

“IN SICILY, WOMEN ARE MORE DANGEROUS THAN SHOTGUNS”

DE NARRATIEVE FUNCTIE VAN HET VROUWELIJKE PERSONAGE IN FRANCIS FORD COPPOLA'S *THE GODFATHER* TRILOGIE



MASTERSCRIPTIE FILM- & TELEVISIEWETENSCHAPPEN

EVA MARIE SCIARONE

UNIVERSITEIT UTRECHT

STUDIEJAAR 2011-2012, BLOK 4

STUDENTNUMMER:

3197905

INLEVERDATUM:

1 AUGUSTUS 2012

SCRIPTIEBELEIDER:

FRANK KESSLER

TWEEDE CORRECTOR:

NANNA VERHOEF

AANTAL WOORDEN:

12844

INHOUDSOPGAVE

1.	DE VERANKERING VAN FRANCIS FORD COPPOLA'S <i>THE GODFATHER</i> TRILOGIE IN DE HEDENDAAGSE POPULAIRE CULTUUR	3
2.	EEN VERSPLINTERING IN HET FILMWETENSCHAPPELIJK DISCOURS	7
2.1	MEER AANDACHT VOOR DE ACTIEVE FUNCTIE VAN HET VROUWELIJKE PERSONAGE BINNEN HET NARRATIEF	9
3.	DRIE NIVEAUS VAN ONDERZOEK NAAR DE NARRATIEVE FUNCTIE VAN DE VROUWELIJKE PERSONAGES: CONSTRUCTIE, NETWERK EN DE RELATIE PERSONAGE – TOESCHOUWER	12
3.1	CASUSMATERIAAL	17
4.	ANALYSE VAN DE NARRATIEVE FUNCTIE VAN VROUWELIJKE PERSONAGES IN <i>THE GODFATHER</i> TRILOGIE	18
4.1	DE VROUW IN <i>THE GODFATHER</i> TRILOGIE EN <i>LA VIA VECCHIA</i>	18
4.2	CARMELA "MAMA CORLEONE" (MORGANA KING)	20
4.3	APOLLONIA VITELLI – CORLEONE (SIMONETTA STEFANELLI)	23
4.4	KAY ADAMS (DIANE KEATON)	26
4.5	COSTANZIA "CONNIE" CORLEONE (TALIA SHIRE)	33
4.6	MARY CORLEONE (SOFIA COPPOLA)	37
5.	EEN CRUCIALE ACTIEVE ROL VOOR HET VROUWELIJKE PERSONAGE BINNEN HET NARRATIEF VAN <i>THE GODFATHER</i> TRILOGIE	42
6.	LITERATUURLIJST	47

1. DE VERANKERING VAN FRANCIS FORD COPPOLA'S *THE GODFATHER TRILOGIE* IN DE HEDENDAAGSE POPULAIRE CULTUUR

THE GODFATHER (1972) van regisseur Francis Ford Coppola wordt vaak bestempeld al één van de beste films aller tijden. Ook de vervolgfيلمs, THE GODFATHER: PART II (1974) en THE GODFATHER: PART III (1990), worden beschouwd als klassiekers uit de Amerikaanse filmgeschiedenis. Deze trilogie over de maffiafamilie 'Corleone', Italiaans –Amerikaanse immigranten uit Sicilië, sleepte meer dan twee dozijn *Academy Award* nominaties in de wacht.¹ THE GODFATHER en THE GODFATHER: PART II wonnen beide een Oscar voor "Best Picture". Coppola en Mario Puzo, de schrijver van de oorspronkelijke romans waarvan de films zijn afgeleid, wonnen twee maal de Oscar voor "Best Adapted Screenplay". Daarnaast won Coppola de Oscar voor "Best Director" voor THE GODFATHER: PART II. Marlon Brando en Robert de Niro wonnen diverse prijzen voor hun acteurprestaties als de jonge en de oude Don Corleone, alias 'The Godfather'.²

Commercieel gezien is THE GODFATHER trilogie de meest succesvolle filmtrilogie ooit, omdat zij in totaal meer dan een biljoen dollar heeft opgebracht.³ De aantrekkingskracht van de films is volgens Nick Browne in 'Fearful A-Symmetries: Violence as History in THE GODFATHER Films' op diverse manieren te verklaren. Die eerste reden die Browne geeft is dat de films een kruising vormen tussen traditionele Amerikaanse filmgenres en de traditie van de Europese 'Art Cinema'.⁴ De drie films tonen een hoge mate aan vakmanschap als het gaat om de sets, kostuums, belichting, cinematografie, geluid, muziek, bewerking.⁵ Dit maakt de films een lust voor het oog. Tegelijkertijd geven zij een nieuwe interpretatie aan de klassieke Amerikaanse 'misdaadfilm' door haar meer in de richting van het epische familiedrama te trekken.⁶

¹ Browne, Nick. 'Fearful A-Symmetries: Violence as History in The Godfather Films'. *Francis Ford Coppola's THE GODFATHER Trilogy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 1

² Ibidem, 1

³ Ibidem, 1

⁴ Ibidem, 2

⁵ Ibidem, 2

⁶ Ibidem, 2

Daarnaast danken de films hun populariteit volgens Browne aan een fenomeen dat hij de 'Coppola Aesthetic noemt', het feit dat de films zowel realistisch als teatraal tegelijk zijn.⁷ De films zouden volgens Browne zelfs 'antimodernistisch' genoemd kunnen worden, doordat de films plaatsvinden in de fotografische wereld, zonder het gebruik van *special effects* maar met volle transparantie van de gebruikte filmtechniek.⁸ Wat Coppola's regie zo briljant maakt volgens Browne, is dat hij door middel van *framing* en compositie van de individuele shots van zijn acteurs, epische kracht en betekenis aan hun acteerwerk weet te geven. Coppola heeft daarmee volgens Browne een nieuwe filmische stijl ontdekt. Deze noemt Browne de 'Cinema of Transparency':

'It is a cinema of transparency, a cinematic style that has no need to call attention to itself but only to display the inherent theatricality of the action taking place in the middle distance, for it is the framelines and the lightning that create dark hollows and zones of significant illumination that give meaning to the actors' looks, moments and lines. This cinematic style does not present but discloses the drama'.⁹

De genialiteit van Coppola's regie ligt in het feit dat de filmtechniek zelf niet alle aandacht opeist, maar dat zij puur in dienst staat van de te onthullen mise-en-scène. Wat deze 'cinema van transparantie' waar Browne over spreekt dus in feite te weeg brengt, is een meer *directe* emotionele betrokkenheid van de kijker bij de film. Doordat de kijker niet wordt afgeleid door techniek gaat zijn aandacht volledig naar de actie die er plaatsvindt. Coppola's regie zorgt ervoor dat THE GODFATHER films, hoewel zij een criminele onderwereld representeren die ver van de 'legitieme' maatschappij afstaat, bovenal toch de menselijke kant van haar personages laten zien, waardoor de kijker zich kan identificeren met deze personages.

Het is daarom niet verwonderlijk dat deze trilogie zich sterk heeft weten te verankeren in de hedendaagse populaire cultuur. Fran Mason schrijft in 'The Gangster Film as Epic: THE GODFATHER trilogy' zelfs dat THE GODFATHER onderdeel is

⁷ Browne, Nick. 'Fearful A-Symmetries: Violence as History in The Godfather Films'. *Francis Ford Coppola's THE GODFATHER Trilogy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 2

⁸ Ibidem, 2

⁹ Ibidem, 3

geworden van onze populaire cultuur op een manier waarop dat een andere gangster film nooit gelukt is.¹⁰ Momenten of beelden uit de film hebben een dusdanige iconische status gekregen dat zij ook buiten het beeldscherm om voortleven in ons collectieve geheugen:

“THE GODFATHER has entered popular culture in a way that no other gangster movie has managed to extent that the film no longer exists simply as a screen text but as a part of a popular consciousness in memories of any number of moments or images from the film: Marlon Brando’s puffed out cheeks, the dead horse, the Don’s chair, the Baptism sequence, the gun in the toilet or Luca Brasi’s sleeping arrangements”.¹¹

Mason beaamt dat deze film onderdeel is gaan uitmaken van de populaire cultuur doordat zij, hoewel zij een representatie geeft van een alternatieve sociaal - economische maatschappij, toch veel kenmerken vertoont van het alledaagse leven in de ‘legitieme’ maatschappij.¹² Voorbeelden hiervan zijn volgens Mason herkenbare collectieve waarden als *familie* en *familiehiërarchie*.¹³ Tegelijkertijd is deze alternatieve maatschappij echter zo verschillend en zo hermetisch afgesloten, dat het lijkt alsof de legitieme maatschappij en zijn normen en waarden in die alternatieve maatschappij niet eens bestaan.¹⁴

Ingrid Walker Fields spreekt in ‘Family Values and Feudal Codes: The Social Politics of America’s Twenty-First Century Gangster’ zelfs van een ‘parallel universum’.¹⁵ De manier waarop Vito Corleone zijn eigen ‘cosmos’ bouwt en beschermt, is volgens Fields zo anders, dat zij normen en waarden bevat die in de Amerikaanse samenleving halverwege de twintigste eeuw niet eens bestonden. Voorbeelden hiervan zijn absolute loyaliteit tegenover de familie en vrienden, individuele eer, visie en sociale plicht.¹⁶

¹⁰ Mason, Fran. *The Gangster Film as Epic: THE GODFATHER Trilogy. American Gangster Cinema: From Little Caesar to Pulp Fiction*. Hampshire / New York: Palgrave MacMillan, 2002. 130

¹¹ Ibidem, 130

¹² Ibidem, 130

¹³ Ibidem, 130

¹⁴ Ibidem, 130

¹⁵ Fields, Ingrid Walker. ‘Family Values and Feudal Codes: The Social Politics of America’s Twenty-First Century Gangster’. *The Journal of Popular Culture*. Vol 37 Issue 4, 2004. p.6

¹⁶ Ibidem, 6

THE GODFATHER films lijken, niet alleen in beeld maar ook tekst, voorgoed te zijn opgeslagen in ons collectieve geheugen. Het feit dat beroemde quotes uit de drie films nog steeds veelvuldig geciteerd worden, is wellicht te danken aan het feit dat zij een soort universele 'wijze raad' lijken te bevatten. Teksten als *"A man who doesn't spend time with his family can never be a real man"* of *"Friendship is everything"* bevatten moreel advies voor het dagelijks handelen van de mens. Zelfs *"Leave the gun. Take the cannoli"* is nog zeer toepasbaar, als je haar ziet als een waardevolle tip alleen datgene in je leven met je mee te dragen waar je echt wat aan hebt. Of het nu zoals hier in materiële zin bedoeld is, of meer in spirituele zin.

Ten tijde van het uitkomen van de eerste film had nog niemand van internet gehoord. Toch bestaan er anno 2012 honderden websites die zijn gewijd aan de driedelige THE GODFATHER trilogie. Hoewel de drie films dateren uit 1972, 1974 en 1990, houdt hun populariteit dus zelfs in de eenentwintigste eeuw ten tijde van 'de digitale revolutie' nog volop stand. Het internet fungeert als een 'arena' waar alle THE GODFATHER fans zichzelf kunnen verenigen en waar de liefde voor de films alleen maar wordt aangewakkerd. Het lijkt wel alsof THE GODFATHER films iedere barrière van tijd en plaats overwinnen. Hun populariteit lijkt niet te slijten onder de komst van nieuwe trends op het gebied van film of filmtechniek. De 'taal' die de THE GODFATHER films spreken is kennelijk van een zo universele aard, dat zij iedere generatie opnieuw voor zich weten te winnen. THE GODFATHER trilogie is niet onderhevig aan de vergankelijkheid van de tijd: zij is een op zichzelf staand fenomeen geworden dat zich als het ware buiten de constante 'flux' in de filmwereld om staande weet te houden.

2. EEN VERSPLINTERING IN HET FILMWETENSCHAPPELIJK DISCOURS

In het filmwetenschappelijk discours lijkt er een overeenstemming te zijn over het feit dat de aantrekkingskracht van Francis Ford Coppola's *THE GODFATHER* tijdloos is. Binnen ditzelfde discours zijn de meningen echter verdeeld over hoe de *narratieve functie van het vrouwelijke personage* in deze drie films omschreven zou moeten worden. Er is een traditie ontstaan in deze discussie waarin er twee oppositionele stromingen waar te nemen zijn. De eerste stroming, die opvallend overheerst, beweert dat de films een ongelijke sekseverhouding tussen mannen en vrouwen binnen de maffiafamilie laten zien. Coppola zou in *THE GODFATHER* films een negatief vrouwbeeld neerzetten en het vrouwelijke personage zou binnen het narratief een ondergeschikte positie bekleden. Een vaak gehoord argument is dat de mannelijke maffiosi in *THE GODFATHER* trilogie op een denigrerende, hardhandige manier met vrouwen omgegaan, waardoor het vrouwelijke personage zowel fysiek als mentaal wordt gepositioneerd als 'inferieur' en 'zwak'.

Een voorbeeld van een artikel dat deze visie bepleit, is 'World of the Godfather: No Place for Women' van Molly Haskell uit de *THE NEW YORK TIMES*. Haskell haalt in dit artikel de beroemde eindscène van *THE GODFATHER* aan. Met een kus op de hand wordt Michael Corleone (Al Pacino) door Richard Castellano's Clemenza tot de nieuwe Don benoemd. Daarna sluit de *consigliere*, of raadgever, de deur voor de neus van Michael's vrouw Kay. Dit gebaar symboliseert volgens Haskell dat zijn vrouw zich voortaan niet meer moet bemoeien met zijn toekomstige zakendeals, de spil van zijn leven als de nieuwe 'Don Corleone'.¹⁷ Er is volgens Haskell geen plaats voor vrouwen in het maffialeven. Echtgenotes, vriendinnen en moeders worden door mannen op een onrespectvolle manier behandeld en spelen slechts een rol op de achtergrond.¹⁸ Het is volgens Haskell frappant dat *THE GODFATHER* de vrouw als ondergeschikt positioneert, omdat de film uitkwam op een moment dat de vrouwenbeweging

¹⁷ Haskell, Molly. 'World of the Godfather: No Place for Women'. *New York Times*, 23 maart 1997.

1

¹⁸ *Ibidem*, 1

zichzelf enorm profileerde in de media met de strijd voor gelijke rechten voor mannen en vrouwen.¹⁹ Dit vormt volgens haar een schril contrast met de ongeëmancipeerde uitspraak van Luca Brasi in het begin van de film tegen Don Corleone op de bruiloft van zijn dochter Connie: “May their first child be a masculine child”.²⁰ Ook Jane en Peter Schneider sluiten zich in ‘Gender en Violence: Four Themes in The World of Everyday Mafia Wives’ aan bij deze overheersende stroming in het discours. Zij verdedigen de gedachte dat het vrouwelijke personage binnen het narratief een ondergeschikte rol speelt omdat maffiavrouwen wordt opgelegd zich te houden aan de *omertà* (de opdracht om ‘je neus niet in andermans zaken steken’). Door deze zwijgplicht worden zij monddood gemaakt en nemen zij binnen de familie dus een ongelijke status in ten opzichte van hun mannen, vrienden of vaders.²¹

De tweede stroming binnen het filmwetenschappelijk discours, een visie die duidelijk in mindere mate is vertegenwoordigd, beweert dat het vrouwelijke personage een cruciale functie inneemt binnen het netwerk van personages doordat zij ten grondslag ligt aan het handelen van de mannelijke personages. Een representant van deze tweede stroming is Vera Dika, die in haar artikel “The Representation of Ethnicity in The Godfather’ bepleit dat de vrouw in THE GODFATHER niet als een onderdanig en minderwaardig personage moet worden gezien. Dika benadrukt dat de man niet ‘in controle’ is over zijn vrouw: hij vindt in haar zijn gelijke.²² “*The man may be the head of the family, but the women is it’s center*”.²³ Het vrouwelijke personage in THE GODFATHER films is geen passief wezen, maar een actief autonoom individu dat invloed uitoefent op het handelen van de maffiamannen binnen *La Famiglia*.²⁴ Soms liggen zij zelfs zonder überhaupt te handelen ten grondslag aan dit handelen.

¹⁹ Haskell, Molly. ‘World of the Godfather: No Place for Women’. New York Times, 23 maart 1997.

2

²⁰ Ibidem, 2

²¹ Scheider, Jane, and Peter Schneider. ‘Gender en Violence: Four Themes in The World of Everyday Mafia Wives’. *Mafia Movies: A Reader*. Toronto: Toronto University Press, 2011. 32

²² Dika, Vera. ‘The Representation of Ethnicity in THE GODFATHER’. *Francis Ford Coppola’s The Godfather Trilogy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 90

²³ Ibidem, 90

²⁴ Ibidem, 90

Hoewel de vrouwelijke personages zich ogenschijnlijk aan de cultuurtraditie van de *omertà* houden, is hun houding slechts 'een rol' die zij aannemen. Aan deze rol kunnen zijn een machtspositie ontleen, doordat zij aan de ene kant weten wat er binnen de 'family business' speelt, maar zij zich er tegelijkertijd van kunnen distantiëren. Hierdoor blijft hun status als middelpunt van de in de maffiawereld zo heilige familie onaangetast.

De eerste stroming, waarin de vrouw een passieve rol toebedeeld krijgt, staat dus lijnrecht tegenover het uitgangspunt van de tweede stroming, die verdedigt dat het vrouwelijke personage een actieve speler is in het netwerk van personages. Er zou dus gezegd kunnen worden dat er sprake is van 'een duale versplintering' in het filmwetenschappelijk discours als het gaat om hoe de narratieve functie van het vrouwelijke personage in *THE GODFATHER* trilogie omschreven zou moeten worden. In de filmwetenschappelijke literatuur klinkt de overtuiging van de eerste stroming binnen deze duale versplintering echter vaker door.

2.1 MEER AANDACHT VOOR DE ACTIEVE FUNCTIE VAN HET VROUWELIJKE PERSONAGE BINNEN HET NARRATIEF VAN *THE GODFATHER* TRILOGIE

De vraag is echter waarom er binnen het filmwetenschappelijke discours rondom Coppola's *THE GODFATHER* trilogie beduidend meer aanhangers lijken te zijn van de eerste stroming, waarin de narratieve functie van het vrouwelijke personage binnen *THE GODFATHER* trilogie bijna tot het nulpunt gereduceerd wordt. In de overgrote meerheid van de literaire bronnen over *THE GODFATHER* trilogie wordt het vrouwelijke personage wordt neergezet als een passieve speler in het netwerk van personages. Een bezwaar tegen deze dominante stroming is dat zij dikwijls fragmenten uit de drie films isoleert, en niet kijkt naar hoe het vrouwelijke filmpersonage functioneert binnen het totale narratief of naar de symbolische functie die zij heeft binnen dit narratief. De artikelen van Haskell en Schneider & Schneider zijn hier een voorbeeld van. Fragmenten die in deze artikelen als voorbeeld worden genomen, waarin de mannelijke personages een

harde houding innemen ten opzichte van vrouwelijke personages, worden aangehaald als bewijs voor het feit dat het vrouwelijke personage door Coppola als 'minderwaardig' wordt afgeschilderd. Deze geïsoleerde fragmenten vormen echter geen solide argument hiervoor, omdat ze voorbij gaan aan hoe het vrouwelijke filmpersonage geconstrueerd wordt binnen het narratief *als geheel* en hoe zij van invloed is op het handelen van haar mannelijke tegenspelers.

Er zou gekeken moeten worden naar de plaats van het vrouwelijke personage binnen het totale netwerk van personages en de kenmerken van die personages. Daarnaast zou er gekeken moeten naar de diversiteit aan narratieve middelen waarmee de regisseur een beeld van het personage probeert te schetsen bij de kijker en hoe er op die manier een relatie ontstaat tussen het personage en de toeschouwer. Ook zouden de sociaal - culturele gewoontes die ten grondslag liggen aan het handelen van deze personages, en waarmee sociale gedragspatronen verklaard kunnen worden, nader onder de loep moeten worden genomen. Ten slotte is er veelal geen oog voor hoe de vrouwelijke personages als 'teken' kunnen fungeren voor dieperliggende narratieve lagen in de film.

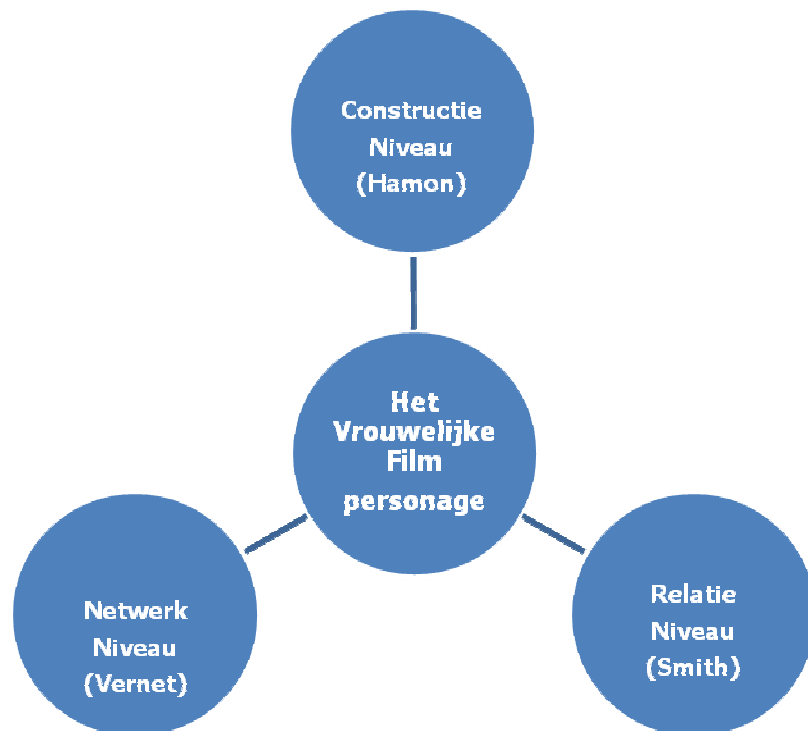
Er kan dus bepleit worden dat de overheersende stroming binnen het filmwetenschappelijk discours dikwijls stoelt op een incomplete, eenzijdige analysemethode. Zij sluit per definitie uit dat het vrouwelijke personage in plaats van een *passieve* speler ook als *actieve* speler binnen het netwerk van personages gezien kan worden. Dit roept de vraag op of het terecht is dat de eerste stroming binnen de filmwetenschappelijke literatuur domineert. Daarom bepleit dit onderzoek bepleit dat er in het filmwetenschappelijk discours rondom THE GODFATHER trilogie meer aandacht zou moeten zijn voor de tweede stroming, die het vrouwelijke filmpersonage een cruciale, actieve rol toekent binnen het narratief.

In hoofdstuk drie van dit onderzoek zal een onderzoeksmethode voorgesteld worden die meer volledig is, omdat zij aandacht besteedt aan de mogelijkheid dat het vrouwelijke personage binnen het narratief van THE GODFATHER trilogie ook als *actief* kan worden beschreven. Deze analysemethode is vollediger, omdat zij zich op drie verschillende analyseniveaus afspeelt: op het

niveau van de *constructie* van het personage, de waarde van het personage binnen een breder *netwerk* van personages, en de *relatie* tussen het personage en de toeschouwer. Aan de hand van deze, uit meerdere lagen opgebouwde, analyse hoopt dit onderzoek een meer onderlegd antwoord te kunnen geven op de vraag: **Kan de narratieve functie van het vrouwelijke personage in THE GODFATHER trilogie als passief of actief omschreven worden?**

3. DRIE NIVEAUS VAN ONDERZOEK NAAR DE NARRatieve FUNCTIE VAN DE VROUWELIJKE PERSONAGES: CONSTRUCTIE, NETWERK EN DE RELATIE PERSONAGE – TOESCHOUWER

Om tot een zo helder en volledig mogelijke analyse te komen van de narratieve functie van het vrouwelijke personage in THE GODFATHER trilogie, moeten binnen dit onderzoek alle verschillende niveaus waarop een filmpersonage geconstrueerd wordt in ogenschouw worden genomen. Daarom zal dit onderzoek plaatsvinden op drie verschillende gradaties: op het gebied van de *constructie*, op het gebied van het *netwerk* van het personage, en de *relatie* personage – toeschouwer. In *figuur 1* is op schematische wijze weergegeven hoe deze personageconstructie precies plaatsvindt. Aan elk van deze niveaus ligt een wetenschappelijke theorie ten grondslag. De theorieën van Hamon, Vernet en Smith geven elk hun eigen visie over hoe het (film)personage geconstrueerd wordt.



FIGUUR 1: DE CONSTRUCTIE VAN HET VROUWELIJKE FILMPERSONAGE IN THE GODFATHER TRILOGIE VANUIT DRIE VERSCHILLENDE NIVEAUS.

De eerste tak van analyse richt zich op de *constructie* van het filmpersonage door middel van narratieve middelen. De theorie van Philippe Hamon in 'De Semiologische Status van het Personage' richt zich feitelijk meer op de constructie van het literaire personage dan op het filmpersonage, maar biedt desondanks bruikbare aanknopingspunten voor de analyse van de constructie het filmpersonage. Hamon beweert dat de analyse van 'het personage' dikwijls onduidelijk en slecht uitgevoerd.²⁵ De reden daarvoor is dat er het personage te vaak wordt voorgesteld als een personage dat steeds meer een eigen leven gaat leiden en zich losmaakt van zijn schepper.²⁶ Hamon sluit zich aan bij de school van de *Nouveau Roman*, die de volledige onderwerping aan het traditionele 'diepe' personage afwijzen ten gunste van het 'platte' personage.²⁷ Het personage is volgens Hamon geen vast 'gegeven' a priori, dat alleen maar herkend hoeft te worden, maar een *constructie* die tijdens het lezen, in de loop van een fictief avontuur geleidelijk aan tot stand wordt gebracht. Het is 'een lege vorm', een 'tabula rasa', die wordt opgevuld door de samenwerking tussen een 'contextueel effect' (accentuering van semantische, intertekstuele relaties) en memorisatie en reconstructie van de lezer.²⁸ Het personage is volgens Hamon dus een constructie van een kritische traditie en cultuur, waar het begrip 'menselijke persoon' een centrale plaats inneemt.²⁹

Aan de hand van Hamon's theorie kan gekeken worden naar hoe het vrouwelijke filmpersonage, als tabula rasa, geconstrueerd wordt aan de hand van bepaalde, vaak door de regisseur gestuurde, narratieve middelen. Deze worden door de toeschouwer worden opgepikt, en krijgen betekenis door het proces van memorisatie en reconstructie bij de toeschouwer tijdens het kijken van de film.³⁰ Een belangrijk onderdeel van deze theorie is het opsporen, sorteren en ordenen van pertinente, essentiële semantische assen. Daar ligt volgens Hamon het fundamentele aandachtspunt.³¹ Deze assen waar Hamon spreekt zijn bepaalde

²⁵ Hamon, Philippe. "De Semiologische Status van het Personage (I)." *Versus* (1989): 81

²⁶ *Ibidem*, 82

²⁷ *Ibidem*, 82

²⁸ *Ibidem*, 91

²⁹ *Ibidem*, 83

³⁰ *Ibidem*, 93

³¹ *Ibidem*, 93

kenmerken of karaktereigenschappen van het personage, bijvoorbeeld 'het geslacht', 'geografische herkomst' of 'de leeftijd'.³² De toeschouwer onttrekt hierdoor informatie aan het personage, vooral bij personages waarvan deze semantische assen een tegenstelling teweeg brengen.³³ Het in kaart brengen van dit soort semantische etiketten het mogelijk personages van elkaar te onderscheiden in hiërarchie en bepaalde stereotiepe kenmerken vast te stellen. Hamon zegt dus dat het personage bij de toeschouwer stapsgewijs van 'leeg' naar 'vol' gaat.

De tweede tak van analyse speelt zich af op het gebied van de constructie, maar dan door te kijken naar het *netwerk van relaties* te midden waarvan het personage zich bevindt. Hamon zegt dat op grond van de overeenkomst, tegenstelling, hiërarchie en rangschikking die het personage aangaat met de andere personages en andere elementen binnen de context van de film, het personage vormt krijgt.³⁴ De theorie van Marc Vernet in 'Het Filmpersonage' sluit aan bij deze gedachte van Hamon. Echter, Vernet richt zich nog in sterkere mate dan Hamon op de manier waarop het filmpersonage vorm krijgt in relatie tot andere personages. Het personage is een volgens Vernet geen eenheid, maar is splitbaar omdat zij een bundeling is van elementen.³⁵ Ze wordt deels bepaald door de uiterlijke kenmerken van de acteur (en bijvoorbeeld de vorige rollen die hij heeft gehad), maar ook door de bijrollen en figuratie. Het personage wordt volgens Vernet niet alleen indirect bepaald door zijn verhouding tot andere personages (zijn elementen worden bevestigd door de plaats die ze innemen ten opzichte van de elementen van andere personages), maar de andere personages kunnen ook de dragers van sommige van zijn elementen zijn.³⁶

De derde tak van deze nieuwe analysemethode spitst zich toe op de *relatie* tussen het personage en de toeschouwer. De theorie van Murray Smith zegt dat

³² Ibidem, 95

³³ Hamon, Philippe. "De Semiologische Status van het Personage (I)." *Versus* (1989). 93

³⁴ Ibidem, 90

³⁵ Vernet, Marc. "Het Filmpersonage". *Versus* (1989) Vol.07. 12

³⁶ Ibidem, 12

het personage pas waarde krijgt door de identificatie die de toeschouwer ontwikkelt met het personage. Smith beschrijft in 'Engaging Characters' het personage als een 'human agent'.³⁷ Volgens Smith moet deze *human agent* aan zeven kenmerken voldoen voordat hij een personage genoemd mag worden.³⁸ Deze omvatten dat hij niet alleen moet beschikken over een menselijk lichaam dat continueert in tijd en plaats, maar ook over een zelfbewustzijn, geestelijke activiteit en emotie.³⁹ Daarnaast moet hij het vermogen hebben een taal te gebruiken en te begrijpen, zelf actie te ondernemen en deze te interpreteren, en er moet de mogelijkheid zijn dat hij kenmerkende karaktereigenschappen ontwikkelt.⁴⁰ Deze basis capaciteiten noemt hij samen het 'person schema'.⁴¹

Murray beweert dat een 'actor' pas een personage genoemd kan worden als hij aan deze basis capaciteiten voldoet. Doordat een personage deze menselijke trekken bevat, is de toeschouwer in staat zich te identificeren met het personage. Dit helpt ons de personages te construeren. Zijn 'person schema' bevat volgens Smith kernwaarden die door alle verschillende culturele gedeeld worden.⁴² Via dit *person schema* ontstaat volgens Smith een bepaalde betrokkenheid of *engagement*. Deze *engagement* kan volgens Smith bestaan uit twee verschillende emoties: *empathy*, bestaande uit *mimicry* (onbewuste nabootsing) en *simulation* (bewuste simulatie).⁴³ Bij *empathy* leeft de toeschouwer zo mee met het personage, dat hij bewust of onbewust dezelfde fysieke of affectieve reacties krijgt als het personage.⁴⁴ De tweede emotie noemt hij *structure of sympathy*, bestaande uit *alignment* (een meer informatieve betrokkenheid bij het personage) en *allegiance* (sympathie voor het personage).⁴⁵ Bij *sympathy* leeft de toeschouwer mee met het personage, maar gaat er niet dusdanig in op dat hij denkt het personage te zijn. *Alignment* hangt

³⁷ Smith, Murray. *Engaging Characters – Fiction, Emotion and The Cinema*. Oxford: Clarendon Press, 1995. 20

³⁸ Ibidem, 21

³⁹ Ibidem, 21

⁴⁰ Ibidem, 21

⁴¹ Ibidem, 21

⁴² Ibidem, 22

⁴³ Ibidem, 95

⁴⁴ Ibidem, 98

⁴⁵ Ibidem, 81

de betrokkenheid af van hoeverre het personage binnen het narratief wordt uitgewerkt, aandacht krijgt en te volgen is.⁴⁶

Smith zegt dat de toeschouwer *allegiance*, of trouw, ervaart bij een personage dat door de toeschouwer als moreel goed wordt beschouwd.⁴⁷ Het kan voorkomen dat als de morele goedheid van het personage afneemt, de toeschouwer minder sympathie voor het personage gaat krijgen. De *allegiance* van de toeschouwer wordt dan dus minder.⁴⁸ Onze morele betrokkenheid, zegt Smith, is dus afhankelijk van in hoeverre wij ons op moreel gebied met het personage kunnen identificeren. Er vindt een continue wisselwerkingplaats tussen deze *alignment* en *allegiance*.

Volgens Smith is de personageconstructie van de toeschouwer een dynamisch proces dat verschillende gradaties heeft, afhankelijk van welke narratieve technieken die worden ingezet om deze *engagement* te creëren.⁴⁹ Smith spreekt eveneens van een 'plural engagement', wat impliceert dat we gedurende dezelfde film verschillende engagement kunnen hebben bij hetzelfde karakter, of we hebben tegelijkertijd *engagement* met meerdere karakters op hetzelfde moment in de film. Deze verschillende niveaus van *engagement* hebben volgens Smith te maken met het aantal personage en de complexiteit van de ervaring van het narratief.⁵⁰

Door deze drie analysetheorieën van Hamon, Vernet en Smith op de vrouwelijke personages in THE GODFATHER films toe te passen, komt men tot een meer volledig beeld van de narratieve functie van de vrouwelijke personages doordat zij alle mogelijke invalshoeken behandelt. Hierdoor produceert zij een meer solide onderzoeksuitkomst dan de artikelen die in hun analyse overgaan tot het trekken van conclusies aan de hand van een beperkt scala aan filmfragmenten.

⁴⁶ Smith, Murray. *Engaging Characters – Fiction, Emotion and The Cinema*. Oxford: Clarendon Press, 1995. 22

⁴⁷ Ibidem, 187

⁴⁸ Ibidem, 187

⁴⁹ Ibidem, 31

⁵⁰ Ibidem, 31

3.1 CASUSMATERIAAL

In het vierde hoofdstuk wordt een uitgebreide analyse gemaakt van het vrouwelijke filmpersonage op basis van een uit drie niveaus bestaande onderzoekstheorie, gekoppeld aan fragmenten uit de drie THE GODFATHER films. De drie THE GODFATHER films uit 1972, 1974 en 1990 zullen als casusmateriaal worden gebruikt. Per film zullen de belangrijkste, in meerdere film terugkomende, vrouwelijke personages aan analyse worden onderworpen. In figuur 1 is een overzicht te zien van de belangrijkste vrouwelijke personages.

<u>THE GODFATHER (1972)</u>	<u>THE GODFATHER: PART II (1974)</u>	<u>THE GODFATHER: PART III (1990)</u>
<p><u>DIRECTOR:</u> FRANCIS FORD COPPOLA</p> <p><u>WRITERS:</u> MARIO PUZO (SCREENPLAY), FRANCIS FORD COPPOLA (SCREENPLAY)</p> <p>USA, PARAMOUNT PICTURES, 175 MIN.</p>	<p><u>DIRECTOR:</u> FRANCIS FORD COPPOLA</p> <p><u>WRITERS:</u> MARIO PUZO (SCREENPLAY), FRANCIS FORD COPPOLA (SCREENPLAY)</p> <p>USA, PARAMOUNT PICTURES, THE COPPOLA COMPANY, 200 MIN.</p>	<p><u>DIRECTOR:</u> FRANCIS FORD COPPOLA</p> <p><u>WRITERS:</u> MARIO PUZO (SCREENPLAY), FRANCIS FORD COPPOLA (SCREENPLAY)</p> <p>USA, PARAMOUNT PICTURES, ZOETROP STUDIOS, 162 MIN.</p>
CARMELIA "MAMA" CORLEONE (MORGANA KING)	VITO'S MOEDER (MARIA CARTA)	MARY CORLEONE (SOFIA COPPOLA)
KAY ADAMS (DIANE KEATON)	KAY ADAMS (DIANE KEATON)	KAY ADAMS (DIANE KEATON)
CONSTANZIA "CONNIE" CORLEONE (TALIA SHIRE)	CONSTANZIA "CONNIE" CORLEONE (TALIA SHIRE)	CONSTANZIA "CONNIE" CORLEONE (TALIA SHIRE)
	APOLLONIA VITELLI - CORLEONE (SIMONETTA STEFANELLI)	

FIGUUR 2: BELANGRIJKSTE VROUWELIJKE PERSONAGES IN DE DRIE *THE GODFATHER* FILMS

4. ANALYSE VAN DE NARRATIEVE FUNCTIE VAN DE VROUWELIJKE PERSONAGES IN THE GODFATHER TRILOGIE

In paragraaf 4.2 tot en met 4.6 zal een analyse gemaakt worden van de narratieve functie van de vijf meest prominente, steeds terugkerende vrouwelijke personages uit de drie THE GODFATHER films. Dit zijn Carmela Corleone, Kay Adams, Constanzia Corleone, Apollonia Vitelli - Corleone en Mary Corleone. In de eerste paragraaf van dit hoofdstuk wordt ter introductie aandacht besteedt aan een belangrijk stuk *cultuur* dat van groot belang is voor een complete personageanalyse, en dat in veel filmwetenschappelijke personageanalyses niet of nauwelijks wordt meegenomen. Het gaat hier om de oude normen en waarden van “La Via Vecchia” op het Italiaanse eiland Sicilië, die in de gehele THE GODFATHER trilogie doorschemeren.

4.1 DE VROUW IN THE GODFATHER TRILOGIE EN LA VIA VECCHIA

De Italianen in THE GODFATHER trilogie onderscheiden zich volgens Vera Dika in ‘The Representation of Ethnicity in The Godfather’ van andere representaties van deze etnische groep in films, doordat de Corleone familie de terugkeer belichaamt naar de oude Siciliaanse waarden en normen. ‘La Via Vecchia’.⁵¹ Doordat de Corleone’s de traditionele leefwijze van een oude samenleving representeren, staan zij symbool voor een bepaalde nostalgie.⁵² *La Via Vecchia* is een term die op Sicilië gebruikt wordt om de gedragscode te beschrijven over hoe men zich op het eiland dient te gedragen en hoe men het leven zou moeten organiseren met respect voor mannen, vrouwen en leden van de familie.⁵³

Wat betreft de status van de vrouw blijkt *La Via Vecchia* zich uit te spreken in de richting van wat dit onderzoek tracht te bewijzen, omdat de vrouw volgens *La Via Vecchia* binnen het netwerk van de familie een actieve en prominente rol inneemt. Voor analyse van de vrouwelijke personages in THE GODFATHER films is het dus van groot belang te kijken naar in hoeverre deze

⁵¹ Dika, Vera. ‘The Representation of Ethnicity in THE GODFATHER’. *Francis Ford Coppola’s The Godfather Trilogy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 88

⁵² Ibidem, 88

⁵³ Ibidem, 88

culturele normen en waarden in de drie films terugkomen en in hoeverre ze bepalend zijn voor de narratieve functie van de vrouwelijke personages.

Zoals in hoofdstuk twee van dit onderzoek al werd aangehaald, bepleit Vera Dika dat de gehele THE GODFATHER trilogie doordrongen is van deze oude normen en waarden. Dika benadrukt dat in de films duidelijk zichtbaar is dat de man volgens *La Via Vecchia* zijn vrouw niet controleert, maar dat hij in haar zijn gelijke vindt.⁵⁴ Man en vrouw staan binnen de familie dus op gelijke hoogte naast elkaar. De man als hoofd van de familie, en de vrouw als middelpunt van de familie. Op grond daarvan zou beweerd kunnen worden dat de vrouwelijke personages in THE GODFATHER films, zoals het oude *La Via Vecchia* voorschrijft, een evenzo belangrijke functie zou moeten innemen als de mannelijke personages binnen THE GODFATHER trilogie. De normen en waarden van *La Via Vecchia* sluiten aan bij de tweede stroming binnen het filmwetenschappelijk discours, waarin een ander, nieuw geluid doorklinkt in de filmwetenschap omdat het vrouwelijke personage binnen het narratief in een meer actieve rol geplaatst wordt. Dit impliceert dat het vrouwelijke personage binnen deze maffiatrilogie niet zo 'passief' en 'minderwaardig' is als overheersend in de wetenschappelijke literatuur rondom THE GODFATHER trilogie beweerd wordt (de 'actieve' man versus de 'passieve' vrouw).

Tot dusver is de sociaal-culturele code van de Via Vecchia niet voldoende in wetenschappelijke analyses meegenomen, hoewel zij veel zegt over de gedragscodes tussen de mannelijke en vrouwelijke personages binnen THE GODFATHER trilogie. Zij helpt dikwijls de narratieve functie van het vrouwelijke personage verklaren en geeft opheldering over de manier waarop mannelijke en vrouwelijke personages zich tegenover elkaar opstellen in de drie films. Daarom zal in de analyse van de belangrijkste vrouwelijke personages uit THE GODFATHER films steeds gerefereerd worden aan deze culturele waarden en normen van *La Via Vecchia*. Er zal worden gekeken naar of de positie van het vrouwelijke personage als 'centraal middelpunt' binnen het netwerk van de familie, zoals ook

⁵⁴ Dika, Vera. 'The Representation of Ethnicity in THE GODFATHER'. *Francis Ford Coppola's The Godfather Trilogy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 90

de normen en waarden van *La Via Vecchia* voorschrijven, in die analyses wordt bevestigd.

4.2 CARMELA “MAMA CORLEONE” (MORGANA KING)

We maken voor het eerst kennis met Carmela Corleone, de echtgenote van de oude Don Vito Corleone, aan het begin van *THE GODFATHER* (1972). We zijn getuige van hoe Don Corleone achter zijn zware notenhouten bureau tijdens de bruiloft van zijn dochter zaken doet met mannen die hem stuk voor stuk om een gunst komen vragen. Hierbij spreekt hij de fameuze woorden “I’ll take care of it”. Vanuit de donkere kamer verplaatst de camera zich naar buiten, waar de festiviteiten voor de bruiloft zich voltrekken. Tijdens dit grote familiefeest grijpt Mama Corleone de microfoon om met volle overtuiging een Italiaans lied ten gehore getiteld “C’è la Luna a Mezzu ‘u Mare” (“De maan staat boven de zee”) over een dochter die haar ouders vraagt om een geschikte huwelijkskandidaat.

Tijdens deze eerste kennismaking construeert de kijker aan de hand van fysieke kenmerken en zichtbare karaktertrekken (de zogenaamd semantische assen waar Hamon over spreekt) een beeld van de narratieve functie van het personage Carmela.⁵⁵ Met haar pastelroze jurk met corsage en opgestoken ietwat grijzend haar, reconstrueert de toeschouwer direct dat het hier om een moederfiguur moet gaan. Omdat de moederrol doorgaans geassocieerd wordt met zorgzaamheid en geborgenheid, ontstaat een gevoel van herkenning en sympathie bij de kijker. Haar leeftijd, zij is duidelijk ouder dan de andere vrouwen op het feest, dwingt een zekere status af bij de kijker. Dit contextuele effect helpt de kijker om te bepalen welke functie zij binnen het narratief van de film gaat innemen. De eerste informatie die de kijker uit deze openingscène kan onttrekken, is dat zij in het middelpunt van de belangstelling staat binnen de familie omdat zij een belangrijke status heeft binnen het familienetwerk vanwege haar rol als ‘la mamma’. Haar plaats op het podium, verheven boven de andere familieleden, symboliseert dit.

⁵⁵ Hamon, Philippe. “De Semiologische Status van het Personage (I).” *Versus* (1989): 93

Carmela is volgens Vera Dika in 'The Representation of Ethnicity in THE GODFATHER' het toonbeeld van "La Donna di Serietà". Zij vormt zowel qua gedrag als qua uiterlijk de ideale vrouw volgens de opvattingen van *La Via Vecchia*.

'As dictated by these old ways [La Via Vecchia], the ideal woman is "La Donna di Serietà", a woman of seriousness, of dignity and virtue. Her domain is her household and her family, and everything revolves around her.'⁵⁶ [...] Portrayed by Morgana King with her regally graying hair, full figure, and matronly dress, she is the embodiment of the mother as a creator and maintainer of the family, and the center of all that Michael and Vito try so desperately to protect.'

Mama Corleone, een geëmigreerde Siciliaanse, weet precies goed hoe zij zich volgens de gedragscodes van dit eeuwenoude vrouwbeeld dient te gedragen. Doordat haar karaktertrekken volledig afgestemd lijken te zijn op de creatie van een imago als serieuze, waardige en deugdelijke vrouw met dito uiterlijk, creëert zij macht en aanzien voor zichzelf binnen de familie. Ze dwingt op die manier respect en ontzag af bij zowel de mannelijke als vrouwelijke relaties binnen het netwerk van de familie. Hierdoor eigent zij zich de positie van onmisbare 'spil' van de familie op een heel bewuste manier toe. Deze belangrijkheid binnen het netwerk van personages bepaalt, zoals Vernet bepleit in 'Het Filmpersonage', de narratieve waarde van Carmela ten opzichte van andere personages.



FIGUUR 3: TERWIJL VITO CORLEONE MAFFIADEALS SLUIT, ENTERTAINT ZIJN
'PARTNER IN CRIME' CARMELA CORLEONE DE FAMILIE

⁵⁶ Dika, Vera. 'The Representation of Ethnicity in THE GODFATHER'. *Francis Ford Coppola's The Godfather Trilogy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 88

Terwijl Carmela de gasten entertaint, zijn de genodigden, afgeleid door dit optreden, niet bezig met het feit dat vader Corleone de grote afwezige is op dat moment doordat hij binnen maffiadeals aan het sluiten is (*figuur 3*). Hierdoor maakt Carmela Corleone mogelijk dat Vito Corleone zijn praktijken, allemaal in dienst van 'het welzijn van de familie', in alle rust kan uitvoeren. Niet alleen Vito Corleone doet zijn plicht voor de familie, ook Carmela "takes care of it". Als Italiaanse maffiavrouw snapt ze wat haar te doen staat. Don Corleone en zijn vrouw zijn een team. Samen zorgen ze ervoor dat de familiepraktijken op rolletjes lopen: hij als hoofd, zij als middelpunt van *La Famiglia*. De kracht van Carmela Corleone is, en wat haar zo onmisbaar maakt, dat zij in haar huwelijk met Vito Corleone steeds opnieuw een brug smeedt tussen de maffiapraktijken waar haar man zich actief mee bezig houdt en het 'normale' familieleven.

Omgekeerd is Carmela, als Vito's wederhelft en middelpunt van de familie, de belangrijkste drijfveer voor het handelen van Vito Corleone. Zijn liefde voor haar en haar bescherming zijn de aanstichters van zijn gedrag. De maffiavrouw speelt geen rol op de achtergrond, zij wordt door de maffiaman op een voetstuk (of hier: op een podium) gezet. Carmela voorziet hem van een rechtvaardiging voor zijn geweldige gedrag. De adoratie van Vito voor Carmela als middelpunt van de familie wordt door Alessandro Camon benadrukt in 'The Godfather and the Mythology of Mafia': 'There is the devotion of Vito, the original Don, to his equally devoted, low-key Italian wife.'⁵⁷ Camon oppert zelfs dat het fenomeen van 'de Siciliaanse moeder' een dusdanige grote rol inneemt binnen de maffiawereld dat zelfs de naam 'Mafia' van een wanhoopskreet van een Siciliaanse moeder afgeleid schijnt te zijn. Sommigen beweren namelijk dat 'Mafia' staat voor 'Ma Fija' (mijn dochter) wat een moeder eindeloos uitschreeuwde nadat haar dochter was gedood door vreemde soldaten, zo vaak dat die woorden de oorlogskreet werden van een hele stad.⁵⁸

⁵⁷ Camon, Alessandro. 'THE GODFATHER and the Mythology of Mafia'. Francis Ford Coppola's The Godfather Trilogy. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 68

⁵⁸ Ibidem, 58

Carmela heeft binnen het narratief een cruciale, actieve functie, omdat zij het netwerk van de familie bij elkaar houdt door de deals van Don Vito Corleone te maskeren. Dit fragment uit de opening van *THE GODFATHER* (1972) is daar een lichtend voorbeeld van. Tegelijkertijd is zij als spil van de familie de motivatie voor het handelen van de mannen binnen dit familienetwerk.

Het personage van Carmela ontwikkelt al direct in de eerste minuten van *The Godfather* (1972) een band met haar toeschouwers, doordat zij als symbool staat voor oude normen en waarden zoals liefde, loyaliteit en saamhorigheid, maar ook discipline en respect. Doordat de toeschouwer, zoals Smith bepleit in *'Engaging Characters – Fiction, Emotion and The Cinema'*, deze waarden in een personage herkent, ontwikkelt hij een bepaalde 'engagement' bij het karakter Carmela.⁵⁹ Het is alsof we haar al kennen, omdat zij bepaalde normen en waarden representeert die door alle mensen gedeeld worden. Haar waarde ligt bij het feit dat zij het familienetwerk bij elkaar houdt, door als centraal 'connectiepunt' in dit netwerk te fungeren zoals alle moeders dat trachten te doen. Dit is de reden waarom zij door de mannelijke personages geadoreerd wordt: zij is het middelpunt van de familie. En de familie, zo wordt steeds opnieuw benadrukt in *THE GODFATHER* trilogie, is 'alles'.

4.3 APOLLONIA VITELLI - CORLEONE (SIMONETTA STEFANELLI)

Het vrouwelijke personage dat ongetwijfeld de minste tekst heeft, maar desondanks misschien wel de belangrijkste symbolische waarde heeft binnen het narratief, is de eerste vrouw van Michael Corleone, Apollonia Vitelli - Corleone. Bij de constructie van het personage Apollonia is het context, of het contextuele effect aan de hand waarvan Hamon zegt dat de toeschouwer 'opvulling' geeft aan het karakter, van groot belang.⁶⁰ We zien haar voor het eerst als Michael vlucht in *THE GODFATHER: PART II* (1974) van Amerika naar Sicilië. Daar, op het terras van een locale bar, ziet hij Apollonia voor het eerst. Haar pure verschijning wordt omlijst door het zonovergoten natuurschoon van Sicilië waardoor ze,

⁵⁹ Smith, Murray. *Engaging Characters – Fiction, Emotion and The Cinema*. Oxford: Clarendon Press, 1995. 98

⁶⁰ Hamon, Philippe. "De Semiologische Status van het Personage (I)." *Versus* (1989): 91

zonder überhaupt gesproken te hebben, een fascinerende aantrekkingskracht uitoefent op de kijker. De mannen die op het terras zitten van Signore Vitelli's bar kijken haar adorerend aan. Hierdoor zet Coppola Apollonia neer als een groot object van bewondering. De blik van Michael naar Apollonia bevestigt direct aan de kijker: dit is liefde op het eerste gezicht. De context waarin we Apollonia door Coppola gepresenteerd krijgen, misschien wel versterkt doordat zij niet spreekt, maakt dat ze een bepaalde superieure, bijna bovennatuurlijke, status krijgt in vergelijking met de andere personages die we tot dan toe gezien hebben.



FIGUUR 4: APOLLONIA VITELLI IS HET TOONBEELD VAN DE IDEALE VROUW VOLGENS
LA VIA VECCHIA MET HAAR INGETOGEN EN PURE UITERLIJK.

Apollonia, puur en ingetogen, is ook qua fysiek het toonbeeld van de op Sicilië geadoreerde "Donna di Serieta". Het is de toeschouwer duidelijk dat Apollonia de vrouw is waar Michael altijd naar gezocht heeft. Dit benadrukt ook Vera Dika in 'The Representation of Ethnicity in THE GODFATHER'. Zij noemt haar "Apollonia, the perfect wife of La Via Vecchia".⁶¹ Niet alleen fysiek, maar ook haar karaktertrekken sluiten aan bij wat er van een "Donna di Serieta" verwacht wordt. De kijker stelt in zowel haar fysieke voorkomen als in haar gedrag een grote gelijkenis vast van Apollonia, als trouwe echtgenote naast Michael's zijde, met de andere vrouw die Michael op een voetstuk heeft staan, zijn moeder Carmela Corleone. Ze straalt als geboren en getogen Siciliaanse dezelfde rust en

⁶¹ Dika, Vera. 'The Representation of Ethnicity in THE GODFATHER'. *Francis Ford Coppola's The Godfather Trilogy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 91

controle uit als Carmela. Ze lijkt over dezelfde kwaliteiten te beschikken die een maffiavrouw nodig heeft om zich naast haar maffiaman te kunnen handhaven en de maffiafamilie te runnen. De vergelijking met Carmela zorgt ervoor dat de kijker direct het vertrouwen ontwikkelt dat deze vrouw in de toekomst een bepaalde rust zou kunnen brengen in Michael's leven die hij tot nog toe niet gehad heeft.

Apollonia wordt, met haar onberispelijk witte trouwjurk, door Coppola neergezet als een ware godin. Hun traditionele Siciliaanse trouwfeest, dat zich op het Siciliaanse platteland in de volle zon en in de aanwezigheid van 'tutti la famiglia' afspeelt, weerspiegelt overduidelijk onvoorwaardelijke liefde en groot geluk. De bruidstoet, die in de film door de heuvels van Sicilië leidt, benadrukt hoezeer Michael en Apollonia één geheel vormen met hun 'natuurlijke habitat' Sicilië. De toeschouwer ziet de perfecte balans in het huwelijk tussen Michael en Apollonia. De periode met Apollonia wordt door Coppola neergezet als een idyllische droom. Zodra Apollonia omkomt door een autobom die eigenlijk voor Michael bedoeld was, wordt deze idylle verstoort. Doordat Coppola binnen het narratief de keuze heeft gemaakt om de korte periode waarin Michael en Apollonia bij elkaar zijn als 'perfectie' voor te stellen, wordt de iconische status van Apollonia des te meer benadrukt. Hierdoor constateert de kijker dat het personage Apollonia een belangrijke rol speelt binnen het narratief, omdat zij een periode in Michael's symboliseert waarin hij geluk voelde dat hij dat nooit eerder voelde, en daarna nooit meer zal voelen.

Michael keert terug naar Amerika en lijkt hij de draad weer op te pakken. Hij hertrouwt met het tegenbeeld van Apollonia, de blonde Amerikaanse Kay Adams. Echter, het verdriet om het verlies van Apollonia, de ideale Siciliaanse echtgenote die hij nooit meer terug zal krijgen, is zo groot dat deze gedurende de rest van de trilogie als een grauwsliuier over Michael's leven heen hangt. Zij is altijd in zijn gedachten aanwezig, zo blijkt de meerdere flashbacks die Michael van haar heeft in *THE GODFATHER: PART II* en *THE GODFATHER: PART III* van haar verschijning en hun gelukkige trouwdag. Hieruit blijkt dat Michael de periode op

Sicilië met Apollonia als de meest gelukkige en zorgeloze beschouwde en hij duidelijk met weemoed aan deze periode terugdenkt. De iconische status van Apollonia wordt des te meer bevestigd doordat Michael In THE GODFATHER: PART III tegen zijn dochter Mary zegt dat zij veel weg heeft van een Siciliaanse vrouw die hij ooit kende, en dat hij haar schoonheid in Mary terugziet. Een bewijs voor het feit dat hij zijn grote liefde Apollonia dusdanig adoreerde dat hij haar in zijn dochter probeert terug te zien, hoewel zij geen kind van Apollonia is maar van Kay.

Deze flashbacks maken tevens aan de toeschouwer duidelijk dat hij nooit van Kay zal gaan houden zoals hij van Apollonia gehouden heeft. De personages krijgen in relatie tot elkaar, zoals ook Smith benadrukt, een bepaalde waarde toegekend binnen het narratief. Doordat Coppola Kay als tweede vrouw introduceert binnen het netwerk van personages, krijgt Apollonia een steeds grotere status binnen het narratief. De vergelijking met Apollonia verliest zijn tweede vrouw Kay namelijk op alle fronten. Zowel bij Michael als bij de toeschouwer, die aangestoken wordt door de dromerige manier waarop Coppola Apollonia weet neer te zetten, als ware ze van een andere wereld. De breuk tussen Kay en Michael is misschien wel te wijten aan het feit dat zijn liefde voor Apollonia zo groot was dat deze, zelfs na haar dood, meer op 'verafgoding' leek. Kay zal daarom nooit dezelfde positie in zijn leven kunnen bereiken. Apollonia krijgt binnen THE GODFATHER de status van een bijna mythische figuur. Zij symboliseert niet alleen de ideale vrouw, maar ook het ideale leven volgens *La Via Vecchia*. Een leven dat Michael na haar dood tevergeefs probeert na te jagen, maar waar hij maar zo kort van heeft kunnen genieten.

4.4 KAY ADAMS (DIANE KEATON)

Na de dood van Michael's perfecte Siciliaanse vrouw volgens *La Via Vecchia*, Apollonia, trouwt Michael met Kay Adams, een onafhankelijke Amerikaanse. We zien Kay voor het eerst op de bruiloft van Constanza Corleone, waar Michael zijn nieuwe liefde laat kennismaken met zijn familie. De kijker construeert op basis

van de uiterlijke kenmerken en het gedrag van het personage Kay een beeld van haar als moderne jonge zakenvrouw. De mise-en-scène die Coppola heeft gecreëerd, zoals de kleding en make-up van Kay, speelt hierbij een belangrijke rol. De samenwerking tussen een contextueel effect en memorisatie en reconstructie bij de lezer, zorgen volgens Hamon dat het personage als oorspronkelijk 'tabula rasa' betekenis krijg tijdens het kijken van de film.⁶² De narratieve middelen die Coppola hier gebruikt, zorgen ervoor dat dit proces van memorisatie en reconstructie bij de toeschouwer in gang wordt gezet. Met haar golvende blonde haar en rode lippenstift voldoet Kay volledig aan wat de kijker zich gememoriseerd heeft van de 'Amerikaanse jaren vijftig stijl' en de pin-ups van de jaren veertig en vijftig. De kijker weet daarom direct dat het hier niet om een Italiaanse vrouw gaat.



FIGUUR 5: KAY ALS SYMBOOL VOOR 'THE AMERICAN WAY OF LIFE'

MET HAAR BLONDE HAAR EN RODE LIPPEN

Doordat Coppola Kay aan de kijker introduceert op een typisch Italiaans bruiloftsfeest, zien deze des te meer dat Kay niet voldoet aan de codes van de 'Siciliaanse vrouwelijkheid' zoals de andere vrouwen die op deze bruiloft rondlopen dat doen. Haar uiterlijk staat in schril contrast met de ideale vrouw volgens *La Via Vecchia*, die er ingetogen gekleed uitziet en een puur gezicht heeft en minimaal is opgemaakt. Hiermee zet de regisseur zijn narratieve middelen tevens in om het grote contrast te laten zien tussen het 'Westerse Amerika' en het meer traditionele Sicilië. Hij legt de nadruk op de manier waarop de

⁶² Hamon, Philippe. "De Semiologische Status van het Personage (I)." *Versus* (1989): 93

geëmigreerde familie Corleone, zelfs binnen de zo andere Amerikaanse cultuur, op een bijna stoïcijnse manier hun Siciliaanse levenswijze voortzet. Er is hierbinnen weinig ruimte voor een andere levenswijze. Het personage Kay neemt een sleutelfunctie in binnen THE GODFATHER trilogie, omdat Coppola haar als symbool laat fungeren voor de 'clash' die kan ontstaan als deze twee culturen elkaar ontmoeten.

Kay's 'on-Italiaansheid' is volgens Vera Dika in 'The Representation of Ethnicity in THE GODFATHER' dan ook de reden voor haar uiteindelijke ondergang.⁶³ Nadat Michael en Kay getrouwd zijn vraagt zij hem herhaaldelijk naar zijn zaken. Mama Corleone wist echter dat zij dit Vito niet moest vragen.⁶⁴ Dika benadrukt dat deze *omertà* waar Kay zich niet aan houdt, een diepgewortelde culturele code is: *'whether a southern Italian woman's husband is a baker, a fisherman, or a gangster, it would be considered unmanly for him to discuss his business with her'*.⁶⁵ Deze Siciliaanse gewoontes, die voor alle andere personages in het netwerk van de familie vanzelfsprekend lijken te zijn, vormen voor Kay één groot raadsel. Zij ziet Michael's geslotenheid als een persoonlijke aantijging. Hierdoor wordt het evenwicht tussen de twee geliefden uiteindelijk zo verstoord dat Michael door Kay wordt verlaten. De semantische assen waarop de personages Kay en Michael zich bevinden, zogenaamde kenmerkende eigenschappen van een personage waar Hamon over spreekt, vormen hier een dusdanige tegenstelling dat de breuk tussen de twee geliefden onvermijdelijk lijkt te zijn.⁶⁶ De kijker constateert dat het niet het verschil in *gender* is dat hun gedragsinterpretatie veroorzaakt, maar het verschil in geografische herkomst speelt hun uiteindelijk parten. De narratieve functie die Coppola hier aan het personage Kay toekent, als symbool voor de 'clash' tussen twee culturen, vestigt de actieve rol van dit vrouwelijke personage in de 'story of events' van de trilogie.

⁶³ Dika, Vera. 'The Representation of Ethnicity in THE GODFATHER'. *Francis Ford Coppola's The Godfather Trilogy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 91

⁶⁴ Ibidem, 91

⁶⁵ Ibidem, 91

⁶⁶ Hamon, Philippe. "De Semiologische Status van het Personage (I)." *Versus* (1989): 93

In het begin van *THE GODFATHER* (1972) probeert Michael Kay af te schermen van de duistere praktijken van zijn criminele familie. Kay neemt een belangrijke plaats in in het leven van Michael, omdat zij een ontspanningsmogelijkheid vormt aan dit criminele familiebestaan. Kay maakt het Michael mogelijk een andere, meer legitieme manier van leven op te bouwen, omdat zij als enige personage in zijn netwerk de “American Way of Life” vertegenwoordigd. Het jonge stel ontwikkelt direct vanaf het begin een grote *engagement* of betrokkenheid bij de kijker, omdat de toeschouwer al direct in de bruiloftscène kan aanschouwen hoe zwaar het hun valt hun plek te vinden binnen de familie Corleone, zonder hun eigen normen en waarden te verliezen.

Als Michael echter in de krant leest dat zijn vader is neergeschoten neemt hij de rol van leider van de familie over, wat betekent dat hij veel van zijn vroegere overtuigingen niet langer kan aanhouden. Zijn houding ten opzichte van het personage Kay ondervindt hierdoor een enorme transformatie. Doordat hij de rol van leider van de familie op zich moet nemen, ziet hij zich gedwongen terug te gaan naar de oude Siciliaanse waarden en normen die in de familie Corleone heersen. Nick Browne bevestigt in het artikel ‘Fearful A-Symmetries’ deze transformatie binnen het karakter van Michael:

He [Michael] must operate between the old (Sicily) and the new (America). The transformation of his family (That’s my family Kay, not me) towards ruthlessness is, however, a requirement to fill his future position. His sexuality is bound to the norms of the family. He assumes the responsibility to protect the family, and in the name of the family, Michael destroys it.⁶⁷

Michael ziet zich gedwongen zijn affectie voor Kay niet langer openlijk te tonen. In zijn nieuwe rol kan hij zich niet dezelfde houding ten opzichte van Kay veroorloven, omdat er in zijn familie niet alleen andere gedragscodes gelden voor mannen, maar ook ten opzichte van de vrouwen in het familienetwerk. Hier doet de gedragscode van *La Via Vecchia* weer haar intrede. Vera Dika omschrijft in ‘The Representation of Ethnicity in *THE GODFATHER*’ de ideale Zuid - Italiaanse man volgens *La Via Vecchia* als een man van controle, ‘un uomo di pazienze’ (een

⁶⁷ Browne, Nick. ‘Fearful A-Symmetries’. *Francis Ford Coppola’s The Godfather Trilogy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. p.15

man van geduld).⁶⁸ Een serene man met een onbewogen gezicht, die plant, afwacht en dan handelt. Hij is geen man van impulsiviteit, of teveel, slecht gekozen woorden. Noch is hij een man van openlijke seksuele uitingen. Dit Siciliaanse niveau van controle, door Dika ook wel 'machismo' genoemd, is volgens haar geen bewijs van gevoelloosheid maar in feite het tegenovergestelde: hij controleert zijn passie en zet deze om in macht.⁶⁹

De kijker ontwikkelt gedurende de trilogie een groot *engagement* bij het personage van Kay omdat de kijker getuige is van hoe Kay zich krampachtig probeert staande te houden in een cultuur waarin zij nooit geaccepteerd zal worden. Zij heeft in tegenstelling tot de harder geworden Michael, veel meer menselijke trekken en emoties die de toeschouwer kan waarnemen. Doordat een personage deze menselijke trekken bevat, is de toeschouwer volgens Smith in staat zich te identificeren met het personage.⁷⁰ Aan deze menselijke trekken lijkt het Michael zodra hij de rol van Don Corleone op zich neemt en een koelbloedige moordenaar wordt, naarmate de trilogie verstrijkt steeds meer te ontbreken. Toch ontstaat er bij de kijker eveneens een groot *engagement* bij het personage Michael, omdat de toeschouwer beseft dat Michael zijn rol als Don niet zelf heeft gekozen: het was het lot waar hij niet aan kon ontkomen.

Hij heeft Kay nodig heeft in zijn nieuwe rol, maar zij weigert een team te vormen met Michael zoals Carmela en Vito dat vormden. Dit is iets wat de toeschouwer zelf kan constateren. Omdat de kijker eerder in de film heeft kunnen aanschouwen hoe hecht de band was tussen de beide van oorsprong Siciliaanse Carmela en Vito, ziet de kijker direct hoezeer de relatie tussen Kay en Michael daar cultureel gezien van verschilt. Hoewel Michael's gedrag tegenover Kay weigert in te zien dat Michael's manier van doen door zijn 'roots' bepaald is en keurt alles op een felle manier af. Dit maakt dat de toeschouwer zowel voor het personage Kay als voor Michael *sympathie* ontwikkelt, omdat de

⁶⁸ Dika, Vera. 'The Representation of Ethnicity in THE GODFATHER'. *Francis Ford Coppola's The Godfather Trilogy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 89

⁶⁹ Ibidem, 89

⁷⁰ Smith, Murray. *Engaging Characters – Fiction, Emotion and The Cinema*. Oxford: Clarendon Press, 1995. 22

toeschouwer het verhaal vanuit twee belevingswerelden bekijkt en constateert dat voor beide visies iets te zeggen is.

Kay verliest beetje bij beetje haar loyaliteit tegenover Michael en zijn familie. Nick Browne onderschrijft in 'Fearful A-Symmetries' dat die loyaliteit echter cruciaal is. Hij zegt dat vrouwen een aparte plek in de familie innemen.⁷¹ Loyaliteit ten opzichte van de familie is echter een fundamentele waarde. Onderdeel zijn van de familie kan op verschillende manieren: via een bloedband, via een huwelijk of via een werkrelatie.⁷² Het verbreken van die loyaliteitswet met de familie kan, of je nou een man of vrouw bent, zelfs bestraft worden met de dood.⁷³ John Paul Russo beschrijft in 'Thematic Patterns in Francis Ford Coppola's THE GODFATHER: PART II' hoe Kay niet aan die loyaliteit kan voldoen omdat zij het Siciliaanse levenscredo niet snapt. In THE GODFATHER II weigert Kay terug te gaan met Michael naar Nevada en zegt de kinderen bij haar te willen houden. Michael antwoordt hierop dat hij alles in zijn macht zal doen om te beletten dat zij zijn kinderen van hem afneemt. Hierop onthult Kay dat de miskraam die ze ooit verteld gehad te hebben, in feit een abortus was op een drie maanden oude foetus, en jongetje.

"Like our marriage, she taunts him, the abortion was 'unholy, evil', 'but it was the 'only way' she could do something that 'he could not forgive' – 'not this Sicilian thing that's been going on for two thousand years' (The Mafia traces in Sicily no further back than the mid-nineteenth century). In having an abortion, she has taken on a role usually reserved for a man and has murdered a (potential) Godfather".⁷⁴

Na Kay's openlijke confessie neemt de *engagement* van de kijker voor Kay af, omdat de kijker deze handeling direct als moreel slecht beoordeeld. Het is voor de toeschouwer moeilijk te begrijpen dat Kay haar huwelijk 'unholy' en 'evil' noemt, omdat de toeschouwer gaandeweg de film steeds meer inzicht heeft

⁷¹ Browne, Nick. 'Fearful A-Symmetries'. *Francis Ford Coppola's The Godfather Trilogy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 14

⁷² Ibidem, 15

⁷³ Ibidem, 15

⁷⁴ Russo, John Paul. 'Thematic Patterns in Francis Ford Coppola's THE GODFATHER: PART II. *Maffia Movies – A Reader*. Toronto: University of Toronto Press, 2011. 117

gekregen in de Siciliaanse 'way of life'. De kijker snapt dat Michael's handelen daaruit voortkomt. De abortus resulteert in het feit dat Michael teleurgesteld is in Kay's loyaliteit ten opzichte van hem, dat het tot een gewelddadig conflict komt waarbij hij uiteindelijk fysiek geweld gebruikt. Deze actie van Michael wordt in veel literaire bronnen als bewijs aangehaald voor het feit dat de maffiavrouw door Coppola als minderwaardig wordt afgeschilderd. Hierbij wordt echter over het hoofd gezien dat de maffiaman zijn vrouw als zijn grootste bezit ziet, maar wat hier echter een rol speelt is dat Kay hem reden geeft aan haar loyaliteit voor de familie te twijfelen. Hierbij spelen *gender* verhoudingen in feite geen cruciale rol: binnen de maffiawereld wordt iedereen die niet loyaal is aan de familie als een vijand gezien, of dat nu een man of een vrouw is. En dat gebrek aan loyaliteit is precies wat de ruzie tussen Michael en Kay veroorzaakte, niet het feit dat hij Kay als minderwaardig beschouwt. Zijn gewelddadige gedrag is ook niet structureel te noemen. Michael valt voor heel even uit zijn rol als de beheerste Don Corleone, en begaat in de ogen van de Siciliaanse *Via Vecchia* een zonde door zijn vrouw te slaan. Een zonde die hij nog jaren zal betreuren, omdat zijn liefde en respect voor Kay, zoals te toeschouwer vanaf het eerste moment duidelijk is, zal nooit verdwijnen. Hij zal er zelfs alles aan doen om Kay, die eens zijn grootste bezit was, voor zich terug te winnen.

In deel III van *THE GODFATHER* probeert Michael Kay's vertrouwen weer terug te winnen door haar mee te nemen naar de mooiste plekjes van Sicilië. Een gebaar dat als symbolisch kan worden gezien voor het feit dat Michael eindelijk moeite doet om Kay zich thuis te laten voelen in zijn eigen wereld, de Siciliaanse. Als hij haar eerder in zijn wereld had toegelaten in plaats van haar te beschermen, was de culturele kloof tussen deze twee personages nooit zo groot geworden. Naarmate Kay de schoonheid van Sicilië gaat inzien, ziet zij weer steeds meer de innerlijke schoonheid in van Michael. Hoewel de toeschouwer een grote *empathie* voor het personage van Kay heeft, omdat zij in de beleving van de toeschouwer het dichtst bij de 'legitieme' maatschappij staat die wij allen herkennen, ontwikkelt de toeschouwer een steeds grotere *sympathie* voor Michael. De kijker beseft dat hij nooit in de criminele onderwereld verzeild heeft

willen raken en waardeert dat hij moeite doet vergiffenis te vragen voor zijn zonden. Kay ziet in dat Michael spijt heeft voor wat hij heeft aangericht, maar dat hij niet anders kon omdat zijn lot cultureel bepaald was. Hierdoor groeien ze weer steeds dichterbij elkaar toe. Hoewel het er naar uitziet dat hun familie toch weer compleet zal worden, komt deze hereniging te laat omdat niet veel later hun dochter Mary Corleone wordt doodgeschoten op de trappen van het operagebouw.

4.5 CONSTANZIA “CONNIE” CORLEONE (TALIA SHIRE)

Constanzia of ‘Connie’ Corleone is de enige dochter van Don Vito Corleone en de jongste van zijn vier kinderen. Connie speelt in alle drie de films van THE GODFATHER trilogie een prominente rol binnen het narratief. In het eerste deel, THE GODFATHER (1972) zijn we getuige van Connie’s huwelijk met Carlo Rizzi, een goede vriend van haar broer Sonny. Op deze vrolijke dag oogt Connie als een gelukkige, verzorgde en beheerste ‘Italian Wife’. Na haar bruiloft verandert dit beeld echter totaal. Doordat zij stelselmatig het slachtoffer wordt van huiselijk geweld, verandert zij zowel fysiek als mentaal in een ‘hoopje ellende’. Door de karaktereigenschappen van de onbeheerste en chaotische Connie overduidelijk te laten contrasteren met de beheerste ‘Donnas di Serieta’ Carmela Corleone en Apollonia Vitelli-Corleone, probeert Coppola aan de kijker duidelijk te maken dat Connie mentaal incapabel is om een leidende rol binnen de familie te bekleden. Coppola gebruikt hier dus een potentiële tegenstelling op de semantische assen van de personages waar Hamon over spreekt, om de kijker van informatie te voorzien.⁷⁵

Vera Dika benadrukt in ‘The Representation of Ethnicity in THE GODFATHER’ de rol van Carlo in het verval van Connie en de straf die hem daarom door haar oudere broers zal worden opgelegd. *‘Carlo is a wife beater and a traitor to his family,*

⁷⁵ Hamon, Philippe. “De Semiologische Status van het Personage (I).” *Versus* (1989): 93

they become worthy of punishment'.⁷⁶ Zowel Michael als Sonny verafschuwen Carlo vanwege zijn overspelige en gewelddadige gedrag, een zonde volgens *La Via Vecchia*. Ze zien hem het liefste 'swimming with the fishes', een beroemde quote die Clemenza in dezelfde film uitspreekt als hij het lot van Don Corleone's bodyguard Luca Brasi die door de vijandige Solozzo familie is vermoord beschrijft. Connie vraagt Michael Carlo te sparen omdat ze zegt van hem te houden, maar de spanning tussen haar en Carlo loopt zo hoog op dat zij zelf uiteindelijk ook zijn gedrag niet meer kan verdragen.



FIGUUR 6: DE ZWANGERE CONNIE DREIGT HAAR MAN CARLO RIZZI TE VERMOORDEN

De kijker ontwikkelt een grote *engagement* of betrokkenheid bij het lot van de inmiddels zwangere Connie, omdat de jongste Corleone telg duidelijk niet over de capaciteiten beslist waarover een vrouw volgens *La Via Vecchia* zou moeten beschikken om zich binnen de maffia te kunnen handhaven: rust en verstand. Hierdoor raakt ze de controle over zichzelf en haar leven kwijt. Omdat de strijd met Carlo gedurende de film stelselmatig is opgebouwd, ontwikkelt de kijker een sterke *empathie* voor Connie omdat de toeschouwer kan begrijpen dat er grenzen zijn aan haar tolerantie. Bij *empathy* leeft de toeschouwer volgens Smith zo mee met het personage, dat hij bewust of onbewust dezelfde fysieke of affectieve reacties krijgt als het personage.⁷⁷ Dat Connie hem uit wanhoop met een groot hakmes probeert te vermoorden (*figuur 6*) is iets wat de kijker op dat moment best kan begrijpen.

⁷⁶ Dika, Vera. 'The Representation of Ethnicity in THE GODFATHER'. *Francis Ford Coppola's The Godfather Trilogy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 90

⁷⁷ Ibidem, 98

Zodra Carlo door het hoofd van de concurrerende Barzini maffiaclan wordt overgehaald mee te helpen aan de moord op Sonny, die uiteindelijk bij een tolhuis wordt doorzeefd met kogels, besluit Michael wraak te nemen door Clemenza opdracht te geven Carlo te vermoorden. Deze ontwikkelingen in *THE GODFATHER* (1972) geven de importantie weer van de narratieve functie van het personage Connie binnen de verhaallijn: wederom is de bescherming en liefde voor een Corleone vrouw de aanleiding tot het gewelddadige handelen van de mannelijke personages. Coppola probeert hiermee de boodschap over te brengen aan de kijker dat er binnen de maffia niet met familie gesold mag worden. Hierop volgen altijd consequenties. Connie neemt als jongste zus een prominente rol in binnen het netwerk van de familie, wat impliceert dat Michael handelen voortkomt uit het beschermen van die positie binnen de familie. In eerste instantie luistert hij, uit respect voor zijn zus, naar haar verzoek Carlo Rizzi in leven te laten. Maar als zijn broer Sonny het uiteindelijk met de dood moeten bekopen, besluit Michael dat het tijd is het heft in eigen handen te nemen en de verrader van de familie voorgoed het zwijgen op te leggen.

Dat Michael ervoor kiest Carlo uit de weg te ruimen, is volgens Alessandro Camon in 'The Godfather and the Mythology of the Mafia' geen wonder. Een man die zijn vrouw slaat en bedriegt is volgens hem een van de ergste zondes. Hij haalt in zijn artikel het voorbeeld aan van Tommaso Buscetta, een man die de meest belangrijke vertegenwoordigers van La Casa Nostra.⁷⁸ Deze man stond bekend als man met vele vrouwen.⁷⁹ Tijdens een rechtszitting in Palermo weigerde Riina, zelf een zware crimineel, zichzelf te verlaten tot een conversatie met een man die La Casa Nostra had verraden door zijn onwaardige gedrag: het bedriegen van vrouwen.⁸⁰ De overkoepelende boodschap die Riina hiermee naar zijn medemaffiosi wilde overbrengen was volgens Camon: "Stay pure, stay with

⁷⁸ Camon, Alessandro. 'The Godfather and the Mythology of Mafia'. Francis Ford Coppola's The Godfather Trilogy. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 63

⁷⁹ Ibidem, 63

⁸⁰ Ibidem, 68

one women, fall back to the way of the ancestors in time of hardship".⁸¹ Dit is volgens Camon de typerende 'Ethiek van de Maffia':

'Michael Corleone loves his family wholeheartedly and would never dream of neglecting it. He became rich, but doesn't crave luxury. He has preserved the memory of his father's hardships. The film itself (when we consider the trilogy as a whole) is constructed as a memory, a celebration of the past, effectively amplifying Michael's existential orientation. What makes Michael such a strong, compelling hero and the natural leader of the organization is the requisite ability to kill without blinking because of the love for his family'.⁸²

De term 'ethiek van de maffia' waar Camon zou kunnen impliceren dat Michael's existentiële lot feitelijk bepaald wordt door het verleden. Hij dient in zijn rol als Don Corleone te handelen in de geest van zijn vader en om te gaan met zijn lot zoals dat de Don's van generatie op generatie is overgedragen. Zonder vrees moet hij altijd datgene doen wat noodzakelijk is om het geluk en welzijn van de totale familie, en vooral van de vrouwen in de familie, te waarborgen. In die zin zou Michael lot ook kunnen worden gezien als een vooraf bepaald 'fatalistisch' lot. Michael weet dat de zware taak die hij op zich neemt tot zijn dood zal voortduren en hem vele zondes zal opleveren die hij nooit meer van zichzelf af kan schudden. Zelfs de dood kan hem daar niet van vrijwaarden. Hij kiest ervoor zijn leven in dienst te stellen van de bescherming van zijn familie en weet zodra hij eenmaal één voet in de maffiawereld heeft gezet, hij er nooit meer uit kan stappen. Zoals Michael's vader Vito in de openingsscène in *THE GODFATHER* (1972) de toeschouwer vertelt: 'I work my whole life. I don't apologize, to take care of my family'.⁸³ Deze fatalistische opoffering voor de familie spreekt zo duidelijk uit alle drie de *The GODFATHER* films, dat de toeschouwer niet anders kan dan daardoor een grote betrokkenheid en sympathie te ontwikkelen voor het personage Michael.

Vera Dika benadrukt in 'The Representation of Ethnicity in *THE GODFATHER*' dat het personage Connie na de moord op Carlo nooit meer een stabiel familieleven zal

⁸¹ Camon, Alessandro. 'The Godfather and the Mythology of Mafia'. Francis Ford Coppola's *The Godfather Trilogy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 63

⁸² Ibidem, 65

⁸³ Lewis, Jon. *The Godfather*. London: Palgrave MacMillan, 2010. 10

krijgen: “*Connie loses her center, ignoring her children and indulging in multiple affairs and divorces*”.⁸⁴ Toch zal Connie in deel III van THE GODFATHER trilogie, niet meer afgeleid door liefdesperikelen, een meer actieve functie krijgen binnen het narratief door haar steentje bij te dragen aan de ‘family business’. Een voorbeeld hiervan is de manier waarop zij met haar charmes in THE GODFATHER: PART III (1974) Don Altobello, haar peetvader, verleidt tot het eten van een vergiftigd koekje als wraak voor diens aanval op de familie. Daarnaast speelt zijn een cruciale rol tot het overhalen van Michael om haar neef Vincent Mancini tot de nieuwe Don te benoemen en voor hem als mentor te fungeren.

De drie films samen als één geheel beschouwd, wordt duidelijk dat zowel Connie als alle andere vrouwen binnen het netwerk van personages in THE GODFATHER trilogie steeds opnieuw de aanleiding vormen voor het handelen van ‘leading character’ Michael en de andere mannelijke personages binnen de familie. De climax hiervan vormt THE GODFATHER: PART III, waarin hij zijn dochter Mary verliest op de trappen van het opera gebouw. Dit is het grootste bewijs van dat de vrouwelijke personages een dusdanig overheersende rol spelen in het handelen van de mannelijke maffiosi, dat zijn zonder deze vrouwen de reden van hun bestaan totaal wegvalt. Daarnaast dragen deze vrouwen actief hun steentje bij aan de ‘family business’ doordat zijn middels hun vrouwelijke charmes ongezien zaken voor elkaar kunnen krijgen. Hieruit kan dus geconcludeerd worden dat deze vrouwen verre van een passieve speler zijn binnen de verhaallijn, maar een cruciale, actieve functie vervullen binnen het narratief.

4.6 MARY CORLEONE (SOFIA COPPOLA)

De THE GODFATHER trilogie laat zien dat binnen de maffia van generatie op generatie de zorg voor de familie ten grondslag ligt aan de voltrekking van illegale praktijken en geweld. De kinderen, die de familienaam voort zetten, spelen daarbij een belangrijke rol in het netwerk van de familie. In de THE GODFATHER TRILOGIE is die belangrijkste rol voorbehouden aan het vrouwelijke

⁸⁴ Dika, Vera. ‘The Representation of Ethnicity in THE GODFATHER’. *Francis Ford Coppola’s The Godfather Trilogy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 91

personage Mary Corleone, de dochter van Michael Corleone en Kay Adams. Hoewel het personage van Mary Corleone alleen in *THE GODFATHER: PART III* voorkomt, lijkt haar dood in het laatste deel van de trilogie alles wat voorafgaand is gebeurd te reduceren tot volstrekt onbelangrijk. Mary wordt voor het eerst aan de toeschouwer geïntroduceerd tijdens een zakenfeest van haar vader. Tijdens de dans tussen vader en dochter, omringd door de feestgangers, maken de adorerende blikken die Mary krijgt toegeworpen duidelijk dat Coppola Mary op een even zo groot voetstuk heeft willen plaatsen als Carmela en Apollonia in de vorige twee *THE GODFATHER* films.

In *THE GODFATHER: PART III* wordt het de toeschouwer direct duidelijk dat Mary, meer dan zijn zoon Anthony die weigert in zijn voetsporen te willen treden als Don en liever muzikant wordt, Michael's grootste oogappel is. Michael ziet dit, maar ook de toeschouwer concludeert dat slechts drie vrouwen binnen de trilogie die status binnen de trilogie hebben weten te bereiken. Carmela Corleone in *THE GODFATHER* (1972), Apollonia Vitelli - Corleone in *THE GODFATHER: PART II* en Mary Corleone in *THE GODFATHER: PART III*. Deze drie vrouwen spelen allen een cruciale rol binnen het narratief en nemen een positie in die verheven is boven de andere vrouwelijke personages. Mary, gespeeld door het oogappeltje van de regisseur Coppola zelf, zijn dochter Sofia Coppola, is de derde vrouw in de Corleone familie die volledig voldoet aan de eisen van de ideale Siciliaanse vrouw volgens *La Via Vecchia*. Het fysieke voorkomen Mary voldoet met haar pure schoonheid volledig aan het ideaalbeeld van 'La Donna di Serieta'. De kijker herkent direct de uiterlijke gelijkenis met de voorgaande 'Donnas di Serieta'. Binnen het netwerk van personages krijgt Mary dus haar status doordat zij de drager is van bepaalde elementen die de toeschouwer herkent uit andere personages. Dit wordt ook benadrukt door Marc Vernet in 'Het Filmpersonage'. Hij bepleit dat het personage niet alleen indirect bepaald wordt door zijn verhouding tot andere personages, maar ook doordat zij zoals bij Mary hier het geval is, de drager kunnen zijn van elementen van andere personages.⁸⁵

⁸⁵ Vernet, Marc. "Het Filmpersonage". *Versus* (1989) Vol.07. 12

Michael probeert Mary krampachtig buiten de criminele praktijken van de familie te houden en haar te beschermen. Zij wordt echter verliefd op haar neef, Vincent Mancini, de protegé van Michael en de toekomstige don. Het feit dat hij haar neef is schijnt voor Michael niet het grootste bezwaar te zijn de affaire uiteindelijk te verbieden, maar hij zegt dat Mary's toenemende kennis van de 'family business' haar in gevaar zal brengen. Ook Vincent, die denkt aan Mary's welzijn maar daarnaast deze voorwaarde moet aanhouden om door Michael tot nieuwe Don benoemd te worden, maakt een einde aan de affaire. Het noodlot slaat echter toch toe. Als bij het debuutconcert van haar broer Anthony, die speelt in de oude Siciliaanse musical "Cavalleria Rusticana" die ironisch genoeg gaat over de boerenopstanden die het begin van de maffiabeweging vormden, wordt Mary op de trappen van het operagebouw doodgeschoten. Een kogel die eigenlijk voor haar vader Michael bedoeld was, treft haar vol in haar borst.



FIGUUR 7: MARY WORDT FATAAL GETROFFEN DOOR EEN KOGEL DIE EIGENLIJK VOOR HAAR VADER MICHAEL, DON CORLEONE, BEDOELD WAS

De dood van Mary laat Michael totaal verslagen achter. Terwijl net zijn leven als Don Corleone achter wilde gaan laten en zijn relatie met Kay weer aan het herstellen was, keert hij als een gebroken man terug naar Sicilië. De rol van Mary Corleone is van een cruciaal belang voor de hele THE GODFATHER trilogie, omdat Coppola haar symbool stelt voor de gedachte dat als je je geliefden verliest, zaken als geld en status geen waarde meer hebben.

Ook al doet de volwassen versie van Mary pas in het derde deel van de trilogie haar intrede, haar dood is het bewijs van het feit alles wat Michael heeft willen bereiken niets meer voorstelt zodra zijn familie iets overkomt. Nick Camon benadrukt in 'THE GODFATHER and the Mythology of Mafia' dat, hoewel men in de maffiawereld het kapitalistische ideaal nastreeft dat iedereen verantwoordelijk is voor zijn eigen geluk, achter het handelen van de mannelijke maffioso altijd de liefde voor zijn familie steekt.

'Capitalist morality is individualistic; every man can and should make his own success, while society at large benefits from this competition and regulates it for maximum efficiency. But a mafioso who works for himself is a theoretical impossibility, a flagrant violation of the organizations ethics. He needs a family to provide for, children to carry his name.'⁸⁶

Dit betekent dat na de dood het leven van 'leading character' Michael geen enkele zin meer heeft. In die zin strekt de narratieve functie van het personage Mary zich uit over de hele trilogie. Ze verwerft daarmee een bijna evenzo mythische status als Apollonia Vitelli – Corleone, wiens invloed door middel van flashbacks ook door de gehele trilogie voelbaar is.

Jean Paul Russo beaamt in 'Redemption in Francis Ford Coppola's THE GODFATHER: PART III' dat na de dood van Mary het leven voor Michael niets meer waard is. Russo schrijft dat Coppola zelf beaamt dat de rol van Don Corleone Michael alles heeft afgenomen: 'He has become, in Coppola's words, a 'living corpse': this is why he referred to the film as 'The Death of Michael Corleone', the ultimate absence: death—in- life.'⁸⁷ De status van deze Corleone vrouw was dusdanig hoog binnen het netwerk van de familie Corleone, dat haar het leven van 'the leading character' volledig nutteloos laat lijken. De dood van dochter Mary maakt van Don Michael Corleone een man die in feit al dood is, of zoals Coppola zegt: dood – in - leven. Ook haar moeder Kay Adams blijft verslagen achter. De rol van het vrouwelijke personage Mary Corleone is van een

⁸⁶ Browne, Nick. 'Fearful A-Symmetries'. *Francis Ford Coppola's The Godfather Trilogy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 61

⁸⁷ Russo, John Paul. 'Thematic Patterns in Francis Ford Coppola's THE GODFATHER: PART II. *Maffia Movies – A Reader*. Toronto: University of Toronto Press, 2011. 115

dusdanige grote waarde, dat zij geenszins passief genoemd kan worden. Haar dood dwingt alle personages binnen de gehele trilogie tot een actieve bezinning op de reden van hun bestaan.

5. ERKENNING VAN DE ACTIEVE FUNCTIE VAN HET VROUWELIJKE PERSONAGE BINNEN HET NARRATIEF VAN *THE GODFATHER* TRILOGIE

In het eerste deel van dit onderzoek werd geconstateerd dat er in het filmwetenschappelijk discours rondom *THE GODFATHER* trilogie een versplintering is waar te nemen met betrekking tot de narratieve functie van 'het vrouwelijke personage'. Er doen zich twee oppositionele stromingen voor. De eerste stroming ziet het vrouwelijke personage als een *passieve* speler binnen het narratief van *THE GODFATHER* trilogie. Regisseur Francis Ford Coppola zou vrouwen positioneren als 'minderwaardig' en 'zwak'. De tweede stroming beweert dat het vrouwelijke personage een cruciale *actieve* functie inneemt binnen het netwerk van personages doordat zij ten grondslag ligt aan het handelen van de mannelijke personages.

Dit onderzoek riep de vraag op waarom de eerste stroming in het filmwetenschappelijk discours lijkt te domineren. Ze bepleit dat de overheersende, eerste stroming stoelt op een incomplete, eenzijdige analysemethode doordat zij niet kijkt naar het totale netwerk van personages en de kenmerken van die personages als geheel, maar een personageanalyse maakt op basis van geïsoleerde fragmenten uit de drie films. Ook de diversiteit aan narratieve middelen waarmee de regisseur een beeld van de personages probeert te schetsen en de sociaal - culturele gewoontes die ten grondslag liggen aan het handelen van deze personages waarmee sociale gedragspatronen verklaard kunnen worden, worden niet voldoende behandeld.

Meer oog voor een visie die lijnrecht tegenover de overheersende opvatting van 'de passieve functie van het vrouwelijke personage binnen het narratief' staat, was dus gewenst. In hoofdstuk 3 van dit onderzoek werd daarom een meer volledige onderzoeksmethode voorgesteld om de vrouwelijke personages te analyseren, die doordat zij zich afspeelt op drie niveaus een meer onderbouwd antwoord zou kunnen geven op de vraag: **Kan de narratieve functie van het**

vrouwelijke personage in THE GODFATHER trilogie als passief of actief omschreven worden?

In hoofdstuk 4 van dit onderzoek werd deze meer complete personageanalyse toegepast op de belangrijkste vrouwelijke personages uit THE GODFATHER trilogie. Vooraf werd aandacht besteed aan een belangrijk onderdeel *cultuur* dat opheldering geeft over de gedragscodes tussen de mannelijke en vrouwelijke personages en de heersende waarden en normen binnen de familie Corleone. In het huidige discours werd te vaak over het hoofd gezien dat de oude normen en waarden van *La Via Vecchia* in de gehele THE GODFATHER trilogie een dominante rol spelen.

Als antwoord op de hoofdvraag van dit onderzoek, 'kan de narratieve functie van het vrouwelijke personage in THE GODFATHER trilogie als passief of actief omschreven worden?',

kan het volgende geconcludeerd worden. Uit de personageanalyses in paragraaf 4.2 tot en met 4.6. blijkt dat vrouwelijke personages in THE GODFATHER films een meer actieve rol binnen het narratief hebben dan overheersend in het filmwetenschappelijk discours rondom THE GODFATHER beweerd wordt.

Het eerste vrouwelijke personage dat geanalyseerd werd, Carmela Corleone, de echtgenote van Vito Corleone, blijkt een cruciale actieve rol te spelen binnen het narratief omdat zij het middelpunt vormt van het familienetwerk. De cruciale waarde van haar personage ligt bij het feit dat zij het familienetwerk bij elkaar houdt, door als centraal 'connectiepunt' in dit netwerk te fungeren. Er werd aangetoond hoe zij actief haar steentje bijdraagt aan de 'family business' doordat zij steeds opnieuw een brug smeedt tussen de maffiapraktijken van Vito en het 'normale' familieleven. Carmela en haar man Vito zijn binnen het narratief elkaars gelijken. Hij is het hoofd, maar zij is middelpunt van *La Famiglia*. Wat haar status nog groter maakt is dat binnen de maffiawereld het familieleven 'alles' is. Zonder haar zouden de familiepraktijken niet mogelijk zijn.

Het tweede vrouwelijke personage, Apollonia Vitelli – Corleone, blijkt de belangrijkste symbolische functie te hebben binnen het narratief. Binnen het narratief speelt zij een overkoepelende rol, omdat het verdriet om het verlies van Apollonia zo groot is dat de herinnering aan haar steeds terugkomt in de vorm van flashbacks die Michael van haar heeft. In *THE GODFATHER: PART II* en *THE GODFATHER: PART III* wijzen deze flashbacks erop dat de liefde van Michael voor Apollonia zo groot was, dat deze ‘verafgoding’ haar binnen *THE GODFATHER* de status geeft van een bijna mythische figuur. Apollonia staat symbool voor het ideale leven volgens *La Via Vecchia*, dat gedurende de drie films nooit bereikt zal worden. Daardoor staat zij als het ware boven alle andere ‘aardse’ personages.

Het derde vrouwelijke personage, Kay Adams, blijkt eveneens grote symbolische functie te spelen binnen het narratief, omdat Coppola haar symbool stelt voor de *clash* tussen twee totaal verschillende culturen die nooit met elkaar te rijmen zullen zijn. De mislukte relatie tussen haar en Michael representeert als het ware de botsing tussen het kapitalistische Westerse Amerika en de traditionele Siciliaanse gewoontes. Kay neemt een mindere status in binnen het narratief dan de andere vrouwelijke personages, omdat zij niet voldoet aan de codes van de Siciliaanse vrouwelijkheid zoals de andere vrouwelijke personages dat doen. Desalniettemin drukt haar personage een duidelijk stempel op de verhaallijn, omdat zij de kijker steeds opnieuw confronteert met het feit dat Michael de kans om aan zijn criminele familieleven te ontsnappen en een leven op te bouwen met Kay volgens de meer legitieme ‘American Way of Life’ heeft gemist.

In de vierde personageanalyse blijkt dat Connie Corleone op twee manieren een cruciale functie bekleedt binnen het narratief. Ten eerste vormt de liefde en bescherming van Connie voor Michael en zijn broers de reden tot de moord op haar man Carlo. Ten tweede bekleedt Connie, hoewel deze gebeurtenis voor eeuwig een stempel drukt op haar mentale staat, in deel III van *THE GODFATHER* trilogie een zeer actieve functie binnen het narratief door Don Altobello te vergiftigen en Michael over te halen haar neef Vincent Mancini tot de nieuwe Don te benoemen.

Ten slotte blijkt dat het laatste personage dat in dit onderzoek werd geanalyseerd, Mary Corleone, misschien wel de meest prominente rol binnen het narratief van de trilogie. Haar dood aan het einde van *THE GODFATHER: PART III* is van een cruciaal belang voor de hele *THE GODFATHER* trilogie omdat zij een stempel drukt op alle gebeurtenissen die hieraan vooraf zijn gegaan. Zij maakt de 'family business' volstrekt onbelangrijk en haar dood roept alle betrokkenen op tot bezinning op hun criminele bestaan.

Uit de personageanalyses in dit onderzoek kan dus geconcludeerd worden dat de vrouwelijke personages een verre van passieve functie innemen binnen het narratief. Ten eerste blijkt het handelen van de mannelijke personages sterk afhankelijk te zijn van de vrouwelijke personages in het netwerk van de familie. De mannelijke personages baseren hun handelen op de liefde en bescherming voor deze vrouwen. Het beeld dat tot dusver in het filmwetenschappelijk discours wordt geschetst over dat het vrouwelijke personage in *THE GODFATHER* trilogie door Coppola als 'minderwaardig' wordt gepositioneerd, kan dus in twijfel getrokken worden. Gebaseerd op de personageanalyses in dit onderzoek kan een heel andere visie verdedigd worden, namelijk dat het vrouwelijke personage een actieve machtspositie heeft binnen het netwerk van personages.

Hieraan gekoppeld kan geconcludeerd worden dat de machtsfunctie van het vrouwelijke personage binnen het narratief in belangrijkheid stijgt naarmate zij meer gaat voldoen aan het beeld dat *La Via Vecchia* van de ideale vrouw voorschrijft. Dit is te verklaren doordat een 'Donna di Serieta' binnen de maffiawereld een grotere aanzien verwerft dan een vrouw die niet aan dit ideaalbeeld voldoet. Haar status binnen het netwerk van de familie bepaalt hoe groot de invloed is die zij kan uitoefenen op de 'family business'.

Ten derde spelen de vrouwelijke personages een sterke actieve rol in de ondersteuning van de familiezaken. Twee voorbeelden die hiervoor werden gegeven waren onder andere hoe Carmela haar man een alibi verschaft tijdens de bruiloft van Connie om anoniem in zijn kantoor zakendeals te sluiten en hoe Connie bij wijze van rancune haar peetvader vergiftigd in de opera.

Ten slotte hebben de vrouwelijke personages een belangrijke narratieve functie binnen de verhaallijn doordat zij op symbolische wijze een overkoepelende boodschap representeren die zich over de hele trilogie uitstrekt. Zo staat Apollonia symbool voor het perfecte leven volgens de oude tradities van *La Via Vecchia* dat Michael gedurende de hele verhaallijn nooit zal bereiken, en symboliseert Kay de onoverkomelijke clash tussen de Amerikaanse en Siciliaanse cultuur waardoor de familie Corleone nooit helemaal zal aarden in hun nieuwe habitat. De dood van Mary Corleone heeft de kracht om alle voorafgaande acties nietig te laten lijken.

Dit onderzoek heeft getracht een aanzet te geven tot een meer divers geluid in de filmwetenschap met betrekking tot de narratieve functie van het vrouwelijke personage in THE GODFATHER trilogie. Hoewel deze personageanalyse zich beperkt tot de vijf meest prominente vrouwelijke personage in THE GODFATHER trilogie, is er het besef dat er voor de toekomst nog grote mogelijkheden liggen voor vervolgonderzoek. Dit onderzoek zou zich bijvoorbeeld kunnen richten op een meer uitgebreide analyse van de narratieve functie van de vrouwelijke bijrollen in de drie films. Tot die tijd acht dit onderzoek in ieder geval bewezen dat de passieve functie van het vrouwelijke personages onterecht overheerst binnen de filmwetenschappelijke discours over THE GODFATHER trilogie. De vrouwen van Francis Ford Coppola bewijzen door hun veelzijdige karakters en hun onmisbare functies in het rijke narratief van THE GODFATHER trilogie dat zij één van de grootste oorzaken zijn voor de immense populariteit van dit ongekende meesterwerk.

6. LITERATUURLIJST

Browne, Nick. *Francis Ford Coppola's THE GODFATHER Trilogy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000

Camon, Alessandro. 'THE GODFATHER and the Mythology of Mafia'. *Francis Ford Coppola's The Godfather Trilogy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000

Dika, Vera. 'The Representation of Ethnicity in THE GODFATHER'. *Francis Ford Coppola's The Godfather Trilogy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000

Fields, Ingrid Walker. 'Family Values and Feudal Codes: The Social Politics of America's Twenty-First Century Gangster'. *The Journal of Popular Culture*. Vol 37 Issue 4, 2004

Hamon, Philippe. "De Semiologische Status van het Personage (I)." *Versus* (1989)

Haskell, Molly. 'World of THE GODFATHER: No Place for Women'. *New York Times*, 23 maart 1997

Lewis, Jon. 'If History has Taught Us Anything...Francis Ford Coppola, Paramount Studios, and the Godfather Parts I, II, III.' *Francis Ford Coppola's The Godfather Trilogy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000

Lewis, Jon. *The Godfather*. London: Palgrave MacMillan, 2010

Mason, Fran. *American Gangster Cinema – From Little Caesar to Pulp Fiction*. New York: Palgrave MacMillan, 2002

Russo, John Paul. 'Thematic Patterns in Francis Ford Coppola's *The Godfather*. *Mafia Movies, a Reader*. Toronto, Buffalo, Londen: Toronto University Press, 2011

Scheider, Jane, and Peter Schneider. 'Gender en Violence: Four Themes in The World of Everyday Mafia Wives'. *Mafia Movies: A Reader*. Toronto: Toronto University Press, 2011

Tamburri, Anthony J. 'Michael Corleone's Tie - Francis Ford Coppola's *The Godfather*.' *Mafia Movies, a Reader*. Toronto, Buffalo, Londen: Toronto University Press, 2011

Alle afbeeldingen die zijn opgenomen in dit artikel zijn afkomstig van de interne database van het EYE FILMMUSEUM te Amsterdam. Voor meer informatie kan contact opgenomen met EYE. (www.eyefilm.nl)