderen zoeken hun toevlucht in alcohol of drugs. Bij dit laatste hoopt het slachtoffer gevoelloos te worden, om de emoties en gevoelens niet meer bewust te ervaren (Van der Kolk, McFarlane & Weisaeth, 2007). Tot slot kan een ander gevolg van PTSS zijn dat de getraumatiseerde zich (onbewust) gedwongen voelt om zich opnieuw bloot te stellen aan gebeurtenissen en ervaringen die dicht in de buurt komen van de gebeurtenissen die voor het trauma gezorgd hebben. Voorbeelden zijn soldaten die zich opnieuw laten uitzenden naar gevaarlijke landen. Freud (1959), één van 's wereld meest invloedrijke psychologen en denkers, is van mening dat getraumatiseerden dit doen om controle te krijgen over het trauma. Klinisch onderzoek wijst echter uit dat de herhaling van het trauma alleen leidt tot meer pijn en lijden voor zowel de slachtoffers zelf als de mensen om hen heen (Van der Kolk, 1989). Tijdens het opnieuw meemaken van het trauma kan de getraumatiseerde zowel de rol van slachtoffer spelen of juist de aanrichter zijn van een schokkende gebeurtenis. Er zijn drie verschillende scenario's geschetst op basis van eerder onderzoek (Van der Kolk, McFarlane & Weisaeth, 2007). Allereerst kan het opnieuw ervaren van het trauma ervoor zorgen dat het slachtoffer zelf gewelddadig wordt voor zijn omgeving. Ook komt het voor dat het slachtoffer zichzelf wat aan doet in de vorm van zelfverminking of zelfmoord (e.g., Van der Kolk, Perry & Herman, 1991). Tot slot kan het opnieuw opzoeken van dergelijke situaties ervoor zorgen dat de slachtoffers opnieuw getraumatiseerd raken (Van der Kolk, 1989).

### 3.2.2 | PTSS vanuit cultureel perspectief

Traumatische gebeurtenissen vinden overal ter wereld plaats. In alle landen en culturen komt trauma voor. In deze paragraaf wordt ingegaan op de manier waarop er vanuit cultureel perspectief aangekeken wordt tegen trauma.

Vanuit cultureel perspectief is de levensgeschiedenis van de getraumatiseerde erg belangrijk in het proces van PTSS. De uitwerking van PTSS verschilt namelijk per persoon en wordt niet alleen beïnvloed door het leven van die persoon, maar vooral door de sociale en culture manier van opgroeien (Bronfenbrenner, 1994). Cultuur is één van de belangrijkste invloeden op de manier waarop een individu omgaat met potentiële traumatische gebeurtenissen. Cultuur zorgt namelijk voor het sociale vangnet en andere positieve hulp.

De interactie tussen de samenleving en de getraumatiseerde speelt een belangrijke rol in het verwerkingsproces van de getraumatiseerde en bepaalt voor een groot gedeelte of het slachtoffer leert omgaan met het trauma en zich weet te weren tegen intense vormen van PTSS. Vanuit dat perspectief kan cultuur gezien worden als een beschermend systeem, bestaande uit verschillende normen en waarden, levensstijlen en kennis. Het plotseling wegvallen van een dergelijk systeem kan

ernstige gevolgen hebben voor individuen die kans hebben op het oplopen van een potentieel trauma (Van der Kolk, McFarlane & Weisaeth, 2007).

Hoewel er geen wetenschappelijk onderzoek gedaan is naar het proces van trauma in Oosterse landen, is het wel bekend dat gelovige mensen anders tegen het oplopen van trauma aankijken. De huidige westerse generatie gelooft dat individuen hun eigen lot bepalen. De geschiedenis wijst echter uit dat eerdere generaties hier anders over dachten. De eerdere westerse generaties waren meer religieus dan de huidige en geloofden minder in het maakbare lot. De huidige generatie gelooft veel meer dat een individu het lot zelf bepaalt of in ieder geval zeer beïnvloedt. Eerdere generaties geloofde daarentegen dat God hun lot beïnvloedde. Ook in Oosterse landen is religie voor de bevolking een belangrijk onderdeel van het leven. In de visies van zowel Islam als het Hindoeïsme is het leven bepaald door het lot en moet iedereen zich overgeven aan de wil van God of Allah; dat men zijn eigen lot zou bepalen is daarmee niet aan de orde. Het oplopen van trauma hoort dan gewoon bij het leven en men kan hier vanuit dit oogpunt weinig aan doen (Van der Kolk, McFarlane & Weisaeth, 2007).

### 3.2.3 | *Hollywood & trauma*

Trauma is in de oorlogsfilms altijd in meer of mindere mate aanwezig geweest. Tot de jaren '80 werd het in Hollywoodfilms echter meer gebruikt als thema op de achtergrond dan als een nadrukkelijk onderdeel van de oorlog. Amerikaanse soldaten waren moedige helden die hun taak stoïcijns uitvoerden en trauma kwam hierbij nooit nadrukkelijk naar voren (Pollard, 2002).

Tot aan de oorlog in Vietnam werd Hollywood ingezet om het moreel ten aanzien van de oorlog zo hoog mogelijk te houden in het thuisland door de productie van pro-oorlogsfilms. In deze films stond de patriottische houding centraal en werden soldaten als winnaars afgebeeld: helden die geen emoties lieten zien en stoïcijns hun taken zonder te zeuren uitvoerden. De schokkende televisiebeelden van het menselijk leed in Vietnam zorgden echter voor controversie over de oorlog. De sfeer ten aanzien van het militaire conflict in het verre Azië veranderde. Hollywood speelde in op de publieke opinie door ook anti-oorlogsfilms te gaan produceren. In deze films werden de soldaten of veteranen niet meer als helden gepresenteerd, zoals het geval was in de Tweede Wereldoorlog, maar als slachtoffers van de oorlog (Suid, 1981).

Waar Hollywood voorheen nog werd gezien als de propagandistische Hollywood War Machine, door de samenwerking met de Amerikaanse overheid en defensie, wilde de overheid nu niet meer samenwerken met de invloedrijke filmindustrie (Pollard, 2002). De Amerikaanse defensie was niet gelukkig met de anti-oorlog sfeer die in heel Amerika hing. John Wayne, Amerikaans producent en acteur, deed echter in 1968 nog wel een poging het algemene moreel omhoog te krijgen ten aanzien van de oorlog met de film *The Green Berets*. De pro-oorlogsfilm die het klassieke



western genre aanhield, door Wayne zelf de heldhaftige commandant te laten spelen, sloeg niet aan bij het publiek. In deze film probeerde Wayne en zijn collega's, met behulp van de Amerikaanse defensie, de oorlog in Vietnam te representeren als een goede oorlog, ofwel een gerechtvaardigde oorlog. Dit mislukte compleet, waarna Hollywood een lange tijd de Vietnamoorlog volledig ontweek voordat het begon met de productie van de anti-oorlogsfilms (Pollard, 2002).

In 1978 kwamen twee films uit die het geromantiseerde beeld van Wayne in *The Green Berets* totaal tegenspraken en een meer realistische kant van Vietnam probeerden te laten zien: *The Deer Hunter* en *Coming Home*. In *The Deer Hunter* ondergingen de belangrijkste personages duidelijk veel mentaal en fysiek leed, zelfs tot een punt van zelfmoord. Ook in *Coming Home* (1978) speelt het mentale en fysieke leed een grote rol, met in de hoofdrol een getraumatiseerde veteraan in een rolstoel (Pollard, 2002). Hoewel trauma een belangrijk thema is in zowel *The Deer Hunter* als *Coming Home*, vonden veel critici dat de films er niet in slaagde om de echte essentie van de tragische oorlog in Vietnam te laten zien. Dit kwam door de vele onwaarheden die de films bevatten. Zo werd in *The Deer Hunter* Russisch roulette gespeeld in het krijgsgevangenkamp waar de hoofdpersonen zitten opgesloten, terwijl dit spel in de Vietnam nooit werd gespeeld (Suid, 1981). Hoewel *Coming Home* wel als één van de eerste films het thema van getraumatiseerde veteranen centraal had staan, lukte het ook deze film niet om de harde realiteit over te brengen dat verwondingen in een oorlog onontkoombaar zijn en geaccepteerd moeten worden. Een verlamde veteraan zal tenslotte nooit meer lopen, hoe positief dit ook gebracht wordt. De kijker wordt niet genoeg in de ernst van de situatie meegenomen. De film is uiteindelijk meer een positief liefdesverhaal dan een weergave van de harde realiteit (Suid, 1981).

De getraumatiseerde veteraan bleef echter hierna vaak in de oorlogsfilms van Hollywood terugkomen. Bijvoorbeeld in de vorm van de film *Born on the Fourth of July* (1989). In deze film vertolkt Tom Cruise de rol van verlamde militair die terugkeerde in een samenleving waarin hij zich totaal onbegrepen voelde. Hij was zowel fysiek als mentaal ernstig verwond in de oorlog en voelt zich verraden door zijn eigen land. Deze film is één van de meeste bittere afschilderingen van de Vietnamoorlog gemaakt door Hollywood. De afschuwelijkheden van oorlog met al zijn langetermijngevolgen voor de veteranen en hun samenleving staan in deze film centraal (Pollard, 2002).

Onderzoek van Price (2005) wijst uit dat Hollywood trauma, en dan met name de vorm van PTSS, alleen gebruikt lijkt te worden voor mannelijke personages, meestal veteranen, die gerepresenteerd worden als getraumatiseerd of hevig verontrust door hun geweten. Met als resultaat dat de veteranen door het publiek als slachtoffers van de oorlog worden gezien en niet meer als geweldplegers (Price, 2005). Dit is slechts één reactie die beelden van trauma kunnen veroorzaken. Beelden van menselijk leed kunnen echter voor verschillende reacties zorgen. Volgens

Chouliaraki (2008) kan het zien van trauma voor een verantwoordelijkheidsgevoel zorgen bij de kijker zoals gebeurde ten tijde van Vietnam, maar daarnaast ook voor onverschilligheid of apathie. Ze benadrukt hierbij dat het van belang is welk doel de media hebben. Het doel en het daar bijhorende soort beeld zoals de camerahoek is van invloed op hoe de kijker op trauma reageert. Ook het soort slachtoffer is van belang voor de reactie van de kijker. Indien het slachtoffer iemand uit de eigen gemeenschap is, iemand met wie de kijker zich kan identificeren, is de kans op empathie groter (Chouliaraki, 2008; Moeller, 2006).

Suid (1981) is van mening dat als Hollywood een objectief statement wil maken over een oorlog, beide kanten van de oorlog in beeld moeten worden gebracht. Ofwel, de afschuwelijkheden en de trauma's van zowel de 'eigen partij' als van die van de vijand. Alleen wanneer de moed en het trauma van beide partijen wordt weergegeven, kan een oorlog met al zijn dubbelzinnigheden en moeilijke kanten eerlijk in beeld worden gebracht (Suid, 1981).

### 3.3 | Beeldvorming

De manier waarop Hollywood werkt, heeft alles te maken met beeldvorming. Dit is een cultureel en maatschappelijk proces en is van invloed op de publieke opinie. Bij beeldvorming zijn begrippen zoals representatie en stereotypering van belang. Het proces van beeldvorming wordt hieronder in de deelparagrafen representatie en stereotypering uiteengezet, wat van belang is voor de analyse in deze thesis omdat daarin indirect, dat wil zeggen interpretatief, naar dit proces gekeken wordt. Vervolgens komen de denkkaders oriëntalisme en occidentalisme aan bod, perspectieven die mogelijk in de geselecteerde films worden gehandhaafd en waarin het begrip rondom de Ander en de niet-Ander wordt toegelicht, en die de laatste deelparagraaf over Hollywood en othering zullen inleiden.

#### 3.3.1 | Representatie

Representatie heeft verschillende betekenissen. Het kan betekenen dat iets of iemand vertegenwoordigd wordt. Stuart Hall is op het gebied van representatie één van de leidende wetenschappers en houdt er een andere definitie op na. Representatie is volgens Hall de productie van betekenissen door middel van taal. Dit komt tot uiting in de vorm van gesproken woord en visuele producten (Hall, 1997). Representatie is in zijn ogen essentieel voor het vormen van cultuur of voor het reflecteren op cultuur. Met cultuur doelt Hall in deze context op gedeelde waarden en beelden. Ofwel, het gaat om gemeenschappelijke normen en waarden van een bepaalde groep in de maatschappij. Mensen binnen een bepaalde groep wijzen eigenschappen toe aan mensen buiten hun groep (Lipmann in Dyer, 1977). De verschillende groepen hangen verschillende ideologieën aan. Volgens Hall heeft representatie altijd te maken met macht. Vandaar dat ideologieën hier nauw mee

samenhangen. Om te begrijpen hoe een bepaalde ideologie wordt geaccepteerd door de gehele samenleving, moet er gekeken worden naar representatie.

Televisie en film zijn media die een grote rol spelen in het accepteren van een ideologie. Door actief bepaalde kenmerkende aspecten en ideeën te verspreiden (te representeren), wordt deze ideologie belicht, waar andere ideologieën juist onbelicht blijven. Volgens Gramsci, beschreven door Fontana (1993), is er sprake van een dominante ideologie in de samenleving wanneer de ideologie is aangenomen en wordt geaccepteerd door de gehele samenleving, ook door de etnische minderheden, en daardoor wordt gezien als de natuurlijke gang van zaken (Fontana, 1993). De belichte ideeën die worden gerepresenteerd door media als film en televisie en deel zijn van een bepaalde ideologie en komen veelal tot uiting in de vorm van stereotypen (Dyer, 1977). Het beeld dat gecreëerd wordt, staat daarmee los van een objectieve 'waarheid'. De beelden zijn immers enerzijds gebaseerd op slechts enkele kenmerken van de 'andere' groep en anderzijds op het perspectief van een dominante groep met hun eigen ideologie. Het laat een eenzijdige kant van de wereld zien. Desondanks wordt het beeld wel door veel mensen als de werkelijkheid beschouwd. De stereotypen worden namelijk zo vaak herhaald, door een medium als film of televisie, dat het geïntegreerd raakt in de samenleving (Hall, 1997).

### 3.3.2 | Stereotypering

Stereotypering kan worden gezien als het proces van generaliseren. Een groep mensen wordt op basis van bepaalde karakteristieken in een kader geplaatst. Dit kader kan onder andere staan voor ras, geloof of seksualiteit. Door het plaatsen van mensen in een bepaald kader, worden ze neergezet als anders. De makers van dit kader kunnen zich niet associëren met de karakteristieken die bij dat kader horen en dat maakt de groep mensen die daaronder vallen de Ander. Dyer (1977) is van mening dat de constante herhaling van bepaalde stereotypen over sociale groepen en rassen eraan bijdraagt dat de dominante groep in de samenleving zijn hegemonie behoudt.

Een voorbeeld van stereotypering is het beeld van Aziaten. Lange tijd werd deze bevolkingsgroep uitgesloten van normale film- en televisierollen. Ze werden alleen gecast voor negatieve rollen (Larsen, 2006). De bron van het zogeheten kwaad dat wordt gerepresenteerd door Hollywood verandert echter met de tijd. De representatie van de 'bad guys' in de film of van het kwaad in het algemeen hangt nauw samen met de politieke en internationale relaties en conflicten. De negatieve representatie van Vietnamezen was bijvoorbeeld tijdens de Vietnamoorlog dominant aanwezig. De Vietnamese bevolking werd in die tijd vooral gerepresenteerd door het gebruik van stereotypen als "crafty, devious, guerilla warfare perpetrators of violence" of juist als slachtoffers van hun niet democratische regime, die de Amerikaanse hulp hard nodig hadden (Larsen, 2006).

Arabieren en mensen uit het Midden-Oosten zijn een andere groep die op een negatieve manier gestereotypeerd worden door Hollywood. Volgens Shaheen (2001) heeft Hollywood grote invloed gehad op de negatieve beelden van Arabieren. In zijn documentaire *Reel Bad Arabs* (2001) zegt hij het volgende:

The vilifying and stereotyping of Arabs has been a standard practice since the early years of cinema. Hollywood in particular has played a consistent role in spreading image that inculcate racist attitudes toward Arabs.

In dit citaat zegt Shaheen dat het beeld voor de aanslagen van 11 september 2001 al aanwezig was. Shaheen is zelfs van mening dat niemand de negatieve stereotypering van Arabieren opmerkt. De afgelopen eeuw zijn verscheidene generaties met dit beeld opgegroeid en daardoor zijn de stereotypingen onzichtbaar geworden. De beelden raken volgens Shaheen (2001) geïnternaliseerd in de psyche van de mens en zorgen voor de creatie van de gevaarlijke Arabische Ander.

### 3.3.3 | Oriëntalisme & occidentalisme

De door Shaheen (2003) racistisch benoemde representatie van Arabieren valt te plaatsen in het bredere kader van oriëntalisme en het daarmee samenhangende Oost-West paradigma. Gezien er in dit onderzoek alleen met Hollywoodfilms wordt gewerkt, is met name het oriëntalistisch discours van belang. Het oriëntalisme betreft de visie van het Westen op het Oosten. Dit Oost-Westthema is sinds de aanslagen in New York versterkt in de media terug te vinden. De scheiding tussen Oost, de Oriënt en West, de Occident is echter al heel oud. Het stamt uit de Middeleeuwen en de kruistochten van westerse Christenen op de Moslims zijn hier een uiting van. De term, oriëntalisme, is vooral populair geworden door het gelijknamige boek van Edward Said in 1978. Het oriëntalisme wijst op essentialistische scheidende denkcategorieën volgens Said. In zijn boek beschrijft Said (1978) dat de westerse identiteit is gebaseerd op het feit dat het Westen zich afzet tegen andere culturen, en het zichzelf superieur vindt ten opzichte van het Oosten. Hall (1997) sluit zich bij deze mening aan door te stellen dat het oriëntalistische discours zich kenmerkt door het onvermogen van de westerse bevolking om hun verschillen met mensen uit het Oosten te erkennen en te respecteren. Dit is het proces van othering, een proces dat leidt tot het maken van een stereotypische Ander (Hall, 1997). Mensen baseren hun eigen identiteit door zich af te zetten tegen anderen. Door verschillen tussen de groepen te benadrukken en te versterken, wordt het 'wij' en 'zij' gevoel versterkt.

Het Westen wordt in dit denkkader systematisch verbonden met superioriteit en het Oosten met inferioriteit (Hall, 1997). Het huidige oriëntalisme heeft drie kenmerken: het Oosten zou statisch en agressief zijn en daarnaast vrouwen onderdrukken. Het Westen ziet zichzelf daarentegen als

dynamisch, rationeel en geëmancipeerd (Hall, 1997). Tot slot is het belangrijk te noteren dat Said (1978) aangeeft dat de Oriënt, of ook wel de Ander genoemd (vanuit het perspectief van het Westen) een concept is, een creatie die alleen bestaat in de gedachten van de westerse bevolking. Het is een constructie die gebruikt wordt om de overheersing van (sommige) oosterse gebieden te verantwoorden (Suid, 1978). Zoals het geval was ten tijden van de koloniën en nu het geval is in het Midden-Oosten.

De tegenhanger van het oriëntalisme is het occidentalisme. Aangezien er in dit onderzoek alleen met Hollywoodfilms wordt gewerkt, is met name het oriëntalistisch discours van belang, maar het is wel belangrijk om deze visie te kennen, omdat ook westers geproduceerde films deze visie kunnen hanteren of aan de orde stellen. Het occidentalisme betreft namelijk de beeldvorming over het Westen vanuit een niet-westers perspectief. Occidentalisme is een term die wordt toegelicht in het boek *The West in the Eyes of the Enemies* (2004), geschreven door Buruma en Margalit. Een kenmerk van het occidentalisme is de afkeer van de als westers beschouwde metropool. Occidentalisten zien de grote metropool als de poel des verderfs. Ook keren ze zich tegen de westerse geest, welke te rationeel is in hun ogen, en tegen de bourgeoisie en het materialisme. Tot slot hekelt het occidentalistische perspectief het Westen vanwege de grote hoeveelheid ongelovigen en hun gebrek aan spiritualiteit (Buruma & Margalit, 2004).

### 3.3.4 | Hollywood & othering

Zoals eerder is gezegd, is othering een proces dat onderdeel is van de noties oriëntalisme en occidentalisme (Said, 1978). Dit is een proces dat vaak in de oorlogsfilms van Hollywood plaatsvindt: Amerikaanse helden die vechten tegen de gevaarlijke anderen; de good guys vs. bad guys. Dat is het thema waar het in veel films om draait. De complexiteit van de oorlog wordt door Hollywood veelal teruggebracht naar de manicheïstische, duale tegenstellingen van cowboys vs. Indians, good guys vs. bad guys (Adair, 1981: 35). Er wordt altijd gevochten tegen een gevaarlijke vijand. De bron van dit zogeheten kwaad verandert met de jaren. Dit hangt af van de politieke ontwikkelingen in Amerika en de publieke opinie ten aanzien daarvan. Tijdens de Koude Oorlog werden de Chinezen en de Vietnamezen vanwege het communisme als de vijand gezien. Deze vijand wordt vaak ontmenselijkt of “dehumanized”; ze lijken geen menselijke eigenschappen te hebben en worden zelden als slachtoffer gerepresenteerd (Carruthers, 2003). Ze zien er anders uit, dragen andere kleding, hangen een ander geloof aan en lijken vaak andere normen en waarden te hebben. Hierdoor worden ze de Ander. In tegenstelling tot de ‘eigen partij’ in de film. Met deze personages kan vaak worden “meegekeken” door middel van het volgen van zijn of haar zintuiglijke waarnemingen. Hierdoor krijgt de kijker veel van hun emoties mee. Deze emoties passen dan in een bepaalde context en zijn logisch gezien de situatie. Dit maakt de personages menselijk en transparant. (Shaheen, 2001).

Het is daarom niet verrassend dat er nauwelijks aandacht wordt besteed aan de slachtoffers aan de kant van de vijand (Carruthers, 2003). Dit veranderde echter na de oorlog in Vietnam. Het hernieuwde patriotisme dat samen met de anti-oorlog reactie zijn intrede in Amerika deed, zorgde voor de introductie van een nieuw thema in de Hollywood oorlogsfilms. Voor de eerste keer in de geschiedenis van Hollywood was er in de films respect voor de slachtoffers aan de 'andere kant', ofwel slachtoffers aan de kant van de vijand. Films bevatten plots vertraagde shots van stervende Vietcong strijders of beelden van rouwende weduwen (Kleinen, 2003). Er ontstond meer gelaagdheid in de films en Hollywood probeerde ook de complexiteit van een oorlog te bespreken, in plaats het conflict terug te brengen naar good guys vs. bad guys zoals nog was gebeurd met de hierboven besproken Vietnamfilm *The Green Berets* van John Wayne, die niet aansloeg bij het grote publiek (Kleinen, 2003).

Volgens Shaheen (2008) werd het lijden van de Iraakse bevolking in films over de Golfoorlog totaal ontweken, op een aantal uitzonderingen na. Shaheen (2008) zegt in zijn boek *Guilty: Hollywood's verdict on arabs after 9/11* dat de meerderheid van de films na 9/11 denigrerend zijn naar Arabieren. *The Kingdom* (2007) wordt in dit boek besproken als de meest anti-Arabieren film na 11 september 2001. Alle Arabische Moslims die in deze film gepresenteerd worden; mannen, vrouwen en kinderen lijken terroristen te zijn, die uit zijn op het doden van Amerikanen (Shaheen, 2008). Shaheen bespreekt in zijn documentaire *Reel Bad Arabs* (2001) ook de *Three Kings*, één van de films die hij wel positief beoordeelt. De *Three Kings* is volgens Shaheen één van de films die de bevolking van Irak niet compleet vermijdt. De film bespreekt zowel de verschillen als de overeenkomsten tussen mensen uit het Oosten en de bevolking in het Westen. Het laat Irakezen zien als normale mensen met emoties en ambities (Shaheen, 2008).

### 3.4 | Filmnarratologie

In dit onderzoek levert filmnarratologie het meetinstrument. Narratologie kan worden gezien als een begrippenapparaat dat de betekenis van een film helpt te begrijpen (Bal in Verstraten, 2006). Dit gedeelte van het theoretische kader gewijd is daarom aan een beschrijving van deze methode. Waarom er voor filmnarratologie is gekozen, wordt nader toegelicht in hoofdstuk 4.

Een narratologische analyse draait om de interactie tussen verhaaltactieken en stijl (Bordwell & Thompson, 2010). Onder verhaaltactieken valt bijvoorbeeld de volgorde waarin iets gebeurt in de film. De interactie van verhaaltactieken met stijl wordt ook gezien als het onderscheid tussen inhoud en vorm. Hierbij betekent de inhoud een kale weergave van het plot en gaat de vorm of stijl in op de aankleding van de inhoud. Het hele spectrum aan filmtechnieken komt bij stijl aan bod. Bordwell (2010) legt uit dat stijl duidt op het systematisch gebruik van filmtechnieken. Een regisseur kan bijvoorbeeld herkenbaar zijn aan de gehanteerde technieken, met andere woorden aan zijn stijl.

Filmnarratologie bestaat uit een aantal onderdelen. In dit onderzoek zijn de volgende onderdelen van belang: (1) de aspecten van ordening, (2) mise-en-scène en (3) cinematografie. Narratologen maken onderscheid tussen dat wat wordt verteld, namelijk de inhoud van het verhaal en de volgorde waarin dit gepresenteerd wordt, en de vorm waarin de geschiedenis wordt weergegeven. De vorm heeft in dit geval betrekking op één van de basisprincipes van narrativiteit, de aspecten van ordening (Verstraten, 2006).

Ordening is onder te verdelen in zes verschillende aspecten die de vorm van de film bepalen. Tijdsvolgorde is de eerste. Dit betreft de volgorde van de gebeurtenissen en het moment waarop de gebeurtenissen worden verteld. Er wordt in narratologische analyses gekeken of de film een chronologische volgorde aanhoudt of dat er wordt verwezen naar gebeurtenissen in het verleden. Het tweede aspect van ordening is ritme. Ritme verwijst naar de relatie tussen de daadwerkelijke tijd van de geschiedenis en de tijd van het verhaal. Narratologen spreken van een ellips wanneer er een aanmerkelijk stuk tijd wordt overgeslagen. Als de tijd van het verhaal groter is dan de tijd van de geschiedenis wordt er gesproken van een vertraging. Frequentie komt als derde aspect aan bod en betreft het stramen waarin de gebeurtenissen voorkomen. Een gebeurtenis kan meerdere malen voorkomen in de geschiedenis, maar mogelijk slechts één keer worden gepresenteerd in de film. Ruimte is ook een aspect van ordening. Narratologen zien plaats als ruimte. Plaats betekent in deze context enerzijds de topologische positie, de daadwerkelijke plaats, en anderzijds de wijze waarop deze plaats wordt ervaren of wordt waargenomen. Gezien het feit dat de ervaring van een plaats van invloed kan zijn op de persoonlijke relaties tussen personen, kan ruimte in die zin een bepalende functie hebben in de ontwikkeling van een relatie. Het aspect personagebeeld betreft een analyse van de personages in de film en de manier waarop deze personages zich tot elkaar positioneren. Tot slot het laatste aspect van ordening, focalisatie. Met focalisatie wordt de relatie bedoeld tussen wat er wordt gepresenteerd en de visie waaruit dit gepresenteerd wordt. Ofwel, focalisatie doelt op het vertelperspectief van het verhaal (Verstraten, 2006).

Naast de aspecten van ordening is de mise-en-scène een ander onderdeel van de filmnarratologie. De mise-en-scène bestaat uit vier aspecten: setting, kostuums & make-up, belichting en staging. De setting speelt in films een actieve rol en is van grote invloed op het verhaal dat verteld wordt. De filmmaker kan er voor kiezen om een setting te gebruiken die al bekend is bij het publiek of hij kan er zelf één maken. De setting is bepalend voor hoe de kijker het gepresenteerde verhaal interpreteert. De setting van een shot is vaak in dezelfde lijn met de kostuums en de make-up van de personages. De kleding en make-up zorgen ervoor dat de personages een bepaalde uitstraling krijgen, die in de context van het verhaal passen. Al deze aspecten kunnen de boodschap van een film versterken of een bepaald perspectief in het verhaal laten zien. Net zoals de belichting van een shot dat kan, een ander aspect van de mise-en-scène. De

manipulatie van licht zorgt grotendeels voor de impact die het shot heeft. Een bepaalde gezichtsuitdrukking kan beïnvloed worden door de belichting en een bepaalde emotie opwekken bij de kijker (Bordwell & Thompson, 2010). Schaduwen en weinig belichting kunnen voor een angstaanjagend effect zorgen. De effecten van belichting wordt veelal onderschat, maar om de woorden van regisseur Federico Fellini te gebruiken:

Light is everything. It expresses ideology, emotion, colour, depth, style. It can efface, narrate, describe. With the right lighting, the ugliest face, the most idiotic expression can radiate with beauty or intelligence. (Bordwell & Thompson, 2010, p. 126)

Het laatste deel van de mise-en-scène is staging. Met staging wordt de houding en gedrag van de personages in de film bedoeld. Dit kunnen personen zijn maar ook dieren of objecten die een rol in de film spelen. De regisseur bepaalt hoe deze personages zich gedragen en hoe ze moeten acteren. Het uiten van emoties kan voor een bepaald effect zorgen in de film (Bordwell & Thompson, 2010). Dit zal later in het theoretisch kader wordt toegelicht aan de hand van het concept van de Ander.

Cinematografie is het laatste onderdeel van filmnarratologie dat voor dit onderzoek relevant is. Dit onderdeel heeft net als de mise-en-scène betrekking op het shot. Cinematografie betreft zoals de naam al aangeeft de cinematografische kenmerken van het shot. Dit wordt gecontroleerd door de filmmaker. Met deze kenmerken wordt bedoeld op wat er wordt gefilmd en hoe dit wordt gefilmd. De manier waarop het wordt gefilmd heeft te maken met drie aspecten: de fotografische aspecten van het shot, de framing en de lengte van het shot (Bordwell & Thompson, 2010).

Er zijn nu verschillende onderdelen van de filmnarratologie besproken: de basisprincipes van narrativiteit, namelijk de aspecten van ordening, het verhaal en de geschiedenis, de mise-en-scène en tot slot de cinematografie. In hoofdstuk 3 wordt toegelicht welke onderdelen van deze basisprincipes het meetinstrument voor de analyse vormen.

### 3.5 | Deelvragen

Zoals eerder is vermeld, luidt de centrale vraag als volgt: *Welke visualiseringsverschillen zijn er in de representatie van trauma van 'de Ander' en de 'niet-Ander' in Hollywoodfilms in de periode voor en na 11 september 2001?* De belangrijkste begrippen uit de vraag zijn trauma, de Ander en de niet-Ander. In de voorgaande paragrafen van dit hoofdstuk zijn deze begrippen gedefinieerd en toegelicht. Met betrekking tot trauma is vooral de vorm PTSS besproken en de uitingen hiervan (Van der Kolk, McFarlane & Weisaeth, 2007). Ook is er met behulp van de theorieën van Suid (1981) een link gelegd tussen de representatie van trauma in Hollywoodfilms ten tijde van de Vietnamoorlog.



Vervolgens is er een koppeling gemaakt tussen othering en Hollywoodfilms betreffende Vietnam tot aan films over conflicten in het Midden-Oosten (Pollard, 2002).

De centrale vraagstelling en de begrippen daarin leiden tot vier deelvragen. De eerste twee deelvragen leggen de focus op de manier waarop trauma gevisualiseerd wordt in Hollywoodfilms bij de Ander voor en na de aanslagen in New York op 11 september 2001. De laatste twee deelvragen focussen zich op de visualiseringverschillen van trauma bij de niet-Ander, voor en na de aanslagen op 9/11.

1. Op welke manier wordt trauma gevisualiseerd in Hollywoodfilms voor 9/11 bij de Ander?
2. Op welke manier wordt trauma gevisualiseerd in Hollywoodfilms na 9/11 bij de Ander?
3. Op welke manier wordt trauma gevisualiseerd in Hollywoodfilms voor 9/11 bij de niet-Ander?
4. Op welke manier wordt trauma gevisualiseerd in Hollywoodfilms na 9/11 bij de niet-Ander?

In dit onderzoek worden vier films geanalyseerd aan de hand van een interpretatieve inhoudsanalyse, specifiek filmnarratologie gebaseerd op de theorieën van Bordwell & Thompson (2010) en Verstraten (2006). De methode en de keuze voor films worden in het volgende hoofdstuk toegelicht.

		Tijdsperiode	
		Voor	Na
Groep	De Ander	Courage under Fire Three Kings	Home of the Brave Zero Dark Thirty
	De niet-Ander	Home of the Brave Zero Dark Thirty	Courage under Fire Three Kings

## Hoofdstuk 4 | Methodologie

In dit hoofdstuk wordt de keuze voor het onderzoeksmateriaal verantwoord. Ook wordt de gekozen methode gekwalificeerd en toegelicht. Tot slot worden de belangrijkste termen geoperationaliseerd en volgt er een overzicht van het meetinstrument. De operationalisering van de begrippen en het uiteindelijke meetinstrument, dat fungeert als codeboek, zorgt voor een bepaalde mate van standaardisatie. Dit wordt in de laatste paragrafen verder toegelicht.

### 4.1 | Verantwoording onderzoeksmateriaal

De zoektocht naar geschikte films voor dit onderzoek vond plaats op het internet. Er werd gezocht op termen als: war movies, gulf war movies, Afghanistan movies, movies war Irak, movies arab conflicts, movies Middle East. De filmwebsite *IMDB*, ofwel de Internet Movies Database, is de grootste filmwebsite ter wereld en bleek met betrekking tot het vinden van geschikt onderzoeksmateriaal de meeste nuttige website. Er is een lijst opgesteld met behulp van *IMDB* waarin alle films zijn opgenomen die er gemaakt zijn in de gekozen periodes. In deze lijst zijn dus niet alle door Hollywood geproduceerde oorlogsfilms opgenomen, omdat er een selectie is gemaakt die is gebaseerd op een aantal voor dit onderzoek relevante voorwaarden.

Het eerste criterium is dat de film geproduceerd moet zijn tussen 1990 en 2012. Daarnaast moet het een Amerikaanse blockbuster zijn. De term blockbuster komt uit Hollywood en wordt door de filmwereld gebruikt om een film aan te duiden waarin bekende acteurs een hoofdrol spelen en waarvan verwacht wordt dat de film door hoge bezoekersaantallen veel geld zal opbrengen. Dit is van belang omdat dit iets zegt over het bereik van de film. Een blockbuster bereikt in vele landen een grote hoeveelheid mensen. Het derde criterium is dat de oorlog in het Midden-Oosten een belangrijke rol moet spelen. De film moet zich daarom dan ook gedeeltelijk afspelen in het Midden-Oosten. Daarnaast moet de film onder het genre oorlog vallen of onder andere relevante genres, zoals thriller in combinatie met drama en geschiedenis. Echter niet onder het genre science fiction, bijvoorbeeld. Tot slot is het belangrijk dat trauma een rol speelt in de film, zoals in de films over de Vietnamoorlog in de jaren '80 (Pollard, 2002). Doordat de films binnen het oorlogsfilm genre vallen, is dit echter vrijwel altijd het geval. Denk aan het verlies van (oorlogs)kameraden, de emotionele schade die hoort bij fysieke verwondingen of de bijhorende beperkingen in het dagelijks leven die horen bij het ziektebeeld van PTSS (American Psychiatric Association, 2000). Samengevat moeten de speelfilms aan de volgende voorwaarden voldoen:

- De film is een Amerikaanse blockbuster geproduceerd tussen 1990 en 2012;
- Het verhaal dat centraal staat, moet zich gedeeltelijk in het Midden-Oosten afspelen;

- De film valt binnen het oorlogsfilmgenre of onder thriller in combinatie met geschiedenis en drama;
- Het thema trauma moet een rol spelen in de film.

Door het opstellen van bovenstaande criteria zijn de films in grote lijnen hetzelfde, waardoor de resultaten van deze filmanalyses met elkaar te vergelijken zijn in de resultatenanalyse. Daarnaast is er voldoende ruimte voor (mogelijk) interessante verschillen betreffende de trauma, de Ander en de niet-Ander. Hiermee wordt bedoeld dat de setting van vier geselecteerde films verschilt. De centrale thema's zijn in grote lijnen hetzelfde door de opgestelde criteria, maar worden in de films op een andere manier gepresenteerd. Er is op deze manier geprobeerd zoveel mogelijk heterogeen materiaal te selecteren om toch zoveel mogelijk visualiseringsverschillen betreffende trauma in relatie tot de ander naar voren te kunnen laten komen.

Nadat de criteria werden toegepast op de gevonden films bleef er per tijdsperiode een opvallend verschillend aantal over. In bijlage 1 is deze lijst, met overgebleven films, terug te vinden. In de eerste periode zijn dit slechts vijf films, terwijl er in de tweede periode twintig relevante films werden uitgebracht. Voor dit onderzoek zijn er in totaal vier speelfilms geselecteerd voor de analyse. Gezien de uitgetrokken tijd voor dit onderzoek was een groter aantal films geen optie, anders zou de kwaliteit van het onderzoek verloren gaan. Waarom er voor deze specifieke vier films is gekozen, wordt hieronder per film apart toegelicht. Twee films zijn afkomstig uit de periode 1990 tot 11 september 2001 en de overige twee films komen uit de periode 11 september 2001 tot en met 2012. In dit onderzoek wordt 11 september 2001 als tussenpunt gebruikt. Er worden films geanalyseerd in de periode van 10 jaar tot aan de aanslagen en films geanalyseerd in de periode van 10 jaar na 11 september. De aanslagen in New York zijn op dit manier een scheidingslijn tussen film over de eerste Golfoorlog en films over de conflicten die deel waren van de War on Terrorism. Op deze manier kan er geanalyseerd worden of er mogelijke patronen te vinden zijn en de aanslagen in New York daadwerkelijk een scheidingslijn vormen in de films van Hollywood of dat de aanslagen geen effect hebben gehad.

#### *Films voor 11 september 2001*

##### **Korte samenvatting verhaal *Courage under Fire***

Het verhaal van de Amerikaanse Kapitein Karen Walden staat in deze film centraal. De pilote van een reddingshelikopter komt om bij een poging haar crew te redden. Voor deze spectaculaire reddingspoging komt zij in aanmerking voor de Medal of Honor. Of

**Titel:** Courage under Fire  
**Regisseur:** Edward Zwick  
**Jaar:** 1996  
**Company:** Fox 2000 Pictures  
**Cast (stars):** Denzel Washington, Meg Ryan, Lou Diamond Phillips, Matt Damon  
**Genres:** Drama, mysterie, thriller, oorlog  
**Budget:** \$46,000,000 (schatting)  
**Openingsweekend:** \$12,501,000 (VS) (14 juli 1996)

Kapitein Walden deze eer verdient, wordt onderzocht door Luitenant Kolonel Nat Serling. Serling worstelt met zijn eigen trauma, dat hij opgelopen heeft tijdens operatie *Desert Storm*. Serling ontdekt dat niet alle verhalen van de getuigen overheen komen en twijfelt of de toegewezen medaille wel terecht is. Tijdens het werken aan deze zaak komt hij zichzelf meerdere malen tegen en worstelt hij zichtbaar met zijn eigen opgelopen trauma's. Hij dreigt daarnaast door zijn aanpak bij het onderzoek zijn baan te verliezen. De medaille blijkt na grondig onderzoek volkomen terecht te zijn en Luitenant Kolonel Serling vindt een manier om met zijn trauma om te gaan.

### Selectiecriteria/motivatie

*Courage under Fire* voldoet door het meespelen van Denzel Washington, Meg Ryan en Matt Damon aan de term blockbuster en bleek gezien de cijfers die het haalde in het openingsweekend populair bij het publiek. De film betreft de eerste Golfoorlog met Irak en is gemaakt in de periode 1990 en 2001, namelijk in 1996. In deze tijdsperiode zijn er weinig blockbusters gemaakt waarin een conflict in het Midden-Oosten centraal stond en waarin trauma een rol speelde. Voor deze thesis is het feit dat trauma een rol speelt in verhaal zeer relevant. De film voldoet aan de vier criteria voor selectie in deze thesis.

### Korte samenvatting *Three Kings*

*Three Kings* speelt zich af in Irak rond het einde van de eerste Golfoorlog. Een groep Amerikaanse soldaten is vastbesloten om een grote hoeveelheid goud te stelen. Het goud, ooit gestolen door Saddam Hoessein, zou verborgen zijn in de buurt van hun basis in de woestijn. Na het vinden van een kaart, beginnen ze hun reis op weg naar het goud. Onderweg komen ze in verschillende onverwachte situaties terecht. De

**Titel:** Three Kings  
**Regisseur:** David O. Russell  
**Jaar:** 1999  
**Productiebedrijf:** Warner Bros  
**Cast (stars):** George Clooney, Mark Wahlberg, Ice Cube, Cliff Curtis  
**Genres:** Actie, drama, oorlog, avontuur, komedie  
**Budget:** \$48,000,000 (schatting)  
**Openingsweekend:** \$15,847,636 (VS) (3 oktober 1999)

soldaten komen in aanraking met de lokale bevolking die wanhopig is en in levensgevaar verkeert. De Amerikanen besluiten hun missie te wijzigen en de Irakezen te helpen.

### Selectiecriteria/motivatie

Zoals eerder is verteld, zijn er in de periode 1990 tot aan 2001 niet veel blockbusters gemaakt over een conflict in het Midden-Oosten. Met George Clooney en Mark Wahlberg in de hoofdrol is dit een blockbuster. Net als *Courage under Fire* was ook deze film redelijk populair in het openingsweekend. Het meeste interessante aan deze film is dat zowel de Amerikanen als de Irakezen centraal staan. De film geeft daarmee een veelzijdiger beeld dan de gebruikelijke Hollywood blockbusters (Shaheen,

2008). De film speelt zich in zijn geheel af in Irak ten tijden van de eerste Golfoorlog. Trauma komt op subtiele wijze naar voren bij zowel de lokale bevolking als de Amerikaanse soldaten. Doordat de setting totaal anders is dan bij *Courage under Fire* draagt deze film bij aan de heterogeniteit van het onderzoeksmateriaal en zorgt daarmee mogelijk voor een veelzijdiger beeld.

#### Films na 11 september 2001

##### **Korte samenvatting *Home of the Brave***

*Home of the Brave* vertelt het verhaal van vier Amerikaanse soldaten die na een lange tijd in Irak terugkeren in de Verenigde Staten. Hun laatste missie in Irak is helemaal verkeerd afgelopen. De legereenheid werd in een val gelokt, waarbij veel van hun medesoldaten om het leven komen. Ook de soldaten die het overleefd hebben, zijn bij terugkeer in Amerika na hun verblijf in het Midden-Oosten niet meer hetzelfde. Ze hebben moeite om weer te wennen aan het leven in Amerika. Ook hun familieleden worden hierdoor beïnvloed. De film volgt vier personages en hun verwerkingsproces.

**Titel:** Home of the Brave  
**Regisseur:** Irwin Winkler  
**Jaar:** 2006  
**Productiebedrijf:** Metro-Goldwyn-Mayer  
**Cast (stars):** Samuel L. Jackson, Jessica Biel, Brian Presley, 50 Cent, Chad Michael Murray  
**Genres:** Actie, drama, oorlog  
**Budget:** \$12,000,000 (schatting)  
**Openingsweekend:** \$25,261 (VS) (13 mei 2007)

##### **Selectiecriteria/motivatie**

*Home of the Brave* is in 2006 gemaakt, oftewel halverwege de Irakoerlog en de gekozen tweede tijdsperiode van dit onderzoek. Bekende acteurs als Samuel L. Jackson, Jessica Biel en 50 Cent spelen mee in deze blockbuster. Vergeleken met de twee films uit de eerste tijdsperiode bracht deze film in het openingsweekend minder op. De film had ook wel een veel kleiner budget. Slechts de introductie van de film speelt zich af in Irak en vervolgens gaat het verhaal verder in Amerika. Door de vele flashbacks naar situaties tijdens de oorlog krijgt de kijker echter alsnog een beeld van de situatie in het Midden-Oosten. Met name het feit dat deze film zich net als *Courage under Fire* afspeelt in Irak, maar dan ten tijden van de Irakoerlog maakt deze film relevant. De (mogelijk) verschillende manier waarop de thema's en de setting van de film worden neergezet ten opzichte van *Courage under Fire* maakt het trekken van conclusies interessant.

##### **Korte samenvatting *Zero Dark Thirty***

De Amerikaanse speelfilm *Zero Dark Thirty* is een verfilming van de jarenlange jacht op Osama Bin Laden. De film vertelt het verhaal van CIA-analist Maya. Maya

**Titel:** Zero Dark Thirty  
**Regisseur:** Kathryn Bigelow  
**Jaar:** 2012  
**Productiebedrijf:** Columbia Pictures  
**Cast (stars):** Jessica Chastain, Jason Clarke, Kyle Chandler, Reda Kateb  
**Genres:** Drama, geschiedenis, thriller  
**Budget:** \$40,000,000 (schatting)  
**Openingsweekend:** \$41,165 (VS) (31 maart 2013)

is deel van de groep speciale agenten die de missie kregen de voormalig leider en oprichter van de Islamitische terreurorganisatie *Al Qaida* te 'vangen'. Maya ligt vaak in de clinch met haar leidinggevend en voert vaak een eenzame strijd. Tien jaar lang is zij geobsedeerd door de jacht op Bin Laden, wat zich in 2011 uiteindelijk uitbetaalt.

### Selectiecriteria/motivatie

De film behandelt de gehele periode van de aanslagen op 11 september 2001 tot aan de moord op Bin Laden in mei 2011. Dit proces beslaat een periode van 10 jaar, dezelfde tijdsperiode die is gekozen in deze scriptie. Hoewel de film een bijna net zo'n groot budget had als *Courage under Fire* en *Three Kings*, bracht het aanzienlijk minder op in het openingsweekend. De bekende acteurs zijn Jessica Chastain, Jason Clarke en Kyle Chandler. Zowel de kantoorpolitiek in Washington komt aan bod als grootse spionageacties in het Midden-Oosten. De lange tijdsperiode die de film beslaat en de veelzijdigheid van de gebeurtenissen rondom de jacht op Bin Laden zorgt voor een nieuwe invalshoek die mogelijk diepte geeft aan de resultaten van dit onderzoek.

## 4.2 | Interpretatieve inhoudsanalyse

Op basis van de theorieën betreffende filmnarratologie van Bordwell & Thompson (2010) en Verstraten (2006) is er een meetinstrument ontwikkeld dat aansluit bij dit kwalitatieve onderzoek naar beeldvorming. Er wordt een interpretatieve inhoudsanalyse uitgevoerd. De vraagstelling van dit onderzoek is een observatievraag, waarin de interpretatie van de 'hoe' vraag essentieel is. Het doel is niet om de resultaten te generaliseren, maar juist om de (subjectieve) weergave te beschrijven. Dit is waar kwalitatief onderzoek zich op richt (Lucassen, 2007). Gezien het feit dat de visualiseringverschillen in de representatie van trauma bij de Ander en de niet-Ander in Hollywoodfilms wordt onderzocht, is er vanzelfsprekend voor filmnarratologie gekozen, omdat deze benadering een begrippenapparaat levert dat de structuur en de betekenissen van de films helpt te begrijpen (Verstraten, 2006).

Er zijn in het kader van dit onderzoek een aantal indicatoren uit verschillende onderdelen van de filmnarratologie geselecteerd, die in de volgende paragraaf worden toegelicht. Met behulp van deze indicatoren worden de belangrijkste begrippen gemeten. De begrippen worden daarom aan de hand van de indicatoren geoperationaliseerd, ofwel "onderzoekbaar" gemaakt. De indicatoren en de operationalisering zijn samen verwerkt tot een codeboek in paragraaf 4.3.

### 4.2.1 | Filmnarratologische indicatoren

Zoals is toegelicht in hoofdstuk 3 bestaat filmnarratologie uit verschillende onderdelen. In dit onderzoek zijn er uit verschillende onderdelen, namelijk: de aspecten van ordening, de mise-en-

scène en uit de cinematografische aspecten, zes indicatoren geselecteerd om de analyse mee uit te voeren. De zes filmnarratologische indicatoren worden in deze paragraaf toegelicht.

De eerste indicator is focalisatie. Dit begrip wijst op de relatie tussen *wat* er wordt gepresenteerd in de scène en de visie waaruit dit wordt gepresenteerd. Ofwel, focalisatie betreft het standpunt van waaruit iets wordt verteld. Het is relevant om in kaart te brengen wie wat doet en of hier patronen in te vinden zijn. Bij interne focalisatie wordt er gedoeld op een focalisator die deel uitmaakt van het verhaal. Dit gebeurt bijvoorbeeld wanneer je als kijker wordt meegenomen in de zintuigelijke waarnemingen van het personage en mee kan kijken in haar gedachtes en motivaties. Externe focalisatie heeft betrekking op een focalisator die van buitenaf focaliseert. De personages weten in dit geval meer dan de kijker, die niet overal in wordt meegenomen (Verstraten, 2006).

De volgende indicator is het personagebeeld. Hier staat de zowel de houding en gedrag als de uiterlijke kenmerken van de personages centraal. De kostuums van de personages zijn bij het personagebeeld ook van belang, gezien het feit dat kleding voor een bepaalde uitstraling zorgt. Ook is de hoeveelheid macht en verantwoordelijkheid die de personages hebben van belang voor de rol van het personage, als verklaring voor zijn gedrag. Tot slot wordt er bij de indicator personagebeeld gekeken naar hoe de personages zich ten opzichte van elkaar positioneren. Hierbij zijn de gesprekken die de personages met elkaar hebben erg belangrijk (Verstraten, 2006).

De derde indicator is ruimte. Plaats, door narratologen gezien als ruimte, wijst niet alleen op de topologische positie in de wereld, maar ook op de manier waarop de plaats ervaren of waargenomen wordt. De ruimte kan in deze context een bepalende functie hebben in de ontwikkeling van een personage of een relatie tussen personages. Mochten er bepaalde ruimtes veel voorkomen in de film, dan kan er worden vastgesteld of dit een bepaald effect heeft of mogelijk voor een patroon zorgt (Verstraten, 2006).

De laatste indicatoren behandelen het shot. Dit zijn de belichting, lengte en framing van het shot. De belichting heeft invloed op hoe een scène binnenkomt bij het publiek. Helder licht of veel licht wordt bijvoorbeeld geassocieerd met transparantie, iets wat door de kijker als positief wordt opgevat. Donker of weinig licht wordt echter geassocieerd met spanning, waardoor personages die donker worden belicht direct door de kijker met iets een negatiefs worden geassocieerd. Er wordt in de analyse zowel gekeken naar welk kunstmatig licht er gebruikt wordt, in de zin van het gebruik van lampen in de kamer, als naar het natuurlijke licht op dat op dat moment in de scène aanwezig is. Hiermee wordt bedoeld of er overdag met een felle zon wordt gefilmd of 's nachts met alleen maanlicht (Bordwell & Thompson, 2010). De lengte en de framing van het shot gaan over de cameravoering van de film. De lengte van het shot gaat om de tijd dat een personage, object of gebeurtenis in beeld is. Dit heeft verschillende effecten op de kijker en kan op sommige gebeurtenissen of personages daarmee de nadruk leggen (of juist niet). Bij de framing draait het om

welk perspectief de camera gebruikt. Er zijn verschillende perspectieven, bijvoorbeeld het kikkerperspectief, de close-up of het vogelperspectief. Bij het eerste wordt er van onderaf gefilmd, het tweede is heel dichtbij en bij het derde wordt er vanaf boven of letterlijk vanuit de lucht gefilmd (Bordwell & Thompson, 2010).

### 4.3 | Operationalisering begrippen

Vanwege de subjectieve aard van de algemene begrippen trauma en othering, is het van belang om deze meetbaar te maken. Vandaar dat de indicatoren worden gekoppeld aan de belangrijkste begrippen in de onderstaande operationalisering. De begrippen en de indicatoren zijn uiteindelijk verwerkt in een codeboek. Dit zorgt voor een (gedeeltelijke) standaardisatie van het onderzoek. Desondanks blijft deze manier van analyseren gevoelig voor een hoge mate van subjectiviteit. Dit is geprobeerd te ondervangen door intercoder reliability. Hierbij wordt de betrouwbaarheid van het onderzoek verhoogd door het onderzoeksmateriaal te laten analyseren door meerdere codeerders. In dit onderzoek zijn alle films door twee codeerders geanalyseerd. De tweede codeerder is een studiegenoot die voor haar scriptie ook films heeft geanalyseerd.

#### 4.3.1 | Operationalisering trauma

Zoals is beschreven in hoofdstuk 3 is trauma een fysieke verwonding of een psychische stoornis die iemand gekregen heeft na het ervaren van een schokkende gebeurtenis (PTSS). PTSS veroorzaakt radicale veranderingen in de houding en gedrag van de getraumatiseerde (Van der Kolk, McFarlane & Weisaeth, 2007). Symptomen zijn herbelevingen van de gebeurtenis (in dromen of gedachten), verminderde betrokkenheid tot de buitenwereld, hyperalertheid, overmatige schrikreacties en slaap- en concentratiestoornissen (American Psychiatric Association, 2000).

De visualisatie van trauma zal geanalyseerd worden in de films aan de hand van de volgende indicatoren: focalisatie, personagebeeld, ruimte, belichting, lengte en framing van het shot. Bij focalisatie zal er gekeken worden naar wie het trauma oploopt en op welke manier dit bij de kijker binnenkomt. Is er sprake van een interne focalisatie doordat de kijker de zintuigelijke waarnemingen en emoties in kan volgen of is er sprake van een grote afstand tot de getraumatiseerde doordat de kijker niets mee krijgt van wat de situatie met hen doet? De indicator personagebeeld is erg van belang in relatie tot het meten van trauma. Met behulp van het personagebeeld is er vast te stellen of het personage überhaupt een trauma oploopt en op welke manier dit tot uiting komt. Vervolgens helpt deze indicator ook vast te stellen welke symptomen de personages ervaren en of er naarmate de film vordert een radicale verandering in hun houding en gedrag plaatsvindt. De ruimte zegt inhoudelijks niets over de fysieke of geestelijke uitingen van het trauma. Het zegt wel iets over de locatie waar het trauma wordt opgelopen. Ofwel, in welke ruimte de schokkende gebeurtenis



plaatsvindt die het trauma veroorzaakt en in welke ruimtes de symptomen van de stoornis aanwezig zijn. Belichting is een indicator die zal uitwijzen in welk soort licht de visualisatie van trauma plaatsvindt en of dit voor alle personages hetzelfde is. Tot slot laten de indicatoren lengte en framing van het shot zien hoe lang een schokkende gebeurtenis precies in beeld is en op welke manier dit shot geframed wordt. Staat de camera dicht op de gebeurtenis of wordt er iets meer afstand gecreëerd tussen de kijker en getraumatiseerde gecreëerd?

#### 4.3.2 | Operationalisering de Ander

De Ander is het personage in de film die tegenstellende waarden heeft en afwijkend gedrag vertoont. Dit kan als gevolg zijn van de kleding die het personage draagt, de taal die hij spreekt en het accent dat hij hierbij heeft of het geloof dat het personage aanhangt (Price, 2005; Shaheen, 2001). De Ander vertoont weinig menselijke eigenschappen zoals het hebben van emoties, met uitzondering van boosheid (Shaheen, 2001).

Bij het “opsporen” van de Ander zijn de indicatoren: focalisatie, personagebeeld, belichting, lengte en de framing van het shot, van belang geweest. In de analyse van de Ander is de combinatie van de indicatoren van doorslaggevende betekenis. Het personagebeeld laat zien welke rol de personages spelen en op welke manier de personages van elkaar gepositioneerd worden. Er wordt bij het personagebeeld ook gekeken naar het uiterlijk van de personages. Zo zorgt kleding bijvoorbeeld voor bepaalde associaties. Kleding is erg cultuurgebonden en zorgt al snel voor herkenbaarheid of niet. De belichting vergroot of verkleint de afstand die de kijker voelt naar een bepaald personages, net als de indicator focalisatie. Mocht het personage vrijwel altijd in het donker gefilmd worden, kan dan net zo een effect hebben als een externe focalisator. Bij een externe focalisator wordt de kijker figuurlijk in het donker gehouden en wordt hij niet meegenomen in de gedachten en emoties van de personages. Dit creëert een bepaalde afstand tot het publiek en is van belang bij de constructie van de Ander. Afstand tot een personage maakt identificatie met deze persoon lastig, wat hem al snel de Ander maakt (Shaheen, 2001). Zowel de belichting als de manier van focalisatie kan zorgen voor afstand tussen het publiek en de personage(s). Daarnaast kan er een letterlijke afstand gecreëerd worden door de cameravoering. De lengte van het shot zorgt voor de tijd die de kijker krijgt om zich te kunnen identificeren met de personages in de film. Als de lengte van de shots gedurende de hele film bij bepaalde personages korter is dan bij anderen, is de kans groot dat de kijker zich niet met dit personage kan identificeren. Ook de framing van het shot heeft invloed op de mate van identificatie. Als een personage veelal bovenaf vanuit het vogelperspectief in beeld is, zorgt dit voor een afstandelijker beeld.

#### 4.3.3 | Operationalisering de niet-Ander

De niet-Ander is het personage waarvan de kijker veel emoties en zintuigelijke waarnemingen meekrijgt. Het personage dat daardoor erg transparant is, is iemand die emoties toont die bij de situatie passen. Er zijn van de niet-Ander vaak een aantal personages die dezelfde emoties ervaren of er in grote lijnen hetzelfde uitziet. Daarnaast kan ook de kijker zich vaak identificeren met de niet-Ander op basis van bijvoorbeeld uiterlijk, achtergrond of religie.

De analyse van de niet-Ander komt sterk overeen met de analyse van de ander. Net als bij die analyse, worden ook hier de indicatoren focalisatie, personagebeeld, belichting en de lengte en framing van het shot gebruikt. Het personagebeeld is bij de niet-Ander erg van belang. Op welke manier wordt er gecommuniceerd en hoe verhouden de personages zich tot elkaar. Als deze communicatie in de moedertaal van de kijker plaatsvindt en daarnaast op een manier die gebruikelijk is voor het publiek, is de kijker al sneller geneigd zich met het personage te associëren. Ook is deze moedertaal dan vanzelfsprekend de taal waarin de gehele film wordt gesproken. Degene die deze taal niet, of minder goed, spreken horen als snel niet bij de niet-Ander. Qua kleding geldt hetzelfde. Als de kleding herkenbaar is, doordat veel personages zich erin kleden en het daardoor als gebruikelijk gezien wordt, wordt het personage sneller als de niet-Ander aangezien. Tot de niet-Ander zal de kijker minder afstand voelen als tot de Ander. De mate van afstand tot de personages wordt gecreëerd door de laatste vier indicatoren. Belichting en focalisatie doen dit op een figuurlijke manier en de indicatoren betreffende cameravoering op een letterlijke manier. Als dezelfde personage gedurende de hele film in goed licht te zien is, waardoor bijvoorbeeld de gelaatsuitdrukkingen van dat personage goed te zien is, is de kans groter dat de kijker zich met dit personage kan associëren. Groter dan wanneer de personages gedurende de hele film als een soort schaduw naar voren komen. Als er sprake is van interne focalisatie in de film, betekent dit dat de kijker de zintuigelijke waarnemingen van de personages mee krijgt en de emoties en gevoelens te zien krijgt door de ogen van de personages zelf. Dit verkleint de afstand die het publiek voelt tot de personages, waardoor zij dan ook sneller dan de niet-Ander gezien worden. Tot slot bepalen de lengte en de framing van het shot de letterlijke afstand die de kijker heeft tot de personages. De hoeveelheid tijd dat een personage in beeld verschijnt, verkleint de afstand die het heeft tot de kijker. De kijker krijgt simpel gezegd meer tijd om het personage te leren kennen. Framing kan daarnaast door middel van een close-up zorgen voor een band tussen de kijker en de personages.

## 4.4 | Het meetinstrument

Wat wordt er gemeten?	Welke indicatoren worden er gebruikt om het begrip te meten?	Voorbeeld van hoe dit wordt weergegeven
<p><b>Trauma</b> Psychische stoornis. Symptomen: herbelevingen van de gebeurtenis (in dromen of gedachten), verminderde betrokkenheid tot de buitenwereld / sociale omgeving, hyperalertheid, overmatige schrikreacties en slaap- en concentratiestoornissen.</p>	<p><b>Focalisatie</b> Wat wordt er gepresenteerd en vanuit welke visie wordt dit gedaan?</p>	<p>Wanneer een groep Amerikaanse militairen in de val wordt gelokt, ziet de kijker dit door de ogen van de militairen zelf dankzij hun zintuigelijke waarnemingen.</p>
	<p><b>Personagebeeld</b> Hoe worden personages gebaseerd op uiterlijke kenmerken, houding en gedrag weergegeven?</p>	<p>De Amerikaanse veteraan slikt pillen om te kunnen slapen, drinkt en oogt achterdochtig.</p>
	<p><b>Ruimte</b> Waar speelt de scène zich af en heeft dit een zichtbaar bepalende functie op de hoofdpersonages of hun relaties?</p>	<p>De ruimte waarin het trauma ontstaat, is bijvoorbeeld een donkere bunker.</p>
	<p><b>Belichting</b> Wat is de belichting tijdens belangrijke gebeurtenissen in de film en hoe is het licht als de hoofdpersonages in beeld komen?</p>	<p>Wanneer westerse personages verwondingen oplopen, is dit in fel woestijnlicht.</p>
	<p><b>Lengte shot</b> Hoe lang duurt een shot?</p>	<p>De shots waarin een Amerikaanse soldaat omkomt, zijn lang en vertraagd.</p>
	<p><b>Framing shot</b> Vanuit welke camerahoek wordt het shot gefilmd?</p>	<p>De beelden waarin Irakezen omkomen zijn vooral in vogelperspectief gefilmd.</p>
<p><b>De Ander</b> Persoon die een andere nationaliteit heeft of huidskleur, een andere taal spreekt of een accent heeft, een andere religie aanhangt of andere normen en waarden tot uiting brengt dan de meest dominante groep in de film. Deze persoon komt minder naar voren dan leden van de dominante personages.</p> <p><b>De niet-Ander</b> Persoon die zich kleedt zoals de dominante (veelvoorkomende) personages in de film en geen tegengesteld gedrag vertoont vergeleken met die dominante personages. Iemand die heldere normen en waarden hanteert en wiens emoties transparant zijn.</p>	<p><b>Focalisatie</b> Zie bovenstaande definitie</p>	<p>Wanneer de kijker actiebeelden in het Midden-Oosten ziet, legt de Amerikaanse president uit waarom de oorlog wordt gevoerd.</p>
	<p><b>Personagebeeld</b> Zie bovenstaande definitie</p>	<p>De Amerikaanse blanke militair is rustig in elke situatie is en kent geen angsten. Hij is een leider, die ondanks fysieke verwondingen zijn taken uitvoert (niet-Ander).</p>
	<p><b>Belichting</b> Zie bovenstaande definitie</p>	<p>Arabieren komen vooral in donkere bunkers in beeld.</p>
	<p><b>Lengte shot</b> Zie bovenstaande definitie</p>	<p>De Irakezen komen relatief kort in beeld.</p>
<p><b>Framing shot</b> Zie bovenstaande definitie</p>	<p>De Arabieren worden veel vanuit vogelperspectief gefilmd, terwijl de Amerikanen veel in close-up in beeld zijn of vanuit het kikkerperspectief.</p>	

***Toelichting op het meetinstrument***

In de eerste linker kolom staan de belangrijkste begrippen vermeld, met de definities eronder geformuleerd zoals beschreven in het theoretisch kader. De middelste kolom geeft aan welke indicatoren worden gebruikt om het begrip te meten. Zoals eerder tijdens de operationalisering is genoemd, zijn voor de Ander en de niet-Ander dezelfde indicatoren van belang. Vandaar dat deze begrippen onder elkaar in hetzelfde vak staan. In de meest rechter kolom staan korte voorbeelden van hoe de resultaten kunnen worden weergegeven. Dit is op een beschrijvende manier, omdat dit recht doet aan de methode van interpretatieve inhoudsanalyse. De weergave van de resultaten worden in het volgende hoofdstuk uitgebreid weergegeven.

## Hoofdstuk 5 | Resultaten

De belangrijkste resultaten worden in dit hoofdstuk gepresenteerd. De films zijn verdeeld over twee paragrafen. Allereerst worden de resultaten van de films in 1990 – 2001 besproken en vervolgens de films uit de tijdsperiode 2001 – 2012. Aan de hand van de zes indicatoren zijn de films geanalyseerd en worden deze per indicator gepresenteerd.

### 5.1 | Tijdsperiode 1990 – 2001

Er zijn twee films geselecteerd uit de periode 1990 tot en met 11 september 2001. De films zijn gekozen uit de vijf films die er in totaal in deze periode door Hollywood zijn geproduceerd en voldeden aan de opgestelde criteria. Dit is toegelicht in hoofdstuk 4.

#### 5.1.1 | *Courage under Fire*

##### *Focalisatie*

De kijker ziet tijdens de eerste minuten van de film actiebeelden van de oorlog in Irak terwijl President Bush (senior) op de achtergrond uitlegt waarom Amerika in conflict is en wat ze precies aan het doen zijn. Middels een soort alwetende (externe) verteller wordt het verhaal daarmee geïntroduceerd.

In het overige gedeelte van de film wordt met name het verhaal van Kolonel Luitenant Serling in beeld gebracht. Er is sprake van interne focalisatie, het verhaal wordt gepresenteerd vanuit zijn emoties en acties. Serling is de enige personage waarbij die het geval is. De rest komt alleen in beeld wanneer Serling iets met ze te maken heeft.

##### *Personagebeeld*

De eerste kennismaking met de hoofdpersoon, Luitenant Kolonel Serling, is wanneer hij een peptalk geeft aan zijn mannen en met hen bidt dat iedereen deze laatste missie veilig doorkomt en naar huis kan. Tijdens de missie ontstaat er een onduidelijke en chaotische situatie. Serling probeert een aantal Iraakse soldaten te helpen en gebruikt hierbij een aantal Arabische zinnen, wanneer de Amerikanen opnieuw onder vuur komen te liggen. L.K. Serling geeft bevel terug te schieten waarbij, zo blijkt uiteindelijk, een eigen tank geraakt wordt en een Amerikaanse soldaat omkomt. Deze gebeurtenis zorgt bij Serling voor een trauma. Hij heeft bij thuiskomst in Amerika moeite om erover te praten. Bij zijn familie gedraagt hij zich afstandelijk en voelt zich duidelijk niet betrokken tot het gezinsleven. Wanneer zijn vrouw tijdens het eten vraagt of hij weer terug is, antwoordt Serling “I’m in transit.” Daarnaast drinkt hij veel alcohol en ervaart af en toe flashbacks naar het moment in Irak waarbij hij de omgekomen soldaat vlak voor zijn dood hoort schreeuwen van de pijn. Telkens wanneer er door

een journalist naar zijn kant van het verhaal over de situatie in Irak wordt gevraagd, raakt Serling boos en grijpt hij naar een fles alcohol. Ook heeft hij dromen waarin hij de situatie herbeleeft. Bij thuiskomst is hij, onder andere door het voorgeval in Irak, overgeplaatst naar een nieuwe functie. Serling gaat onderzoeken uitvoeren naar militairen die in aanmerking komen voor een Medal of Honor. Hij krijgt de zaak van Kapitein Karen Walden toegewezen, een vrouwelijke helikopterpiloot die omkwam bij een missie in Irak maar vlak voor haar dood uitzonderlijke moed toonde en daardoor een groep soldaten redde. Om deze zaak te onderzoeken ondervraagt hij de vier belangrijkste getuigen, mannelijke Amerikaanse militairen.

De eerste getuige die Serling spreekt is eervol ontslagen door zijn verwondingen; zijn been is geamputeerd en hij heeft grote littekens in zijn gezicht. Tijdens het verhoor oogt hij verontrust en zien de kijkers flashbacks van zijn ervaringen in Irak. Met zijn rode houthakkersblouse en spijkerbroek ziet hij er westers uit. De voormalige soldaat spreekt eervol over Walden en met veel respect. Tweede soldaat is legerdokter Ilario, ook deze getuige heeft het zichtbaar moeilijk om zijn ervaringen te vertellen en wil het gesprek snel afronden. Terwijl hij praat, tikt hij gespannen op de tafel. De derde betrokkene, Monfriez, heeft echter helemaal geen moeite om erover te praten, lacht veel en tijdens dit verhaal krijgt de kijker ook geen flashbacks te zien. Hij heeft een groot zichtbaar litteken en een tijdje moeten revalideren, maar oogt niet onrustig of geëmotioneerd. Als Serling echter ontdekt dat Monfriez iets verbergt doordat zijn verhaal niet klopt, toont Monfriez wel emoties. Om het verhaal te checken gaat Serling terug naar Ilario en op zoek naar de tweede getuige. De vierde getuige Altameyer is een lange tijd onvindbaar totdat hij wordt gevonden in een kliniek waar hij zwaargewond ligt opgenomen en totaal niet meer kan functioneren. Hij is volledig in de war en Serling krijgt er geen woord uit. De tweede betrokkenen Ilario is inmiddels ook niet meer te vinden. Wanneer Serling de waarheid ontdekt, rijdt Monfriez zichzelf dood op een rijdende trein. Ilario blijkt wanneer Serling hem vindt volledig onder de drugs te zitten omdat hij anders niet meer kan functioneren door de herbelevingen en angstaanvallen die hij ervaart.

Het beeld van het Amerikaanse leger wordt vooral bepaald door de manier waarop er wordt omgegaan met de verkeerd gelopen missie van Serling in Irak, waarbij een eigen soldaat omkwam. Hier wordt niet erg moeilijk overgedaan en er wordt vooral geprobeerd het in de doofpot te stoppen. Ook speelt de Witte Huis adviseur een rol in de beeldvorming over de Amerikaanse kantoropolitiek. Als tip geeft hij aan Serling het volgende mee bij het onderzoeken van de Walden-zaak: "Make sure we don't have a wife-beater or an illegal alien or gays." Dit zou volgens hem voor de reputatie van Amerika geheel verkeerd zijn. Het is te merken dat de adviseur een ander doel heeft dan Serling. Ze lijken een andere taal te spreken. Ook wordt het goed duidelijk gemaakt dat deze zaak een 'big deal' is omdat Walden de eerste vrouw in de geschiedenis is die genomineerd wordt voor de Medal of Honor. Ofwel in zijn ogen een 'gouden' zaak voor de PR.

De Iraakse militairen of bevolking wordt zo goed als ontweken in deze film. De bevolking is helemaal weggelaten. De Iraakse militairen worden in een getuige nadrukkelijk genoemd. Medici Ilario geeft nadrukkelijk aan dat ze tijdens een vuurgevecht hard aan het lachen waren. Ook wordt er indirect naar ze verwezen wanneer Kapitein Walden wilt wachten op de good guys en daarmee de Iraakse militairen de bad guys noemt.

#### *Ruimte*

Afgezien van het vooral met de opgeblazen eigen tank aan het begin van de film tijdens de missie van Luitenant Kolonel Serling, zijn er alleen beelden van Irak en Koeweit te zien in de flashbacks van de belangrijkste betrokkenen. Van Irak en Koeweit worden geen karakteristieke plekken getoond, naast de woestijn. In Amerika komen veel plekken naar voren, er wordt gefilmd tijdens het rijden, ziet beelden van een militair die vlakbij een zwembad werkt waar veel kinderen komen, een legerbasis et cetera, maar in Irak zijn er alleen scènes in de woestijn.

#### *Belichting*

De film begint in de nacht, het enige licht komt van vuur F16 bommen. Veel beelden van de oorlog, met name van de actie, zijn in het donker gefilmd tot ongeveer halverwege de film. Op het moment dat je één van de Amerikaanse soldaten hoort zeggen "I don't know why people think only good things happen when the sun comes up," vinden er veel heftige vuurgevechten plaats in de felle woestijnzon. Het licht gedurende de rest van de film dat zich afspeelt in Amerika is grijzig.

#### *Lengte van het shot*

Over het algemeen zijn de scènes nooit heel kort, behalve de shots van gevechtsscènes. Die ogen door de korte tijdsduur van het shot chaotisch. Opvallend is de lengte van het shot wanneer er iemand gewond raakt of komt te overlijden. Dit is namelijk gedurende de hele film vrij kort. Met één uitzondering, en dat is wanneer Kapitein Walden gewond raakt. Het moment waarop ze geraakt wordt en daarna zwaargewond erbij ligt wordt goed in beeld gebracht. Dat ze echter komt te overlijden is helemaal niet te zien.

#### *Framing van het shot*

Wanneer de Iraakse militairen worden beschoten door overvliegende vliegtuigen en gevechtshelikopters, wordt het als een soort overview shot vanuit vogelperspectief gefilmd. Als de Amerikaanse militairen in beeld zijn, is dit vaak in close-up. Daarnaast was opvallend dat het US-teken op het uniform van de militairen altijd goed in beeld was.

### 5.1.2 | *Three Kings*

#### *Focalisatie*

De *Three Kings* volgt een groep Amerikaanse militairen op hun zoektocht naar goud. Tijdens deze zoektocht komen ze twee andere groepen tegen die een belangrijke rol in de film spelen. Bij deze drie groepen personages vindt er bij allemaal in min of mindere mate interne focalisatie plaats. Dit komt voornamelijk door de gesprekken die de groepen met elkaar voeren. Uit deze gesprekken vallen veel emoties, meningen en achtergronden te halen. Het is duidelijk dat Archie Gates zich ergert aan het feit dat hij niet weet waar de oorlog nu precies om ging en waarom ze Irak op deze manier achterlaten. Dit blijkt uit zijn vraag "I don't even know what we did over here?" waarop zijn leidinggevende boos reageert met "You wanna occupy Iraq and do Vietnam all over again?" Ook de andere Amerikaanse militairen weten niet helemaal wat de reden achter de oorlog was en waarom ze daar nog zijn, "Are we shooting people or what?." Wanneer Conrad Vig wordt aangesproken op zijn taalgebruik, waarin hij naar Irakezen verwijst als "dune coon," "sand nigger," en "camel jockey," legt hij uit dat hij het allemaal nogal ingewikkeld vindt "all this pro-saudi, anti-Iraqi type language and all that." De interne focalisatie vindt voornamelijk plaats door de persoon van Amir. Wanneer hij aan het woord is, komt zijn mening over het Amerikaanse beleid duidelijk naar voren: "What good is it if you leave us here to be slaughtered. Huh? The big army of democracy beats the ugly dictator and saves the rich Kuwaitis, but you will go to jail if you help us escape the same dictator?" of "Now we try to get rid of Saddam, Bush leaves us twisting in the wind." Ook over het Iraakse leger van Saddam komt de kijker door het personage Captain Said veel te weten. Tijdens de marteling van de door de Irakezen gevangen genomen Amerikaan Troy Barlow, vertelt Said hoe zijn vrouw en kind door een bom van Amerika zijn doodgegaan en wat dit met hem deed. Ook laat hij zijn mening over Amerika doorschijnen door zijn fascinatie te omschrijven over de situatie van Michael Jackson; dat deze zich door de Amerikaanse cultuur gedwongen voelde zijn gezicht blank te maken.

#### *Personagebeeld*

De drie groepen mensen die centraal staan in de film zijn: Amerikaanse militairen, het leger van Saddam en de Iraakse bevolking. Deze laatste groep is nog verder onder te verdelen in bevolking uit het dorp/stad en de meer traditionele bevolking die leeft in de woestijn-grotten. De groepen kunnen onder andere duidelijk onderscheiden worden door hun kleding. De Amerikaanse militairen zijn herkenbaar aan hun legeruniform met de Amerikaanse vlag en het US-teken. Als Troy Barlow gevangen genomen is moet hij zijn kleding afgeven en doet dan vlak voor zijn vrijlating gevonden Iraakse kleding uit de bunker aan. Dit valt meteen op bij zijn kameraden, die hem vragen wat hij aan heeft. De Iraakse kleding was kenmerkend voor de Iraakse bevolking uit de dorpen en steden. De mannen dragen een groot uitzierend pak met blouse eronder. De vrouwen dragen een hoofddoek



waarin hun gezichten echter nog wel goed duidelijk zijn. Het leger van Saddam is net als de Amerikanen in een groen legeroutfit.

De groep Amerikaanse militairen bestaat uit vijf mannen die samen met de Irakees Amir tot de hoofdpersonen van de film behoren. De militairen vinden tijdens een inspectie een kaart die hen mogelijk naar het gestolen goud van Koeweit brengt, dat gestolen is door Saddam. De duidelijke, moedige en rationele leider van de groep is Archie Gates, de militair met de meeste ervaring. De overige leden van de groep zijn zeer verschillende mensen. Chief Elgin is een Afro-Amerikaanse man die erg gelovig is en de meeste serieuze van de groep. Troy Barlow wil in eerste instantie vooral het goud vinden om zijn gezin te kunnen onderhouden maar niet te veel risico meer lopen. Tot slot is er het personage Conrad Vig, een jongen uit Texas. Dit personage lijkt een persiflage op de naïeve jonge soldaten uit plattelandsdorpjes. Hij maakt granaten vast aan American footballs en wilt dolgraag actie zien, "The only action we've seen was on CNN." Dat ze niet veel actie gezien hebben, blijkt ook uit de felicitaties die Troy Barlow krijgt wanneer hij een Irakees doodschiet: "Congratulations my man. You just shot yourself a raghead!" De Amerikanen worden overigens allemaal als erg overdreven Amerikaans gepresenteerd. Ze praten veel over nieuwe modellen van auto's, American football en luisteren naar de Beach Boys terwijl ze door de woestijn rijden. Daarnaast zeggen ze meerdere malen hardop dat ze niet te weten waar deze oorlog precies over ging.

Een ander belangrijk personage in de film is Amir. Amir is een Iraakse man die door de groep Amerikanen wordt bevrijd van het leger van Saddam. Zijn vrouw wordt voor zijn ogen en die van zijn dochter doodgeschoten door de mensen van Saddam. Hij spreekt perfect Engels en blijkt in Amerika naar school te zijn gegaan. Hij is teruggekomen naar Karbala om te ondernemen. Amir bezat meerdere cafés totdat de oorlog begon en ze door de Amerikanen werden gebombardeerd. Hij heeft een dochter die wel in beeld komt, maar nooit aan het woord is waardoor we weinig van haar weten. Alleen dat ze getraumatiseerd is doordat ze haar moeder voor haar ogen doodgeschoten zag worden. Dit blijkt wanneer de Amerikaanse soldaten vragen hoe het met haar gaat en Amir antwoordt: "She is traumatized, what do you expect?" De overige Irakezen worden als vriendelijke mensen afgebeeld, met emoties en tradities. Op een bepaald moment in de grotten wanneer zowel Amir en de Irakezen als de Amerikaanse militairen wordt geholpen door de grotbewoners wordt er tot Allah gebeden en iedereen duidelijk het bekende "Allah Akbar" hoort, wat zich vertaalt tot God is groots en gebruikelijk is om te zeggen tijdens het bidden. Chief Elgin doet hier aan mee en zit tussen de Irakezen op zijn knieën om mee te bidden.

### *Ruimte*

Er is een aantal ruimtes waarin de film zich grotendeels afspeelt. De plek met de grootste rol is de woestijn. Er wordt door één van de personages dan ook verwezen naar de oorlog als "The big battle

in the desert.” Daarnaast zijn er vrij veel scènes in de bunkers waar Saddam zijn gestolen spullen verborgen hield. Deze bunkers bevatten een enorme hoeveelheid westerse spullen, zoals telefoon, computers, videobanden, computers, kleding et cetera. Kuwait lijkt hierdoor een welvarend land, iets wat bevestigd wordt door een opmerking van een soldaat: “Kuwait is like the Arab Beverly Hills.” De overige twee plekken waar de film zich afspeelt zijn de legerbasis en de grotten waar lokale bevolking woont. Op de legerbasis staan vele tenten waar de kijker de soldaten in ziet feesten, eten en slapen. De grotten waar de traditionele Iraakse bevolking in woont zijn aan de binnenkant aangekleed met vele kaarsjes, Arabische lampen en kleden op de grond.

### *Belichting*

Gedurende de film zijn er geen belangrijke patronen te vinden met betrekking tot de belichting. De film speelt zich af gedurende het daglicht. Als er shots plaatsvinden in de bunker of de grotten is er altijd voldoende licht geweest waardoor de gezichten van alle personages goed te zien zijn.

### *Lengte van het shot*

De scènes in de eerste helft van de film zijn erg kort, wisselen elkaar snel af en ogen daarom chaotisch. Halverwege de film verandert dit. Er lijkt meer diepte in het verhaal te komen en de lengte van de shots gaan hierin mee. De shots worden langer. Als de groep Amerikaanse militairen echter communiceren met de andere Amerikaanse militairen, die niet betrokken waren bij de zoektocht naar goud, blijven de shots kort en daardoor chaotisch.

### *Framing van het shot*

In het begin van de film worden de Amerikaanse militairen veelal vanuit ooghoogte in beeld gevraagd. De gevangene Iraakse bevolking die zijn opgepakt omdat zij Saddam zouden ondersteunen wordt vanuit vogelperspectief en in close-up in beeld gebracht. De Iraakse bevolking die gevangen zijn genomen door het leger van Saddam komen net als de Amerikaanse militairen vanuit ooghoogte in beeld. De film maakt veel gebruik van close-ups, afwisselend met de shots op ooghoogte.

## 5.1.3 | *Samengevatte resultaten tijdsperiode 1990 – 2001*

Er zijn twee films geanalyseerd uit de tijdsperiode 1990-2001. Deze films zijn *Courage Under Fire* en de *Three Kings*. Beide films hebben vrijwel alleen de vooraf opgestelde criteria met elkaar gemeenschappelijk en verder zijn het twee verschillende films, ook in de weergave van trauma en in de creatie van de Ander en de niet-Ander.

De indicatoren die leidend waren voor de analyse leverden niet allemaal evenveel informatie op, hoewel focalisatie en personagebeeld bij beide films wel voor veel informatie zorgden. In het

geval van *Courage under Fire* werd er aan het begin kort gebruik gemaakt van externe focalisatie om de context te schetsen. Verder was er veel sprake van interne focalisatie. De kijker keek mee over de schouder van het hoofdpersonage naar de gepresenteerde situaties. Met name de zintuiglijke waarnemingen en de emoties die het hoofdpersonage ervoer waren in deze film van belang. In *Three Kings* was naast de focalisatie ook vooral het personagebeeld belangrijk. De dialogen die de hoofdpersonages met elkaar voerden leverden veel informatie op en maakten de situatie helder. In *Courage under Fire* leverden, behalve voor het personagebeeld en focalisatie, de andere indicatoren minder op dan verwacht. Ruimte en de lengte & framing van het shot waren in de *Three Kings* echter ook van toepassing. De ruimte verschaft informatie over de leefsituatie binnen het land en daarmee ook over de lokale bevolking. De lengte en de framing van het shot veranderden in de *Three Kings* naarmate de film vorderde. Tot halverwege de film waren de shots kort en volgden elkaar snel op, met veel close-ups en op ooghoogte. Dit had een chaotische uitwerking. Naarmate het verhaal meer inhoud kreeg door kennismaking met de lokale bevolking, werden de shots langer en rustiger. In *Courage under Fire* is hier geen patroon in te vinden.

## 5.2 | Tijdsperiode 2001 - 2012

Er zijn twee films geselecteerd uit de periode 11 september 2001 tot en met 2012. De films zijn gekozen uit de 20 films die er in totaal in deze periode door Hollywood zijn geproduceerd en welke voldeden aan de opgestelde criteria.

### 5.2.1 | *Home of the Brave*

#### *Focalisatie*

De film volgt nadrukkelijk het verhaal van de vier terugkerende Amerikaanse militairen, waardoor de kijker vooral hun perspectief op de situatie krijgt. Het publiek kijkt met de hoofdpersonages mee, behalve bij Jamal. Bij de anderen personages is er sprake van interne focalisatie. Daarnaast krijgt de kijker ook de visie op de oorlog in Irak mee van de familieleden van de militairen en de lokale Amerikaanse bevolking, maar deze komt meer extern aan bod. Deze visies komen niet met die van de militairen overeen. De Amerikaanse bevolking en familieleden zijn van mening dat de Iraakse bevolking de Amerikanen haat en dat deze oorlog nergens toe leidt. De terugkerende militairen hebben het hier zichtbaar moeilijk mee. In de gehele film komt er slechts één Arabier aan het woord, een Iraakse jongen die goed Engels spreekt ondanks zijn accent en meeloopt met de Amerikaanse militairen. Deze jongen wordt echter na ongeveer 10 minuten vermoord door een Iraakse scherpschutter. De Iraakse bevolking komt verder niet aan het woord maar is wel aanwezig in de eerste 15 minuten van de film. Hun visie op de gebeurtenissen komt echter nooit naar voren.

*Personagebeeld*

Er zijn vier groepen onder te verdelen in de film die voor een gezamenlijk stereotype lijken te staan. Dit zijn teruggekeerde Amerikaanse militairen, familieleden militairen, en lokale (Iraakse) bevolking. De lokale Iraakse bevolking wordt gerepresenteerd door mannen met baarden en gaat volledig gekleed in traditionele kleding. De vrouwen zijn volledig bedekt door een boerka. Daarnaast zijn de Amerikaanse militairen herkenbaar aan hun legeroutfit met de Amerikaanse vlag erop en het herkenbare US-teken. Bij thuiskomst in Amerika worden de legeroutfits ingeruild voor westerse kleding.

De manier waarop de groep Amerikaanse militairen geïntroduceerd wordt, is erg typerend voor de hele film waarin veel typische Amerikaanse aspecten zijn verwerkt. Ze zijn opgetogen verschillende Amerikaanse sporten aan het beoefenen op de legerbasis, terwijl ze fantaseren over naar huis gaan. Vervolgens horen ze dat ze als laatste missie medische spullen zullen gaan afleveren bij de Iraakse bevolking. Vervolgens ziet de kijker een Iraakse man een dood schaap meenemen uit de woestijn en deze neerleggen langs de kant van de weg in de stad, wat vervolgens een bom blijkt te zijn die voor velen Amerikaanse slachtoffers zorgt.

De hoofdpersonages in de film zijn vijf Amerikaanse militairen, die gedurende de film worden gevolgd. Het groepje bestaat uit Tommy, Jordan, Jamal, Vanessa en legerdokter Marsh. De militairen worden gedurende hun tijd in Irak gepresenteerd als heldhaftige soldaten; ze helpen elkaar, redden kinderen en zetten hun levens op het spel. Een beeld dat totaal in contrast staat met hun representatie terug in Amerika. Na thuiskomst hebben de militairen grote moeite met wennen aan hun 'normale' leven. Allen hebben moeite met slapen en slikken medicijnen die horen te helpen bij de angst- en paniekaanvallen die ze ervaren en de slapeloosheid. De hoofdpersonen hebben het zichtbaar alle drie moeilijk met hun oude leven in Amerika. Vanessa en Tommy komen elkaar halverwege de film tegen in de bioscoop. Dit is het enige moment waarop ze enthousiast, opgetogen en vrij ogen.

Jordan is omgekomen tijdens hun laatste 'humanitarian run' waarbij het gehele konvooi in de val werd gelokt, net nadat ze te horen hebben gekregen dat ze binnenkort naar huis zullen keren. Zijn beste vriend Tommy heeft hier erg veel last van, voelt zich verantwoordelijk omdat hij niet op tijd was om zijn vriend te redden en geeft gedurende de film regelmatig aan zich niet meer thuis te voelen in deze wereld. Dit is vrijwel hetzelfde voor alle hoofdpersonages. Interessant is het personage Jamal. Een Afro-Amerikaanse jongen die is gewond geraakt aan zijn rug tijdens zijn laatste missie. Dit is het meest problematische personage van allen, en opvallend genoeg krijgt de kijker over deze situatie de minste informatie of details. Jamal heeft tijdens de laatste missie in Irak een vrouw doodschoten. Dit gebeurde heel snel en totaal onverwachts, en Jamal had zichtbaar niet door dat het een vrouw was op het moment dat hij schoot. Het feit dat hij een vrouw heeft

doodgeschoten, lijkt hem erg te choqueren en hij moet gerustgesteld worden om weer verder te kunnen: "It's all right, stay with us." De kijker ziet Jamal slechts enkele keren in Amerika en als hij in beeld gebracht wordt, is hij duidelijk erg agressief, gefrustreerd of in de war. Jamal wordt uiteindelijk doodgeschoten door de politie nadat hij zijn ex-vriendin en haar collega's gijzelt, nadat ze weigerde met hem te praten. Tommy probeerde Jamal nog te overmeesteren maar zag vervolgens hoe Jamal voor zijn ogen werd doodgeschoten.

Aan het eind van de film zetten de drie overgebleven hoofdpersonages belangrijke stappen in hun herstel. Vanessa laat een collega dichtbij komen en gaat zelfs weer een relatie aan. Dr. Marsh gaat met een psychiater praten en probeert zijn gezin in zijn herstelproces te betrekken en tot slot besluit Tommy terug te keren naar Irak. Hij kan niet leven wetende dat er soldaten zijn in Irak, die elke dag hun leven op het spel zetten, waarbij er velen om het leven komen. Als hij niet terug zou gaan, zou hij het idee hebben dat Jordan en Jamal voor niets zijn gestorven, wat nog veel erger zou zijn dan helemaal niet terugkeren uit Irak. "Maybe the leaders of our country didn't know what they were getting into. Maybe the people don't want us there and maybe the whole thing is just making it worse. But even after all that I can't stay behind, know there are soldiers over there getting attacked every day and dying every day."

### *Ruimte*

De scènes die zich afspelen in Irak, spelen zich vooral in de woestijn af en in één Iraaks dorpje. Dit dorpje oogt in het begin van de film erg chaotisch met veel puin. Aan het eind ligt het er echter redelijk vredig bij en spelen er kinderen in een speeltuin en zijn er huizen in opbouw. De meerderheid van de film speelt zich af in Amerika. Deze scènes bevatten veel karakteristieke plekken van de westerse samenleving in Amerika: vrijstaande huizen met veranda's, een diner, een bioscoop, een tankstation en ziekenhuizen.

### *Belichting*

In de film wordt de Iraakse bevolking vrijwel altijd in schaduwlicht gepresenteerd. Het Amerikaanse kamp in Irak wordt echter in fel zonlicht gefilmd, waardoor alles erg transparant overkomt. Het Amerikaanse legerkamp is gelegen in de fel hete en vooral zanderige woestijn, terwijl de steden juist donker en chaotisch ogen en vervallen. Bij terugkomst in Amerika wordt alles in volledige belichting gepresenteerd. Dit licht is echter een stuk minder fel dan in Irak. De lucht is altijd bewolkt, er is nooit sprake van zonlicht maar altijd van somber daglicht. Tevens spelen veel scènes zich 's avonds af in het donker, of binnenshuis met behulp van kunstmatig licht. Daarnaast zijn de flashbacks altijd donkerder dan de oorspronkelijke scènes, deze beelden zijn vager dan de normale beelden en gaan gepaard met flitsen.

Opvallend is dat de eindscène een ander beeld oplevert van Irak, dan het beeld dat de kijker krijgt van de eerste 20 minuten van de film die zich in dit land afspelen. In dit geval is er sprake van een licht zonnetje dat bijna onder lijkt te gaan. Er is sprake van een rustgevende sfeer. De kijker ziet kinderen spelen in een speeltuin. Tijdens het patrouilleren zijn er wel toekijkende Iraakse mannen met baarden en vrouwen in boerka, maar er is totaal geen sprake van geweld of chaos. De stad lijkt in opbouw en alles ligt er gematigd vredig bij.

#### *Lengte van het shot*

De shots van de verkeerd gelopen missie duren het minst lang. Verder worden de flashbacks die de hoofdpersonen ervaren op een vertraagde, vagere manier gebracht waardoor deze automatisch langer in beeld zijn. Het moment waarop Jordan om het leven komt, wordt ook vertraagd in beeld gebracht. Net als het moment waarop Vanessa gewond raakt. Hierbij moet wel vermeld worden dat hoewel het shot langer is, de kijker niet in detail ziet wat er gebeurt.

#### *Framing van het shot*

Gedurende de hele film wordt alles vooral vanuit ooghoogte in beeld gebracht en wordt er veel gebruik gemaakt van close-ups. De close-ups zijn net iets van bovenaf opgenomen, zodat de kijker er letterlijk bovenop lijkt te zitten. Vrij vaak worden de close-ups gebruikt om gezichten met veel emotie nadrukkelijk in beeld te brengen. Bijvoorbeeld op het moment dat Vanessa gewond raakt aan haar arm.

### 5.2.2 | *Zero Dark Thirty*

#### *Focalisatie*

In *Zero Dark Thirty* is er sprake van interne focalisatie. De kijker wordt meegenomen in de emoties en zintuigelijke waarnemingen van de personages. De film volgt echter vooral Maya, die net als veel van haar collega's, weinig emoties toont, afgezien van de emotie frustratie. Ze oogt door de film heen daarom hard. Zelfs wanneer een goede collega en vriendin van haar omkomt bij een actie is het vooral frustratie en boosheid wat de kijker ziet, in plaats van verdriet. Toch begint ze in de laatste scène uiteindelijk te huilen, wanneer ze na een periode van 10 jaar terug naar huis vliegt na het vinden van Bin Laden. Door middel van externe focalisatie wordt de context van de film gevormd. De film begint met beeld op zwart, met op de achtergrond geluidsbanden van de slachtoffers van de aanslagen op 11 september 2001 en paniekerige mensen die bang zijn of afscheid nemen van geliefden. Verder weet de kijker nooit meer dan de personages en is er dus geen sprake van externe focalisatie.

*Personagebeeld*

De hoofdpersoon van Zero Dark Thirty is Maya. Ze werkt voor de CIA en is verantwoordelijk voor het vinden van Bin Laden. Ze wordt volledig opgeslurpt door haar werk. Ze slaapt weinig en werkt veel. Ze woont in Islamabad. Maya oogt hard, maar begint naarmate het verhaal vordert steeds meer emoties te tonen. Vooral frustratie, boosheid en onverschilligheid. Nadat ze betrokken is bij een aanslag op een hotel in Islamabad beginnen de emoties steeds meer te komen. Vervolgens verliest ze collega Jessica bij een misgelopen actie. Met name haar gezichtsuitdrukking verandert. Ze verklaart aan een collega, in een poging hem het belang van de zaak te laten zien, dat veel van haar collega's om zijn gekomen tijdens de jacht op Bin Laden en dat ze denkt dat zij gespaard is om de zaak af te ronden. Dit verklaart haar gedrag enigszins. Aan het eind van de film in het laatste shot lijkt ze eindelijk te zijn gebroken. Nadat haar taak erop zit en Bin Laden dood is, begint ze op weg naar Amerika zacht te huilen.

De collega's van Maya bij de CIA ogen allemaal hard en gaan volledig op in de jacht op Bin Laden. Eén van deze collega's is Dan. Hij heeft meerder jaren in het Midden-Oosten gewoond op zoek naar Bin Laden. Halverwege de film zit hij er doorheen. Hij geeft aan teveel mannen naakt gezien te hebben in de verhoorkamers, teveel martelingen te hebben uitgevoerd en is vermoeid. Daarom vraagt hij een kantoorbaan aan in Amerika. Jessica is een andere CIA-agente, die omkomt bij een zelf opgezet plan. Na alle jaren op de zaak wilde ze te graag dat alle inlichtingen klopten en maakt ze naïef een afspraak met een zogenaamde Arabische mol. De mol bleek geen verrader te zijn. Hij laat op een Amerikaanse legerbasis een bom ontploffen, waar zes Amerikanen bij omkomen. Een opvallende vertoning was die van een hooggeplaatste CIA-agent, die Moslim blijkt te zijn. In een scène is hij in zijn kantoor aan het bidden richting het Oosten op zijn knieën. Afgezien van de gevangenen in de verhoorkamers en een enkeling met een kleine bijrol, komen er weinig mensen uit het Midden-Oosten aan het woord.

Over het deelaspect kleding van de indicator personagebeeld werden de volgende bevindingen gedaan. De gepresenteerde Amerikanen zijn veelal gekleed in zowel formelere als informele kleding. De hogere geplaatste mensen van de CIA zijn altijd in pak, net als de medewerkers van de Amerikaanse overheid. Maya, de hoofdpersoon, is vrijwel altijd formeler gekleed dan nodig is. Dan, haar collega, loopt in het Midden-Oosten altijd in zeer informele kleding, zodra hij een kantoorbaan in Amerika krijgt, is ook hij echter altijd in pak te zien. De leidinggevende van Dan Joseph Bradley is altijd in pak met een Amerikaans vlaggetje op de boord van zijn pak. De rest van het CIA-team dat werkt aan het vinden van Bin Laden ziet er overwegend informeel uit, niemand loopt in pak. De Arabieren hebben in de verhoorkamers weinig kleding aan. Buitenkamers krijgt de kijker verschillende beelden van Arabieren. In steden zijn de mensen vooral gekleed in traditionele Arabische kleding. De Arabische vrouwen die in de film voorkomen, hoewel dit er weinig zijn, zijn

buitenshuis gekleed in een boerka of met een hoofddoek op. De vrouwen die samen met Bin Laden in de bunker wonen hebben geen hoofddoek op en dragen ook geen traditionele kleding. Hierdoor ogen ze vrij modern. Ook als Maya zich in de stad vertoont waar ze woont terwijl ze niet aan het werk is, draagt ze een hoofddoek. Wanneer ze een verhoor voert met een gevangene heeft ze een hoofddoek op en soms zelfs een donkere pruik. Tijdens één actie om een Taliban-lid op te pakken verkleden een aantal CIA-agenten zich als vrouwen in boerka's om niet op te vallen.

### *Ruimte*

Omdat het verhaal van *Zero Dark Thirty* een periode beslaat van 10 jaar, komen er veel ruimtes en plaatsen aan bod. De film speelt zich voornamelijk in het Midden-Oosten af en vooral binnenskamers. Het verschil tussen Islamabad en Koeweit is groot. Islamabad oogt chaotischer, meer Arabisch door de moskeeën en gebouwen met koepels. Koeweit oogt rijk, de mannen zijn in pak gekleed of in het traditionele wit met een tulband op. Het land oogt een stuk materialistischer dan de rest van de aanwezige landen in het Midden-Oosten.

Veel scènes spelen zich af in verhoorkamers, op kantoren, in huizen of bunkers. Daarnaast wordt er ook weleens op een legerbasis gefilmd en tijdens de jacht op specifieke mensen af en toe in een stad in het Midden-Oosten.

### *Belichting*

Doordat *Zero Dark Thirty* zich veel binnenskamers afspeelt is er gedurende de hele film een vrij donkere belichting. Op kantoor is er meer natuurlijk licht dan in de verhoorkamers. Als er buiten wordt gefilmd en dan met name in het Midden-Oosten is er vaak een felle zon en daarom helder licht. Er wordt in de belichting geen onderscheid gemaakt tussen Amerikanen en Arabieren, maar de meeste Arabieren komen aan het woord in de verhoorkamers en daar is het licht veel minder dan daarbuiten. Zo is het gezicht van Ammar in de beginscène vaak erg donker, net als die van CIA-agenten Dan en Maya. Een aantal scènes met veel actie zijn ook in het donker, omdat ze 's avonds plaatsvonden, bijvoorbeeld de aanslag op het hotel in Islamabad en de missie waarbij Bin Laden gevonden en gedood werd.

### *Lengte shot*

De shots in deze film zijn relatief lang. De handelingen ogen daarom eerder gecontroleerd dan chaotisch. Er wordt veel tijd genomen voor een scène, ook al wordt er niks gezegd. Alleen tijdens de aanslag op het hotel in Islamabad zijn de beelden kort en flitsen ze elkaar af. Met name wanneer er actie wordt ondernomen of er een bom ontploft, zijn de shots korter.



*Framing shot*

In de film zijn veel shots op ooghoogte gefilmd, doordat gesprekken centraal staan. Tijdens de verhoren en martelingen zijn de shots veel in close-up. Vooral van Ammar en zijn toetgetakelde gezicht tijdens de martelingen. Verder wisselt de film voornamelijk tussen ooghoogte shots, afgewisseld met close-ups en shot van de stad, bunker of legerbasis vanuit het vogelperspectief. Tijdens de aanslag op het hotel in Islamabad is de chaos binnen vooral op ooghoogte gefilmd en in close-up, maar van de chaos buiten het hotel zijn de shots gemaakt vanuit vogelperspectief waardoor de kijker goed zicht heeft op de krater die de bom heeft achtergelaten. Ook van het stamgebied in Noord Pakistan worden de shots vanuit vogelperspectief gefilmd.

### 5.2.3 | *Samengevatte resultaten tijdsperiode 2001 – 2012*

*Home of the Brave* en *Zero Dark Thirty* zijn de twee films die zijn geanalyseerd in de periode 11 september 2001 tot en met 2012. In beide films was er sprake van veel interne focalisatie. De kijker volgt het verhaal door over de schouder van één of meerdere personages mee te kijken. Hierdoor was ook in beide films het personagebeeld van belang. Qua belichting en ruimte is het opvallend dat het fysieke trauma dat wordt toegebracht bij mensen uit het Midden-Oosten altijd binnen, in donker licht werd gefilmd en het trauma dat door de Amerikaanse bevolking wordt opgelopen altijd onder de felle woestijnzon wordt gefilmd. Beide films hadden daarnaast met elkaar gemeenschappelijk dat de kleding van de mensen uit het Midden-Oosten vooral traditioneel was, in groot contrast met de westerse kleding. Tot slot waren de shots over het algemeen gemiddeld van duur en veelal in close-up of op ooghoogte, behalve bij actiescènes, want dan waren ze kort, wisselden ze elkaar snel af en vonden er ook shots vanuit vogelperspectief plaats.

## 5.3 | Resultatenanalyse

Om zo gedetailleerd mogelijk een antwoord te kunnen geven op de centrale vraag van dit onderzoek zijn er vier deelvragen opgesteld. Deze deelvragen worden in dit hoofdstuk beantwoord en tevens vergeleken met de in hoofdstuk 3 behandelde concepten en theorieën over trauma en beeldvorming.

### 5.3.1 | *Beantwoording deelvraag 1*

De manier waarop trauma bij de Ander wordt gevisualiseerd in Hollywoodfilms voor en na 11 september 2001 staat in deze eerste deelvraag centraal. De vraag luidt: *Op welke manier wordt trauma gevisualiseerd in Hollywoodfilms voor 9/11 bij de Ander?* Om deze vraag te beantwoorden moet allereerst worden vastgesteld wie in de Hollywoodfilms de Ander is. In *Courage under Fire* zijn de Iraakse militairen op basis van de gebruikte indicatoren de Ander. Dit komt vooral doordat er in

de flashbacks een bepaald beeld van ze gecreëerd wordt en ze verder in de film niet direct voorkomen. Trauma wordt bij deze Iraakse militairen niet tot nauwelijks in beeld gebracht, alleen op grote afstand, wanneer ze door middel van luchtoffensief om het leven komen. Hierbij is er geen enkele keer duidelijk een Iraaks gezicht te zien. In de *Three Kings* is er wel aandacht voor trauma bij de Ander en dit komt ook nadrukkelijk naar voren. Net als in *Courage under Fire* is de bevolking van Irak, op basis van uiterlijk, leefsituatie, kleding en taal, de Ander, maar op minder eenzijdige manier. De Iraakse bevolking is namelijk veel aan het woord, vooral in de persoon van Amir. Het trauma van Amir en zijn familie wordt tevens nadrukkelijk in beeld gebracht. Amir's vrouw wordt voor zijn ogen, die van zijn dochter en de Amerikaanse militairen met een pistool op haar hoofd door het hoofd geschoten. Dit is in een lange scène vertraagd in beeld en daardoor nadrukkelijk aanwezig. Ook het feit dat zijn dochter hierdoor is getraumatiseerd, wordt letterlijk hardop uitgesproken. De transparantie waarmee het personage van Amir wordt gepresenteerd, zorgt voor een veel minder eenduidige creatie van de Ander.

### 5.3.2 | Beantwoording deelvraag 2

De manier waarop trauma gevisualiseerd wordt bij de Ander in Hollywoodfilms ná 11 september staat in deze deelvraag centraal. De vraag luidt: *Op welke manier wordt trauma gevisualiseerd in Hollywoodfilms na 9/11 bij de Ander?* Net als bij de eerste deelvraag, geldt dat er moet worden vastgesteld wie de Ander in de films is. In deze periode zijn de films *Home of the Brave* en *Zero Dark Thirty* geanalyseerd. In *Home of the Brave* zijn er twee Anderen te vinden. Allereerst net zoals in de films van voor 11 september 2001 de Iraakse bevolking. Op basis van leefwijze, kleding en uiterlijk wordt de Iraakse bevolking de ander. Daarnaast wordt deze groep mensen net als in *Courage under Fire* weinig in beeld gebracht. Tijdens de missie aan het begin van de film, komt een Iraakse vrouw om het leven. Hoewel er even op deze vrouw werd ingezoomd, draagt zij een boerka waardoor ze geen gezicht heeft gekregen en er ook geen schotwond is te zien. Zoals daarom ook in de beantwoording deelvraag 1 is genoemd, is er voor de Ander in deze film geen aandacht bij het oplopen van trauma. Desondanks is er nog een Ander te benoemen, namelijk het personage van Jamal. Jamal is Afro-Amerikaanse militair en één van de vier terugkerende Amerikaanse militairen. De kijker krijgt van de personages terug in Amerika het minst van Jamal te zien. Als Jamal in beeld wordt gebracht is hij boos, in de war en niet voor rede vatbaar. Jamal vertoont symptomen van PTSS. Hij functioneert niet meer in zijn normale leven en heeft last van flashbacks naar het moment waarop hij een Iraakse vrouw om het leven brengt en daarnaast van overmatige schrikreacties. Uiteindelijk brengt hij nadat hij zijn ex-vriendin en haar collega's heeft gekidnapt zichzelf om het leven. Dit is nadrukkelijk in beeld.

### 5.3.3 | Beantwoording deelvraag 3

Deelvraag drie betreft de manier waarop trauma gevisualiseerd wordt bij de niet-Ander voor 11 september 2001. De vraag luidt als volgt: *Op welke manier wordt trauma gevisualiseerd in Hollywoodfilms voor 9/11 bij de niet-Ander?* De films *Courage under Fire* en de *Three Kings* zijn uit deze periode geanalyseerd. De resultaten van de film komen niet helemaal overeen. Dit komt voornamelijk doordat in *Courage under Fire* met PTSS, als trauma, centraal staat en bij de *Three Kings* gaat het voornamelijk bij de niet-Ander om fysiek trauma en minder nadrukkelijk om de vorm PTSS. In *Courage under Fire* is Serling de niet-Ander, met name doordat de kijker veel van zijn emoties en waarnemingen mee krijgt. Serling voelt zich niet betrokken tot zijn sociale omgeving, is afwezig en heeft last van flashbacks waarin hij één bepaalde situatie herbeleefd. Dit zijn symptomen van PTSS en deze symptomen komen bij het personage van Serling gedurende de hele nadrukkelijk naar voren.

In de *Three Kings* zijn Archie Gates en Troy Barlow de niet-Ander. Ze zijn moedig, kunnen een grote hoeveelheid pijn aan zonder te klagen en voeren vervolgens ook hun taak gewoon nog uit. Beide personages raken fysiek gewond maar blijven in leven en gaan moedig door. De fysieke en mentale verwondingen van Barlow worden wel in beeld gebracht, bij Gates niet. De nadruk bij de verwondingen van Barlow ligt bij het verlies van zijn kameraad Conrad. Hier heeft Barlow meer last van dan van de kogel in zijn borstkas. De shots waarin mensen, zowel Irakezen als Amerikanen, geraakt worden door kogels zijn overigens in slow motion weergegeven. Het beeld laat vertraagd zien hoe de kogel het lichaam ingaat en wat de impact hiervan is. In het geval van Barlow krijgt de kijker zelfs een beeld van de binnenkant van het lichaam, een dichtklappende long met een kogelgaatje.

### 5.3.4 | Beantwoording deelvraag 4

Tot slot staat in de laatste deelvraag de volgende vraag centraal: *Op welke manier wordt trauma gevisualiseerd in Hollywoodfilms na 9/11 bij de niet-Ander?* De films die zijn geanalyseerd uit de periode na 11 september 2001 zijn *Home of the Brave* en *Zero Dark Thirty*. In *Home of the Brave* heeft trauma bij de niet-Ander een belangrijke en nadrukkelijke rol. De niet-Ander zijn Vanessa, Tommy en dr. Marsh. Ze zijn vooral de niet-Ander, in tegenstelling tot het personage van Jamal dat eerder is besproken, doordat de kijker veel van hun emoties en worstelingen meekrijgt. Vanessa is moeder van een baby en is teruggekeerd uit Irak met een geamputeerde arm. Tommy heeft zijn beste vriend voor zijn ogen dood zien gaan en dr. Marsh heeft teveel amputaties moeten uitvoeren en andere vreselijke dingen gezien. Met dit in het achterhoofd van de kijker is hun gedrag in hun thuisomgeving normaal. Allen hebben ze duidelijke symptomen van PTSS en dit wordt ook nadrukkelijk in beeld gebracht. Symptomen als flashbacks van de voor hun traumatiserende gebeurtenissen, slapeloosheid en mindere betrokkenheid tot hun omgeving. Velen van hen duwen

hun sociale omgeving van hen weg. Door te praten met elkaar, behandelingen met psychiaters en praatprogramma's zijn ze aan het eind van de film redelijk op weg naar hun herstel. Tommy vertrekt aan het einde van de film weer richting Irak, omdat hij naar zijn zeggen niet kan omgaan met de kennis dat er nog steeds mannen en vrouwen in het Midden-Oosten vechten en daarbij hun levens riskeren.

In *Zero Dark Thirty* wordt trauma veel minder gevisualiseerd bij de personages die de niet-Ander zijn. Met name Maya en Dan zijn de niet-Ander in deze film en beiden lopen geen fysieke verwondingen op. Mentaal lijken Maya en Dan echter wel last te hebben van de situatie waarin ze werken en leven. Dan laat zich halverwege overplaatsen naar een kantoorbaan in Amerika, omdat hij het niet meer aan kan. Hoewel de kijker van Maya's achtergrond of leven niet veel weet, is het wel duidelijk dat de jacht naar Bin Laden haar helemaal opslurpt waardoor ze erg gefrustreerd en geobsedeerd overkomt. Het zijn geen duidelijk symptomen zoals in *Home of the Brave* en PTSS is ook duidelijk minder aanwezig dan zoals in die film.

## Hoofdstuk 6 | Discussie

Oorlog wordt veel gebruikt als onderwerp in de blockbusters van Hollywood. Door Pollard (2002) werd er naar Hollywood verwezen als de Hollywood War Machine. Hiermee wordt verwezen naar de hoge productieaantallen van films waarin Amerikaanse militaire acties worden verfraaid en oorlogshelden centraal staan. Dit was echter in dit onderzoek bij geen van de films het geval. In geen enkele film werden de daden van de militairen verheerlijkt. Ook de negatieve kanten van de acties werden belicht. Niet altijd voor beide partijen, maar in alle films werd er niet gevochten in het Midden-Oosten zonder negatieve gevolgen in de vorm van trauma. Dit was dan ook van te voren genoemd als vereiste aan de films, dat trauma in meer of mindere mate in de film moest voorkomen. Desondanks kan er alsnog geconcludeerd worden dat met de weergave van trauma er blijkbaar geen ruimte is om de militaire acties te verfraaien of oorlogshelden centraal te laten staan. Hoewel de exacte reden hierachter niet onderzocht is, zou het te maken kunnen hebben met de publieke opinie van Amerika jegens oorlogen. Zoals Pollard (2002) stelt, ligt de focus van Hollywoodfilms over de oorlog minder op verheerlijking van militaire acties en oorlogshelden wanneer het land naar pacifisme neigt, zoals het geval was ten tijden van de Vietnamoorlog. Gezien het feit dat Hollywood vlak na de Vietnamoorlog oorlog heel even als onderwerp volkomen vermeed, en vervolgens in de films vooral trauma centraal lieten staan (Pollard, 2002), zouden de films over de eerste Golfoorlog als een soort overgang gezien kunnen worden. Het “winnen” van de eerste Golfoorlog zou namelijk het “Vietnamsyndroom” hebben verdreven volgens toenmalig Amerikaanse president Bush (Werner & Huynh, 1993). Tot die tijd lag de focus van de films, mogelijk, als men Pollard (2002) volgt, wegens de pacifistische sfeer in het land, minder op oorlogsverheerlijking. Desondanks wijzen de resultaten van dit onderzoek uit dat er niet van een overgang gesproken kan worden. Het onderzoeksmateriaal in de tweede tijdsperiode 2001-2012, waarin de films over de Irakoerlog gingen en de jacht op Bin Laden, leverde ook een redelijk kritische blik op de oorlogsvoering, bijvoorbeeld in de weergave van getraumatiseerde Amerikaanse veteranen of de monomane gedrevenheid van Maya. De manier van oorlogsverheerlijking, zoals het geval was in films over de Tweede Wereldoorlog (Pollard, 2002), gaat in ieder geval niet op voor de films over het Midden-Oosten.

Dat er door Hollywood bepaalde formules worden aangehouden in de films komt wel naar voren in de analyse van dit onderzoek. Met name in de *Three Kings* is er duidelijk sprake van, zoals Pollard (2002) omschrijft, een geïsoleerde mannengroep die zich in een levensbedreigende missie bevindt. Daarnaast voldoet de film ook aan alle andere aspecten van de formule die Pollard (2002) omschrijft. De centraal staande groep bestaat inderdaad uit verschillende persoonlijkheden, zijn niet allemaal vanaf het begin even dapper, maar voeren op een succesvolle manier hun taken uit. Hoewel Pollard het uitvoeren van deze taken als professioneel omschreef, is dit niet het geval in de *Three*

*Kings*. De Amerikaanse groep soldaten gaan niet allemaal professioneel met de situatie om en de uitspraak “Congratulations my man. You just shot yourself a raghead!” is overduidelijk afkeurenswaardig, net als het maken van granaten in de vorm van een American football. Desondanks zijn de overlevende leden van de groep aan het einde van de film, zoals Pollard omschreef in de beschrijving van de formule van een oorlogsfilm, wel allemaal helden. Ook moesten de buitenstaanders in de film, in de vorm van het personage Amir, moed en dapperheid laten zien om toelating tot de groep te verdienen.

De focus bij trauma lag in dit onderzoek, en zo blijkt ook in de films, bij de vorm PTSS. Het post traumatische stress-syndroom is een psychische stoornis die vaak voorkomt bij veteranen en kwam in twee van de vier films nadrukkelijk naar voren. Opvallend is de mate waarin deze weergave van PTSS overeenkomt met de vooraf gegeven definitie hiervan. De symptomen van PTSS: herbevelingen van de traumatische gebeurtenis in slaap of gedachten, een verminderde betrokkenheid met de buitenwereld, hyperaltheid, overmatige schrikreacties en slaap- en concentratiestoornissen of het gebruik van drugs en alcohol om de stoornis te verdringen (American Psychiatric Association, 2000), zijn in beide films *Courage under Fire* en *Home of the Brave* nadrukkelijk aanwezig. In deze films kwamen ook de gevolgen van de stoornis in beeld en de uitvlucht naar drugs, in de vorm van slaappillen, en alcohol zijn in beeld gebracht. Andere gevolgen zoals het bewust opzoeken van situaties waardoor het trauma in eerste instantie ontstaan is, komen naar voren in de vorm van een naar Irak terugkerende militair. In *Home of the Brave* keert één van de hoofdpersonages, Tommy, terug naar Irak omdat hij de gedachte niet aankan dat er mannen en vrouwen (militairen) zijn in oorlogssituaties, die hun levens op het spel zetten, terwijl hij thuis niets aan het doen is. Volgens Freud (1959) zou Tommy met de actie zijn beheersing over zijn psychische stoornis willen bereiken. Iets wat volgens Van der Kolk (1989) vrijwel nooit gebeurt. Uit klinisch onderzoek blijkt dat de getraumatiseerde vaak juist opnieuw trauma's oplopen, waardoor zij, en hun omgeving, nog meer lijden. In dit onderzoek zitten er geen films waarin deze situatie onderzocht kon worden.

Het probleem met de weergave van PTSS in films is volgens Price (2005) het feit dat het alleen gebruikt wordt bij veteranen die hevig ontrust zijn door hun geweten, wat als gevolg heeft dat ze als slachtoffers van de oorlog worden gezien en niet meer als geweldplegers. Dit wordt bevestigd in deze analyse. Hierbij moet vermeld worden dat de personages met PTSS in alle films waar dit aanwezig is, dezelfde personages zijn als degene waarbij er sprake is van interne focalisatie. Ofwel, via de emoties en zintuigelijke waarnemingen van die personages wordt het verhaal gepresenteerd. Met name dit feit maakt het lastig om ze als geweldplegers te zien.

Volgens Bronfenbrenner (1994) en Van der Kolk, McFarlane & Weisaeth (2007) is cultuur één van de belangrijkste invloeden op de manier waarop een individu omgaat met PTSS en andere

trauma's, gezien het feit dat cultuur voor het sociale vangnet en andere hulp zorgt. Dit suggereert dat de verschillende culturen, hier even globaal onderverdeeld in de oosterse en westerse cultuur, anders met het aspect trauma omgaan en bijvoorbeeld het proces van PTSS. Op basis van de resultaten van deze analyse kan hier geen gelaagde conclusie over gegeven worden. Dit komt doordat trauma op een veel oppervlakkigere manier naar voren komt bij oosterse personages. Ze worden niet uitgesloten van de weergave van trauma, maar het komt ook niet gedetailleerd bij hen naar voren. Hierdoor kan er bij een oosters personage nooit PTSS vastgesteld worden. Met uitzondering van een personage in de *Three Kings*, de dochter van Amir waarover gezegd wordt "She's traumatized, what do you expect?" na het zien van de dood van haar moeder. Dit Iraakse meisje heeft geen fysieke verwondingen, dus wordt er duidelijk verwezen naar psychisch trauma. Verder komt dit echter niet meer in beeld, zoals bijvoorbeeld wel gebeurde in *Courage under Fire* of *Home of the Brave* bij de westers getraumatiseerde personages.

Doordat deze beelden allemaal zijn gecreëerd door Hollywood kunnen er natuurlijk geen conclusies getrokken worden over de manier waarop de oosterse cultuur omgaat met opgelopen trauma. Wel komt er een verschil naar voren in de visualisatie van trauma bij de Ander en de niet-Ander. Hier wordt later in deze discussie dieper op ingegaan. Dat oosterse cultuur een koppeling legt tussen trauma en religie komt wel in de films naar voren. Zo gaat de oosterse bevolking bijvoorbeeld duidelijk anders met gedode slachtoffers om in *Three Kings* en *Zero Dark Thirty*. De slachtoffers aan de kant van de vijand komen in *Courage under Fire* en *Home of the Brave* echter totaal niet in beeld.

Het ontwijken van de slachtoffers aan de kant van de vijand komt overheen met de theorie van Carruthers (2003). Hoewel deze theorie uit de tijd van de Vietnamoorlog stamt, blijkt dit nog steeds aan de orde te zijn in films over conflicten in het Midden-Oosten op basis van twee films. In *Courage under Fire* en *Home of the Brave* wordt trauma bij de Arabieren vrijwel niet in beeld gebracht. Alleen op grote afstand, wanneer ze door middel van een luchtoffensief om het leven komen. Uitgaande van de stellingname van Suid (1981), die zegt dat als Hollywood een realistisch en objectief statement wil neerzetten, beide kanten van de oorlog belicht moeten worden en daarbij slachtoffers aan beide kanten moet laten zien, zijn dit dus geen realistische films. Vooral in *Three Kings* is dat al anders.

Tot de jaren '80 werd trauma helemaal niet weergegeven in de films van Hollywood, ook niet aan de zijde van de Amerikanen. Dit veranderde echter na de Vietnamoorlog. Na deze verloren oorlog begon de focus van de films steeds meer te liggen bij de getraumatiseerde terugkerende veteraan (Carruthers, 2003). Zoals dit bijvoorbeeld het geval was in de films *Coming Home* (1978) en *Born on the Fourth of July* (1989). In dit onderzoek ligt de focus van twee films, *Courage under Fire* en *Home of the Brave*, ook bij de terugkerende veteranen. In de andere twee films wordt meer de formule gehanteerd van de stoïcijnse ogende militairen, of zoals in het geval van *Zero Dark Thirty*,

stoïcijnse speciale agenten van de CIA. Desondanks kan dit niet meer vergeleken worden met de stoïcijnse manier waarop de Amerikaanse militairen uit de Tweede Wereldoorlog werden gerepresenteerd (Pollard, 2002). Ten tijden van de Tweede Wereldoorlog stond er een duidelijke patriottische houding centraal in de films (Suid, 1981). In dit onderzoek blijkt deze patriottische houding niet meer op dezelfde manier naar voren te komen. Met name door het feit dat de afschuwelijkheden van de oorlog in al het onderzoeksmateriaal in min of meerdere mate in beeld zijn gebracht.

De afschuwelijkheden van de oorlog worden, zoals eerder is vermeld, het meest belicht in de *Three Kings*. Opvallend is de manier waarop beide visies in beeld worden gebracht. Met behulp van oriëntalisme én occidentalisme krijgen beide partijen een gezicht, soms op een haast humoristische manier, door flink aangezette kenmerken. Zo worden de Amerikanen gepresenteerd als materialistische en rationele mannen, overeenkomend met de stereotypes van het occidentalisme (Buruma & Margalit, 2004). Vanuit het occidentalisme keert het Oosten zich tegen de westerse geest, welke te rationeel is en te materialistisch. Daarnaast keuren ze de grote hoeveelheid ongelovigen en hun gebrek aan spiritualiteit af. Hier wordt in de *Three Kings* op in gespeeld door één van de Amerikanen in een bepaalde scène mee te laten bidden op zijn knieën richting het Oosten, zoals gebruikelijk is voor Moslims. Dit viel op bij de rest van zijn kameraden, van wie er één op zijn sterfbed graag net zo "behandeld" wil worden als de Moslims zodat hij bij zijn dood naar het "paradijs" kan. De manier waarop de twee culturen interesse in elkaars normen en waarden steken is opvallend en zorgt voor een minder eenduidige Ander in de film. Othering heeft alles te maken met het proces waarin mensen van een bepaalde groep eigenschappen toewijzen aan mensen buiten hun groep (Lipmann in Dyer, 1977). De constante herhaling van deze toewijzing van eigenschappen zorgt voor bepaalde stereotypen (Dyer, 1977). Ook deze stereotypen komen in de *Three Kings* naar voren, maar wederom aan beide kanten. Wanneer in deze film de twee groepen wat meer naar elkaar zijn toegetrokken, komen deze stereotypen vooral in de gesprekken naar voren.

Waar in veel films de complexiteit van de oorlog werd teruggebracht naar manicheïstische tegenstellingen (Adair, 1981), duidelijk aan de ene kant het goede en aan de andere kant het kwaad, was dit niet het geval in de *Three Kings*. Zoals Shaheen (2008) al aangaf in zijn boek *Guilty*, is de *Three Kings* een uitzondering. Uitspraken als: "What good is it if you leave us here to be slaughtered. Huh? The big army of democracy beats the ugly dictator and saves the rich Kuwaitis, but you will go to jail if you help us escape the same dictator?" zorgen voor een minder goede scheiding tussen wie de good guys zijn en wie zijn de bad guys. In de andere films was de scheiding makkelijker te maken, mede doordat niemand uit het Midden-Oosten een stem kreeg, afgezien van de gemartelde gevangenen in *Zero Dark Thirty*. Doordat niemand uit het Midden-Oosten een eigen stem of gezicht kreeg, werden zij al snel de Ander. Daarnaast moet worden opgemerkt dat de bevolking in het



Midden-Oosten in alle films op basis van uiterlijke kenmerken al snel de Ander werd. De levensstijl, de religie en de uiterlijke kenmerken waren samen genoeg om de bevolking uit het Midden-Oosten als de “andere groep” te construeren. Desondanks kan er geconcludeerd worden dat er binnen de groep van de Ander en de niet-Ander een onderlaag te vinden is. Doordat het zojuist uitgelegde verschil tussen goed en kwaad minder duidelijk aanwezig is, zijn ook de Ander en de niet-Ander op een subtielere manier in de films aanwezig. De resultaten van dit onderzoek laten minder eenduidige conclusies zien dan die van Shaheen (2001) over de representatie van de Ander. De films schilderen niet alle Arabische mannen af als terroristen. Arabieren worden wel in twee films volkomen ontweken.

## Hoofdstuk 7 | Conclusie

In dit onderzoek is er middels een narratologische filmanalyse onderzocht welke visualiseringsverschillen van trauma er zijn bij de Ander en de niet-Ander in Hollywoodoorlogsfilms voor en na 11 september 2001. In totaal zijn er vier films geanalyseerd. Twee uit de periode van 1990 tot 11 september 2001 en twee uit de periode van 11 september 2001 tot en met 2012. In dit hoofdstuk zal de onderzoeksvraag beantwoord worden, gevolgd door reflecties op het onderzoek en verdere aanbevelingen.

### 7.1 | Beantwoording onderzoeksvraag

De onderzoeksvraag die in deze scriptie centraal staat, zoals omschreven in de inleiding, luidt als volgt:

#### **Onderzoeksvraag**

Welke visualiseringsverschillen zijn er in de representatie van trauma van 'de Ander' en de 'niet-Ander' in Hollywood(oorlog)films in de periode voor en na 11 september 2001?

In hoofdstuk 5 zijn de resultaten gepresenteerd, waarna de vier deelvragen zijn beantwoord. Vervolgens is de koppeling met de theorie gemaakt in hoofdstuk 6. Er kunnen op basis van dit onderzoek geen eenduidige conclusies worden getrokken betreffende de representatie van trauma van de Ander en de niet-Ander, ook niet als de aspecten trauma en de Ander/niet-Ander los van elkaar worden gezien. Er zijn twee films per tijdsperiode geanalyseerd en in beide perioden staan deze films haaks op elkaar wat betreft de representatie van trauma en de Ander in het algemeen.

De twee films *Courage under Fire* en *Home of the Brave* lijken qua representatie van trauma in relatie tot de Ander en niet-Ander veel op elkaar. In beide films is er een onzichtbare Ander, namelijk de Irakezen. De Irakezen worden nauwelijks in beeld gebracht, maar als ze in beeld worden gebracht is dit erg kort en op basis van stereotyperende beelden. De Iraakse slachtoffers van trauma zijn er vrijwel niet en als ze er wel zijn, zorgt de cameravoering ervoor dat het niet nadrukkelijk aanwezig is. De Amerikaanse militairen worden echter als hevig getraumatiseerd gerepresenteerd in deze films. De nadruk ligt in vrijwel de hele films op deze trauma's. Dit staat haaks op de manier waarop trauma gerepresenteerd wordt in *Three Kings* en *Zero Dark Thirty*. In deze film is er sprake van trauma op een subtielere manier. Er worden geen symptomen van PTSS gerepresenteerd en het blijft vooral bij fysiek trauma, waarbij het wel duidelijk is dat de personages, aan beide kanten, het emotioneel moeilijk hebben met de situatie, maar hier ligt nooit de nadruk op. In de *Three Kings* wordt wel op een opvallende manier geprobeerd de impact van trauma weer te geven, wederom aan beide kanten. Bij de representatie van fysiek trauma vertraagt het beeld en bij de impact van een

kogel krijgt de kijker zelfs de binnenkant van het lichaam te zien om te illustreren wat zo'n kogel met het lichaam doet. In dialogen wordt er relatief weinig, vergeleken met de andere twee films uit de analyse, over trauma gesproken maar als er over gesproken wordt, krijgen ook de mensen uit het Midden-Oosten een stem.

Over het algemeen kan er worden geconcludeerd dat trauma bij zowel de Ander als de niet-Ander in beeld gebracht wordt. Er zijn echter grote verschillen in de manier waarop trauma bij beide wordt gevisualiseerd. Bij de niet-Ander is trauma, zowel fysiek als mentaal (vaak gebleken in de vorm van PTSS) nadrukkelijker in de film aanwezig dan bij de Ander. Bij de niet-Ander wordt er namelijk daadwerkelijk stilgestaan, door middel van een langer shot of een close-up of een aantal scènes, bij het opgelopen trauma. Ook wordt er in de film vaak al behandeling voor gevonden. Dan wel door behandeling bij een dokter of door hulp bij een praatgroep of andere vormen van sociale ondersteuning. Hoewel de Ander niet wordt uitgesloten van de representatie van trauma, is er van een behandeling van zijn of haar trauma geen sprake. Op zijn hoogst wordt er in de film naar gevraagd, maar in meer dan één of twee scènes komt het niet terug.

Er is dus sprake van duidelijke visualiseringsverschillen van trauma bij de Ander en de niet-Ander, zowel in de hoeveelheid aandacht die de film aan trauma schenkt, namelijk aanmerkelijk meer en diepgaander voor de niet-Ander dan voor de Ander, als in aandacht voor behandeling, namelijk wel aanwezig bij de niet-Ander, terwijl er bij de Ander geen sprake is van therapie of genezing. Tegelijk moet echter ook geconstateerd worden dat er, op basis van de huidige analyse, geen reden is om aan te nemen 11 september 2001 voor een kentering heeft gezorgd in de manier waarop Hollywood oorlogstrauma representeert.

## 7.2 | Reflectie

Eigen interpretatie stond aan de basis van de uitgevoerde analyse. Dit is altijd het geval bij een kwalitatieve analyse. Het doel was dan ook nieuwe inzichten te geven over de visualisering van trauma in relatie tot de Ander in Hollywoodfilms, niet om objectieve uitspraken te kunnen doen over de inhoud of totstandkoming van de films. De grootste beperking van het onderzoek blijft echter deze manier van analyseren. De valkuil is dat de codeerder al snel zelf interpreterend bezig is. Dit is geprobeerd te ondervangen door middel van intercoder reliability. Desondanks blijft het onderzoek interpretatief van aard. Dit is tevens de kracht van het onderzoek, maar kan ook een beperking zijn. Vandaar dat er in hoofdstuk 4 door middel van het meetinstrument is geprobeerd de analyse enigszins te standaardiseren. Door de stappen van de analyse op deze manier transparant te maken, wordt het onderzoek opengesteld voor een tweede meeting door andere codeerders, al of niet met dezelfde onderzoekseenheden. Dit brengt mij op de tweede beperking van dit onderzoek: het aantal onderzoekseenheden. Deze scriptie kan feitelijk als niet meer dan een voorstudie gezien worden van

een mogelijk groter opgezet onderzoek, waarbij meer films worden betrokken, om de conclusies die hier verwoord zijn beter te kunnen onderbouwen of verder te kunnen nuanceren.

Het onderzoek levert veel kennis over de representatie van de ander. Dit blijkt een dynamisch en actueel proces te zijn. Het belangrijkste nieuwe inzicht dat de uitkomst van dit onderzoek oplevert, is dat de representatie van trauma is gecorreleerd aan het discours van de Ander en de niet-Ander, maar op een complexere wijze dan gedacht. Er blijkt binnen de Ander en de niet-Ander nog een laag te zitten. Doordat de films de scheiding tussen goed en kwaad minder zwart-wit representeren, is de scheiding tussen de Ander en de niet-Ander ook minder duidelijk. Er blijkt binnen de groep van de niet-Ander altijd nog een Ander te zitten en andersom. Het verdient aanbeveling om die complexe representatie van de getraumatiseerde Ander in oorlogsfilms nader te onderzoeken. Daarnaast verdient het aanbeveling om de mening van de kijkers erbij te betrekken. De creatie van de Ander wordt in films opgezet door Hollywood, maar of en hoe dit beeld door kijkers altijd zoal op dezelfde manier geïnterpreteerd wordt, is een ander verhaal.

## Bronnenlijst

---

- American Psychiatric Association. (2000). *Diagnostic and statistical manual of mental disorders* (4<sup>th</sup> ed., text rev.). Washington, DC: American Psychiatric Association.
- Adair, G. (1981) *Vietnam on Film: From the Green Berets to Apocalypse Now*. London: Proteus.
- Bigelow, K. (Regie). (2012). *Zero Dark Thirty*. [Dvd]. Columbia Pictures.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2010). *Film art: An Introduction*. Columbus: McGraw-Hill Companies.
- Bronfenbrenner, U. (1994). Nature-nurture reconceptualised in developmental perspective: A bioecological model. *Psychological Review*, 10(4), 568-586.
- Buruma, I., & Margalit, A. (2004). *Occidentalism: The West in the eyes of its Enemies*. New York: Penguin Books.
- Caruth, C. (red.) (1995). *Trauma: Explorations in memory*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Carruthers, S. (2003). Bringing it all back home: Hollywood returns to war. *Small War & Insurgencies* 14(1), 167-182.
- Chouliaraki, L. (2008). The Mediation of suffering and the vision of a cosmopolitan public. *Television & new media* 9(5), 371-439.
- Dyer, R. (1977). Stereotyping. In: Dyer, R. (red.) *Gays and Film*, (pp. 27-39). London: British Film Institute.
- Fontana, B. (1993). *Hegemony and power: On the relation between Gramsci and Machiavelli*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Freud, S. (1959). Inhibitions, symptoms and anxiety. In J. Strachey (Ed. and Transl.) *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* 20 (pp. 75-175). London: Hogarth Press. (Originele werk is gepubliceerd in 1926)
- Hall, S. (1997). The Work of Representation. In: S. Hall (1997), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (pp. 1-74). London: Sage.
- Herman, J.L. (1992) *Trauma and Recovery*. New York: Basic Books.
- Kleinen, J. (2003). Framing "the Other". A critical review of Vietnam war movies and their representation of Asians and Vietnamese. *Asia Europe Journal* 1, 433-451.
- Kunst en Cultuur. <http://kunst-en-cultuur.infonu.nl/oorlog/2322-de-gevolgen-van-de-vietnamoorlog.html>. Bezocht op 10 april, 2013.
- Laplanche, J. & Pontalis, J.B. (1967). *The language of psycho-analysis*. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis.
- Larsen, S. (2006). *Media and minorities. The politics of race in news and entertainment*. Rowman & Littlefield Publishers.
- Luhmann, N. (1996). *The reality of the mass media*. Stanford: Stanford University Press.

- Moeller, S. D. (2006). Regarding the pain of others. Media, bias, and the coverage of international disasters. *Journal of International Affairs* 59 (2), 173-197.
- Naber, N. (2007) "Look Mohammed the terrorist is coming!" Cultural racism, nation-based racism, and the intersectionality of oppressions after 9/11. In N. Naber & A. Jamal (red), *Race and Arab Americans Before and After 9/11* (pp. 276-304). Syracuse: Syracuse University Press.
- Price, S. (2005) American mentality? Trauma, imperialism and the authentic veteran in mainstream Hollywood narrative. *Journal of Media Practice* 6 (2), 83-91.
- Pollard, T. (2002). The Hollywood War Machine. *New Political Science* 24 (1): 121-139.
- Russel, D. O. (Regie). (1999). *Three Kings* [Dvd]. Warner Bros.
- Said, E. W. (1978). *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*. New York: Pantheon Books.
- Shaheen, J. (2003). Reel bad Arabs: How Hollywood vilifies a people. *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science* 588, 171-193.
- Shaheen, J. (2008). *Guilty. Hollywood's Verdict on Arabs after 9/11*. Northampton MA: Olive Branch P Press.
- Suid, L. (1981). Hollywood & Vietnam. *Journal of American Culture* 4 (2), 136-148.
- Van der Kolk, B. A. (1989). The compulsion to repeat the trauma: Revictimization, attachment and masochism. *Psychiatric Clinics of North America*, 12, 398-411.
- Van der Kolk, B. A., & Ducey, C. (1989). The psychological processing of traumatic experience: Rosarch patterns in PTSD. *Journal of Traumatic Stress*, 2(3), 259-274.
- Van der Kolk, B. A., Perry, J.C., & Herman, J. L. (1991). Childhood origins of self-destructive behavior. *American Journal of Psychiatry*, 148, 1665-1671.
- Van der Kolk, B. A., McFarlane, A. C., & Weisæth, L. (1996). *Traumatic stress: The effects of overwhelming experience on mind, body, and society*. The Guilford Press.
- Verstraten, P. (2006) *Handboek Filmnarratologie*. Uitgeverij Vantilt, Nijmegen.
- Werner J.S. & Huynh, L. D. (1993) *The Vietnam War. Vietnamese and American Perspectives*. New York: M.E. Sharpe.
- Winkler, I. (Regie). (2006). *Home of the Brave* [Dvd]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Zwick, E. (Regie). (1996). *Courage under Fire* [Dvd]. Fox 2000 Pictures.

## Bijlage 1 | Lijst Amerikaanse speelfilms oorlogen Midden-Oosten

Gezocht in:

<http://www.imdb.com/list/M6rAOQTvpbM/>

<http://www.ranker.com/list/all-gulf-war-movies-or-list-of-gulf-war-movies/all-genre-movies-lists>

Zoekwoorden:

Gulf war movies, Middle East conflicts, War in Afghanistan, Iraq War in films

Kenmerken:

- Amerikaanse speelfilms;
- Geen Science Fiction films of parodieën ;
- Moet zich gedeeltelijk afspelen in het Midden-Oosten. Dit mag ook zijn door de weergave van langdurige flashbacks;
- Oorlog/conflict in het Midden-Oosten moet centraal staan. Niet de aanslagen op de Twin Towers zelf. De voortkomende oorlog daaruit in het Midden-Oosten wel, geen specifieke films over de aanslagen of de vliegtuigen die hiervoor gebruikt werden. Ook geen speelfilms betreffende kantoorpolitiek in Washington zonder het zien van de daadwerkelijke oorlog in het Midden-Oosten.

*1990 - 11 september 2001 (5)*

*The Finest Hour (1992)*

*Courage under Fire (1996)*

*Thanks for a Grateful Nation (1998)*

*Bravo Two Zero (1999)*

*Three Kings (1999)*

*11 september 2001 – 2012 (20)*

*Live from Baghdad (2002)*

*Jarhead (2005)*

*The Devil's Double (2011)*

*The Manchurian Candidate (2004)*

*Green Zone (2010)*

*Syriana (2005)*

*The Kingdom (2007)*

*Rendition (2007)*

*Lion for Lambs (2007)*

*Brothers (2009)*

*A Line in the Sand (2009)*

*Home of the Brave (2006)*

*Battle for Haditha (2007)*

*Stop-Loss (2008)*

*Body of Lies (2008)*

*The Hurt Locker (2008)*

*The Men who stare at Goats (2009)*

*Act of Valor (2012)*

*Zero Dark Thirty (2012)*

*The Messenger (2009)*