

Historie, humor en herinnering

Een historische analyse van *Forrest Gump*



Onderzoeksseminar III

Het Verleden in Bewegend Beeld

Docent: dr. Hendrik Henrichs

Michiel Brederode

Studentnummer 3572951

m.r.brederode@students.uu.nl

24 juni, 2015

Inhoud

Inleiding	3
1 Historiography versus historiophoty	5
1.1 “I guess you could say he had a lot to live up to.”	6
1.2 “LT. Dan: You twins...? Forrest: No, we are not relations, sir.”	6
1.3 “Well, I thought it was a very lovely story. And you tell it so well. With such enthusiasm.”	8
Deelconclusie	9
2 Prosthetic Memory:	10
2.1 “...it's funny how you remember some things, but some things you can't”	11
2.2 “My Momma always said you got to put the past behind you before you can move on.”	12
2.3 Shit Happens	15
Deelconclusie	16
3 Filmtechnieken en historische momenten	17
3.1 Mise-en-scène en symboliek	18
3.2 Alles is geschiedenis	19
Deelconclusie	23
4 Authentiek of niet?	24
4.1 “Everywhere I went, I had to stand in line”	25
4.2 “Sorry I had a fight in the middle of your Black Panther party”	27
Deelconclusie	28
Conclusie	29
Literatuurlijst:	31
Website(s):	32

Inleiding

Het beeld van belangrijke historische gebeurtenissen wordt voor veel mensen vaak gevormd door historische films. Wanneer wij denken aan D-Day, de landing van de geallieerde troepen in Normandië in juni 1944, zal bij velen de openingsscène van Steven Spielbergs *Saving Private Ryan* in het hoofd springen. De Japanse aanval op Pearl Harbor zal voor velen juist weer beelden oproepen van de gelijknamige film van regisseur Michael Bay. De historische film schept voor velen een beeld van het onbekende verleden. Er is echter vaak een groot verschil tussen historische werkelijkheid en de werkelijkheid die terug te vinden is in de historische film. Veelal worden belangrijke feiten weggelaten of verdraaid en in het ergste geval worden er onjuiste feiten weergegeven. Daarnaast komt het voor dat door verkeerde rekwisieten, kostuums en andere fouten er een verkeerd beeld van het verleden wordt gegeven. Hierdoor verliest het beeld dat van het verleden wordt gegeven zijn authenticiteit en gaat als het ware de 'geest van het verleden' verloren.

De historische film als genre wordt dan ook door historici nauwlettend in de gaten gehouden en de wetenschappelijke wereld is verdeeld in twee kampen. Aan de ene kant zijn er degenen die film een ongeschikt medium achten om het verleden weer te geven. Films missen immers diverse belangrijke kenmerken waaraan een academisch werk dient te voldoen. Zo worden er zelden tot nooit bronnen vermeld en wordt er veelal slechts één visie aangaande het onderwerp weergegeven. Aan de andere kant van de discussie bevinden zich wetenschappers die de film wel als een geschikt medium zien om geschiedenis weer te geven. Zij benadrukken dat een film juist een uitstekend medium is om het verleden te ervaren. En bovendien dat een film zich hiervoor juist beter leent dan geschreven tekst.

De film *Forrest Gump* (1994) van regisseur Robert Zemeckis is op het eerste gezicht een vooral komisch verhaal over het leven van de domme maar goedgehumeerde Forrest Gump. Gump vertelt in de film zijn levensverhaal en neemt de kijker mee naar enkele van de belangrijkste gebeurtenissen in de Amerikaanse geschiedenis in de jaren 50, 60 en 70 van de vorige eeuw. Gedurende zijn verhaal komt de kijker vele bekende gezichten, muziek en plaatsen tegen uit de periode waarin het verhaal zich afspeelt. Hoewel het verhaal volledig fictief is en veel feiten ronduit onjuist zijn kan een historische film, die alleen in de V.S. al

door 78 miljoen mensen werd bezocht en destijds wereldwijd bijna 700 miljoen dollar opbracht in de bioscoop, niet aan de kant worden gezet als slechts een komedie.¹

De met zes Oscars bekroonde film werd in 2011 opgenomen in het National Film Registry van The Library of Congress. *Forrest Gump* en 24 andere films werden hierin opgenomen vanwege hun culturele, artistieke en historische betekenis.² Toch heeft de film veel kritiek te verduren gekregen. Roger Angell verweet de film in *The New Yorker* ondermeer verantwoordelijk te zijn voor het dommer maken van Amerika, en dat de film een te rooskleurig beeld zou geven van het roerige verleden.³ Robert Burgoyne gaat hier voor een belangrijk deel in mee en gebruikt de film als voorbeeld van kunstmatig geheugen.⁴ Er worden volgens Burgoyne veel feiten weggelaten waardoor een eenzijdig beeld van het verleden wordt gegeven. Kan *Forrest Gump* dan wel gezien worden als historische film?

Op basis van alle kritiek die er op de film is geweest lijkt het enigszins vreemd om *Forrest Gump* als historische film te bestempelen. Maar wat maakt een film tot een historische film? En nog belangrijker: voldoet *Forrest Gump* aan de authenticiteitseisen van een historische film? Om hier een helder beeld van te krijgen zal er in het eerste hoofdstuk nader worden gekeken naar het hierboven genoemde debat onder historici aangaande historische films. Er zal gekeken worden of en zo mogelijk waar *Forrest Gump* binnen dit debat past.

Burgoyne beticht Zemeckis ervan om met *Forrest Gump* een kunstmatig verleden te hebben geschapen. *Forrest Gump* toont volgens Burgoyne een te gesimplificeerd beeld van het verleden en gaat hiermee voorbij aan de culturele impact die de jaren '60 en '70 hebben gehad op de Amerikaanse samenleving. Aan de andere kant zijn er echter wetenschappers die het juist voor de film opnemen. Vivian Sobchack is positiever over de film en geeft aan dat *Forrest Gump* onderdeel is van een nieuwe historische bewustwording waar het onderscheid tussen het belangrijke en het triviale verdwijnt.⁵ In het tweede hoofdstuk zal dit

¹ Sabine Moller, 'Blockbusting History: *Forrest Gump* as a Powerful Medium of American Cultural Memory', *International Social Science Journal* 62 (2012) 67-77, 67.

² The Library of Congress, '2011 National Film Registry More Than a Box of Chocolates' (versie 28 december 2011), <http://www.loc.gov/today/pr/2011/11-240.html> (22 mei 2015)

³ Roger Angell, 'Two Dreams', *The New Yorker*, (13 maart 1995) 7.

⁴ Robert Burgoyne, *Film Nation: Hollywood looks at U.S. History* (Minneapolis 2010) 104.

⁵ Vivian Sobchack, "'Shit Happens": *Forrest Gump* and Historical Consciousness.', *Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies* 32 (1997) 15-26, 25.

debat nader worden toegelicht alsook worden gekeken naar het beeld dat de film van het verleden geeft.

In *Forrest Gump* komen veel directe en indirecte verwijzingen naar historische gebeurtenissen voor die niet direct met de primaire verhaallijn van de film te maken hebben. Deze historische verwijzingen bevinden zich in verschillende *lagen* van de film. Het zijn juist deze verwijzingen die van groot belang zijn bij de historische authenticiteit van de film. In het derde hoofdstuk zal er dan ook een analyse en opdeling van de film worden gemaakt aan de hand van de cinematografische begrippen van Chris Vos.

De theorieën uit de eerste drie hoofdstukken zullen vervolgens in hoofdstuk vier worden gebruikt bij de analyse van *Forrest Gump*. Hierdoor zal het mogelijk zijn om een waardeoordeel aangaande de film te kunnen vellen vanuit historisch perspectief. Tot slot zal er in de conclusie antwoord worden gegeven op de hoofdvraag alsook eventuele suggesties aangaande verder onderzoek.

1 Historiography versus historiophoty

“...Jenny and me, we was like peas and carrots.”⁶

Forrest Gump beschrijft in de film hiermee zijn relatie met zijn liefje Jenny Curran. Met de uitdrukking geeft hij aan dat zij perfect bij elkaar passen. Hetzelfde kan helaas niet gezegd worden over de (klassieke) historiografie en de filmindustrie. In het onderstaande zal er aandacht worden besteed aan het debat binnen de wetenschappelijke wereld aangaande de plek die historische films innemen binnen de geschiedwetenschap. Er zal vooral aandacht zijn voor de theorieën van Natalie Davis en Hayden White aangaande historische films. Dit hoofdstuk begint met een beschrijving van de kritiek die vanuit de wetenschap wordt geuit op het verfilmen van historische onderwerpen. Vervolgens zal er worden ingegaan op de mildere eisen die door een deel van de wetenschappelijke gemeenschap aan de correcte historische film worden gesteld.

⁶ *Forrest Gump*, versie: www.mochflix.nl, geregisseerd door Robert Zemeckis, 1994 (Los Angeles, CA.) Paramount Pictures, 14:40.

1.1 “I guess you could say he had a lot to live up to.”⁷

Hoewel de academische geschiedschrijving geenszins een exacte wetenschap is, proberen historici hun beweringen over ons verleden wel zoveel mogelijk dicht te spijkeren door een degelijke onderbouwing. Eén van de grote critici van het genre van de historische film is Ian Jarvie.

Jarvie stelt onder meer dat de historische film te lijden heeft aan een bepaalde vorm van informatiarmoede. De historische film geeft namelijk een té gecondenseerd beeld van het verleden waardoor het nooit een volwaardige weerspiegeling van het verleden kan zijn. Volgens Jarvie is het discours waarin de historische film zich bevindt een totaal andere dan die van de geschiedwetenschap. Academische geschiedenis bestaat volgens Jarvie namelijk niet zozeer uit het geven van een beschrijving over wat er werkelijk gebeurd is, maar juist uit debatten tussen historici over wat er nu precies gebeurd is, waarom het gebeurd is en wat exact het belang van deze gebeurtenis was. Deze debatten komen zelden tot nooit in beeld in historische films. Jarvie signaleert nog een ander probleem; namelijk hoe wordt de informatie die in de film wordt weergegeven gerechtvaardigd? Academische geschiedschrijving gebruikt immers het notenapparaat om haar beweringen over het verleden te rechtvaardigen en toe te lichten.⁸

Historische films krijgen van de critici een groot aantal criteria opgelegd waaraan zij moeten voldoen. Voor film zijn deze criteria onhaalbaar. Jarvie geeft het zelf al aan: geschiedenis in film bevindt zich in een ander discours dan geschiedenis in woorden. Historische films dienen dus anders bekeken te worden dan geschreven geschiedenis.

1.2 “LT. Dan: You twins...? Forrest: No, we are not relations, sir.”⁹

Aan de andere zijde van het debat bevinden zich wetenschappers die meer open staan voor de historische film als voorstelling van het verleden. Eén van de belangrijkste voorstanders van de historische film is de Amerikaanse historicus Natalie Davis. Zij betoogt

⁷ *Forrest Gump*, versie: www.mochflix.nl, geregisseerd door Robert Zemeckis, 1994 (Los Angeles, CA.) Paramount Pictures, 43:43.

⁸ Robert A. Rosenstone, 'History in Images/History in Words': Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film', *American historical review* 93.5 (1988) 1173-1185, 1176.

⁹ *Forrest Gump*, versie: www.mochflix.nl, geregisseerd door Robert Zemeckis, 1994 (Los Angeles, CA.) Paramount Pictures, 42:31.

juist dat de historische film wel degelijk een geschikt medium is om het verleden weer te geven. Het gaat Davis niet zozeer erom of een film feitelijk klopt, maar juist of het de 'geest' van een bepaalde periode goed weet weer te geven. Hiervoor zijn de rekwisieten, het decor en natuurlijk ook het landschap belangrijk. Het uiterlijk van het verleden dat de kijker te zien krijgt dient immers zo authentiek mogelijk te zijn.¹⁰ Historisch accurate rekwisieten alleen zijn echter onvoldoende om deze 'geest' te vangen. Menselijke interactie, gebruiken, normen en waarden en omgeving zijn hierbij van groot belang. Het verleden is wezenlijk anders dan het heden en dient als zodanig door de filmmaker te worden weergegeven. Davis noemt dit *'the strangeness of the past'*.¹¹

Andere wetenschappers zoals Hayden White hameren erop dat, juist omdat film een totaal ander discours heeft dan geschreven geschiedenis, deze op een andere manier bestudeerd moet worden. Hij maakt hiermee een duidelijk onderscheid tussen de klassieke Rankeaanse historiografie en de vertoning van het verleden in films. Dit laatste vat hij samen in de term *historiophoty*.¹² Daarnaast maakt hij het onderscheid tussen het historisch narratief en de historische roman. De kritiek vanuit de wetenschap op feitelijke onjuistheden in historische films, vindt White te negatief en hij pleit ervoor om historische films te behandelen als een historische roman.¹³ De kritiek van Jarvie aangaande de informatiearmoede van films wordt door White van tafel geveegd. White stelt dat ook in de academische geschiedschrijving er een selectie plaats vindt door de historicus aangaande welke informatie er wel of niet van belang is en dat hierdoor het beeld dat geschapen wordt eveneens incompleet is.¹⁴

Robert Rosenstone is het met Hayden White eens dat het wel meevalt met de informatiearmoede van films.¹⁵ Rosenstone benadrukt ook de voordelen van geschiedenis in beeld. Grote groepen, landschappen en geluiden kunnen nauwkeuriger in film worden

¹⁰ Natalie Zemon Davis, 'Any Resemblance to Persons Living Or Dead: Film and the Challenge of Authenticity', *Historical Journal of Film, Radio and Television* 8.3 (1988), 269-283, 271.

¹¹ N.Z. Davis, 'Any Resemblance to Persons Living Or Dead', 279.

¹² Hayden White, 'Historiography and Historiophoty', *American Historical Review* 93.5 (1988) 1193-1199, 1193.

¹³ H. White, 'Historiography and Historiophoty', 1195.

¹⁴ Ibidem, 1196.

¹⁵ R.A. Rosenstone, 'History in Images/History in Words', 1177.

weergegeven dan in geschreven geschiedenis. Ook emoties en conflicten komen op het witte doek beter naar voren dan in het geschreven woord.¹⁶

Historiophoty en de historiografie hebben hun eigen voor- en nadelen. Duidelijk is dat de historische film niet op dezelfde wijze beoordeeld kan en mag worden als wetenschappelijke geschiedschrijving. Dit komt mede door de vorm. Historici trachten het verleden op een wetenschappelijk onderbouwde manier te beschrijven terwijl filmmakers dit juist voornamelijk door middel van een poëtisch narratief doen.

1.3 “Well, I thought it was a very lovely story. And you tell it so well. With such enthusiasm.”¹⁷

Kan bij een film waar het verhaal belangrijker is dan de historische feiten wel gesproken worden van een goed historisch werk? In enge zin kan dit niet. De puristen onder de historici hekelen het gebrek aan bewijsvoering, de eenzijdige vertelvorm en de lage informatiedichtheid van films. Wanneer historische films langs deze kritische lat gelegd zouden worden, bleven er slechts zeer weinig films of documentaires over die als ‘historisch’ bestempeld zouden kunnen worden.

Willem Hesling betoogt dat deze negatieve kijk van klassieke historici op de authenticiteit van films voortkomt uit het onvermogen om in te zien dat film vaak niet een letterlijke voorstelling van het verleden probeert weer te geven maar juist een metaforische.¹⁸ Filmmakers zijn volgens Hesling ook niet op zoek naar de wetenschappelijk-historische waarheid maar juist meer naar een poëtisch-symbolische waarheid. Hesling waarschuwt echter wel dat hierdoor twee verschillende realiteiten kunnen ontstaan: de objectief-historische realiteit en de filmisch-historische realiteit.¹⁹ Deze mogen niet te ver uit elkaar komen te liggen want dan verliest de film zijn historische authenticiteit. De grote kracht van film ligt volgens Hesling in zijn vermogen om symboliek, emoties en gemoedstoestanden weer te geven. Hierdoor kan het maatschappelijk bewustzijn voor

¹⁶ R.A. Rosenstone, 'History in Images/History in Words', 1179.

¹⁷ *Forrest Gump*, versie: www.mochflix.nl, geregisseerd door Robert Zemeckis, 1994 (Los Angeles, CA.) Paramount Pictures, 1:37:15.

¹⁸ Willem Hesling, 'The Past as Story: The Narrative Structure of Historical Films', *European journal of cultural studies* 4.2 (2001) 189-205, 190.

¹⁹ W. Hesling, 'The Past as Story', 203.

bepaalde verhalen en thema's die verloren zijn gegaan in de wetenschappelijke geschiedenis worden verrijkt.²⁰

Robert Toplin ziet de historische film ook als een verrijking van de klassieke geschiedschrijving. Daar waar het geschreven woord tekort schiet kan de historische film het verleden juist voorzien van nieuwe inzichten ondanks dat de diepgang minder is dan bij wetenschappelijke teksten. Toplin pleit voor een nauwere samenwerking tussen historici en filmmakers.²¹ Wanneer er een goede samenwerking plaatsvindt, komt dit de authenticiteit van de film ten goede.

Deelconclusie

Vanwege het gebrek aan een degelijke vorm van bronnenkritiek, weggelaten of verkeerde feiten, informatiearmoede en de veelal eenzijdige visies op de werkelijkheid die in films worden weergegeven, wordt film als medium om het verleden goed weer te geven door veel klassieke historici vaak afgekeurd.

Met een volledig fictieel verhaal en talloze onjuistheden, lijkt *Forrest Gump* in eerste instantie slechts een komedie met een historische achtergrond. De gemiddelde klassieke historicus zou zijn of haar neus er voor ophalen. Maar *Forrest Gump* is groter dan dat. Gump vertelt in de film zijn levensverhaal en neemt de kijker mee naar enkele van de belangrijkste gebeurtenissen in de Amerikaanse geschiedenis in de jaren 50, 60 en 70 van de vorige eeuw. Gedurende zijn verhaal komt de kijker veel bekende muziek, plaatsen en gezichten uit de periode waarin het verhaal zich speelt tegen.

Historici als Natalie Davis en Willem Hesling zien nog wel mogelijkheden voor fictieve verhalen met een historische achtergrond. In het vierde hoofdstuk zal *Forrest Gump* geanalyseerd worden aan de hand van de eisen die zij stellen voor een historisch correcte weergave van het verleden. Er zal vooral aandacht zijn voor Davis' 'geest van het verleden' en Heslings poëtisch historisch narratief.

²⁰ W. Hesling, 'The Past as Story', 203.

²¹ Robert Brent Toplin, 'The Filmmaker as Historian', *The American Historical Review* 93.5 (1988) 1210-1227, 1226.

Naast de objectief-historische realiteit en de filmisch-historische realiteit is er nog een derde historische realiteit: het geheugen. In het volgende hoofdstuk staat de rol die het geheugen en herinneringen hebben bij de film *Forrest Gump* centraal.

2 Prosthetic Memory:

Historische films en historisch beeldmateriaal kunnen een zeer grote invloed hebben op het beeld dat wij hebben van het verleden. Als wij nu denken aan de aanslagen op het World Trade Center op 11 september 2001 springen de beelden van de brandende torens en het tweede toestel dat zich in de zuidelijke toren boort gelijk op in ons geheugen. Dit gebeurt ook bij de mensen die op dat moment niet bij de aanslagen aanwezig waren. In dit geval herinneren wij ons, als wij terugdenken aan de aanslagen van 11 september, de beelden van de aanslagen. Hetzelfde geldt ook voor de moord op president Kennedy. Wanneer dit ter sprake komt, zal bij velen de Zapruder film in het hoofd worden afgespeeld.

Beeldmateriaal van historische gebeurtenissen hebben de kracht om onze persoonlijke herinneringen van gebeurtenissen waar wij zelf niet bij waren te vormen. De publieke beelden van deze gebeurtenissen, ook al zijn zij niet fysiek ervaren, worden persoonlijke herinneringen. Alison Landsberg noemt dit fenomeen *prosthetic memory*. Landsberg beschrijft in haar gelijknamige boek dat *prosthetic memory* bij mensen en groepen niet alleen ontstaat vanuit nieuwsbeelden, maar juist ook wordt opgedaan in musea en de bioscoop.²²

Robert Burgoyne heeft de film *Forrest Gump* en zijn functie als *prosthetic memory* onderzocht en komt tot de conclusie dat de film op diverse plekken tekort schiet. Burgoyne betoogt dat er een virtuele werkelijkheid wordt geschapen waarin aan de Amerikaanse trauma's van de jaren '60 en '70 voorbij wordt gegaan.²³ Maar in hoeverre klopt dit?

Dit hoofdstuk staat in het teken van de begrippen *memory* en *prosthetic memory*. Om beter op de kritiek van Burgoyne in te kunnen gaan, is een beter begrip van de invloed die

²² Alison Landsberg, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* (New York 2004) 2.

²³ Burgoyne, *Film Nation*, 119.

(kunstmatige) herinneringen op ons beeld van het verleden hebben noodzakelijk. In het onderstaande wordt eerst ingegaan op de kernbegrippen aan de hand van het werk van Alison Landsberg en Jay Winter. Hierna volgt een analyse van de kritiek van Burgoyne. Tot slot wordt er stil gestaan bij de meer positieve kijk op de film van Vivian Sobchack en Susannah Radstone.

2.1 “...it's funny how you remember some things, but some things you can't”²⁴

Volgens Jay Winter is de herinnering van het verleden een dynamisch en voortdurend verschuivend proces. Dit proces is afhankelijk van zowel ons beeld van het verleden als onze verwachtingen van de toekomst.²⁵ Onze herinneringen zijn dus niet fotografisch en worden niet als één op één kopieën opgeslagen. In plaats daarvan reconstrueren wij onze herinneringen door hier later opgedane kennis, ervaringen en emoties aan toe te voegen.²⁶ Onze herinneringen zijn dus zeer instabiel, subjectief, synthetisch en continu aan verandering onderhevig. Als ons persoonlijk geheugen meer proces dan product is, is het belangrijk om te realiseren dat hetzelfde geldt voor groepen mensen die gezamenlijk terugdenken aan het verleden. Het collectief geheugen van grote groepen is bijna net zo dynamisch als dat van het individu.

Alison Landsberg betoogt dat massacultuur een grote invloed heeft op onze herinneringen aan gebeurtenissen die wij niet persoonlijk hebben beleefd. Deze herinneringen noemt zij *prosthetic memory*. Dit doet zij om een viertal redenen. Ten eerste gebruikt zij de term *prosthetic* omdat deze herinneringen niet natuurlijk, of beter gezegd, eigen zijn. Zij worden gevormd doordat men een representatie van de gebeurtenis heeft gezien of ervaren. Dit kan in een museum zijn maar ook in een bioscoop of thuis voor de televisie. Ten tweede worden deze herinneringen net als een prothese te allen tijde meegedragen en zijn het gevolg van een ervaren massarepresentatie van deze gebeurtenis. Deze gaan vaak gepaard met traumatische gebeurtenissen. Denk hierbij aan de beelden van de brandende torens als gevolg van de aanslagen op het World Trade Center en, dichterbij huis, de gebeurtenissen bij de Naald in Apeldoorn op Koninginnedag 2009.

²⁴ *Forrest Gump*, versie: www.mochflix.nl, geregisseerd door Robert Zemeckis, 1994 (Los Angeles, CA.) Paramount Pictures, 12:21.

²⁵ Jay Winter, *Remembering War: The Great War Between Historical Memory and History in the Twentieth Century* (Londen 2006) 4.

²⁶ Winter, *Remembering War*, 4.

De derde reden waarom Landsberg de term *prosthetic* gebruikt is omdat dit woord de uitwisselbaarheid van deze herinneringen benadrukt.²⁷ Hiermee worden de herinneringen tot een soort van goederen gemaakt die vervangbaar en uitwisselbaar zijn. Negatief bekeken zouden historische films hiermee bron kunnen zijn voor valse herinneringen of nog erger; indoctrinatie. Landsberg verzet zich echter tegen dit laatste en betoogt dat juist door de massamedia, deze beelden en verhalen bereikbaar worden voor grote groepen mensen. Daarnaast ervaren mensen deze beelden en verhalen allemaal anders. Als twee mensen dezelfde historische film hebben gezien, kunnen zij beiden wel een *prosthetic memory* hebben gevormd aan de hand van deze film maar deze zijn zelden gelijk. Voor beide personen worden hun herinneringen vervormd door hun persoonlijke andere ervaringen en zijn of haar plek in de wereld.²⁸

De laatste reden die Landsberg noemt is dat de term de bruikbaarheid van deze herinneringen benadrukt. Omdat deze herinneringen net echt voelen, kunnen zij de manier waarop iemand naar de wereld om zich heen kijkt beïnvloeden. *Prosthetic memory* kan daarnaast een gevoel van sociale verantwoordelijkheid en empathie bij mensen opwekken. *Prosthetic memories* kunnen volgens Landsberg de basis vormen van een saamhorigheid die verder rijkt dan ras, klasse en geslacht.²⁹

Landsberg ziet *prosthetic memory* als iets positiefs, iets wat historische bewustwording, een gevoel voor sociale verantwoordelijkheid en saamhorigheid kan oproepen. Landsberg benadrukt de rol die massamedia en in het bijzonder films kunnen spelen bij de vorming van *prosthetic memory* en betoogt dat hier in het onderwijs meer gebruik van gemaakt zou moeten worden.

2.2 “My Momma always said you got to put the past behind you before you can move on.”³⁰

Robert Burgoyne behandelt de film *Forrest Gump* in zijn boek *Film Nation* en komt tot de conclusie dat de film faalt als het gaat om *prosthetic memory* zoals Landsberg dit graag ziet. Er wordt volgens Burgoyne een verbeterde kunstmatige realiteit weergegeven waarbij

²⁷ Landsberg, *Prosthetic Memory*, 20.

²⁸ Ibidem, 21.

²⁹ Ibidem, 21.

³⁰ *Forrest Gump*, versie: www.mochflix.nl, geregisseerd door Robert Zemeckis, 1994 (Los Angeles, CA.), Paramount Pictures, 1:57:30.

er een beeld van een natie wordt geschapen die los staat en verlost is van de historische trauma's van de jaren '60 en '70.³¹ Burgoyne betoogt dat in *Forrest Gump* het narratief van de natie wordt gevormd door collectief geheugen. De film creëert een verleden dat gebouwd is op populaire cultuur, stereotypes en herkenbare momenten uit de geschiedenis van de massamedia.³² Hiermee worden er volgens Burgoyne maatschappelijke problemen van de periode zoals de rassenscheiding, vrouwenrechten, en de weerstand tegen de oorlog in Vietnam gebagatelliseerd of zelfs gewist uit het nationale geheugen.

Een voorbeeld dat gebruikt wordt door Burgoyne is dat de film mannen idealiseert ten koste van vrouwen en volledig voorbij gaat aan de vrouwenrechten bewegingen van de periode. Burgoyne plaatst Gumps liefje Jenny in een zeer passieve rol. Volgens Burgoyne wordt zij het slachtoffer van de veranderingen die de periode met zich meebrengt. Zo wilde zij zangeres worden, maar wordt van de universiteit gestuurd en gaat zingen in een topless bar. Haar betrokkenheid bij de protestbewegingen is alleen maar als gevolg van haar relatie met een van de leiders van de protestbeweging. De jaren 70 brengt zij volgens Burgoyne door als "Strung-out disco queen" om zich vervolgens in de jaren '80 te settelen met een kind waarna zij vrij snel overlijdt.³³ Volgens Burgoyne wordt er door het gebrek aan een sterke vrouw een narratief geschapen dat gericht is op de blanke man. Maar is dit wel zo zwart-wit?

Hoewel het verhaal inderdaad geen aandacht besteedt aan de vrouwenbewegingen van de periode, zijn er wel degelijk sterke vrouwen te vinden. Forrests moeder is een alleenstaande moeder en runt haar eigen hotel. Jenny is aan het eind van de film ook een zelfstandige moeder die in haar eigen onderhoud voorziet. Gedurende de roerige periode van de jaren '60 en '70 leidt Jenny een zelfstandig bestaan. Dat dit niet altijd goed uitpakt voor haar is eerder het gevolg van haar eigen keuzes als zelfstandige vrouw dan dat dit alles haar eenvoudigweg overkomt. Ook bij de scene waarin Gump het podium van een protestbeweging in Washington wordt opgetrokken zijn diverse vrouwen die actief zijn in beweging te zien.³⁴ Ook zij komen allerm minst zwak en passief over.

³¹ Burgoyne, *Film Nation*, 107.

³² Ibidem, 108.

³³ Ibidem, 114.

³⁴ *Forrest Gump*, versie: www.mochflix.nl, geregisseerd door Robert Zemeckis, 1994 (Los Angeles, CA.) Paramount Pictures, 1:07:55 - 1:09:54

Burgoyne heeft ook kritiek op de rol die Lt. Dan Taylor toebedeeld krijgt. Deze wordt gedurende strijd in Vietnam neergezet als een toegewijd en meelevend officier. Dit staat volgens Burgoyne haaks op de werkelijkheid gedurende de oorlog waarin er veel vijandschap bestond tussen officieren en de gewone soldaten.³⁵ Burgoyne heeft hier inderdaad een punt. In de loop van de oorlog verslechterde inderdaad de verhoudingen tussen de officieren en de soldaten. George Herring geeft aan dat dit pas vanaf ca. 1969 een probleem begon te vormen. Tot 1969 was er volgens Herring weinig aan de hand.³⁶ Maar wanneer was Gump dan in Vietnam? Zeker is dat dit voor 1969 moet zijn geweest. Dit omdat, in de scene na de scene van de dag waarop Gump zijn Medal Of Honour uitgereikt krijgt, de maanlanding op 21 juli 1969 op televisie te zien is.³⁷ In de scene ervoor is het duidelijk te zien dat het herfst is in Washington en dat Gump dus op zijn minst al in het najaar van 1968 terug had moeten zijn. Dat de verhoudingen met de officieren en het moraal van de soldaten nog goed waren in de tijd dat Gump in Vietnam vocht, is dus zeker mogelijk.

De gruwelen van de oorlog in Vietnam worden ook aan de kijker getoond. Gumps vriend Bubba overleeft de oorlog niet en Lt. Dan moet zijn beide benen missen. Burgoyne stelt dat elke scène waarin Lt. Dans woede en verdriet omtrent zijn verminking voorkomt, dit wordt afgezet tegenover Gumps zoete onbegrip. En Burgoyne stelt dat hoewel de trauma's van de oorlog in Vietnam wel aan bod komen, zij als het ware tussen haakjes worden gezet. Op die manier worden zij buiten het narratief van de natie gehouden.³⁸ Met dit laatste ben ik het niet eens. Voor het publiek zijn Lt. Dans woede en verdriet juist zeer begrijpelijk en wordt hij hiervan niet ineens 'genezen'. Gedurende de periode nadat Lt. Dan bij Gump aan boord komt werken gaat het wel steeds beter met hem, maar desondanks blijft hij tot het eind zwaarmoediger dan dat hij was voordat hij gewond raakte.

Burgoynes kritiek op de film is begrijpelijk en tot op zekere hoogte terecht. *Forrest Gump* gaat inderdaad niet diep in op de sociale onrust van de jaren '60 en '70. De kijker ziet deze wel in diverse scènes voorbij komen, maar het primaire verhaal staat er niet bij stil. Het lijkt er dan ook op dat Burgoyne het begrip geschiedenis anders benadert dan dat Zemeckis

³⁵ Burgoyne, *Film Nation*, 110.

³⁶ George C. Herring, *America's Longest War: The United States And Vietnam, 1950-1975* (New York 2002) 301.

³⁷ *Forrest Gump*, versie: www.mochflix.nl, geregisseerd door Robert Zemeckis, 1994 (Los Angeles, CA.)

Paramount Pictures, 1:13:34.

³⁸ Burgoyne, *Film Nation*, 112.

dit doet. Voor Burgoyne zijn er hoofd- en bijzaken en door hier geen onderscheid in te maken, of de hoofdzaken minder te belichten dan de bijzaken, wordt er een kunstmatige historische realiteit gecreëerd. Deze heeft volgens Burgoyne weinig meer te maken met de objectief-historische realiteit.

2.3 Shit Happens

Vivian Sobchack heeft een positievere kijk op de film. Zij betoogt dat de film niet zozeer een alternatieve werkelijkheid creëert maar juist de 'tijdelijkheid' van historisch belang weer geeft. De historische gebeurtenissen die Forrest Gump gedurende de film meemaakt overkomen hem, zonder dat hij deze begrijpt. Een belangrijke historische gebeurtenis wordt immers vaak achteraf pas als zodanig bestempeld. Op het moment dat een dergelijke historische gebeurtenis zich daadwerkelijk afspeelt, hoeft de historische actor (net als Gump), het misschien niet eens door te hebben dat hij of zij op dat moment geschiedenis schrijft.³⁹

Sobchack bekijkt de film op een andere manier dan Burgoyne. Daar waar Burgoyne van mening is dat er door Zemeckis een kunstmatige historische realiteit wordt geschapen, die de onrust van de jaren '60 en '70 probeert te vergeten, betoogt Sobchack het tegenovergestelde. De simplistische wijze waarop Gump omgaat met de belangrijke historische gebeurtenissen die om hem heen gebeuren, is de bron van de humor in de film. De humoristische momenten in de film zijn afhankelijk van een publiek met een degelijke historische kennis. Het is juist vaak doordat de situaties zo gesimplificeerd worden weergegeven dat deze voor het publiek grappig zijn.⁴⁰

Susannah Radstone ziet de film als een onderdeel in het verwerkingsproces van de trauma's die de jaren '60 en '70 hebben voortgebracht. Net als Sobchack ziet zij de film niet als een voorbeeld van *prosthetic memory*. Door de wijze waarop het verleden wordt gepresenteerd, gaat de kijker juist over dit verleden nadenken.⁴¹ Doordat de kijker zich bewust wordt van het verleden en er zelf over gaat nadenken vormt de film als het ware een

³⁹ V. Sobchack, "Shit happens", 17.

⁴⁰ Ibidem, 18.

⁴¹ Susannah Radstone, 'Screening Trauma, *Forrest Gump*,' in: Susannah Radstone ed., *Memory and Methodology*, (Bloomsbury 2000) 79-107, 97.

brug tussen het aanvankelijke wegstijgen van en de revisie van de nationale trauma's als gevolg van de gebeurtenissen in de jaren '60 en '70.⁴²

De 'vergeten' feiten en ernst van bepaalde historische gebeurtenissen dienen volgens Sobchack en Radstone niet zozeer om een kunstmatige en betere historische realiteit te scheppen. In plaats daarvan zijn zij juist de motor van de film. Volgens Sobchack is het de bron van de humor in de film en dient het bovendien om de kijker bewust te maken dat geschiedenis gewoon gebeurt en dat het soms onze enige rol is, om daar simpelweg bij aanwezig te zijn.⁴³ Radstone gaat een stap verder en herkent in de film *Forrest Gump* juist een meer therapeutische rol waarbij de kijker wordt uitgenodigd om het verleden te herbeleven en na te denken over de gebeurtenissen van de periode. De kijker wordt als het ware wakker geschud en aangemoedigd om de trauma's van de jaren '60 en '70 onder ogen te zien.⁴⁴

Deelconclusie

Burgoyne, Radstone en Sobchack hebben zeer uiteenlopende visies aangaande de manier waar *Forrest Gump* het geheugen van de kijker beïnvloedt. Hoewel Burgoyne op sommige punten wel erg zwart-wit is in zijn visie, blijft het een feit dat *Forrest Gump* diepgang mist bij belangrijke historische momenten. Volgens Radstone heeft dit als gevolg dat de kijker gaat nadenken over het verleden. Sobchack concludeert dat de passiviteit van Gump de kijker juist wijst op de vergankelijkheid van historisch belang.

Burgoyne gebruikt in het geval van *Forrest Gump* de term *prosthetic memory* in negatieve zin. Volgens Burgoyne krijgt de kijker een kunstmatig en idyllisch verleden voorgeschoteld waarin er een beeld van de natie wordt geschapen "that can exist apart from, or float free of, the historical traumas of the 1960s and 1970s."⁴⁵ . Burgoyne is hier te negatief. De film zet juist aan tot het herinneren van het verleden en gaat uit van een cognitieve kijker. Doordat de kijker wél de historische achtergronden weet, dienen de verschillende scènes juist als een '*memory trigger*' voor de grotere historische zaken. Door

⁴² Radstone, 'Screening Trauma', 99.

⁴³ V. Sobchack, "Shit happens", 17.

⁴⁴ Radstone, 'Screening Trauma', 98.

⁴⁵ Burgoyne, *Film Nation*, 107.

een gebrek aan diepgang aangaande deze zaken wordt de kijker aangespoord om hier zelf opnieuw over na te denken.

Burgoynes kritiek dat de film een verleden schept dat gedefinieerd wordt door popcultuur, is dan ook een verkeerde kritiek. Het zijn juist de referenties aan de popcultuur die dienen als geheugentrigger voor de kijker. Zemeckis gebruikt diverse technieken om herkenningspunten voor de kijker te creëren. In het volgende hoofdstuk komen diverse van deze herkenningspunten aan bod. Om de methoden die Zemeckis hiervoor gebruikt te kunnen doorzien en begrijpen wordt er in het komend hoofdstuk stilgestaan bij de cinematografische theorie. Hiervoor staan de theorieën van Chris Vos centraal.

3 Filmtechnieken en historische momenten

Sec bekeken is de verhaallijn van de film *Forrest Gump* vrij eenvoudig. De film vertelt het levensverhaal van de zwakbegaafde Forrest Gump die min of meer bij toeval in aanraking komt met een groot aantal belangrijke historische gebeurtenissen uit de jaren '60 en '70 van de vorige eeuw. Door zijn lage I.Q. gaan deze voor het grootste deel aan hem voorbij en het is meer zo dat deze hem overkomen dan dat hij deze meemaakt. Gedurende dit alles loopt Gump telkens weer zijn grote liefde Jenny Curran mis. De hoofdlijn van het verhaal van *Forrest Gump* is voor historici dan ook niet de meest interessante. De interessante historische verwijzingen en gebeurtenissen bevinden zich bij *Forrest Gump* vooral in de achtergrond. Om deze goed in kaart te kunnen brengen is enige kennis van de filmtheorie een vereiste.

In dit hoofdstuk staan de historische zaken die zich voor het grootste gedeelte buiten het hoofdverhaal bevinden centraal. Om dit goed in kaart te brengen komt er eerst een stuk theorie aan bod aan de hand van het werk van Chris Vos. Hierna volgt een basale beschrijving van diverse historische verwijzingen die gedurende de film voorbijkomen. In hoofdstuk 4 zullen enkele scènes grondiger worden geanalyseerd om zo tot een antwoord te komen op de hoofdvraag: Voldoet *Forrest Gump* aan de authenticiteitseisen van een historische film?

3.1 *Mise-en-scène en symboliek*

Om een film goed te doorgronden is het van belang om te realiseren dat er over het algemeen meerdere dimensies of *lagen* van een film zijn. Allereerst is er de filmische laag dit is een overwegend technische laag. Kort samengevat omvat deze laag alle dingen aangaande 'hoe het eruit ziet'. Dit kan variëren van camerastandpunten tot beeldovergangen. Daarnaast is er de narratieve laag waarbij de focus op het verhaal en/of de vertelstructuur ligt. Tot slot is er de symbolische laag. Hier wordt gekeken naar wat de daadwerkelijke betekenis is van hetgeen dat wordt uitgebeeld.⁴⁶

De oorspronkelijk uit het theater afkomstige term *mise-en-scène* omvat alles dat binnen het beeldkader plaatsvindt. In vergelijking tot theater is de *mise-en-scène* bij film aanzienlijk gedetailleerder. Bij film is het namelijk over het algemeen van belang dat er zoveel mogelijk wordt gestreefd naar een authentieke weergave van de realiteit.⁴⁷ Voor het scheppen van een bepaalde sfeer heeft de filmmaker lichteffecten tot zijn beschikking maar ook verschillende camerastandpunten kunnen sfeer bepalen. Een close-up kan de focus naar één persoon verschuiven daar waar bij een medium shot de focus vaak op interactie tussen meerdere personen ligt.⁴⁸

De filmmaker kan verschillende beeldovergangen gebruiken om scheidingspunten binnen het verhaal aan te brengen. Zo is er de bekende *fade-in/out* waarbij het beeld in- of uitvloeit van of naar zwart, maar ook de *dissolve*. Bij deze laatste vloeien twee verschillende beelden in elkaar over.⁴⁹

De *mise-en-scène* heeft niet alleen met beeld te maken. Ook geluid hoort bij het totaal van het 'shot'. Dit kan zowel *on-screen* geluid zijn, zoals het geluid van een glas dat in scherven valt op de grond, maar kan ook buiten beeld plaats vinden. Dit laatste kan zijn in bijvoorbeeld de vorm van het geluid van een stotterende motor bij een shot waarin alleen de hoofdpersoon achter het stuur te zien is, terwijl hij zich realiseert dat de brandstof op is.

⁴⁶ Chris Vos, *Bewegend Verleden, Inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's* (Amsterdam 2004) 15.

⁴⁷ Vos, *Bewegend Verleden*, 23.

⁴⁸ Ibidem, 24.

⁴⁹ Ibidem, 25.

Muziek is een tweede vorm van *off-screen* geluid die een extra betekenis aan het beeld kan toevoegen.⁵⁰

Het verhaal van de film kan op twee manieren bekeken worden: enerzijds is er de horizontale benadering en anderzijds de verticale benadering. Bij de horizontale benadering wordt als het ware plat naar het verhaal gekeken. Hierin wordt er gekeken naar de wijze waarop een verhaal is geordend om een mooie vertelling te maken. Bij de verticale benadering wordt er gekeken naar de diepere betekenis(sen) van het verhaal. Er wordt als het ware gekeken naar de verschillende lagen die op of onder het primaire, horizontale, verhaal liggen. In het geval van *Forrest Gump* kan er bij de diepere betekenis van het verhaal bijvoorbeeld gedacht worden aan de uitleg die Sobchack geeft: “Shit Happens”⁵¹.

Bij *Forrest Gump* bevinden de belangrijke historische gebeurtenissen zich in de symbolische laag van de film. Maar ook in de *mise-en-scène* zijn talloze historische verwijzingen terug te vinden. Het aantal verwijzingen is dusdanig groot en breed dat er in het onderstaande apart aandacht aan wordt geschonken.

3.2 Alles is geschiedenis

Forrest Gump bevat een haast ontelbare hoeveelheid verwijzingen naar de Amerikaanse geschiedenis en cultuur. Veelvuldig wordt Gump door middel van computeranimatie zelfs in het hart van historische gebeurtenissen geplaatst. Om een beeld te krijgen van de overweldigende hoeveelheid historische en culturele verwijzingen die in *Forrest Gump* langs komen, volgt hieronder een beknopte beschrijving van een beperkt aantal hiervan. Om het overzichtelijk te houden zijn deze verdeeld in een aantal categorieën.

Nieuwsberichten:

Gedurende de film komen er oude nieuws- en televisieberichten voorbij. Deze dienen veelal als referentiepunt voor de kijker. Als eerste wordt het optreden van Elvis getoond bij the Milton Berle Show in 1956, wanneer Gump en zijn moeder toevallig langs de etalage van een bruingoedwinkel lopen.⁵² Ook is er een live verslag van de desegregatie van de

⁵⁰ Vos, *Bewegend Verleden*, 26-27.

⁵¹ V. Sobchack, “*Shit Happens*”, 17.

⁵² *Forrest Gump*, versie: www.mochflix.nl, geregisseerd door Robert Zemeckis, 1994 (Los Angeles, CA.) Paramount Pictures, 11:45.

universiteit van Alabama in 1963 te zien.⁵³ Gump wordt in een later shot hier ook nog daadwerkelijk in geplaatst door middel van computeranimatie. Een ander shot toont de maanlanding van Apollo 11 in juli 1969 en Neil Armstrongs beroemde woorden: "That's one small step for man. One giant leap for mankind."⁵⁴ Terwijl Gump en Lt. Dan oud en nieuw vieren in een café in New York wordt op een televisie in de achtergrond de traditionele zakkende bol getoond waarna een bord oplicht waarop het jaartal 1972 te lezen is.⁵⁵ Op een ander moment zitten Gump en Lt. Dan te eten aan boord van hun vissersboot en is er op tv opnieuw een referentiepunt voor de kijker te zien. Ditmaal wordt de tweede aanslag op president Ford getoond in september 1975. Het laatste nieuwsbericht wat de kijker te zien krijgt is die van de aanslag op president Reagan in 1981.⁵⁶

Door het gebruik van deze herkenbare nieuwsberichten krijgt de kijker een beter beeld van het tijdsverloop van de film. Deze zijn het enige concrete verwijspunt naar jaartallen in de film. De nieuwsberichten vormen regelmatig het begin van een scène waarna de camera uitzoomt en de personages in beeld komen die bewust of onbewust het bericht op de televisie meemaken.

Culturele verwijzingen:

Burgoyne stelt dat de film voor een groot deel rust op verwijzingen naar de populaire cultuur uit de periode.⁵⁷ Hoewel een groot deel van deze verwijzingen pure verzinsels zijn, zorgen zij wel voor een historische sfeer die aansluit bij Davis' geest van de periode. Het feit dat het natuurlijk pure fictie is dat de hoofdpersoon zo nauw betrokken is geweest bij deze gebeurtenissen, is bij *Forrest Gump* niet storend. Het is immers een komedie en het is juist de historische onwaarheid van deze situaties die het komisch effect geeft.

Forrest zou volgens de film de bron zijn van de karakteristieke dansbewegingen van Elvis⁵⁸, hij inspireert John Lennon om het nummer *Imagine* te schrijven⁵⁹, helpt een

⁵³ *Forrest Gump*, versie: www.mochflix.nl, geregisseerd door Robert Zemeckis, 1994 (Los Angeles, CA.) Paramount Pictures, 22:32.

⁵⁴ *Ibidem*, 1:13:34.

⁵⁵ *Ibidem*, 1:21:05.

⁵⁶ *Ibidem*, 1:58:57.

⁵⁷ Burgoyne, *Film Nation*, 109.

⁵⁸ *Forrest Gump*, versie: www.mochflix.nl, geregisseerd door Robert Zemeckis, 1994 (Los Angeles, CA.) Paramount Pictures, 11:25.

textielverkoper aan het idee voor het T-shirt met de smiley erop en de slogan “Have a nice day!”⁶⁰, en dient als inspiratiebron voor de iconische bumpersticker “Shit Happens”.⁶¹

Niet alle verwijzingen zijn echter zo letterlijk. Sommige worden niet eens bij naam genoemd en zijn alleen door visuele kenmerken te herkennen. Eén daarvan is de beroemde footballcoach Paul “Bear” Bryant. Hoewel de naam van Gumps coach gedurende zijn tijd aan de universiteit nooit genoemd wordt, is het duidelijk aan de kleding van de coach dat het hier om de beroemde coach gaat. Het kenmerkende geruite hoedje is de belangrijkste aanwijzing hiervoor (zie afbeelding 1 en 2).



Afbeelding 1 (Gumps coach in de film)



Afbeelding 2 (De echte Paul Bryant)

Sommige verwijzingen in de film zijn zeer subtiel. In twee scènes is de compositie van het filmbeeld bijna gelijk aan twee beroemde Amerikaanse schilderijen. De eerste scène is wanneer een nog jonge Gump buiten het kantoor van de hoofd meester wacht op zijn moeder die binnen in gesprek is. De scène is qua compositie vrijwel identiek aan Norman Rockwells beroemde schilderij ‘Girl with black eye’. (zie afbeelding 3 en 4).



Afbeelding 3 (Gump wachtend op zijn moeder)



Afbeelding 4 (Girl with black eye – Norman Rockwell)

⁵⁹ *Forrest Gump*, versie: www.mochflix.nl, geregisseerd door Robert Zemeckis, 1994 (Los Angeles, CA.) Paramount Pictures, 1:15:34.

⁶⁰ Ibidem, 1:57:05.

⁶¹ Ibidem, 1:56:30.

Een tweede beroemd schilderij dat wordt nagebootst in een scène van de film is Andrew Wyeth's 'Christina's World'. Deze is te vinden in de scène waarin Gump en Jenny langs het oude huis van haar vader komen en zij een zenuwzinking heeft. (zie afbeelding 5 en 6)



Afbeelding 5 (Jenny voor het huis van haar vader)



Afbeelding 6 (Christina's World –Andrew Wyeth)

Computer animatie:

Eén van de redenen dat de film in 1994 zo veel aandacht trok kwam door het gebruik van een nieuwe computeranimatie techniek die ook wel *morphing* wordt genoemd.⁶² De regisseur kan door middel van deze techniek echt beeldmateriaal integreren in het verhaal en zo de illusie wekken dat Gump onderdeel is van dit historisch beeldmateriaal. Een bekende scène waarin dit gebeurt, is een scène die zich afspeelt gedurende Gumps studietijd.

De scène opent met een nieuwsbericht uit 1963 over de desegregatie van de universiteit van Alabama. De kijker ziet dit op een televisie in een kapsalon waarna het beeld overgaat naar een re-enactment van de beroemde scene bij de ingang van de universiteit. De kijker ziet een kleine menigte, mannen van de National Guard, gouverneur Wallace en enkele journalisten. Forrest komt aanlopen bij dit schouwspel en vraagt aan een van zijn studiegenoten wat er aan de hand is. Vervolgens zien wij hem door middel van computeranimatie in beeld met de authentieke beelden van gouverneur Wallace.⁶³

⁶² S. Moller, 'Blockbusting history', 69.

⁶³ *Forrest Gump*, versie: www.mochflix.nl, geregisseerd door Robert Zemeckis, 1994 (Los Angeles, CA.) Paramount Pictures, 23:00.

Muziek

Muziek is in de film een zeer belangrijk onderdeel, niet alleen scheidt het een herkenningspunt voor een bepaalde periode, maar in sommige scènes valt de tekst van de muziek ook nauw samen met hetgeen in beeld gebeurt. Alle nummers zijn stuk voor stuk iconische nummers die bij de bepaalde periodes horen. Zo is er het nummer *Fortunate Son* van C.C.R. te horen wanneer Gump in een helikopter voor het eerst aankomt in Vietnam. Dit nummer is eigenlijk een protestlied tegen de oorlog. Op een ander moment hoort de kijker *Love Her Madly* van the Doors, terwijl Jenny met een blauw oog te zien is terwijl zij haar zoveelste mishandelende vriend verlaat. Terwijl zij de deur uitloopt is er in de achtergrond de toepasselijke tekst "Don't you love her as she's walkin' out the door?" te horen.

Gedurende de gehele film gaat er bijna geen minuut voorbij of de kijker ziet of hoort iets dat verwijst naar een bepaalde historische gebeurtenis. Deze zijn over het algemeen duidelijk herkenbaar voor de kijker, maar soms ook subtieler. Sommige zijn pas op te merken wanneer de kijker verder kijkt (of luistert) dan alleen de belangrijkste zaken die in beeld zijn. Hierdoor volstaat het niet om de film slechts 1 keer te kijken, iedere keer weer valt er iets nieuws op.

Deelconclusie

Hoewel het horizontale narratief niet berust op historische verwijzingen, is geschiedenis wel de motor die het secundaire narratief voortstuwt. Zemeckis heeft bijna alle mogelijke gereedschappen die een filmmaker heeft, gebruikt om van de film een culturele tijdsreis te maken. De regisseur gebruikt muziek, computeranimatie, archiefmateriaal en de mise-en-scène om de kijker een reeks historische verwijzingen te tonen. Bewust en onbewust wordt de kijker, door al deze verwijzingen, teruggevoerd naar zijn of haar herinneringen aan de periode. Afhankelijk van de leeftijd van de persoon zullen dit persoonlijke herinneringen zijn, maar in andere gevallen zullen dit herinneringen aan een verleden zijn zoals de kijker dit uit bijvoorbeeld geschiedenisboeken heeft geleerd.

De graad van historische kennis van de kijker bepaalt deels de hoeveelheid verwijzingen die hem of haar zullen opvallen. Zoals Zemeckis zegt in het audio commentaar bij de film: “we are all bringing to the party all of our own understanding of it”.⁶⁴

4 Authentiek of niet?

De film *Forrest Gump* was in de zomer van 1994 een enorm bioscoopsucces. De populariteit van deze komische familiefilm was blijvend en wanneer Amerikaanse schoolkinderen en hun ouders aan het eind van de jaren '90 werd gevraagd naar wat zij wisten over de Vietnam Oorlog verwees 60% van hen naar scènes uit de film.⁶⁵ Een overgroot deel van de Amerikaanse kinderen krijgt de film te zien tijdens de geschiedenislessen op school.⁶⁶ Eén van de redenen dat de film zoveel op school wordt vertoond is volgens Sabine Moller dat deze als een van de weinige een PG-13 beoordeling heeft waardoor de film ook in de onderbouw vertoond kan worden.⁶⁷ De film dient op Amerikaanse scholen in veel gevallen als illustratie bij de lessen over de recente Amerikaanse geschiedenis. De vraag rijst dan ook of dit wel kan; voldoet *Forrest Gump* wel aan de eisen die worden gesteld aan een goede historische film door bijvoorbeeld Natalie Davis en Willem Hesling?

In dit hoofdstuk staat de historische authenticiteit van *Forrest Gump* centraal. Omdat de film een enorm aantal historische elementen bevat, is een complete analyse van de film in dit betoog niet haalbaar. Om deze reden zal de analyse zich beperken tot een tweetal belangrijke scènes. Beide scènes worden eerst kort beschreven om vervolgens te worden getoetst aan de historiografie. Daarnaast komt de symbolische laag van de scènes aan de orde.

De twee te analyseren scènes volgen elkaar op in de film. De eerste is de protestscène en de tweede is de Black Panther party scène. Beide scènes bevinden zich te midden van historische gebeurtenissen en behandelen de protest bewegingen van de jaren

⁶⁴ Audio commentaar bij de film *Forrest Gump* door Robert Zemeckis e.a., Special Collector's Edition DVD (Paramount, 2001).

⁶⁵ S. Moller, 'Blockbusting history', 73.

⁶⁶ Ibidem, 73.

⁶⁷ Ibidem, 73.

'60, iets waarvan Burgoyne aangeeft dat dit in de film vooral weggelaten wordt ten faveure van een beter verleden. Vooral de Black Panther party scène krijgt van Burgoyne veel kritiek te verduren.

4.1 "Everywhere I went, I had to stand in line".⁶⁸

De scène begint vlak nadat Gump de medal of honor uitgereikt heeft gekregen van president Johnson in Washington. Gump verkent de stad terwijl zijn moeder even rust in hun hotel. Bij het Lincoln Memorial komt hij een grote groep mensen tegen die hem meenemen in hun mars. Nog altijd in zijn uniform gekleed, wordt Gump vooraan in de rij demonstranten geduwd. Op de bus waar de demonstranten uitkwamen, is de tekst "Veterans against the war in Vietnam" te lezen. Op de baret van de man die achter Gump in de rij loopt staat de tekst "Vets for peace". Bij een podium aangekomen wordt Gump uitgenodigd om zijn mening te geven over de oorlog in Vietnam. Op het moment dat Gump begint te spreken worden de draden van de geluidsinstallatie losgetrokken. Gumps mening is hierdoor onverstaaanbaar en wanneer het geluid wordt hersteld, is Gump net klaar met spreken en zijn alleen de woorden "...and that's all I have to say about that" nog hoorbaar voor de kijker en het publiek. De door Gumps woorden geëmotioneerde spreker vraagt hem om zijn naam. Als Gump dit geeft horen wij in de verte de stem van Jenny die hem hard roept. Zij rennen en waden naar elkaar toe en worden midden in de spiegelvijver van het Lincoln Memorial herenigd, onder luid gejuich van de menigte en met het Washington Monument in de achtergrond.⁶⁹

Deze scène staat symbool voor de verdeeldheid die in Amerika heerste als gevolg van de oorlog in Vietnam⁷⁰. Peter N. Chumo ziet deze scène als een symbool van nationale eenwording, waarbij het bloemenkind in de vorm van Jenny wordt herenigd met de militair.⁷¹ De spreker, hoewel naamloos in de film, moet afgaande op zijn kleding de bekende Amerikaanse anti-oorlogsactivist, Abby Hoffman voorstellen. Hoffmann, de protestmars en het grote plein vol demonstranten staan symbool voor de protestbeweging. Gump, het Lincoln Memorial en het Washington monument staan volgens Chumo symbool voor de

⁶⁸ *Forrest Gump*, versie: www.mochflix.nl, geregisseerd door Robert Zemeckis, 1994 (Los Angeles, CA.) Paramount Pictures, 1:04:02.

⁶⁹ *Ibidem*, 1:03:42 – 1:07:45.

⁷⁰ Peter N. Chumo, 'You've Got to Put the Past Behind You Before You Can Move On: *Forrest Gump* and National Reconciliation', *Journal of Popular film and Television* 23.1 (1995) 2-7, 4.

⁷¹ P. N. Chumo, 'You've Got to Put the Past Behind You', 5.

natie.⁷² Jenny en Gump worden onder luid gejuich van de menigte herenigd en het is alsof, al is het maar voor heel even, het land bijeengebracht kan worden door liefde.

Wanneer deze scène bekeken wordt met Hesnigs verschillende vormen van historische realiteit, is duidelijk dat het hier gaat om de filmisch-historisch realiteit. In de primaire gebeurtenissen laat Zemeckis de objectief-historische waarheid los en zet een poëtische-filmische waarheid neer: Liefde overwint. Dit is in lijn met het fictieve verhaal en de rest van de film. De historische waarde van deze scène dient dan ook beoordeeld te worden aan de hand van de mise-en-scène.

Wanneer de scène wordt beoordeeld volgens de authenticiteitseisen die Natalie Davis stelt aan een goede historische film, kunnen veel eisen worden afgevinkt. De kleding is bijvoorbeeld typisch voor de tegenbeweging van de jaren '60. Het taalgebruik van Hoffman is typisch voor de periode en kenmerkend voor hem. Maar het belangrijkste is dat de scène de geest van de periode ademt. De kijker wordt mee gevoerd naar deze periode van protest en onrust. Het gevoel van realiteit wordt versterkt door de enorme mensenmassa rondom de spiegelvijver. Ook de locatie is historisch correct. Het Lincoln Memorial was immers de plek waar op 16 oktober 1967 een reusachtig protest plaatsvond, zoals in deze scène wordt weergegeven.⁷³

Rosenstone stelt dat films "let us see landscapes, hear sounds, witness strong emotions as they are expressed with body and face, or view physical conflict between individuals and groups".⁷⁴ Deze zin is zeer toepasselijk bij deze scène. De kijker ervaart de demonstratie door middel van de totaalshots van de menigte rondom de spiegelvijver. Het geluid en aanblik van de juichende menigte en het indrukwekkende landschap imponeren de kijker en benadrukken de omvang en het historische belang van de demonstraties tegen de oorlog.

Door middel van de totaalshots van de menigte, de accuratesse van het decor, de rekvisieten en de mise-en-scène wordt voldaan aan het recreëren van Davis' 'geest van een periode'. Het primaire narratief is dan wel fictief maar de symbolische verhaallijn in de scène voldoet aan Hesnigs filmisch-historische realiteit.

⁷² P.N. Chumo, 'You've Got to Put the Past Behind You', 5.

⁷³ Mark Atwood Lawrence, *The Vietnam War: A Concise International History* (Oxford 2008) 113.

⁷⁴ R.A. Rosenstone, 'History in Images/History in Words', 1179.

4.2 “Sorry I had a fight in the middle of your Black Panther party”⁷⁵

Na hun hereniging in de vorige scène neemt Jenny Gump mee naar het hoofdkwartier van de protestbeweging. Op luidruchtige wijze legt een van de leden van de Black Panther beweging aan Gump uit waar hun organisatie voor staat. Gump wordt terloops voorgesteld aan Jenny’s vriend Wesley die het hoofd van de SDS afdeling in Berkeley is. De Black Panther praat ondertussen door tegen Gump en de kijker ziet dat Jenny onenigheid heeft met haar vriend. Wesley slaat Jenny waarna Gump op hem duikt en hem een serie klappen geeft. Jenny en Gump worden vervolgens gedwongen om het hoofdkwartier te verlaten. Bij het verlaten van het hoofdkwartier, verontschuldigt Gump zich nog voor het opstootje, bij de man die de hele tijd hard tegen hem stond te praten.⁷⁶

Deze scène volgt de in de vorige paragraaf besproken scène op. Gump is nog altijd in Washington en het is avond. Bij het hoofdkwartier van de protestbeweging lijkt men druk bezig met voorbereidingen voor een volgend protest. De sfeer is echter een stuk agressiever en gespannen dan dat deze leek onder de demonstranten overdag. Wanneer men de historiografie bekijkt is dit te begrijpen. De dag na de grote bijeenkomst zou een enorme groep demonstranten naar het Pentagon marcheren om daar tegen de oorlog te protesteren. Hoewel aanvankelijk vreedzaam, zou dit protest uitmonden in rellen. Soldaten zouden de demonstratie uiteen slaan en er werden talloze demonstranten gearresteerd.⁷⁷ De suggestie wordt gewekt dat de groep die wij hier zien de meer militante groep is die de volgende dag de ongeregelheden zou veroorzaken.

De kijker ziet een samenwerking tussen de SDS-beweging en de Black Panthers. Ook dit is historisch correct. Beide partijen werkten nauw samen in hun protest tegen de Vietnam oorlog.⁷⁸ Het eerste wat Jenny’s vriend, Wesley, zegt is: “Who’s the baby-killer?”. De agressieve houding van Wesley tegenover alles wat met de oorlog te maken heeft wordt uit deze woorden gelijk duidelijk. De in uniform geklede Gump is voor Wesley een symbool van alles waar hij tegen strijdt.

⁷⁵ *Forrest Gump*, versie: www.mochflix.nl, geregisseerd door Robert Zemeckis, 1994 (Los Angeles, CA.) Paramount Pictures, 1:09:47.

⁷⁶ *Ibidem*, 1:07:55 - 1:09:54.

⁷⁷ Lawrence, *The Vietnam War*, 113-114.

⁷⁸ David Barber, ‘Leading the Vanguard: White New Leftists School the Panthers on Black Revolution’ in: Jama Lazerow en Yohuru Williams ed., *In Search of the Black Panther Party: New Perspectives on a Revolutionary Movement* (Durham 2006) 223-251, 223.

Tijdens de ruzie tussen Jenny en haar vriend die kort hierop volgt slaat Wesley haar. Volgens Jennifer Wang staat de mishandeling van Jenny in het hoofdkwartier van de tegenbeweging symbool voor de agressiviteit van de tegenbewegingen. Zij betoogt dat de film hiermee politieke verandering in een kwaad daglicht stelt en dat de tegenbeweging wordt belasterd.⁷⁹ Dit is echter te zwart-wit. Vrouwenmishandeling was iets wat wel degelijk regelmatig voorkwam binnen de SDS beweging. De SDS beweging werd volgens Lindsey Blake-Churchill geplaagd door seksisme en vrouwenmishandeling.⁸⁰ De mishandeling van Jenny in deze scène is dan ook historisch correct en moet niet symbolisch worden gezien.

De sfeer in het hoofdkwartier is echter wel belangrijk. Het is er donkerder dan de voorgaande scène en er heerst een gespannen, agressieve stemming. Dit staat haaks op de sfeer van de scène ervoor. In de middag was de situatie weliswaar rommelig, maar de sfeer was veel opgewekter. Het publiek was vreedzaam en de omgeving was een stuk lichter en vrolijker. Beide scènes vormen een contrast met elkaar en laten beide kanten van de protestbeweging zien. Enerzijds is er de vreedzame, positieve kant en anderzijds zien wij de militante, negatieve kant. Dit dualisme past opnieuw in Heslings poëtisch-symbolische realiteit. Daarnaast wordt er niet te ver afgeweken van de objectief-historische realiteit waardoor deze voldoet aan zijn eisen aangaande een correcte filmisch-historische realiteit.

Ook in deze scène wordt er door Zemeckis voldaan aan Davis' eisen aangaande de historische authenticiteit. Het ademt de militante sfeer van een deel van de tegenbeweging, toont opnieuw borden met diverse bekende protest leuzen en ook de kleding is representatief voor de tijd. De muren hangen vol met symbolen en leuzen die de kijker associeert met protest. Zo zijn posters van Che Guevara te zien alsook posters met daarop de bekende slogan "Power to the people".

Deelconclusie

De geanalyseerde scènes voldoen beiden aan de criteria die Hesling en Davis stellen aan de historische authenticiteit van een film. Zoals wordt getoond in het derde hoofdstuk, bevat de film nog talloze andere historische referenties. Alles bij elkaar zorgt dit ervoor dat

⁷⁹ Jennifer Hyland Wang, "'A Struggle of Contending Stories': Race, Gender, and Political Memory in *Forrest Gump*." *Cinema Journal* 39.3 (2000) 92-115, 97.

⁸⁰ Lindsey Blake-Churchill, *Exploring Women's Complex Relationship with Political Violence: A Study of the Weathermen, Radical Feminism and the New Left* (Master Thesis Women's Studies, University of South Florida, Tampa 2005) 1.

de kijker wordt teruggevoerd naar de jaren '60 en '70. Dit laatste is één van de belangrijkste authenticiteitseisen die Davis stelt aan een historische film en *Forrest Gump* voldoet hier ruimschoots aan.

Burgoynes kritiek is ten dele ongegrond, er wordt namelijk wel degelijk aandacht besteed aan de protestbewegingen van de periode. Dit wordt echter niet uitvoerig gedaan, en *Forrest Gump* mist inderdaad enige diepgang aangaande dit onderwerp. Hetzelfde kan echter gezegd worden voor talloze andere historische gebeurtenissen die gedurende de film aan de kijker worden getoond. Dit lijkt in eerste instantie op een bepaalde informatiearmoede die Jarvie aanstipte als kritiekpunt aangaande historische films. Het is echter belangrijk om te realiseren dat in slechts een kleine tweeëneenhalf uur bijna 30 jaar van de Amerikaanse geschiedenis voorbij komt. Het kon dan ook niet anders dan dat de diepgang hier onder zou lijden.

Forrest Gump is een overzichtswerk en net als bij objectief-historiografische overzichtswerken, mist deze diepgang. Daarnaast is het niet verwonderlijk dat in *Forrest Gump* vooral de luchtigere onderwerpen voorbij komen, het is ten slotte een komedie voor het hele gezin.

Conclusie

De eerste film die door de criticasters gezien zou kunnen worden als een historiografisch werk moet nog gemaakt worden. Een filmregisseur kan nu eenmaal niet volledig voldoen aan de eisen die worden gesteld aan de academische geschiedschrijving: de historiografie. Dit hoeft geen probleem te zijn daar film en de historiografie zich in andere realiteiten bevinden. Enerzijds is er de objectief-historische realiteit van de academische geschiedschrijving, anderzijds is er de filmisch-historische realiteit van de film. Film en academische geschiedschrijving zijn dan ook andere genres en dienen anders beoordeeld te worden.

Natalie Davis heeft een aantal eisen opgesteld waaraan een historische film dient te voldoen. Zij legt er de nadruk op dat een goede historische film de 'geest van het verleden' moet kunnen vangen. Historisch correcte rekwisieten, kleding, landschappen en taalgebruik

zijn hiervoor van groot belang. *Forrest Gump* voldoet aan alle authenticiteitseisen die Davis aan een historische film stelt. De kritiek die Burgoyne op de film heeft aangaande de informatiearmoede en het eenzijdige beeld wat volgens hem van het verleden wordt gegeven, kan de film doorstaan door de ongeëvenaarde manier waar op hij de kijker overspoelt met historische verwijzingen.

De diepgang die de film mist komt door de grote periode waarin het verhaal zich afspeelt. Het gebrek aan diepgang wordt in de film gebruikt als bron van humor, maar spoort de kijker vooral aan om in de eigen gedachten het verleden te herbeleven. *Forrest Gump* schudt de kijker wakker en moedigt aan om een van de meest roerige periodes uit de Amerikaanse geschiedenis te verwerken. Door zijn veelvuldig gebruik als illustratie bij geschiedenislessen over de jaren '60 en '70 van de vorige eeuw, is de film *Forrest Gump* voor een nieuwe generatie tot een soort plaatjesboek van de recente Amerikaanse geschiedenis geworden. Beelden uit *Forrest Gump* zijn voor velen het belangrijkste visuele referentiekader voor deze periode.

Om de impact op het historische bewustzijn en de manier waarop *prosthetic memory* wordt beïnvloed en gevormd door historische films te kunnen begrijpen, is verder onderzoek nodig. Met de voortdurend verbeterende kwaliteit van computeranimatie, zal de kwaliteit van het beeld wat wordt gegeven alleen maar toenemen. De vraag is dan alleen of de inhoud van het verhaal en de historische accuratesse deze verbetering ook volgt. Pas wanneer er een beter begrip is van wat een historische film met onze herinneringen en beeld van het verleden doet, is het mogelijk om een nieuw eisenpakket samen te stellen. Aan de hand van dit eisenpakket kan dan objectief de waarde en kwaliteit van een historische film worden vastgesteld.

Literatuurlijst:

Angell, Roger. 'Two Dreams', *The New Yorker*, 13 maart 1995, 7.

Barber, David. 'Leading the Vanguard: White New Leftists school the Panthers on Black Revolution' in: Jama Lazerow en Yohuru Williams (ed.), *In Search of the Black Panther Party: New Perspectives on a Revolutionary Movement*. (Duke University Press 2006) 223-251.

Blake-Churchill, Lindsey. Exploring Women's Complex Relationship with Political Violence: A Study of the Weathermen, Radical Feminism and the New Left (Master Thesis Women's Studies, University of Florida 2005).

Burgoyne, Robert. *Film Nation: Hollywood looks at U.S. History* (Minneapolis 2010).

Chumo, Peter N. "'You've Got to Put the Past Behind you Before You Can Move on" *Forrest Gump* and National Reconciliation', *Journal of Popular film and Television* 23.1 (1995) 2-7.

Davis, Natalie Zemon. "'Any Resemblance to Persons Living or Dead" Film and the Challenge of Authenticity', *Historical journal of Film, Radio and Television* 8.3 (1988) 269-283.

Forrest Gump, versie: www.mochflix.nl, geregisseerd door Robert Zemeckis, 1994 (Los Angeles, CA.), Paramount Pictures.

Herring, George C. *America's Longest War: The United States And Vietnam, 1950-1975* (New York 2002).

Hesling, Willem. 'The Past as Story: The Narrative Structure of Historical Films', *European journal of cultural studies* 4.2 (2001) 189-205.

Landsberg, Alison. *Prosthetic memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* (Columbia University Press 2004).

Lawrence, Mark Atwood. *The Vietnam War: A Concise International History* (Oxford 2008).

Moller, Sabine. 'Blockbusting History: Forrest Gump As a Powerful Medium of American Cultural Memory', *International Social Science Journal* 62 (2012) 67-77.

Radstone, Susannah. 'Screening Trauma, *Forrest Gump*', in: Susannah Radstone, *Memory and Methodology*, (Bloomsbury 2000) 79-107.

Rosenstone, Robert A. 'History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film', *American historical review* 93.5 (1988) 1173-1185.

Sobchack, Vivian. "'Shit happens": Forrest Gump and Historical Consciousness.' *Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies* 32 (1997) 15-26.

Toplin, Robert Brent. 'The Filmmaker as Historian', *American historical review* 93.5 (1988) 1210-1227.

Vos, Chris. *Bewegend verleden: inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's* (Amsterdam 2004).

Wang, Jennifer Hyland. "'A Struggle of Contending Stories": Race, Gender, and Political Memory in Forrest Gump' *Cinema Journal* 39.3 (2000) 92-115.

White, Hayden. 'Historiography and Historiophoty', *American historical review* 93.5 (1988) 1193-1199.

Winter, Jay. *Remembering war: The Great War Between Memory and History in the Twentieth Century* (Yale University Press 2006).

Website(s):

The Library of Congress, '2011 National Film Registry More Than a Box of Chocolates' (versie 28 december 2011), <http://www.loc.gov/today/pr/2011/11-240.html> (22 mei 2015)