



Historiophoty Unchained

Waarom Quentin Tarantino's *Django Unchained* een interessante historische speelfilm is in het 'history in words' versus 'history in images' debat.

Door: Onessa Novak

Historiophoty Unchained

Waarom Tarantino's *Django Unchained* een interessante historische speelfilm is in het 'history in words' versus 'history in images' debat.

Naam: Onessa Novak

Studentnummer: 3817288

Soort scriptie: Bachelorscriptie

Cursus: Onderzoekseminar III A:

Het verleden in bewegend beeld

Datum van inleveren: 21 januari 2016

Naam Docent: Dr. Hendrik Henrichs

Aantal Woorden: 12.281

Inhoud

Samenvatting	3
Inleiding	4
Hoofdstuk 1 Theoretisch kader	9
1.1 Definiering van het concept historische speelfilms en introductie van het debat	9
1.2 Het ‘historiography’ versus ‘historiophoty’ debat	10
1.3 Narrativisme bij geschreven geschiedenis	12
1.4 De nuanceverschillen tussen voorstanders van ‘historiophoty’	12
1.5 Deelconclusie	14
Hoofdstuk 2 Casus	16
2.1 Samenvatting van de film en inleiding casussen	16
2.2 Authenticiteit in <i>Django Unchained</i>	17
2.3 Django en Stephen: agency van ‘vrije’ en ‘onvrije’ mensen en de wettelijkheid van slavernij	21
2.4 Monsieur Candie: het paradox van de verlichte slavendrijver	24
2.5 Dr. King Schultz: de Europese Verlichting	26
2.6 Deelconclusie	28
Conclusie	31
Bibliografie	34

Samenvatting

In deze scriptie wordt betoogd dat de historische speelfilm *Django Unchained* (2012), ondanks zijn fictieve aard, een bijdrage levert aan de historiografie over het Amerikaanse slavernijverleden. Het onderzoek gebruikt de concepten metacinema, authenticiteit en ‘soul of the past’ en onderzoekt de bruikbaarheid van de speelfilm *Django Unchained* in het debat ‘history in words’ versus ‘history in images’ met behulp van drie casussen.

Inleiding

Toen Quentin Tarantino's *Django Unchained* uitkwam in 2012, riep de film veel reacties op bij het publiek. Veel vragen gingen over in hoeverre sommige delen uit de speelfilm historisch accuraat waren.¹ Andere reacties gingen over of comedy (het genre waar de film onder andere onder valt) wel een adequaat genre is om het slavernijverleden mee te behandelen.²

Tarantino staat bekend om zijn bombastische, actieve films waarin het bloed alle kanten op spat. Zware onderwerpen en gewelddadige scènes worden verlicht met een lading humor. De grote, onrealistische hoeveelheid bloed toont ook aan dat de kijker het allemaal niet al te serieus moet nemen. Ook typerend is dat Tarantino inspeelt op de clichés van de genres van de film en reflecteert daarmee op andere films binnen die genres. Dit fenomeen heet metacinema. Zo is *Django Unchained*, naast een 'historische wraakfilm' zoals Tarantino het zelf noemt, gebaseerd op spaghettiwesterns en 'blaxplotation films' uit de jaren zeventig van de twintigste eeuw.³ Dit is een interessant spanningsveld omdat westerns vaak gericht zijn op het 'civiliseren' van het wilde westen (waar het inzetten van zwarte slaven een manier van was), terwijl blaxplotation films gaan over de exploitatie van de Afro-Amerikaanse bevolking in de Verenigde Staten door de eeuwen heen. Het plot van de film gaat over een Duitse premiejager genaamd Dr. Schultz, die de slaaf Django opkoopt (en bevrijdt) van een slavenhandelaar om hulp te krijgen bij het opsporen en vermoorden van de gezochte gebroeders Brittle. Wanneer hun taak volbracht is besluit Dr. Schultz Django te helpen met het bevrijden van zijn vrouw Broomhilda, die op de Candie-plantage werkt.

Django Unchained is een fictief verhaal dat zich afspeelt in de zuidelijke staten van de Verenigde Staten in het jaar 1858, vlak voor de Amerikaanse burgeroorlog (1861 – 1865). De film presenteert een zeer gruwelijk slavenverleden. Op een bepaald moment in de film wordt één van de slaven aan stukken gescheurd door honden omdat hij niet genoeg winst genereerde voor de eigenaar. De toeschouwer ziet scènes waarin vrouwen zweepslagen krijgen omdat zij kleine overtredingen maakten op de plantage, mensen die gemarteld worden omdat zij wilden wegluchten en gevechten tot de dood tussen slaven, zogenaamd 'Mandingo-gevechten'. De combinatie van een gruwelijke verbeelding van het slavenverleden met humor zorgde voor een

¹ Henry L. Gate Jr., 'Did dogs really eat slaves, Like in 'Django''? (versie 21 januari 2016), http://www.theroot.com/articles/history/2013/01/how_accurate_is_django_unchained_on_riding_horses_mandingo_fighting_and_dogs_eating_slaves.3.html (14 januari 2013).

² Yarimar Bonilla, 'History Unchained', in: *Django Unpacked*, themanummer, *Transition* 112 (2013) 3, 68-77, aldaar 69.

³ Oliver C. Speck, 'Introduction: A Southern State of Exception', Oliver C. Speck (red.), *Quentin Tarantino's Django Unchained: the continuation metacinema* (New York 2014) 1-13, aldaar 5.

hevige reactie bij het publiek. Er braken discussies uit over hoe dit soort gevoelige historische onderwerpen in de media gerepresenteerd zouden moeten worden.⁴ Dit was mede omdat er in hetzelfde jaar twee andere historische films met hetzelfde thema waren uitgekomen waarin het slavenverleden veel minder grafisch en bloederig was verbeeld (*Lincoln* en *Twelve Years a Slave*).⁵ Filmcritici gingen zich afvragen of comedy een adequaat genre is voor het verbeelden van deze geschiedenis. Maar ook was het niet duidelijk of het verleden dat *Django Unchained* naar voren bracht een authentieke weergave was van de historische werkelijkheid.⁶ *Django Unchained* is in het debat 'history in words' versus 'history in images' (oftewel 'historiography' versus 'historiophoty') een goed voorbeeld van historische films waarbij er grote vrijheden genomen worden betreffende de historische werkelijkheid die desondanks kunnen leiden tot een authentieke weergave van de 'soul of the past' en daardoor mogelijk ook een belangrijke activerende functie heeft bij de toeschouwer.

De stelling van dit paper is daarom: een historische speelfilm zoals *Django Unchained*, die grote vrijheden neemt binnen de historische werkelijkheid, kan desondanks een authentieke weergave bieden van de 'soul of the past'. Hierdoor kan de film een belangrijke activerende functie hebben bij de toeschouwer. Deze stelling onderbouw ik door de volgende vragen te beantwoorden: hoe wordt er binnen het 'history in words' versus 'history in images' debat gekeken naar speelfilms zoals *Django Unchained* met een fictief verhaal in een historische setting? Deze vraag is van belang omdat het de film in een breder kader van intellectuele debat over historische speelfilms plaatst. Ook laat het zien dat er verschillende soorten historische speelfilms bestaan en hoe deze soorten afgebakend worden. De tweede deelvraag luidt: komt de historische werkelijkheid wat betreft de ontberingen van slaven overeen met bepaalde scènes uit de film? Hierbij wordt nagegaan of het schokkende, bloedige verleden dat Tarantino presenteert wel klopt. Dit is van belang bij het nut van een historische speelfilm: de kijker iets bijbrengen over de geschiedenis. De derde deelvraag is: welke historische processen worden belichaamd door personages? In het 'historiography' versus 'historiophoty' debat is een groot kritiekpunt van de tegenstanders van historische speelfilms als nuttige bron van informatie dat speelfilms vaak niet in staat zijn om langere historische processen naar voren te laten komen. In *Django Unchained* staan bepaalde personages symbool voor historische processen, waarmee Tarantino verschillende

⁴ Bonilla, 'History Unchained', 69.

⁵ Heather A. Hayes en Gilbert B. Rodman, 'Thirteen Ways of Looking at a Black Film: What Does It Mean to Be a Black Film in Twenty-First Century America?' Oliver C. Speck (red.), *Quentin Tarantino's Django Unchained: the continuation metacinema* (New York 2014), 179-204, aldaar 201.

⁶ Samuel P. Perry, 'Chained to It: The Recurrence of the Frontier Hero in the Films of Quentin Tarantino', Oliver C. Speck (red.), *Quentin Tarantino's Django Unchained: the continuation metacinema* (New York 2014), 205-226, aldaar 206.

dimensies van de historische werkelijkheid laat zien in zijn film. Waar ook veel kritiek op is bij historische speelfilms is dat ze zich ook niet (duidelijk) positioneren in het intellectuele debat over de historische periode waarin de film zich afspeelt. Door naar films uit hetzelfde genre te verwijzen (metacinema) reageert Tarantino wel op bepaalde verbeeldingen van het verleden, wat mij brengt tot de vierde deelvraag: welke rol speelt het begrip metacinema bij *Django Unchained* met betrekking tot het plaatsen van de film in een debat over de historische periode omstreeks 1858 in de Verenigde Staten?

Hoewel *Django Unchained* niet direct een historische speelfilm is, in de zin dat het over een historische gebeurtenis gaat, is het toch nuttig om te kijken naar de representatie en authenticiteit van het verleden bij historisch inaccuraat films. Een heldere definiëring van wat onder historische speelfilms valt kom ik in het eerste hoofdstuk op terug. Waarom het belangrijk is om na te gaan hoe het verleden wordt gerepresenteerd in historische speelfilms met een fictief verhaallijn heeft een aantal redenen: allereerst spelen films een steeds belangrijkere rol in de maatschappij als medium van informatieoverdracht. Over zeer veel onderwerpen worden films en documentaires gemaakt en vaak worden films verkozen boven informatieve boeken omdat het een simpele, visuele manier is om informatie te verkrijgen. Het is daarom belangrijk voor historici om een kader te schetsen hoe informatie over de geschiedenis via film het beste over kan worden gebracht aan het publiek. Tevens is het belangrijk om na te kunnen gaan wat historische films zijn die iets nuttigs en leerzaams overbrengen (zoals 'the soul of the past') en welke films te ver af staan van de werkelijkheid.

Daarnaast wordt binnen het debat vaak gekeken naar films die over een historische gebeurtenis gaan, in plaats van films als *Django Unchained* met een fictief verhaallijn in een historische setting. Vaak zijn de artikelen over dit thema comparatieve onderzoeken waarin gekeken wordt hoe film een objectieve representatie van het verleden is, en in hoeverre de film authentiek is aan de historische werkelijkheid. Dit is problematisch omdat het binnen de historiografie al moeilijk is om vast te stellen wanneer iets objectief of subjectief is. Daarom wil ik met dit onderzoek laten zien dat de symbolische laag van een film en het op een bepaalde manier uitbeelden van de 'soul of the past' een nuttige invalshoek kan leveren op de historiografische debatten over een bepaalde periode.

Ook bepleit Robert Rosenstone de activerende rol van historische speelfilms ook invloed heeft op historici. Een activerende film kan ervoor zorgen dat er een nieuwe interesse ontstaat voor een bepaald aspect van het verleden. De film kan bijvoorbeeld ook zo een radicaal standpunt binnen het debat innemen waardoor historici genoodzaakt zijn om na te gaan of dit standpunt verwerpelijk is of niet. Tevens is de manier van het overbrengen van informatie aan

het publiek zelf ook een belangrijk aspect binnen het idee film als informatief medium. Moet een regisseur niet soms choqueren of op de rand van geaccepteerde sociale conventies staan om het publiek te motiveren om stil te staan bij de informatie die hij verschaft? Wordt een nette, vrij objectieve, historische film niet te makkelijk als waarheid aangenomen en verliest de kijker dan niet belangrijke aspecten van het vak geschiedenis uit het oog, zoals de intellectuele debatten over de periode? Wat is de beste manier om het publiek geïnteresseerd te maken in geschiedenis? En wat is de rol van historici hierin?

Django Unchained is naar mijn mening zelf ook een interessante film omdat het een vrij gevoelig en actueel thema van de Amerikaanse geschiedenis behandelt. De afgelopen jaren is het steeds duidelijker geworden dat de emancipatie van gekleurde burgers uit de VS nog lang niet is voltooid, dit staat in verband met het slavernijverleden. Een voorbeeld hiervan is grootschalig racisme in de Verenigde Staten tegenover deze groep, slechtere kansen op werk en educatie, gebrek aan representatie in de media en de geschiedenis en het verlichten van de Amerikaanse schuld ten opzichte van het gruwelijke slavenverleden. *Django Unchained* representeert een verleden dat vaak weggestopt wordt door nationale schaamte en zet een onderdrukt deel van de Amerikaanse samenleving in het licht. Door de film geen gesloten einde te geven (zoals Spielberg's *Lincoln*, waarbij de abolitionisten ervoor zorgden dat er gelijke wetten kwamen voor de tot slaaf gemaakte mensen) laat Tarantino eigenlijk zien dat racisme ten opzichten van deze bevolkingsgroep niet slechts een probleem is uit het verleden maar het vandaag de dag nog invloed heeft op de Amerikaanse maatschappij.⁷

Om na te kunnen gaan of *Django Unchained* een authentiek beeld geeft van de historische werkelijkheid, moet er gekeken worden naar hoe er over historische films wordt geschreven waarin het fictieve plot in een historische setting wordt geplaatst binnen het 'historiography' versus 'historiophoty' debat. Dit behandel ik in het eerste hoofdstuk van dit paper. Hayden White, Robert Burgoyne, Nathalie Z. Davis en de eerder door mij genoemde Rosenstone hebben zich in hun artikelen over het 'historiography' versus 'historiophoty' debat specifiek gericht op dit thema, en vormt hun werk daarmee het huidige discours van de analyse van historische speelfilms. Davis bespreekt bijvoorbeeld op welke verschillende manieren de historische authenticiteit van een film weergegeven kan worden,⁸ terwijl Rosenstone kijkt naar de activerende functie van historische speelfilms. Ook schenk ik aandacht aan het algemene

⁷ Perry, 'Chained to It: The Recurrence of the Frontier Hero in the Films of Quentin Tarantino', 70.

⁸ Nathalie Z. Davis, "Any Resemblance to Persons Living or Dead": Film and the Challenge of Authenticity', *Historical Journal of Film, Radio and Television* 8 (1988) 3, 269-283, aldaar 270.

probleem van objectiviteit bij geschiedschrijving omdat de hierboven genoemde discours niet begrepen kan worden zonder dit te behandelen.

Na het beschrijven van het ‘historiography’ versus ‘historiophoty’ debat in hoofdstuk een, ga ik in hoofdstuk twee na of de ‘soul of the past’ herkenbaar is in *Django Unchained* en of bepaalde scènes van de film authentiek zijn. Deze analyse doe ik aan de hand van een aantal scènes die ik koppel aan de hoofdpersonages uit de film die bepaalde historische processen personifiëren. Hiervan behandel ik de scène waar Django Broomhilda’s vrijheidspapieren zoekt, de scène waarin een Mandingo-gevecht te zien is en de scène hoe de slaaf d’Artagnan in stukken wordt gescheurd door honden. Deze scènes breng ik in verband met de personages Django, Stephen, Monsieur Candie en Dr. Schultz. Bij het nagaan van de authenticiteit van de scènes berust ik mij op zowel primaire als secundaire literatuur. Hierbij is het belangrijk na te gaan of dit soort gebeurtenissen of concepten voorkwamen in de geschiedenis. Bij de personificaties berust mijn analyse vooral op de functie die de personages in de film vervullen en met welke historische processen zij te verenigen zijn. Hierbij is de primaire bron dus de film, en is de analyse vooral onderbouwd door artikelen over de film zelf en secundaire literatuur over de historische processen die gepersonifieerd zijn.

Uiteindelijk zal ik in mijn conclusie de film een plek geven in het ‘historiography’ versus ‘historiophoty’ debat. Aan de hand van dit onderzoek wil ik laten zien dat een historische speelfilm, zoals *Django Unchained*, met een fictief plot op zijn eigen manier de historische authenticiteit naar voren kan brengen en daarmee een standpunt kan innemen in het debat over de Amerikaanse Burgeroorlog.

Hoofdstuk 1: Theoretisch kader

1.1 Definiëring van het concept ‘historische speelfilm’ en introductie van het debat

Het concept ‘historische film’ heeft verschillende betekenissen. In eerste instantie is een historische film een beeldopname uit de geschiedenis zelf, waarin de werkelijkheid vastgelegd is op bewegend beeld. Een andere definitie gaat over de documentaires en speelfilms waarin er een interpretatie van de geschiedenis wordt gegeven. Hierin heeft de film dus de functie van het uitbeelden van de historische werkelijkheid, deze is in dit geval het plot van de film. Ook zijn er verschillende manieren om de geschiedenis naar voren te brengen in historische speelfilms. Hierin maakt Davis het onderscheid tussen films die pogen de historische werkelijkheid zo accuraat mogelijk vast te leggen, tegenover films waarin een fictief verhaal zich afspeelt in een zo authentiek mogelijke historische setting.⁹ In deze situatie is het verhaal niet direct een vertelling van historische feiten, maar is het een verhaal waarin de feiten worden verwerkt.

In dit stuk richt ik mij enkel op de bovengenoemde definitie van historische speelfilms beschreven door Davis, waarin ik in het bijzonder aandacht ga besteden aan fictieve verhalen die zich afspelen in een historische setting, gezien *Django Unchained* in die categorie valt. Anno 2016 spelen films, series en documentaires (en in de afgelopen twee decennia ook videogames) een grote rol bij de informatieoverdracht van geschiedenis bij het brede publiek.¹⁰ Dit heeft mede te maken met het feit dat deze media de afgelopen decennia toegankelijker zijn geworden voor het grote publiek dan ooit tevoren, maar ook omdat films de perceptie van de kijker sterk beïnvloeden omdat bewegend beeld sterk tot de verbeelding spreekt.¹¹ Daarnaast wordt dikwijls niet bevraagd dat deze films de perceptie van geschiedenis beïnvloed van de gemiddelde kijker. Om deze reden heeft film als informatiebron voor geschiedenis binnen het intellectuele debat betreffende publieksgeschiedenis een belangrijke rol gekregen, omdat het toch de algemene kennis van de gemiddelde kijker sterk beïnvloed.¹²

In eerste instantie gaat dit debat voornamelijk over of film wel een passend medium is voor informatieoverdracht. Hierin wordt voornamelijk de aandacht gericht of geschreven geschiedenis (‘historiography’) adequaat vertaald kan worden in geschiedenis in bewegend beeld (‘historiophoty’).¹³ Bij de voorstanders van geschiedenis in bewegend beeld werd de vraag hoe

⁹ Davis, “Any Resemblance to Persons Living or Dead”, 270.

¹⁰ Chris Vos, *Bewegend verleden. Inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's* (Amsterdam 2007) 132.

¹¹ Vos, *Bewegend verleden*, 132.

¹² Robert A. Rosenstone, ‘History in Images/History in Words: Reflection on the Possibility of Really Putting History onto Film’, *The American Historical Review* 93 (1988) 5, 1173-1185, aldaar 1173.

¹³ Hayden White, ‘Historiography and Historiophoty’, *The American Historical Review* 93 (1988) 5, 1193-1199, aldaar 1193.

geschiedenis het beste via dit medium kan worden gepresenteerd de hoofdvraag binnen het debat, waarin er voornamelijk aandacht wordt geschonken aan in welke mate en op welke manier (het noodzakelijke) fictionaliseren binnen historische films, series en documentaires acceptabel is.¹⁴

1.2 Het 'historiography' versus 'historiotophy' debat

Een van de eerste dingen die Rosenstone in zijn artikel 'History in Images/History in Words' zegt over het 'historiography' versus 'historiotophy' debat is: '(...) and no matter how deeply committed they are to rendering the subject faithfully, the history that finally appears on the screen can never fully satisfy the historian as historian.'¹⁵ Zelf is Rosenstone vrij positief over de mogelijkheden dat het medium film biedt om geschiedenis te beschrijven.¹⁶ Maar wat hij in dit citaat zegt onderstreept wel de essentie van het argument dat academische historici tegen geschiedenis in bewegend beeld hebben.

Binnen wetenschappelijke geschiedschrijving ligt de nadruk voornamelijk op kritische bronanalyse (hermeneutiek) en het zich positioneren in het intellectuele debat.¹⁷ Bij geschiedenis in bewegend beeld is het volgens Jarvie vrijwel onmogelijk om op een manier dat bij het medium past (wat niet de kijkbaarheid ervan verhindert) te annoteren of zich actief te mengen in het debat over de behandelde historische periode.¹⁸ Daarnaast moet er volgens Jarvie een duidelijke vertelstructuur zijn bij een historische speelfilm (en vaak ook bij documentaires) met een begin, midden en eind. Ook wordt er vaak toegewerkt naar een climax.¹⁹ Dit staat op gespannen voet met de werkelijkheid. Over het algemeen zijn het niet de oorzaken die duidelijk resulteren in het eindresultaat, maar zijn de oorzaken over het algemeen min of meer willekeurig, en staat het eindresultaat of de conclusie van het verhaal niet zo sterk in verband met die oorzaken als wat wij willen laten blijken in verhalen.²⁰ Deze lineaire manier van geschiedenis beschrijven schept een onrealistisch beeld van de werkelijkheid. De lineaire behandeling van de geschiedenis is ook om een andere reden problematisch: Rosenstone citeert in zijn artikel History in Images/History in words het standpunt van Jarvie, volgens hem geeft deze manier van de geschiedenis presenteren ook weinig ruimte voor alternatieve visies op de geschiedenis en zorgt het er tevens

¹⁴ Vos, *Bewegend verleden*, 139-140.

¹⁵ Rosenstone, 'History in Images/History in Words', 1173.

¹⁶ Ibidem, 1173.

¹⁷ Chris Lorenz, *De constructieve van het verleden. Een inleiding in de theorie van de geschiedenis* (Amsterdam 2008), 22-23.

¹⁸ Rosenstone, 'History in Images/History in Words', 1176.

¹⁹ Ibidem, 1174.

²⁰ Lorenz, *De constructieve van het verleden*, 137.

voor dat de kijker zich niet bewust wordt dat deze alternatieve invalshoeken bestaan.²¹ Volgens Burgoyne zorgt deze lineaire geschiedenis uiteindelijk voor ‘dominant fiction’. Dit is een concept dat hij leent van de socioloog Jacques Rancière waarin popcultuur over geschiedenis, in het bijzonder films, het discours over de nationale cultuur, geschiedenis en identiteit van een natie schept.²² Burgoyne is zelf echter een voorstander van ‘historiophoty’, en haalt Rancière aan om de verschillende invalshoeken op ‘historiophoty’ duidelijk te maken.

Daarnaast worden gaten in het historische narratief opgevuld met fictie in films, door bijvoorbeeld personages toe te voegen in het verhaal of een anoniem persoon die desondanks een belangrijke rol heeft gespeeld in de geschiedenis een gezicht te geven.²³ Ook spelen historische speelfilms volgens Toplin vaak in op de ‘Great Man theory’ uit de negentiende eeuw, waarin het idee centraal staat dat belangrijke politici of grote mannen belangrijke rollen speelden in de geschiedenis.²⁴ Tegenwoordig ligt binnen het vak meer de nadruk op historische processen en belangrijke groeperingen dan grote mannen. Dit leidt volgens Jarvie tot discursieve zwakte en hij stelt hiermee dat er veel informatie verloren gaat wanneer geschreven geschiedenis vertaald wordt in bewegend beeld.²⁵

Al deze kritiek schetst een vrij negatief beeld van ‘historiophoty’. Toch zijn hier veel argumenten tegenin te brengen. Allereerst reageren zowel Rosenstone, White als Davis op Jarvie’s statement over verloren informatie in historische films: het ligt er volgens hen namelijk aan wat je als informatie beschouwt.²⁶ Ieder medium heeft zijn eigen plus- en minpunten. Bij geschreven geschiedenis is het inderdaad makkelijker om nuances aan te brengen, als auteur zich te mengen in het debat en grotere, abstracte processen te beschrijven. Maar wanneer de historicus een historische gebeurtenis beschrijft, schrijft hij over het algemeen alleen over de gebeurtenis zelf, wie erbij betrokken waren en wat er vooraf en achteraf gebeurde. Er wordt weinig aandacht besteed aan het beschrijven hoe de locatie er uitzag, welke kleding men droeg en welke lichaamstaal er werd gebruikt. Film kan makkelijk veel van deze (audio-)visuele informatie overbrengen wat vaak verloren gaat in geschreven geschiedenis.²⁷ Dit zorgt er ook voor dat geschiedenis in bewegend beeld beter inspeelt op het inlevingsvermogen van de toeschouwer

²¹ Rosenstone, ‘History in Images/History in Words’, 1174.

²² Robert Burgoyne, ‘Introduction: Re-enactment and Imagination in the Historical Film’, themanummer, *Leidschrift* 24 (2009) 3, 7-18, aldaar 8.

²³ White, ‘Historiography and Historiophoty’, 1198-1199.

²⁴ Robert B. Toplin, ‘The Filmmaker as Historian’, *The American Historical Review* 93 (1988) 5, 1210-1227, aldaar 1220.

²⁵ Rosenstone, ‘History in Images/History in Words’, 1176.

²⁶ Ibidem, 1177.

²⁷ Ibidem, 1177.

dan geschreven geschiedenis. Tenslotte, wanneer deze (audio-)visuele informatie historisch accuraat is, kan het ook bijdragen aan de historische authenticiteit van de film.

1.3 Narrativisme bij geschreven geschiedenis

White bepleit dat veel kritiek op geschiedenis in bewegend beeld ook terug te zien is bij geschreven geschiedenis. Hoewel er meer aandacht besteed wordt aan nuances en bepaalde details, beschrijven historici de geschiedenis vaak ook lineair. Deze manier van schrijven is een strategie van historici om de geschiedenis logisch en begrijpelijk te maken.²⁸ Denk bijvoorbeeld aan narratieven over revoluties of oorlogen: vaak worden de gebeurtenissen die zich voor een revolutie of oorlog afspeelden gezien als oorzaken die inherent zijn aan de gebeurtenis, in plaats van dat het losstaande gebeurtenissen zijn die uiteindelijk samen tot dit punt hebben geleid. White is zelfs van mening dat er geen geschiedschrijving bestaat dat niet narrativistisch is. Om deze reden vindt hij het te simpel om historische speelfilms af te schrijven als informatiebron omdat het dezelfde valkuilen heeft als geschiedschrijving.

Ook onderstreept White de constructivistische aard van het vakgebied. Hiermee bedoelt hij dat de selectie van bronmateriaal het subjectivisme van een historisch onderzoek vergroot, maar ook dat de manier waarop de historicus zijn onderzoek opschrijft het subjectivisme versterkt.²⁹ White ziet dit in feite als een vorm van fictionaliseren die verborgen is in een analytisch verhaal dat objectief poogt te zijn. Omdat geschreven geschiedenis echter een oudere en algemeen geaccepteerde vorm van geschiedschrijving is, staat men minder kritisch tegenover hoe dit het historische discours aanpast dan hoe historische films dit discours beïnvloeden.³⁰

Fictionalisering en narrativisme zijn dus zoals in de ‘historiophoty’ ook terug te zien in de ‘historiography’. Hetzelfde geldt voor de inmenging in het intellectuele debat (waarbij de mate waarin dit wordt gedaan sterk per film verschilt). Daarom is het bij historische films nuttig om na te gaan of zij een standpunt in het debat nemen en op welke manier zij het doen. De films afschrijven als informatiebron omdat hun standpunt in de historiografie niet direct duidelijk is, is naar mijn mening te simpel.

1.4 De nuanceverschillen tussen voorstanders van ‘historiophoty’

Rosenstone onderscheidt drie vormen van ‘geschiedschrijving’ in historische speelfilms, waarin iedere vorm op zijn eigen manier passief inspeelt op het intellectuele debat. Dit heeft

²⁸ White, ‘Historiography and Historiophoty’, 1198.

²⁹ Ibidem, 1196.

³⁰ Ibidem, 1197.

voornamelijk met de intentionele betekenis van de film te maken. Hij heeft het over 'vision'-, 'contest'- en 'revision history'. Bij 'vision history' probeert de regisseur in lijn met 'textbook history', oftewel de algemene consensus over de historische feiten van de periode of gebeurtenis die hij verfilmt, zijn visie op de geschiedenis weer te geven.³¹ Deze vorm draagt vaak bij aan de 'dominant fiction' van een periode. Bij 'contest history' volgt de regisseur ook de bestaande kennis over de historische gebeurtenis of periode waar zijn film over gaat, maar presenteert hij toch een nieuwe invalshoek over de behandelde periode.³² Bij revision history geeft de regisseur een totaal nieuw of tegendraads standpunt weer over de periode.³³

Omdat contest- en revision history tegen 'textbook history' in gaan en daarmee controversieel zijn ten opzichte van vision history, hebben deze twee vormen van historische speelfilms volgens Burgoyne een activerende werking op het publiek (ook op niet-historici).³⁴ De films komen terecht in de publieke sfeer en iedereen heeft de mogelijkheid om talloze analyses, discussies en recensies erover te lezen en stil te staan bij de betekenis van de film.

Burgoyne zegt daarom ook dat bij het kijken (en analyseren) van historische films drie verschillende tijdslagen van belang zijn: de tijd waarin de film zich afspeelt, de historische context van de tijd waarin de film is opgenomen en de tijd waarin het is gekeken. Vaak zeggen historische films iets over de periode waarin ze zijn gemaakt. Binnen het debat van historische films is er ook een positie genaamd het presentisme, waarin het idee geschetst wordt dat een film maar beperkte inzichten kan geven over de historische werkelijkheid, maar het wel goed functioneert als manier om te reflecteren op het heden.³⁵

Davis is tegen het presentisme. Zij is van mening dat historische speelfilms meer waarde hebben als zij aandacht schenken aan 'the otherness of the past' en in de geschiedenis blijven.³⁶ Hierbij hoeft de geschiedenis niet volledig accuraat beschreven te worden, maar moet het wel in een zekere zin authentiek blijven aan de beschreven periode.³⁷ Authenticiteit kan volgens haar bereikt worden door 'the soul of the period' zichtbaar te maken.³⁸ Dit kan zowel bewerkstelligd worden door de uiterlijke kenmerken zoals de rekwisieten, de kleding en de landschappen historisch accuraat te verbeelden. Maar ook door bepaalde gedragingen, normen en waarden en dagelijkse problemen uit de periode in de film te verwerken.³⁹ Naast 'the soul of the period' weer

³¹ Burgoyne, 'Introduction: Re-enactment and Imagination in the Historical Film', 12.

³² Ibidem, 14.

³³ Ibidem, 14.

³⁴ Ibidem, 15.

³⁵ Ibidem, 15.

³⁶ Ibidem, 16.

³⁷ Davis, "Any Resemblance to Persons Living or Dead", 270.

³⁸ Ibidem, 271.

³⁹ Ibidem, 271-273.

te geven wordt de authenticiteit groter wanneer het historische verhaal zo min mogelijk wordt beïnvloed door de context van het heden.⁴⁰ Ook wanneer de filmmaker op een subtiele manier zijn bronmateriaal of de verschillende invalshoeken in een debat naar voren probeert te brengen in een film. Hoewel authenticiteit bij Davis een grote rol speelt, is het streven naar een zuiver historisch accurate film geen pre, enige creativiteit is geoorloofd. Om deze reden vindt zij films waarin een fictief verhaal zich afspeelt in een historische setting ook onder de noemer historische films vallen en kunnen deze van belang zijn in het intellectuele debat, of de kijker wat bijbrengen, zolang ‘the soul of the past’ voelbaar is.⁴¹

Rosenstone sluit zich aan bij Davis dat een authentiek beeld van het verleden of het ervaren van ‘the soul of the past’ van groot belang is bij historische speelfilms, maar dat de films niet volledig historisch accuraat hoeven te zijn. Zolang het duidelijk is dat de film geen waarheidsclaim maakt. Hij is van mening dat de nauwkeurigheid van details niet van belang zijn.⁴² Een historische speelfilm moet een bepaalde invalshoek suggereren en niet pogen om een eenzijdig verhaal te presenteren. Hiermee scharen zij zich tegenover de kritische houding ten opzichte van geschiedenis in bewegend beeld, waarin het idee heerst dat historisch inaccurate films te veel het beeld van de kijkers beïnvloeden over de historische periode of gebeurtenis in kwestie. Daarnaast stelt Burgoyne dat ‘revision’- en ‘contest history’ films het publiek activeren en het debat in het publieke domein brengen waardoor er een mogelijkheid wordt geschapen dat een grote doelgroep stil gaat staan bij de nuances van geschiedenis.⁴³

1.5 Deelconclusie

Kortom: de tegenstanders van ‘historiophoty’ onderscheiden twee kritiekpunten: allereerst zijn zij van mening dat historische speelfilms een te lineair, narrativistisch beeld scheppen van de historische werkelijkheid en daarmee geen alternatieve invalshoeken op die werkelijkheid toelaten. Ten tweede zorgt deze lineaire presentatie van de geschiedenis er ook voor dat films ook niet kunnen reageren op de bestaande historiografie van de periode waar de film over gaat. Er is bij het medium film ook fysiek geen mogelijkheid om voetnoten te plaatsen zoals in geschreven geschiedenis. Dit zorgt er volgens de tegenstanders voor dat ‘historiophoty’ minder genuanceerd is, en daarmee inferieur is aan ‘historiography’. Als reactie op deze kritiek stelt White dat ‘historiography’, net als ‘historiophoty’, ook altijd narrativistisch is en en zwaar beïnvloed is door de subjectiviteit van de historicus. Dit maakt het in zekere zin ook eenzijdig.

⁴⁰ Ibidem, 271.

⁴¹ Ibidem, 270.

⁴² Rosenstone, ‘History in Images/History in Words’, 1174.

⁴³ Burgoyne, ‘Introduction: Re-enactment and Imagination in the Historical Film’, 15.

Verder beschrijft Rosenstone dat historische speelfilms op een subtiele manier een eigen positie in kunnen nemen in het intellectuele debat, door zich bijvoorbeeld af te zetten van de ‘dominant fiction’. Bij de voorstanders van ‘historiophoty’ zijn verder discussies over op welke manier de waarheidsclaim van zo’n film omzeild kan worden en op welke manieren de ‘soul of the past’ naar voren gebracht kan worden.

In het volgende hoofdstuk ga ik na of *Django Unchained*, ondanks het feit dat het een historische speelfilm met een fictief plot is, een authentieke weergave biedt van de ‘soul of the past’. Deze analyse berust ik Davis’ visie hierop die ik in dit hoofdstuk heb beschreven. Omdat ik mij richt op het slavernijverleden schenk ik meer aandacht de authenticiteit van de gebeurtenissen en de gedragingen van de personages dan dat ik na ga of bijvoorbeeld alle rekwisieten authentiek zijn.

Hoofdstuk 2: Casus

2.1 Samenvatting van de film en inleiding casussen

Django Unchained speelt zich af in 1858 in het zuiden van de Verenigde Staten, drie jaar voordat de Amerikaanse Burgeroorlog uitbreekt. De Duitse premiejager Dr. King Schultz is op zoek naar de slaaf Django zodat hij hulp kan krijgen om drie criminelen, de gebroeders Brittle, te identificeren en uit te schakelen. Dr. Schultz koopt Django's vrijheid en binnen een vrij korte tijd voltooien zij hun taak. Hierna besluit Django zijn vrouw Broomhilda (die op dezelfde plantage waarop Django werkzaam was ook een slaaf was) te bevrijden en Dr. Schultz helpt hem hierbij. De reden van Dr. Schultz' betrokkenheid is omdat het voor een gekleurd persoon als Django te gevaarlijk is om alleen naar de slavenveilingen in Mississippi te gaan, maar ook omdat Dr. Schultz zich aangetrokken voelt tot het liefdesverhaal, omdat Broomhilda, net als hijzelf, Duits spreekt. Tevens is zij vernoemd naar een van de prinsessen uit een van de Duitse sprookjes van de gebroeders Grimm. Django is dus in feite een in vleesgeworden Siegfried, de prins die prinses Brünhilde in het sprookje redt. In de staat Mississippi ontdekken zij dat Broomhilda opgekocht is door de prestigieuze en bevreesde Monsieur Candie. Om zeker te weten dat hun aankoop zal slagen doen Django en Dr. Schultz zich voor als rijke mannen die een Mandingo-vechter willen kopen. Alles gaat volgens plan totdat Monsieur Candie's huisslaaf, Stephen, ontdekt dat Broomhilda en Django elkaar kennen en zij Candie om de tuin proberen te leiden. Monsieur Candie eist de prijs van een Mandingo-vechter voor Broomhilda. Dr. Schultz is hier boos om en nadat hij Broomhilda's eigendomsapieren ondertekent schiet hij Monsieur Candie neer waardoor er een vuurgevecht uitbreekt. Django wordt hierna gevangengenomen, gemarteld en verkocht. Django keert echter terug met eigendomsapieren om Broomhilda te redden en om de Candie-plantage op te blazen met explosieven.

Tarantino zegt zelf in zijn interview met Channel 4 News dat het geweld in zijn film opgedeeld is in enerzijds het serieuze historische geweld dat tot slaaf gemaakte mensen werd aangedaan en anderzijds het zuiverende geweld waarmee de hoofdpersonages wraak nemen op hun onderdrukkers.⁴⁴ De eerste helft van de film, waarin Django en Dr. Schultz premiejagers zijn is een onbelangrijk deel van de film voor de historische analyse gericht op het slavernijverleden. Dit is de aanloop tot de het echte historische verhaal en is een stuk ter ere van de spaghettiwestern als genre. Het geweld in dit deel is voornamelijk bedoeld als zuiverend geweld.

⁴⁴ Krishnan Guru-Murthy, 'Tarantino Uncut: When Quentin met Krishnan' (versie 21 januari 2016), <http://www.channel4.com/news/tarantino-uncut-when-quentin-met-krishnan-transcript> (10 januari 2013).

Er zijn in de eerste helft van de film wel flashbacks naar dat Broomhilda zweepslagen krijgt, ook zijn er beelden waarin de kijker slaven in kettingen te zien krijgt met littekens van zweepslagen. Hoewel deze beelden wel historisch accuraat zijn en horen bij het serieuze geweld,⁴⁵ zijn er andere scènes van de film waar ik in deze scriptie dieper op in zal gaan.

Pas wanneer Django en Dr. Schultz aankomen bij de Candie plantage, tot het punt waar Dr. Schultz wordt neergeschoten (vlak nadat Broomhilda's papieren zijn getekend), is het gedeelte van de film waar Tarantino naar mijn mening doet aan 'contest history'. Hier laat hij van dichtbij zien hoe zogenaamd 'geciviliseerde' Amerikanen⁴⁶ toch in staat zijn om mensen die vanuit hun optiek minderwaardig waren en hun eigendom waren lichamelijk en verbaal te vernederen en martelen. Ook komt de symbolische betekenis van de hoofdpersonages in dit deel het sterkst aan bod.

Bij de historische filmanalyse spelen een aantal vragen een belangrijke rol: komt de historische werkelijkheid wat betreft hoe slaven werden behandeld in de zuidelijke staten in het jaar 1858 overeen met bepaalde scènes uit de film? Welke historische ontwikkelingen of processen worden belichaamd door bepaalde personages? Welke rol heeft het begrip metacinema bij Tarantino's film gezien de historische authenticiteit van de film?

2.2 Authenticiteit in *Django Unchained*

Tarantino zegt in een interview met NPR⁴⁷ dat hij bewust aan 'revision history' doet met *Django Unchained* om zijn kijkers een nieuwe invalshoek te geven op het Amerikaanse slavernijverleden en hen daarmee probeert aan te sporen tot zich te mengen in het debat over een volgens hem weinig besproken onderwerp uit de geschiedenis van de VS.⁴⁸ Zelf zou ik de film eerder binnen 'contest history' plaatsen omdat Tarantino niet volledig tegen de 'textbook history' in gaat met zijn invalshoek. Dat het slavernijverleden wreed was is geen geheim. Het vernieuwende aan zijn film is daarom eerder dat hij niet schroomt het gruwelijke verleden grafisch af te beelden en de kijker zich bewust te maken van hoe verschrikkelijk het eigenlijk was. Vaak wordt dit verleden niet zo extreem weergegeven in andere films, in ieder geval niet zo bloederig.⁴⁹

De film probeert zich bewust af te zetten tegen 'dominant fiction' over de periode van voor en tijdens de Amerikaanse Burgeroorlog. Veel van de films over deze periode zijn

⁴⁵ Theodore D. Weld, *American Slavery as It Is: Testimony of a Thousand Witnesses* (Cambridge 2015), i-iv.

⁴⁶ 'Geciviliseerd' is geen waardeoordeel, maar het speelt in op het discours uit die periode over Amerikanen/Europeanen

⁴⁷ National Public Radio, een radiozender uit de Verenigde Staten.

⁴⁸ Audie Cornish, 'Tarantino on "Django", Violence and Catharsis' (versie 21 januari 2016), <http://www.npr.org/templates/transcript/transcript.php?storyId=168193823> (28 december 2012).

⁴⁹ Nathalie Z. Davis, *Slaves on Screen: Film and Historical Vision* (Toronto 2000) 126.

Hollywoodfilms met een groot budget (*Django Unchained* is in feiten zelf ook een Hollywoodfilm). Deze vallen volgens Rosenstone eerder onder ‘historical romance’ dan onder historische speelfilms, zij romantiseren het verleden bewust.⁵⁰ De meeste van deze films gaan over de (heldhaftige) noordelijke staten die zich afzetten tegen de (racistische) zuidelijke staten. De strijd tussen de (blanke) groeperingen voert volgens Adam Fairclough meer de boventoon dan de werkelijke reden van de oorlog (of de aanloop ervan): het afschaffen van slavernij.⁵¹ Het probleem van deze films is dat zij over het algemeen een lineair en eenzijdig beeld geven, wat ervoor kan zorgen dat de kijker de indruk krijgt dat dit de enige historische werkelijkheid over deze periode is.

Django Unchained zet zich af tegen de ‘dominant fiction’ door er juist op een metacinematische wijze op in te spelen. Metacinema houdt in dat de film de kijker zich er bewust van maakt dat hij een fictief werk kijkt.⁵² Binnen het kader van historische speelfilms is dit een slimme zet van Tarantino omdat het ervoor zorgt dat de kijker zich er bewust van is dat hij naar Tarantino’s invalshoek over deze historische periode kijkt, en niet naar een film die bedoeld is om volledig historisch accuraat te zijn. Het feit dat de film over een fictief verhaal gaat bevestigt dit alleen nog meer.

Een van de manieren om dit te doen, die ook in *Django Unchained* gehanteerd wordt, is duidelijk de clichés van het genre erin te verwerken en te refereren aan films die over dezelfde historische periode gaan.⁵³ De twee belangrijkste genres die herkenbaar zijn in *Django Unchained* zijn spaghettiwestern (bijvoorbeeld *Django*, uit 1966) en blaxplotation (bijvoorbeeld *Mandingo*, uit 1975).⁵⁴ Spaghettiwesterns zijn films van Italiaanse regisseurs uit de jaren zestig over de Verenigde Staten in de negentiende eeuw, oftewel cowboyfilms. De keuze om het op Italiaanse westerns te baseren ten opzichte van Amerikaanse positioneert de film al aan een van de kanten binnen het historische debat. Amerikaanse westerns gaan voornamelijk over hoe de Amerikanen het ‘wilde’ Noord-Amerikaanse continent hebben ‘geciviliseerd’ en tot zichzelf genomen (een imperialistische invalshoek op de Amerikaanse geschiedenis), terwijl Italiaanse westerns in verband zijn te brengen met Giorgio Agamben’s filosofie van de ‘homo sacer’.⁵⁵ Dit gaat over de politieke en rechterlijke positie van de mens in een nieuwe en grillige omgeving. Blaxplotation

⁵⁰ Rosenstone, ‘History in Images/History in Words’, 1174.

⁵¹ Adam Fairclough, ‘History and Happy Endings: Hollywood’s Treatment of the American Civil War and Reconstruction’, themanummer, *Leidschrift* 24 (2009) 3, 19-32, aldaar 21.

⁵² William C. Siska, ‘Metacinema: A Modern Necessity’, *Literature/Film Quarterly* 7 (1979) 4, 285-289, aldaar 285.

⁵³ Siska, ‘Metacinema: A Modern Necessity’, 286.

⁵⁴ Speck, ‘Introduction: A Southern State of Exception’, 5-8.

⁵⁵ Ibidem, 8.

films waren populair in de jaren zeventig. Deze films gaan over de ontberingen die de zwarte bevolking van Amerika door de geschiedenis is ondergaan en hun emancipatie.⁵⁶ Door te refereren naar films over dezelfde (historische) onderwerpen en thema's wordt het duidelijk voor de oplettende kijker (die een zekere hoeveelheid weet over de beschreven genres) dat *Django Unchained* niet een op zichzelf staande film is, maar in feite een positie inneemt ten opzichte van de films waar aan gerefereerd wordt.

Deze metacinematische insteek laat echter enkel zien dat de film een positie in een debat inneemt en zegt weinig over de geschiedenis zelf. De historische werkelijkheid wordt in deze film binnen verschillende filmische lagen verteld in plaats dat dit het hoofdverhaal is. Allereerst wordt het in de vertelling van het verhaal gepresenteerd door situaties te creëren die ooit alledaags waren of regelmatig gebeurden in een bepaalde context. De gebeurtenissen zijn niet waar gebeurd maar zijn historisch realistische situaties die een bepaald soort gebeurtenissen vertegenwoordigen. Wanneer er in de film bijvoorbeeld een tot slaaf gemaakt persoon zweepslagen krijgt omdat zij wegluchtte van een plantage, gaat dit niet over een specifieke marteling of een waargebeurde situatie, maar is het gebaseerd op veel voorkomende historische praktijken.

Naast dat de geschiedenis naar voren komt in de vertelling, zijn er grotere historische processen ook in de symbolische laag van de film uitgewerkt. Dit doet Tarantino aan de hand van personages die historische processen personifiëren.⁵⁷ Zo kan Dr. Schultz bijvoorbeeld gezien worden als symbool voor de Europese verlichting.⁵⁸ Davis schenkt in haar artikel ook aandacht aan niet bestaande personages in historische speelfilms, zo beschrijft zij in haar artikel het fenomeen 'faceless characters'. Dit fenomeen kan voornamelijk gekoppeld worden aan de historische films die over de historische werkelijkheid gaan. 'Faceless characters' zijn namelijk mensen die hebben bestaan die iets kleins hebben gedaan in de geschiedenis wat toch invloed heeft gehad op het verloop van gebeurtenissen. Zij geeft hier het voorbeeld van een conducteur die een treinreis van Ghandi heeft verstoord. Er bestaan geen historische bronnen over wie deze conducteur precies was. Ghandi heeft hem in zijn biografie alleen als 'conducteur' aangeduid, en geen persoonlijkheid, naam of gezicht gegeven.⁵⁹ In een film wordt de gebeurtenis vanuit de derde persoon beschouwd waardoor de 'faceless character' toch bepaalde karaktereigenschappen toegekend moet krijgen, want een totaal anoniem persoon valt niet op beeld te krijgen. Die

⁵⁶ Speck, 'Introduction: A Southern State of Exception', 8.

⁵⁷ Robert von Dassanovsky, 'Dr. King Schultz as Ideologue and Emblem: The German Enlightenment and the Legacy of the 1848 Revolutions in *Django Unchained*', Oliver C. Speck (red.), *Quentin Tarantino's Django Unchained: the continuation metacinema* (New York 2014), 17-38, aldaar 17.

⁵⁸ Ibidem, 18.

⁵⁹ White, 'Historiography and Historiophoty', 1198-1199.

bestaan alleen bij gebrek aan beeld. Zij vindt dit een acceptabele vorm van verdraaiing van de historische werkelijkheid, of vrijheid nemen binnen de objectiviteit om de film behapbaar en begrijpelijk te maken. Het schaadt de historische authenticiteit van de film niet, want in feite past het de loop van de gebeurtenissen niet aan. Het geeft een onvolledig beschreven gebeurtenis gewoon een gezicht.

Bij *Django Unchained* zijn alle personages fictief. Hierdoor zijn er in die zin geen ‘faceless characters’. Maar in de film wordt aan historische processen wel een gezicht gegeven, door middel van personificatie. Hierdoor wil ik in mijn stuk een extra dimensie geven aan Davis’ ‘faceless characters’, die ik ‘faced historical processes’ noem. Dat een historisch proces of een groep, wat abstract en metafysisch is, namelijk een gezicht krijgt in dienst om met als doel belangrijke factoren van de historische periode op een subtiele manier toch in een speelfilm terug te laten komen zonder dat het de loop van een film verbreekt.

Nu blijven er nog twee vragen over: welke historische processen personifiëren de personages? En zijn bepaalde scènes die gekoppeld zijn aan die personages wel historisch accuraat? Omdat Tarantino met zijn film het publiek bewust wil maken van een historische werkelijkheid en daarbij een debat wil uitlokken, is het natuurlijk belangrijk dat deze scènes een bepaalde mate van authenticiteit bevatten.

Een van de meest omstreden scènes uit de film, wat veel onthutste reacties teweeg bracht bij het publiek, is de scene waar Django en Dr. Schultz voor het eerst bij Monsieur Candie op bezoek gaan en een mandingo-gevecht aanschouwen.⁶⁰ Deze scène koppel ik aan het personage Candie die staat voor de paradox van de verlichte slavendrijver. Een andere scène die veel reacties heeft opgeroepen is de scène waarin de mandingo-strijder (en slaaf) d’Artagnan weg probeert te vluchten van Candie’s plantage en als straf aan stukken wordt gescheurd door honden.⁶¹ Deze scène koppel ik aan Dr. Schultz die voor de verlichting staat. Tenslotte schenk ik nog aandacht aan de agency van tot slaaf gemaakte personages en het concept ‘homo sacer’ (het wetteloze persoon) aan de hand van Stephen (Candie’s huisslaaf) en Django. Hierbij ligt de focus op de scene waar Django afscheid neemt van zijn vriend Dr. Schultz en nadrukkelijk Broomhilda’s transactiebewijs uit Schultz’ zak haalt. Ik heb voor deze drie scène’s gekozen omdat deze scènes onderbelichte aspecten van het slavernijverleden laten zien waardoor kijkers van de film zich afvroegen of zij authentiek waren. Eerst schenk ik aandacht aan Django en Stephen, daarna aan Monsieur Candie en vervolgens aan Dr. Schultz.

⁶⁰ Aisha Harris, ‘Was There Really “Mandingo Fighting”, Like in *Django Unchained*?’ (versie 21 januari 2016), http://www.slate.com/blogs/browbeat/2012/12/24/django_unchained_mandingo_fighting_were_any_slaves_really_forced_to_fight.html (24 december 2012).

⁶¹ Gate Jr., ‘Did dogs really eat slaves, Like in ‘Django?’’ (versie 21 januari 2016).

2.3 Django en Stephen: agency van ‘vrije’ en ‘onvrije’ mensen en de wettelijkheid van slavernij

“(…) in confronting American audiences with an uncomfortable truth about U.S. history: that slavery at the local, state and national levels was the law, including the highest law of the land, the U.S. Constitution.”⁶² Gregory L. Kaster stelt in zijn artikel ‘Django and Lincoln: The Suffering Slave and the Law of Slavery’ dat een van de meest prominente historische thema’s van de film *Django Unchained* de economische waarde van onvrije lichamen is.⁶³ Hierbij is de ‘agency’ van een ‘vrij’ ten opzichte van een ‘onvrij’ persoon cruciaal: ‘onvrije’ mensen, in dit geval slaven, hebben geen zeggenschap over hun eigen lichaam. In het liberale gedachtegoed (waar de Amerikaanse constitutie op is gebaseerd, ook in 1858) hebben eigenaren volledige zeggenschap over hun eigendom, ongeacht of dit lichamen, vastgoed of goederen zijn. Om deze reden konden de eigenaars zelf bepalen wat ze ermee deden en was het niet illegaal om hun slaven lichamelijk te mishandelen.⁶⁴

Naast dat het verhandelen en mishandelen van lichamen meerdere malen letterlijk in beeld komt, wordt ook de wettelijkheid hiervan onderstreept door expliciet de aandacht te schenken aan de eigendomspapieren van de lichamen van de verhandelde slaven.

Dit concept komt in verschillende scènes naar voren. De eerste scène waar dit aan bod komt is in het begin van de film: Dr. Schultz wil Django van Ace en Dicky Speck opkopen (en bevrijden) zodat hij hem kan helpen om de gebroeders Brittle op te sporen. Ace Speck bedreigt Dr. Schultz omdat hij Django niet wil verkopen. Django is echter zo essentieel voor Schultz’ zoektocht waardoor hij Ace neerschiet (voor zijn eigen veiligheid), maar omdat hij de eigendomspapieren van Django nodig heeft om Django wettelijk zijn vrijheid terug te geven, laat hij Dicky leven zodat hij nog de transactiepapieren kan ondertekenen.⁶⁵ In feite kon hij beide broeders neerschieten en met de ‘buit’ vluchten. Maar omdat Dr. Schultz Django wettelijk zijn vrijheid terug wil geven moet het op deze manier gebeuren.

De noodzaak van een wettelijk eigendomsbewijs om vrijheid te consolideren komt later in de film terug wanneer Django en Dr. Schultz Broomhilda bevrijden. Monsieur Candie is door zijn huisslaaf Stephen medegedeeld dat zij oplichters zijn die eigenlijk alleen Broomhilda wilden kopen. De situatie wordt vijandig en escaleert. Op dit punt zegt Monsieur Candie letterlijk “(…) under the laws of Chickasaw County [Mississippi], Broomhilda here is my property. And I can

⁶² Kaster, ‘*Django and Lincoln*’, 75.

⁶³ Ibidem, 76.

⁶⁴ Ibidem, 77-78.

⁶⁵ *Django Unchained*, DVD, regie Quentin Tarantino (California 2012): Columbia Pictures (2013): 00.03.20-00.10.40.

do with my property whatever I so desire!”⁶⁶ Dr. Schultz en Django doen echter niks totdat zij afgerekend is en de papieren getekend zijn. Vlak daarna ontstaat er een schietpartij waarin Dr. Schultz en Monsieur Candie omkomen.⁶⁷ Django wordt de volgende dag weggestuurd om mijnwerker te worden. Hij ontsnapt en keert terug naar de Candie plantage om Broomhilda te redden. Voordat hij echter naar haar toe gaat, zoekt hij het lichaam van Dr. Schultz op om haar eigendomspapieren in zijn bezit te krijgen zodat zij een wettelijk bewijs van haar vrijheid heeft.⁶⁸

Aan de hand van de casus van Adélaïde Métayer/Durand legt Rebecca J. Scott uit hoe de wettelijkheid van slavernij werkte in de Verenigde Staten in de negentiende eeuw. Deze casus is een voorbeeld van hoe eigendomspapieren functioneerden, en is geen enkel geval. Met deze casus wordt duidelijk waarom en in hoeverre de vrijheidspapieren van Django en Broomhilda van essentieel belang waren.

Adélaïde Métayer/Durand was in eerste instantie een slaaf in Saint-Domingue (tegenwoordig Haïti), een Franse kolonie, waar de afschaffing van slavernij al in 1803 was volbracht. Dit ging met veel geweld gepaard waardoor veel families het gebied ontvluchtten. Adélaïde vluchtte met haar zoon naar New Orleans en had ondertussen haar vrijheid teruggekregen van haar eigenaar. In New Orleans kwam ze na een jaar een kennis van haar vorige eigenaar tegen. Hij had schulden en wilde haar familie op een veiling verkopen om zijn schulden af te lossen. Omdat Adélaïde vrijheidspapieren had kon zij niet verkocht worden en daarom haar lichaam in haar eigen bezit was. Haar zoon had die papieren echter niet en kon niet gered worden, hoewel hij onder Franse wetgeving in feite een vrij mens was. Door het oversteken van de Amerikaanse grens heeft zijn huidskleur er echter voor gezorgd dat hij verkocht (en tot slaaf gemaakt) kon worden.⁶⁹

Het feit dat slavendrijvers mensen konden bezitten en met hen konden doen wat zij begeerden viel onder de wetgeving van privé-eigendom. Zodra de transactie van een persoon was voltooid, kreeg de gevangengenomen persoon pas de wettelijke status als slaaf/privé-eigendom. Er was geen aparte wetgeving voor het houden van mensen, waardoor de kleur van iemands huid en gebrek aan vrijheidspapieren ertoe kon leiden dat diegene het eigendom van iemand kon worden.⁷⁰

⁶⁶ *Django Unchained*, DVD: 01.57.10-01.57.20.

⁶⁷ *Ibidem*, 01.59.00-02.06.08.

⁶⁸ *Ibidem*, 02.27.00-02.27.40.

⁶⁹ Rebecca J. Scott, ‘Under Color of Law: Siliadin v France and the Dynamics of Enslavement in Historical Perspective’, in: Jean Allian (red.), *The Legal Understanding of Slavery. From Historical to the Contemporary* (Oxford 2012) 152-164, aldaar 157-161.

⁷⁰ Scott, ‘Under Color of Law’, 161-162.

De discrepantie dat Adélaïde's zoon in Saint-Domingue een vrij mens was, en bij het oversteken van de Amerikaanse grens niet meer beschermd werd door de Franse wetgeving maar direct onder de Amerikaanse wetgeving viel (of het gebrek eraan), is in lijn te brengen met Agamben's 'homo sacer'. In dit boek zet filosoof Agamben uiteen dat de onderdanen (of het eigendom) van een soeverein onder de wetgeving van de soeverein vallen zolang zij zich in zijn gebied bevinden of zijn eigendom zijn.⁷¹ Zodra zij uit het gebied vertrekken of hun vrijheid verkrijgen komen zij in een 'state of exception', wat inhoudt dat zij los zijn gekomen van de wetgeving van de soeverein, maar tegelijkertijd onder geen andere wetgeving vallen dat hun beschermt. Hierdoor worden zij wetteloze mensen, oftewel 'homo sacer'.⁷²

Filmwetenschapper Oliver C. Speck legt in zijn artikel 'Introduction: A Southern State of Exception' uiteen dat, hoewel Django de agency over zijn lichaam heeft teruggekregen met zijn vrijheid, hij toch nog steeds in een 'state of exception' leeft.⁷³ Het enige wat hem constitutioneel beschermd zijn zijn vrijheidspapieren. Zodra hij die papieren kwijt raakt kan hij weer verkocht worden aan een slavendrijver en daarmee weer zijn vrijheid verliezen. Wat ook gebeurt vlak na het bloedbad in Candyland (bijnaam voor de Candie-plantage) nadat Broomhilda's papieren getekend waren. Django heeft daarom, omdat hij een 'homo sacer' is, in feite minder agency dan wat men in eerste instantie bij een 'vrij' persoon verwacht. Django's situatie schetst een goed beeld van de fragiele juridische status van de 'homo sacer'.

Aan de andere kant is Stephen (Monsieur Candie's hoofd huisslaaf) een voorbeeld van een 'onvrij' persoon die wel een zekere mate van agency heeft. Wat laat zien dat het binaire verschil tussen wel en geen agency hebben als gekleurd persoon in deze periode in de Verenigde Staten niet zo helder was als het in de historiografie hierover voor doet komen. Monsieur Candie stelt bij zijn frenologie-les (dit is een pseudo-wetenschap uit de negentiende eeuw waarbij er biologische verschillen werden gezocht in de hersenen en de schedel tussen blanke en gekleurde mensen om te bewijzen dat het blanke ras superieur was) de vraag waarom Stephen nooit in opstand is gekomen tegen zijn onderdrukkers, en waarom hij Django en Schultz heeft verklikt. Monsieur Candie denkt dat dit met het (niet bestaande) biologische verschil van het 'zwarte' brein ten opzichte van het 'blanke' brein te maken heeft (dat gekleurde mensen biologisch meer geneigd zijn naar onderdanigheid).⁷⁴ Dit is echter geen biologisch verschil (frenologie wordt tegenwoordig als pseudo-wetenschap gezien), maar stamt uit de keuze die Stephen zelf maakt.

⁷¹ Speck, 'Introduction: A Southern State of Exception', 3-5.

⁷² Ibidem, 5.

⁷³ Ibidem, 3.

⁷⁴ *Django Unchained*, DVD: 01.51.29-01.55.00.

Wat laat blijken dat Stephen, als onderdrukt persoon, toch een bepaalde vorm van agency heeft, hoewel zijn lichaam niet zijn eigendom is.⁷⁵

Aan de hand van Scotts voorbeeld over de noodzaak van vrijheidspapieren die in lijn staat met de fragiele wettelijke status van de slaaf is te zien dat dit spanningsveld dichtbij historische authenticiteit komt en daarmee gezien dit onderwerp de ‘soul of the past’ aanwezig is in de film. Natuurlijk maakt een historisch accuraat aspect een film niet direct authentiek. Daarom behandel ik hieronder nog twee scènes (en personages) om na te gaan of authenticiteit gezien het slavernijverleden meer voorkomt in de film.

2.4 Monsieur Candie: de paradox van de ‘verlichte’ slavendrijver

De meest omstreden scène uit *Django Unchained* zijn de Mandingo-gevechten.⁷⁶ De bloederige Mandingo-gevechten zijn een soort gladiatorgevechten tot de dood tussen twee slaven voor het plezier van de toeschouwer, waar slavendrijver Monsieur Candie een groot fan van is. Om Monsieur Candie voor de gek te houden om Broomhilda aan hen te verkopen doen Django en Dr. Schultz alsof zij naar zijn plantage zijn gekomen om voor 12.000 dollar een Mandingo-vechter te kopen. Django doet zich voor als de Mandingo expert, Dr. Schultz is de geïnteresseerde slavendrijver.

Er is slechts één scène in de film waar zo’n gevecht wordt weergegeven. De scène begint met Dr. Schultz en Django die aankomen bij Monsieur Candie’s huis. Candie’s vriend en boekhouder Leonide Moguy (die met zijn sikje verdacht veel op Leonid Trotsky lijkt) attendeert hen er op dat Candie als ‘Monsieur Candie’ aangesproken wil worden omdat hij een francofiel is. Dit is een hint dat Candie zichzelf als een verlicht, ‘high-class’ persoon profileert. Zijn façade wordt echter zeer wankel wanneer Moguy Dr. Schultz vertelt dat hij geen Frans tegen hem moet praten omdat hij dat niet kan en het hem dus tot schaamte brengt. Vervolgens komen zij midden in een Mandingo gevecht aan bij Monsieur Candie. Django gaat aan de bar zitten en kijkt niet naar het gevecht. Dr. Schultz blijft in zijn rol als Mandingo-liefhebber en kijkt wel naar het gevecht. De verschrikking is aan zijn gezicht af te lezen. Candie en meneer Veseppi (gespeeld door Franco Nero, een groot spaghettiwestern acteur uit de jaren zestig, dus een metacinematische referentie) zijn niet verschrikt. Twee slaven vechten, half ontbloot, tot de dood. Botten breken, ogen worden uitgestoken en het gevecht wordt beëindigd met een van de

⁷⁵ Dara Waldron, ‘Hark, hark, the (dis)Enchanted Kantian, or Tarantino’s “Evil” and Its Anti-Cathartic Resonance’, Oliver C. Speck (red.), *Quentin Tarantino’s Django Unchained: The Continuation of Metacinema* (New York 2014) 141-160, aldaar 155-157.

⁷⁶ Speck, ‘Introduction: A Southern State of Exception’, 4.

twee mannen die onder dwang van Candie de hersenen van de andere slaaf in moet slaan met een hamer.⁷⁷

Dat deze scène voor veel reacties heeft gezorgd is niet geheel onverwacht. Het geeft het slavernijverleden een erg duistere kant. Dit is daarom ook een scène waarbij veel kijkers zich afvroegen of het historisch wel klopt. Daarom heeft Aisha Harris, een schrijver van slate.com,⁷⁸ samen met historicus David Blight onderzoek gedaan naar het fenomeen.

In eerste instantie zijn de Mandingo-gevechten een hommage aan de blaxplotation film *Mandingo* waarin zo'n soort gevecht voorkomt.⁷⁹ Hieraan ontleen de Mandingo-gevechten in *Django Unchained* ook hun naam, de gevechten dienen dus een metacinematisch doel in de film. De bedoeling van deze scène is dus dat de kijker bewust wordt gemaakt dat er wordt gerefereerd aan, en gereageerd op, andere films over het slavernijverleden van de VS.

Volgens David Blight is het concept Mandingo gevechten historisch inaccuraat. Er werden volgens hem nooit gevechten tot de dood gehouden tussen slaven voor het plezier van slavendrijvers. Hoogstens waren er gevechten tussen slaven voor het plezier van andere slaven. Omdat deze gevechten recreatief waren, waren zij over het algemeen niet bloedig en gingen er vermoedelijk geen mensen dood. In enkele gevallen moesten slaven ook vechten voor het plezier van de slavendrijvers. Hierbij gebruikt Blight het voorbeeld van Tom Molineaux. Dit was een tot slaaf gemaakt persoon die zijn vrijheid terug heeft gekregen doordat hij in 1810 als eerste gekleurde persoon het bokskampioenschap heeft gewonnen.⁸⁰

Hierop in hakend heeft Theodore D. Weld in 1839 een overzicht geschreven, van alle gruwelen die slaven waren aangedaan, ter ondersteuning van het abolitionisme. Hier heeft hij ooggetuigen voor geïnterviewd. In dit overzicht komt er een geval voor waarbij een slavendrijver jonge slaven half ontbloot tegen elkaar liet vechten voor zijn plezier. Deze gevechten waren echter niet tot de dood.⁸¹ In hoeverre deze historische bron compleet betrouwbaar is, is de vraag. Weld had een duidelijk politiek doel – namelijk een argument creëren voor het afschaffen van de slavernij – met het schrijven van dit overzicht, en ook is niet duidelijk of de ooggetuigen betrouwbaar zijn.

Verder beargumenteert Blight ook dat slaven in deze tijd ingezet werden om op de plantage te werken of in het huishouden te werken van de slavendrijver. Omdat slaven een doel dienden voor de slavendrijver was het daarom ook nadelig voor de slavendrijver om zijn slaven

⁷⁷ *Django Unchained*, DVD: 00.59.09-01.05.00.

⁷⁸ Een Amerikaanse actualiteitenkrant van Microsoft.

⁷⁹ Harris, 'Was There Really "Mandingo Fighting", Like in *Django Unchained*? (versie 21 januari 2016).

⁸⁰ Ibidem (versie 21 januari 2016).

⁸¹ Weld, *American Slavery as It Is*, iii.

tot de dood te laten vechten. Hij zou er namelijk letterlijk economisch op achteruit gaan.⁸² Historicus Samuel P. Perry zegt daarom ook terecht dat de Mandingo gevechten in de film eerder symbool staan voor het idee dat de slavendrijver zijn slaven alles aan kon doen omdat zij tenslotte tot zijn eigendom behoorden.⁸³ Deze scene is dus een symbolische verbeelding van de agency van tot slaaf gemaakte mensen, alleen hebben zij in dit geval juist geen agency zoals Stephen. In de film vertaalt zich dit dan in typisch metacinematisch Tarantino-geweld.

De Mandingo-gevechten staan in verband met Monsieur Candie omdat dit voor een vreemd spanningsveld zorgt dat ook terug te zien is in de geschiedenis. Monsieur Candie profileert zich in de film namelijk als een deftige, verlichte man. Hij is francofiel – wat in deze tijd betekent dat hij het toppunt van de verlichting, de Franse Revolutie, inspirerend vindt. Maar hij spreekt geen Frans (en Dr. Schultz wel). Hij houdt zich bezig met (pseudo-)wetenschappen en vernoemt zijn slaven naar Franse literaire helden: d'Artagnan (niet wetend dat de schrijver van de drie musketiers gekleurd was).⁸⁴ Dit lijkt in groot contrast te staan met zijn fascinatie voor bloedig geweld, Mandingo-gevechten, en het feit dat hij slavendrijver is. Hij legitimeert dit ook aan de protagonisten door, na het onthullen van hun list, hen te vertellen over frenologie. Tarantino heeft het personage Monsieur Candie, met zijn bloedige obsessies, zo gemaakt om symbool te staan voor een historisch paradox, namelijk de westerling die op zijn eigen grond de mens centraal stelt en zich emancipeert terwijl hij in de rest van de wereld koloniseert en de mensen van niet-Europeaanse afkomst vernedert, mishandelt en uitroeit.

2.5 Dr. King Schultz: de Europese Verlichting

Dr. Schultz staat voor een andere uitwerking van de Verlichting, en laat daarmee samen met Monsieur Candie zien dat de 'Verlichte' westerling op verschillende manieren tot uiting kwam in de geschiedenis. Een andere scène die het publiek choqueeerde is de scène waarin de Mandingo-vechter d'Artagnan aan stukken wordt gescheurd door honden omdat hij wilde vluchten van Candyland.⁸⁵

Dit gebeurt wanneer de protagonisten met Monsieur Candie naar zijn woonhuis, 'the big house', reizen om hun 'Mandingo-zaken' verder te regelen. Dit is een dag nadat zij het Mandingo-gevecht hebben aanschouwd en hun belachelijk hoge aanbod van 12.000 dollar

⁸² Harris, 'Was There Really "Mandingo Fighting", Like in *Django Unchained*?' (versie 21 januari 2016).

⁸³ Samuel P. Perry, 'Chained to It: The Recurrence of the Frontier Hero in the Films of Quentin Tarantino', Oliver C. Speck (red.), *Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema* (New York 2014) 205-226, aldaar 207.

⁸⁴ Margaret Ozierski, 'Franco-faux-ne: Django's Jive', Oliver C. Speck (red.), *Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema* (New York 2014) 39-50, aldaar 41-42.

⁸⁵ Gate Jr., 'Did dogs really eat slaves, Like in 'Django''? (versie 21 januari 2016).

hebben gemaakt. Op weg naar de Big House rijden zij langs een treurwilg waar d'Artagnan op zit omdat hij schuilt voor de bloeddorstige honden van de toezichhouders van Candyland. d'Artagnan heeft de dag ervoor het Mandingo gevecht gewonnen en vond het zo traumatisch dat hij poogde te vluchten. Monsieur Candie wil hem spreken om aan zijn gasten duidelijk maken dat hij een goede slavendrijver is die niet zomaar zijn slaven laat vluchten. Hij vertelt d'Artagnan dat hij hem voor 500 dollar heeft gekocht op een veiling, en dat hij bij zo'n prijs verwacht dat hij minstens vijf gevechten overleeft. Nu heeft hij er pas drie gewonnen. Als hij niet kan voldoen aan die eis, kan hij net zo goed verscheurd worden door de honden omdat hij niet wil opdraaien voor een verlies van 200 dollar. Dr. Schultz vindt het zo verschrikkelijk dat hij zich aanbiedt om die 200 dollar te betalen zodat d'Artagnan blijft leven. Candie vindt dit vreemd (want waarom zou het leven van een slaaf van enig belang zijn voor een mede-Mandingo-gevechten-liefhebber?). Django is bang dat zij door de mand vallen (en hij dan Broomhilda niet kan redden) en vertelt Candie dat Schultz een foutje heeft gemaakt en dat de slaaf inderdaad aan de honden gevoerd moet worden. Candie geeft zijn mannen het woord om hun honden op d'Artagnan los te laten. Schultz kijkt verschrikt toe. Het beeld zoomt in op Django die in zijn rol probeert te blijven en kijkt zonder emoties te tonen toe. Candie blijft de gehele scène Django aankijken.⁸⁶

In de vorige paragraaf is al uitgelegd dat de Mandingo-gevechten hoogstwaarschijnlijk niet voorkwamen in de geschiedenis. Het gruwelijke idee dat slavendrijvers hun slaven als straf aan honden voerden is echter wel historisch accuraat volgens historici Henry L. Gate Jr. en Michael Ralph. Gate Jr. baseert zijn conclusie op de autobiografie van William J. Anderson uit 1857: een man die 24 jaar lang slaaf was op een plantage in Tennessee. Hij beschrijft in dit boek dat de toezichhouders van de plantage honden inzetten om gevluchte slaven op te sporen.⁸⁷ Verder stellen zowel Ralph als Gate Jr. dat David Dottington in zijn boek 'Slavery and Dogs in the Antebellum South' beschrijft dat deze speurhonden ook de gevluchte slaven aan stukken scheurden.⁸⁸ Verder was dit niet alleen iets wat in de zuidelijke staten van de VS gebeurde: ook tijdens de slavenopstand in Saint-Domingue (de revolutie die ik bij de casus over Django en Stephen ook heb gebruikt) waren honden op deze manier ingezet.⁸⁹

Dr. Schultz personifieert in de film de Europese (voornamelijk Duitse) Verlichting, maar anders dan Monsieur Candie waant hij zichzelf anti-imperialistisch. Hij bevrijdt meerdere slaven in de film en gebruikt hun vrijheid vervolgens ook om de Amerikaanse slavendrijvers op

⁸⁶ *Django Unchained*, DVD: 01.16.00-01.21.00.

⁸⁷ Michael Ralph, 'Theoretical Ramifications of *Django Unchained*', *American Anthropologist* 117 (2015) 1, 154-161, aldaar 157.

⁸⁸ *Ibidem*, 157 en Gate Jr., 'Did dogs really eat slaves, Like in 'Django?'' (versie 21 januari 2016).

⁸⁹ Gate Jr., 'Did dogs really eat slaves, Like in 'Django?'' (versie 21 januari 2016).

verschillende manieren te provoceren. Hij blijft tot vlak voor zijn dood altijd geciviliseerd, behalve wanneer het wettelijk toegestaan is om het niet te zijn (wanneer hij een vogelvrij verklaard persoon kan neerschieten). Zijn morele waarden zijn sterk gegrond in het idealistische Bildungs-ideaal, waarbij educatie als een vorm van zelfrealisatie wordt gezien. Vandaar dat Schultz de taak op zich neemt om Django te ‘civiliseren’, wat wel imperialistisch is. Monsieur Candie is het imperialisme in de zin van het onderdrukken van slaven. Hoewel Dr. Schultz slaven hun vrijheid teruggeeft, is hij zelf ook een imperialist omdat hij op een ‘White Man’s Burden’-manier zijn slaven leert ‘geciviliseerd’ te worden aan de hand van zijn verlichte idealen.⁹⁰

Verder beschrijft historicus Robert von Dassanovsky in zijn artikel ‘Dr. King Schultz as Ideologue and Emblem’ dat Schultz ook sterk geïnspireerd is op het historische figuur Carl Schurtz. Schurtz was een Duitser die ten tijde van het Europees revolutiejaar (1848) streed voor een democratisch systeem. Hij vluchtte op den duur naar de Verenigde Staten waar hij zijn anti-imperialistische idealen uitte door zich in te zetten voor Lincolns campagne tegen slavernij.⁹¹

Dat Dr. Schultz gechoqueerd toekijkt terwijl een man aan de honden wordt overgelaten is dus in lijn met zijn personificatie van de geslaagde, anti-imperialistische Verlichting. Gedurende de film wordt duidelijk dat Schultz eigenlijk ‘boven’ de pseudo-verlichte Amerikaanse slavendrijvers staat (door zijn Bildung), omdat hij hen steeds subtiel laat blijken dat zij niet zoveel voorstellen (bijvoorbeeld dat het Engels beter beheerst dan de gebroeders Speck). Maar bij de hierboven beschreven historisch accurate scène komt dit alleen nog duidelijker naar boven. Zijn idealen kosten hem op het einde van de film zijn leven.

2.6 Deelconclusie:

Omdat *Django Unchained* een fictief verhaal is in een historische setting in plaats van een waargebeurde historische gebeurtenis of persoon, is het al betwifelbaar of het gros van de historici deze film zal erkennen als een nuttige historische speelfilm voor informatieoverdracht.⁹² Gezien de kritiek van de tegenstanders hiervan die ik in het vorige hoofdstuk heb behandeld, lijkt *Django Unchained* echter bij een grove analyse al een goede kandidaat te zijn. Allereerst mengt het zich in het historische debat door aan ‘contest history’ te doen. Dit is te zien doordat de film op metacinematische wijze reageert op films binnen dezelfde genres over dezelfde historische periode. Verder was ook een van de kritiekpunten dat veel films maar één invalshoek behandelen en daarmee in een zekere zin aanspraak op de waarheid doen, of het publiek laat denken dat ‘het

⁹⁰ Von Dassanovsky, ‘Dr. King Schultz as Ideologue and Emblem’, 18-20.

⁹¹ Ibidem, 20.

⁹² Davis, “‘Any Resemblance to Persons Living or Dead’”, 270.

echt zo was' en dit de enige waarheid is. Ook dit omzeilt Tarantino door in zijn film te reageren op andere films. Metacinema is in dit geval een manier om een soort voetnoten in het verhaal te plaatsen en het te nuanceren zonder de loop van het verhaal te verstoren of af te breken. Naast historische processen een gezicht te geven, en daarmee het een rol te laten spelen in de film, komt ook de 'soul of the period' naar voren.

Bij de drie door mij behandelde scènes komt de 'soul of the period' echter op verschillende manieren naar voren. Bij de casus van Django en Stephen komt voornamelijk het wettelijke en economische aspect van slavernij in het licht. Hiermee slaagt Tarantino erin - mede door de tot slaaf gemaakte personages in de film ook verschillend te maken, waardoor een slaaf ook geen gegeneraliseerde groep vormt maar een dieper concept is – een zekere mate van gelaagdheid te presenteren van dit historische concept. Hij laat zien dat slavernij meer was dan mensen als eigendom hebben en ze vervolgens te laten werken op het land. Door Django en Stephen tegenover elkaar te zetten wordt ook onderstreept dat voor de gekleurde bevolking van de VS in 1858 het verschil tussen 'vrij' en 'onvrij' zijn niet zo helder is als wat het lijkt (wat terug te brengen is in Agambens filosofie), en wordt er nadruk gelegd bij de fragiele rechterlijke status van de slaaf die zijn vrijheid weer terug heeft gekregen. Het verwerken van deze gelaagdheid van slavernij zorgt ervoor dat de 'soul of the period' beter voelbaar is, omdat subtiele gedragingen en codes betreffende slavernij in de maatschappij van 1858 gerepresenteerd wordt in de film.

Bij de casus over Monsieur Candie's is het problematischer te stellen dat het de historische authenticiteit vergroot van de film zoals de casus over Django en Stephen. Allereerst omdat Mandingo-gevechten niet voorkwamen in de geschiedenis. Hoewel de gevechten een belangrijke metacinematische functie hebben in de film en het symbool staat voor nog een extra laag van slavernij (het benadrukt het feit dat slavernij lichamen was) is het toch lastig om te stellen dat het historisch authentiek is of de 'soul of the past' versterkt in de film. Een voordeel is wel dat het zo choquerend was voor het publiek dat het mensen wel aanzette om te onderzoeken in hoeverre andere delen van de film wel historisch accuraat waren. Is het echter nodig om fictie gebruiken om dit te bereiken? Kon het niet op een authentiekere manier? De Mandingo-gevechten onderstrepen wel de paradox van de Verlichting waar Monsieur Candie een personificatie van is (oftewel de westerling die zich als Verlicht beschouwd, maar tegelijk zelf ongecivileerde, brute acties verricht). De Mandingo-gevechten hebben dus eigenlijk een ondersteunende functie in de film. De gevechten komen echter niet helemaal goed uit de verf omdat zij zelf te veel aandacht trekken en daarmee de betrouwbaarheid van de film schaden.

De Dr. Schultz-casus, oftewel de scène waarin d'Artagnan aan stukken wordt gescheurd, is een net zo choquerende scène als de Mandingo-scène, maar in dit geval wel historisch

accuraat. Daarnaast illustreert het een andere kant van de verlichting die Dr. Schultz belichaamt (oftewel het Bildungs-ideaal). Staat een historisch feit gelijk aan het versterken van de 'soul of the past' of historische authenticiteit? Zoals al eerder genoemd hoeft dat niet direct met elkaar in verband te staan. Maar omdat deze casus een extra dimensie krijgt door het te koppelen aan Dr. Schultz, oftewel de nuances van de Verlichting, versterkt het daarmee wel de historische authenticiteit van de film.

Conclusie

In de inleiding van dit onderzoek poneerde ik de stelling: een historische speelfilm zoals *Django Unchained*, die grote vrijheden neemt binnen de historische werkelijkheid, kan desondanks een authentieke weergave bieden van de ‘soul of the past’. Hierdoor kan de film een belangrijke activerende functie hebben bij de toeschouwer. Deze stelling heb ik onderbouwd aan de hand van antwoorden op vier deelvragen.

De eerste deelvraag was: komt de historische werkelijkheid wat betreft de ontberingen van slaven overeen met bepaalde scènes uit de film? Tarantino schetst in *Django Unchained* een redelijk authentiek beeld van hoe slavernij in 1858 in de VS in elkaar zat. De martelingen die ik heb onderzocht zijn terug te vinden in primair bronmateriaal. Dat honden gevluchte slaven opspoorde en ze vervolgens verscheurde is historisch accuraat. Ook blijkt het waar te zijn dat de transactiepapieren van de slaven die hun vrijheid terug hebben gekregen essentieel waren voor hun vrijheid.

De Mandingo-gevechten zijn echter niet historisch accuraat. Hoewel dit een metacinematische functie heeft in de film – de gevechten refereren aan de blaxplotation film *Mandingo* – en die referentie reageert daarmee op de ‘dominant fiction’, is dit niettemin erg misleidend. Het gros van het geweld dat de slaven wordt aangedaan in de film is namelijk in zekere mate wel historisch accuraat. Door zoiets als Mandingo-gevechten tussen historisch kloppende beelden te plaatsen kan de indruk wekken bij het publiek dat de rest van de ontberingen van slaven ook uitvergroot zijn. Dit kan ervoor zorgen dat de kijker denkt dat deze gevechten ook historisch accuraat zijn. Gelukkig heeft het publiek hier heftig op gereageerd. Omdat er artikelen zijn gepubliceerd zoals die van Harris op slate.com kon het publiek dat geactiveerd was om dit nader te onderzoeken al snel erachter komen dat dit aspect van de film niet waarheidsgetrouw is.⁹³ In die zin heeft Tarantino’s afschuwelijke verbeelding van de ontberingen van slaven er wel voor gezorgd dat het publiek ging onderzoeken wat wel en niet klopt, waardoor er meerdere publicaties verschenen op populaire actualiteitenwebsites over in hoeverre sommige aspecten van deze film historisch accuraat zijn.

De tweede deelvraag was: welke historische processen worden belichaamd door personages? Doordat bepaalde historische processen en concepten gepersonificeerd zijn via personages komt de ‘soul of the past’ subtiel naar voren in de film. Volgens Davis is een voelbare ‘soul of the past’ ook een vorm van historische authenticiteit in historische speelfilms.

⁹³ Harris, ‘Was There Really “Mandingo Fighting”, Like in *Django Unchained*?’ (versie 21 januari 2016).

Dr. Schultz en Monsieur Candie staan samen voor het spanningsveld van de verlichte westerling die ondanks zijn verlichte idealen gruwelijke daden verricht. Monsieur Candie gebruikt zijn kennis van pseudowetenschappen om zijn positie als imperialistische onderdrukker te legitimeren terwijl Dr. Schultz de taak op zich neemt om slaven te bevrijden en hen te civiliseren door hen zijn verlichtingsidealens te leren, wat ook een vorm van imperialisme is.

Ook laat Tarantino aan de hand van Stephen en Django zien dat bij gekleurde mensen het concept 'vrij' ten opzichte van 'onvrij' niet gelijk staat aan waar je in eerste instantie aan denkt bij deze begrippen. Door de 'state of exception' van Agamben aan te halen wordt het duidelijk dat de 'vrije' gekleurde persoon in 1858 alsnog minder agency had dan blanke mensen. Tegelijkertijd zie je bij het personage Stephen ook dat het niet direct betekent dat slaven totaal geen agency meer hebben, ofschoon zij niet eigenaar zijn van hun eigen lichaam.

Hoewel deze personificaties wel meewerken aan het historische gevoel en het verbeelden van de 'soul of the past' in de film, is deze symboliek niet erg voor de hand liggend. De kijker moet al een zekere mate aan historische kennis of kennis over filmanalyse hebben om dit te kunnen zien. Voor de historicus is dit echter wel een pluspunt. Vaak gaan historische speelfilms over historische personen of gebeurtenissen, een van de kritiepunten van historici die kritisch tegenover 'historiophoty' zijn is dat speelfilms vaak geen aandacht schenken aan historische processen. *Django Unchained* doet dit met zijn personages wel.

De derde deelvraag was: welke rol heeft het begrip metacinema bij Tarantino's film? Het metacinematische aspect van *Django Unchained* maakt de kijker er bewust van dat hij naar een fictief verhaal kijkt. Metacinema zorgt er dus voor dat de indruk niet wordt gewekt dat de film 'de' historische werkelijkheid beschrijft, maar in feite een invalshoek op deze periode beschrijft. Verder reageert het hiermee ook op andere films uit over deze historische periode waardoor de film een positie inneemt in het intellectuele debat over deze periode. Verder levert het metacinematische aspect van de film ook kritiek op de speelfilms met een geromantiseerd verleden, en zet daarmee kanttekeningen bij de 'dominant fiction' in de VS over het antebellum en de Amerikaanse Burgeroorlog.

De vierde deelvraag was: hoe wordt binnen het 'history in words' versus 'history in images' debat gekeken naar speelfilms met een fictief verhaal in een historische setting? In eerste instantie zijn veel historici kritisch over historische speelfilms omdat zij geen positie innemen in het intellectuele debat over de historische periode, geen nuance kunnen aanbrengen door de geschiedenis op een lineaire manier te beschrijven en vaak geen aandacht schenken aan historische processen. White, Davis, Burgoyne en Rosenstone geven in hun artikelen over het 'history in words' versus 'history in images' debat verschillende voorbeelden waaruit blijkt dat

deze kritiek niet altijd terecht is. Zij zien zelfs potentie bij films waarin niet alle historische feiten accuraat zijn, zolang deze film de historische authenticiteit in zekere zin behouden en de ‘soul of the past’ weten te verbeelden. Naar mijn mening voldoet *Django Unchained* in zekere mate aan al deze eisen. Hoewel het niet een perfecte historische film is, en Tarantino veel vrijheden neemt wat betreft de historische werkelijkheid (wat soms verwarrend kan zijn), kan de film toch de kijker wat bijbrengen over het slavernijverleden. Het feit dat Tarantino de ontberingen van de slaven zo gewelddadig in beeld brengt zorgt er verder ook voor dat de kijker geactiveerd kan worden om meer te willen leren over deze historische periode. Daarnaast bevat *Django Unchained* ook een zekere vorm van presentisme. De film eindigt niet met Abraham Lincoln die het dertiende amendement instelt en alle slaven bevrijdt (zoals in veel films over slavernij), maar eindigt met Django die zijn persoonlijke taak volbrengt en in de wereld die Tarantino heeft geschapen slavernij nog voortleeft, zegt Tarantino in feite dat de onderdrukking van gekleurde mensen in de VS nog niet voorbij is.⁹⁴ De emancipatie is nog niet voltooid, en dat is nog steeds te zien in de huidige maatschappij. In zijn nieuwste film, *The Hateful Eight* (2016), dat ook een spaghettiwestern is, richt Tarantino ook zijn aandacht meer op ‘police brutality’ dan slavernij.⁹⁵ Deze film is hierdoor nog presentistischer en roept op tot een debat over dit onderwerp. Het zal interessant zijn om te onderzoeken in hoeverre de ‘soul of the past’ authentiek in deze film is afgebeeld.

⁹⁴ Bonilla, ‘History Unchained’, 70.

⁹⁵ Ben Child, ‘Police Brutality Activists Back Tarantino at Hateful Eight Premiere’ (versie 21 januari 2016), <http://www.theguardian.com/film/2015/dec/15/the-hateful-eight-new-york-premiere-quentin-tarantino-police-brutality-campaigners> (15 december 2015).

Bibliografie

Bronnen

Child, Ben, 'Police Brutality Activists Back Tarantino at Hateful Eight Premiere' (versie 21 januari 2016), <http://www.theguardian.com/film/2015/dec/15/the-hateful-eight-new-york-premiere-quentin-tarantino-police-brutality-campaigners> (15 december 2015).

Cornish, Audie, 'Tarantino on "Django", Violence and Catharsis' (versie 21 januari 2016), <http://www.npr.org/templates/transcript/transcript.php?storyId=168193823> (28 december 2012).

Django Unchained, DVD, regie Quentin Tarantino (California 2012): Columbia Pictures 2013.

Guru-Murthy, Krishnan, 'Tarantino Uncut: When Quentin met Krishnan' (versie 21 januari 2016), <http://www.channel4.com/news/tarantino-uncut-when-quentin-met-krishnan-transcript> (10 januari 2013).

Bronnenuitgaven

Weld, Theodore D., *American Slavery as It Is: Testimony of a Thousand Witnesses* (Cambridge 2015).

Literatuur

Bonilla, Yarimar, 'History Unchained', in: Django Unpacked, themanummer, *Transition* 112 (2013) 3, 68-77.

Burgoyne, Robert, 'Introduction: Re-enactment and Imagination in the Historical Film', themanummer, *Leidschrift* 24 (2009) 3, 7-18.

Dassanovsky, Robert von, 'Dr. King Schultz as Ideologue and Emblem: The German Enlightenment and the Legacy of the 1848 Revolutions in *Django Unchained*', Oliver C. Speck (red.), *Quentin Tarantino's Django Unchained: the continuation metacinema* (New York 2014), 17-38.

Davis, Nathalie Z., “‘Any Resemblance to Persons Living or Dead’: Film and the Challenge of Authenticity”, *Historical Journal of Film, Radio and Television* 8 (1988) 3, 269-283.

Davis, Nathalie Z., *Slaves on Screen: Film and Historical Vision* (Toronto 2000).

Fairclough, Adam, ‘History and Happy Endings: Hollywood’s Treatment of the American Civil War and Reconstruction’, *themanummer, Leidschrift* 24 (2009) 3, 19-32.

Gate Jr., Henry L, ‘Did dogs really eat slaves, Like in ‘Django?’’ (versie 21 januari 2016), http://www.theroot.com/articles/history/2013/01/how_accurate_is_django_unchained_on_riding_horses_mandingo_fighting_and_dogs_eating_slaves.3.html (14 januari 2013).

Harris, Aishia, ‘Was There Really “Mandingo Fighting”, Like in *Django Unchained*?’ (versie 21 januari 2016), http://www.slate.com/blogs/browbeat/2012/12/24/django_unchained_mandingo_fighting_were_any_slaves_really_forced_to_fight.html (24 december 2012).

Hayes, Heather A., en Rodman, Gilbert B., ‘Thirteen Ways of Looking at a Black Film: What Does It Mean to Be a Black Film in Twenty-First Century America?’ Oliver C. Speck (red.), *Quentin Tarantino’s Django Unchained: the continuation metacinema* (New York 2014), 179-204.

Lorenz, Chris, *De constructie van het verleden. Een inleiding in de theorie van de geschiedenis* (Amsterdam 2008).

Ozierski, Margaret, ‘Franco-faux-ne: Django’s Jive’, Oliver C. Speck (red.), *Quentin Tarantino’s Django Unchained: The Continuation of Metacinema* (New York 2014) 39-50.

Perry, Samuel P., ‘Chained to It: The Recurrence of the Frontier Hero in the Films of Quentin Tarantino’, Oliver C. Speck (red.), *Quentin Tarantino’s Django Unchained: the continuation metacinema* (New York 2014), 205-226.

Ralph, Michael, ‘Theoretical Ramifications of *Django Unchained*’, *American Anthropologist* 117 (2015) 1, 154-161.

Rosenstone, Robert A., 'History in Images/History in Words: Reflection on the Possibility of Really Putting History onto Film', *The American Historical Review* 93 (1988) 5, 1173-1185.

Scott, Rebecca J., 'Under Color of Law: Siliadin v France and the Dynamics of Enslavement in Historical Perspective', in: Jean Allian (red.), *The Legal Understanding of Slavery. From Historical to the Contemporary* (Oxford 2012) 152-164.

Shanahan, James, 'Cultivation Theory', in: Stephen W. Littlejohn en Karen A. Foss (red.), *Encyclopedia Of Communicationtheory* (Californië 2009) 254-258.

Siska, William C., 'Metacinema: A Modern Necessity', *Literature/Film Quarterly* 7 (1979) 4, 285-289.

Speck, Oliver C., 'Introduction: A Southern State of Exception', Oliver C. Speck (red.), *Quentin Tarantino's Django Unchained: the continuation metacinema* (New York 2014) 1-13.

Toplin, Robert B., 'The Filmmaker as Historian', *The American Historical Review* 93 (1988) 5, 1210-1227.

Vos, Chris, *Bewegend verleden. Inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's* (Amsterdam 2007).

Waldron, Dara, 'Hark, hark, the (dis)Enchanted Kantian, or Tarantino's "Evil" and Its Anti-Cathartic Resonance', Oliver C. Speck (red.), *Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema* (New York 2014) 141-160.

White, Hayden, 'Historiography and Historiophoty', *The American Historical Review* 93 (1988) 5, 1193-1199.