

De Amerikaanse verbeelding en de Eerste Wereldoorlog

Hoe film een parabel kan vormen voor contemporaine inzichten over conflict



Vak: Thesis Cultural History (GKMV17012)

Opleiding: MA Cultuurgeschiedenis van Modern Europa

Student: Guido van Ee, 4172000

Mail: G.j.vanee@students.uu.nl

Datum: 18-01-2021

Begeleider: J.B. Hung

Woord aantal:



Universiteit Utrecht

Samenvatting

De oorlogsfilm is een populair genre, een vertoning van een doordringende setting met veelal dramatische verhalen. Film kan als geen ander de mens onderdompelen in zijn representatie van een historische periode, en is daarmee een krachtig middel om een artistieke visie op het verleden te verspreiden. Het is ook een divers en veranderlijk genre, dat meebeweegt met maatschappelijke tendensen. Het representeert dan ook niet alleen een historische gebeurtenis, het kan zelf ook gelezen worden als een representatie van de tijdsgeest waarin het is geproduceerd. Deze scriptie onderzoekt in hoeverre Hollywoodfilms over de Eerste Wereldoorlog ontwikkelingen in het Amerikaanse populaire denken over oorlog zichtbaar kunnen maken. Het onderzoek omhelst de periode van 1914 tot en met het heden. Het is gestructureerd aan de hand van drie periodes; een kader gebaseerd op de theorieën van J.M. Winter. Hierbij wordt iedere periode geanalyseerd aan de hand van een casusfilm en een onderzoek naar maatschappelijke noties over oorlog. Om de audiovisuele aard van film recht te doen is gebruik gemaakt van zowel filmgeschiedenis als filmanalyse. Hierbij komt de context van de productie en een interpretatie van de centrale ideeën die de films ondersteunen in zowel visuele- als plotelementen aan bod. Uit het onderzoek kan geconcludeerd worden dat dit bescheiden genre inderdaad in staat is om eigentijdse ideeën te projecteren op de Grote Oorlog, en daarmee nieuwe interpretaties te vormen over het conflict. Echter wordt dit gehinderd door de soms gebrekkige Amerikaanse herinneringscultuur van het conflict.

Inhoudsopgave

Samenvatting	1
Inhoudsopgave	2
Inleiding	3
Historisch debat	5
Filmkeuze	11
Methode	13
Relevantie	17
Hoofdstuk 1: 1900 - 1932.....	18
All Quiet on the Western Front	20
Visuele taal	21
Plot en Karakters	23
Maatschappij.....	27
Deelconclusie.....	32
Hoofdstuk 2: 1933 - 1970.....	34
Paths of Glory	35
Visuele taal	35
Plot en Karakters	39
Maatschappij.....	41
Deelconclusie.....	46
Hoofdstuk 3: 1971 - heden	48
1917	49
Visuele taal	50
Plot en Karakters	54
Maatschappij.....	58
Deelconclusie.....	64
Conclusie en discussie.....	66
Bibliografie.....	71
Film.....	71
Boek.....	71
Artikel.....	73
Web.....	73

Inleiding

Sinds de geboorte van cinema aan het begin van de 20^e eeuw is een link te zien tussen het medium film als een bron van culturele representaties in de Amerikaanse maatschappij en zijn complexe verhouding met het leger en oorlog. Als geen ander medium heeft cinema ons populaire beeld van oorlog gevormd. Wie kan zich de strandlandingen van D-Day in 1944 voorstellen zonder de heroïsche, doch gruwelijke beelden van *Saving Private Ryan* (1998)? En hoe zou ons beeld zijn van de Vietnamoorlog zonder films als *Apocalypse Now* (1979)? En dat is niet zomaar; film is een sterk medium dat een kijker onder kan dompelen in zijn wereld. Dit fenomeen heet immersie. Oorlog is bij uitstek een grandioos thema, dat door film vanuit een veilige positie beleefd kan worden. Het kan als geen ander een doordringend beeld geven van gewapend conflict, een ongeëvenaarde audiovisuele historische ervaring. Een historische film is echter slechts een representatie van het verleden die wordt gevormd door de artistieke keuzes van de makers.¹ Door de populariteit van de oorlogsfilm kunnen deze subjectieve interpretaties grote invloed hebben op de culturele beeldvorming van het verleden. Het is deze invloed die de oorlogsfilm tot fascinerend materiaal voor onderzoek maakt.

Deze thesis analyseert de Amerikaanse oorlogsfilm. Dit genre is moeilijk te categoriseren. Oorlog kan op velerlei manieren benaderd worden; als serieus drama of heroïsch epos, romantisch of zelfs komisch. Dat maakt het genre ook zo'n rijke bron voor vergelijking; de houding tegenover oorlog zoals hij tot uiting komt in film kan veelzeggend zijn voor de sociale context waarin deze is gecreëerd. Over het algemeen beschouwen onderzoekers een film als onderdeel van het genre als het de oorlog zelf expliciet toont, beelden van het conflict en gevechten zijn daarbij een voorwaarde. De onderwerpen behelzen conflicten uit de 20^e eeuw, anders wordt het eerder gezien als een historisch epos.² Tegenwoordig kunnen we ook 21^e-eeuwse conflicten bij het genre rekenen.

De Eerste Wereldoorlog (1914-1918) en op de opkomst van cinema, als nieuwe vorm van massa-entertainment, gingen hand in hand. Via bioscopen werd de Eerste Wereldoorlog één van de eerste conflicten dat door de burger met eigen ogen kon aanschouwen. Oorlog vormde film, en film vormde de manier waarop oorlog werd gezien. Deze relatie houdt tot op de dag van vandaag stand.

Sinds 1917 zijn er talloze films gemaakt over de Grote Oorlog. Interessant genoeg zijn vele genre definiërende films over de oorlog gemaakt door Amerikanen, wiens land slechts een

¹ G. Cocks, J. Diedrick en G. Perusek, *Depth of Field: Stanley Kubrick, Film, and the Uses of History* (Madison, 2006) 10.

² S. Neale, 'War Films', in: J.D. Slocum, *Hollywood and War: The Film Reader* (New York, 2006) 23.

beperkte rol had in dit conflict. Eveneens opvallend is de scherpe daling van het aantal producties over tijd. In vergelijking met de overdaad aan materiaal over de Tweede Wereldoorlog, is het aanbod van mainstream westerse films over de Eerste Wereldoorlog vrij schamel. Recentelijk publiceerde het Amerikaanse magazine Fortune een artikel getiteld ‘World War I takes the pop culture spotlight after years of being the ‘neglected war’’, waarin deze trend wordt omschreven. De reden voor deze ontwikkeling zou met name zijn dat de oorlog in het Amerikaanse populaire geheugen werd overschaduwed door de Tweede Wereldoorlog, een conflict met een veel duidelijker doel, moraal en een beslissende overwinning. Met de komst van de honderdjarige herdenking van de Grote Oorlog, van 2014 tot 2018, lijkt er echter hernieuwde interesse te zijn voor dit conflict binnen de populaire cultuur. Auteur Eric Danton noemt hier het verschijnen van enkele films waar het conflict op de voorgrond treedt, zoals Sam Mendes’ *1917* (2019) en Peter Jacksons documentaire *They Shall Not Grow Old* (2018), of het onderwerp wordt benut als historische achtergrond benut, zoals in *Wonderwoman* (2017) en het tweede seizoen van hitserie *Downtown Abbey* (2010-2015).³

Uit dit artikel kan afgeleid worden dat de relatie tussen film en de Eerste Wereldoorlog onderhevig is aan historische trends. Bij mij rees daarbij de vraag of de ontwikkeling van de behandeling van het conflict in populaire films, die zijn uitgekomen sinds het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog, in kaart gebracht kan worden? En misschien belangrijker nog, is onze veranderende houding tegenover oorlog in het algemeen waarneembaar in de films zelf? Voor dit onderzoek lijkt het me interessant een vergelijking te maken over een grote tijdsperiode om te duiden of er een wezenlijk andere manier te zien is in de representatie van de Eerste Wereldoorlog en hoe deze aansluit bij de tijdsgeest waarin de film is gemaakt. Om mijn onderwerp in te kaderen heb ik gekozen voor de Amerikaanse filmindustrie, bekend onder de overkoepelende noemer ‘Hollywood.’ Ik zal mij dan ook richten op de Amerikaanse producties rondom de Eerste Wereldoorlog. De hoofdvraag die ik wil beantwoorden is: In hoeverre kunnen Hollywoodfilms over de Eerste Wereldoorlog, tussen 1914 en nu, ontwikkelingen in het populaire denken over oorlog zichtbaar maken?

De oorlogsfilm is een breed onderwerp, en verschillende onderzoekers hebben manieren opgesteld om deze films te interpreteren en van elkaar te onderscheiden.

³ E.R. Danton, ‘World War I takes the pop culture spotlight after years of being the ‘neglected war’ (versie 14-1-2020), <https://fortune.com/2020/01/14/world-war-i-pop-culture-1917-movie-field-music-winter-soldier/>.

Historisch debat

Een historicus die veel geschreven heeft over de herinneringscultuur omtrent de Eerste Wereldoorlog is Jay Winter. Hij schreef onder andere *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History* (1995) en *War beyond Words. Languages of Remembrance from the Great War to the present* (2017). Hierin bespreekt hij de zoektocht naar een nieuwe manier van herinneren die de gruwelen van de oorlog recht kon doen. Hij ziet een terugkeer naar 18^e- en 19^e-eeuwse motieven. Dit ziet hij niet alleen in traditionele media, zoals literatuur, maar ook in de opkomende cinema van de 20^e eeuw. Volgens Winter kan de Eerste Wereldoorlog, een grensoverschrijdend conflict zoals de wereld daarvoor niet gekend had, alleen adequaat besproken worden in een transnationaal perspectief.⁴

In *The Experience of World War I* (1990) gaat Winter specifiek in op films die de Eerste Wereldoorlog als uitgangspunt nemen. Volgens hem maken honderden films gebruik van de Eerste Wereldoorlog als setting, om een de simpele reden dat dit decor een perfect uitgangspunt vormt voor allerlei type films; van melodrama tot avontuur, en van romance tot actie. De oorlog leverde de perfecte achtergrond voor goed vermaak en was altijd een garantie voor financieel succes voor de studio. Daarnaast was er ook een diepgaander functie die deze films vervulden; ze creëerden een populaire herinneringscultuur omtrent de oorlog en hielpen het conflict te mythologiseren. Volgens Winter is film daar zo geschikt voor omdat het de mondaine thema's zoals avontuur of romance als geen ander afzet tegenover de reusachtige schaal van de oorlog.⁵

Winter haalt Paul Fussell aan, die in zijn invloedrijke boek *The Great War and Modern Memory* (1975) stelt dat literatuur over de Eerste Wereldoorlog begrepen kan worden als een oscillerende verhouding tussen realistisch en ironisch narratief.⁶ Winter ziet eenzelfde dynamiek in de oorlogsfilm, maar dan tussen realisme en epiek. Oorlogsfilms tonen volgens hem uitstekend de oppervlakkige verschijning van de oorlog, vaak in emotionerende verhalen. De mythologie van de oorlog is daarmee voornamelijk bedoeld om de oorlog behapbaar en acceptabel te maken voor het publiek.

J. David Slocum bespreekt met zijn boek *Hollywood and War: The Film Reader* (2006) ook de oorlogsfilm. Hij richt zich in tegenstelling tot Winter specifiek op één land en filmindustrie: de Amerikaanse filmproductie. Hij erkent ook dat, sinds het begin van de 20^e eeuw, cinema de complexe relatie tussen de Amerikaanse maatschappij en het leger en oorlog,

⁴ J.M. Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History* (Cambridge 1995) 1-11, 223-229.

⁵ J.M. Winter, *The Experience of World War I* (New York, 1990) 242-243.

⁶ P. Fussell, *The Great War and Modern Memory* (Oxford/New York 1975) 3-35.

zowel reflecteert, als vormt. De Amerikaanse samenleving is volgens hem sterk gemilitariseerd, wat gedefinieerd kan worden als een proces waarbij oorlog en nationale veiligheid heersende angsten worden en grote delen van de samenleving zich beginnen te vormen naar deze angsten. Cinema zou hierin een belangrijke rol hebben gespeeld. Hollywood heeft daarin niet het Amerikaanse volk zijn volledige referentiekader gegeven voor het bezien van oorlog, maar zijn verhalen, beelden en mythen heeft volgens Slocum desondanks een belangrijke rol gespeeld in het vormen van de perceptie van de vaderlandse geschiedenis, zowel op sociaal, op politiek, als op economisch vlak. De cinematografische constructies en de framing die Hollywood toepast hebben dus grote gevolgen voor hoe wij oorlogen, en de manier waarop mensen, samenlevingen en naties hierdoor beïnvloed worden, kunnen begrijpen. Dit geldt niet alleen voor de Amerikanen, maar ook voor de rest van de wereld.⁷

Typerend voor de Amerikaanse oorlogsfilm is volgens Slocum dat individuele motivaties en gedragingen van de hoofdpersonen leidend zijn voor de opzet van de film. Het plot wordt veelal voortgestuwd door de acties van de individuele karakters. Dit heeft volgens hem te maken met de nadruk die in Hollywoodproducties op filmsterren wordt gelegd. Zij zijn de publiekstrekkingen en helden van het verhaal, degene waarmee het publiek zichzelf zou moeten identificeren. Gezien dit feit reflecteren deze personages sterk de attitudes van de samenleving waarin zij zijn gecreëerd. Dit is in het bijzonder terug te zien in oorlogsfilms, waar personages worden geconfronteerd met extreme situaties. De manier waarop deze individuen dan handelen en aan welke waarden ze vasthouden kunnen daarin eveneens uitvergroot worden. Personages worden vaak gemotiveerd door zowel persoonlijke (liefde, drang naar avontuur) als sociale (kameraadschap, patriottisme) drijfveren.⁸

Andrew Kelly bespreekt in zijn boek *Cinema and the Great War* (1997) een vorm van cinema waar de eerdergenoemde auteurs niet specifiek op ingaan: de anti-oorlogsfilm. Volgens hem zorgde de allesvernietigende aard van de Eerste Wereldoorlog vooral voor een gevoel van desillusie. Het idee dat de oorlog rampzalig was wordt volgens hem deels door populaire cultuur (boeken, kunst, films) in stand gehouden. Hiermee vormen deze cultuuruitingen nog altijd onze perceptie en verbeelding van het conflict. De cultuuruiting waar hij op in wil gaan, de anti-oorlogsfilm, speelt volgens hem een interessante rol. Deze probeert de brute realiteit van de oorlog te tonen, is veelal niet bang de vijand te humaniseren en ook de sociale impact van het conflict komt vaak aan bod. Volgens hem leent de Eerste Wereldoorlog zich niet goed

⁷ J.D. Slocum, *Hollywood and War: The Film Reader* (New York, 2006) 3-12.

⁸ *Ibidem*, 8-9.

voor de rol die Winter het toeschrijft, een vermakelijke achtergrond voor avontuur of romance. In plaats daarvan was het hele nut van de ‘Great War’ onduidelijk. Het zou in de eerste plaats als verspillend en vernietigend kunnen worden beschouwd, waarmee de context van de Eerste Wereldoorlog juist geschikt is voor het tonen van de gruwelijke kant van oorlog.⁹ Maar leidt dit ook tot een pacifistische bewustwording? Dit vraagt Luc Rasson zich af. Is het tonen van oorlog zoals het was genoeg om mensen te overtuigen geen oorlog meer te willen? Hij beargumenteert dat film geweld esthetiseert, spannend en vermakelijk maakt. Films zijn volgens hem sublieme ervaringen, waarbij de kijker overweldigd kan worden door groots spektakel. Een film die qua boodschap anti-oorlog is, maar er alsnog voor kiest om spectaculair geweld in te zetten kan nog steeds voor sommige kijkers oorlog romantiseren. Rasson noemt dit beeldend ‘militaire pornografie’. Volgens hem is een echte anti-oorlogsfilm één die het geweld weglaat, en slechts de effecten van oorlog op de mens laat zien.¹⁰

Peter C. Rollins en John E. O'Connor bespreken vergelijkbare theorieën in zowel hun boek *Hollywood's World War I: motion picture images* (1997), als in O'Connors bijdrage aan *The Columbia Companion to American History on Film* (2003). Ze stellen dat er in de naoorlogse filmindustrie een duidelijke tweedeling is ontstaan die de hierboven genoemde visies aanhouden: aan de ene kant wordt de oorlog gerepresenteerd als een heroïsche strijd en aan de andere als een catastrofe. De keuze tussen deze twee visies heeft volgens hen alles te maken met het tijdsbeeld en de veranderende kijk op de Amerikaanse deelname aan de oorlog. Deze visie lijkt uit te lijnen met het standpunt van Jay Winter dat ik eerder aanhaalde betreffende de oscillatie tussen realistische en dramatiserende filmproductie. Wat interessant is, is dat Winter ook heeft getracht een chronologisch overzicht te maken van trends die te zien zijn in de filmproductie van oorlogsfilms en de keuzes die daarin worden gemaakt voor een realistische dan wel een dramatische weergave. Rollins en O'Connor stellen dat in het analyseren van deze keuzes zowel heersende visies van het verleden, de ideologische belangen van het klimaat waarin de films zijn gecreëerd en de keuzes van de filmmakers moeten worden meegenomen.¹¹ Dit zou voor korte periodes te overzien zijn, maar Winters visie omspannt 100 jaar aan filmhistorie, al geeft hij zelf aan dat hij niet verder wil gaan dan het uiteenzetten van grove trends in filmproductie. Het biedt echter wel een raamwerk om oorlogsfilms in te delen in tijdperken en ze daarnaar te duiden. Dit maakt een chronologische vergelijking mogelijk, iets wat de tot dusver besproken theorie niet kon bieden. Deze visie zal ik hier omschrijven.

⁹ A. Kelly, *Cinema and the Great War* (Londen, 1997) 1-3.

¹⁰ L. Rasson, *De Kracht van het Beeld, De Groote Oorlog op het Witte Doek* (Kalmthout, 2014) 55-64.

¹¹ P.C. Rollins en J.E. O'Connor, *Hollywood's World War I: motion picture images* (Bowling Green, 1997) 3-12.

Winters theorie wordt uitgelegd in zijn essay 'Filming War' (2011). Hierin wordt de historische ontwikkeling van de oorlogsfilm beschreven in drie fases. De eerste fase heeft als startpunt de conceptie van het medium film, dat rond 1900 plaatsvond. De filmindustrie en oorlog zijn volgens Winter intrinsiek verbonden omdat de Eerste Wereldoorlog begon toen cinema daadwerkelijk op gang kwam als serieuze entertainmentindustrie. Het voortgezette succes van de vroege Amerikaanse filmproductie zou te wijten zijn aan de influx van Europees cinematografisch talent naar de V.S. ten tijde van het interbellum.¹² De productie bestond toen grotendeels uit stille films, maar Winter kiest er niet voor om zijn eerste periode te eindigen bij de ontwikkeling van de film met geluid: 1926. Hij is juist van mening dat vroege films met geluid, dit noemt men *talkies*, veel gebruik maakten van technieken die voort kwamen uit de stille film. Deze films gebruikten stilte als een belangrijk dramatische en emotioneel effect, een ontwikkeling die zijn weerslag zou hebben op alle filmproductie die daarna kwam. De films in deze tijd worden volgens Winter gedefinieerd door een dramatisch, of zoals hij het ook wel noemt, indirecte productie. Dit had voornamelijk te maken met de technische grenzen waar film in die eerste jaren tegenaan liep. Men had simpelweg niet de middelen om oorlog te laten zien zoals men dacht dat het werkelijk was. Daarom werd gekozen voor een suggestieve, alluderende, weergave.

De tweede fase centreert zich rondom de tijd voor, en de nasleep van, de Tweede Wereldoorlog, van 1933 tot 1970. Deze periode werd voor 1939 gedomineerd door de angst voor een nieuw vernietigend conflict, en stond daarna voornamelijk in het teken van de representatie van de klassieke 'good war'. Vanaf 1945 is het moraal rondom oorlog volgens Winter duidelijk; een verantwoorde strijd tegen een kwaadaardige vijand; de nazi's en hun bondgenoten. Filmmakers hadden bovendien de techniek en de middelen om een realistische oorlogsfilm te produceren; men geloofde dat oorlog getoond kon worden zoals het zich werkelijk afspeelde. Met die invalshoek kwamen grote, spectaculaire films uit, met een zelfverzekerde visie op oorlog en waarom deze gevoerd moest worden. Er was in deze periode veel ruimte voor spektakel en heroïsme.

De laatste periode begint rond 1970, wat volgens Winter zo te duiden is vanwege de aanvang van de Vietnamoorlog en het toetreden van de Holocaust in de cinema. Deze periode duurt tot en met de huidige tijd en kan volgens Winter gedefinieerd worden door een veranderende kijk op oorlog, en specifiek de oorlogsfilm. In deze periode is oorlog niet meer alleen te definiëren vanuit een nationale invalshoek, maar juist meer en meer in subnationale

¹² Wederom benoemt Winter daarbij dus internationale trends die nationale filmproducties beïnvloeden.

of transnationale termen. Oorlog werd steeds chaotischer, met minder duidelijk gedefinieerde facties dan in voorgaande delen van de 20^e eeuw. Voorbeelden hiervan zijn de burgeroorlog in Rwanda, naties die invasies starten zonder overtuigend bewijs, zoals de Amerikaanse invasie van Irak, of de ‘War on Terror’, waarbij Europese en Amerikaanse troepen de strijd aangingen met onduidelijk gedefinieerde rebellen en islamitische splintergroepen. Daarnaast waren burgers meer en meer het slachtoffer van oorlogsgeweld, waarmee de Holocaust ook sterke symbolische zeggenschap kreeg in film. Het diende als een perfect voorbeeld voor een type oorlog dat onbegrensd is in zijn destructieve capaciteit. Deze morele onzekerheid leidde volgens Winter tot een meer genuanceerde visie op de oorlogsfilm. Het geloof in het tonen van de realistische oorlog is nog steeds zichtbaar, maar wordt uitgebalanceerd met het idee dat oorlog niet naar volledige waarheid kan worden gerepresenteerd. Dit opende volgens Winter juist de deur voor innovatieve, indirecte visies op oorlog, één waar de ervaring van de soldaat centraler staat dan de oorlog als geheel. Men kon immers tegen de oorlog zijn, maar desondanks nog steeds begaan zijn met de individuele participanten. Films trachtten niet langer oorlog moreel te duiden, maar om zijn effecten te laten zien op de mens, zowel de soldaat als de burger, die er slachtoffer van waren. Volgens Winter betekent dit echter niet dat de films in deze periode allemaal pacifistisch zijn, ze lijken ook aan te willen tonen dat oorlog zowel het beste als het slechtste in de mens naar boven kan brengen. Heroïsche weergaves kwamen dan ook minder voor, en als ze er waren dan ging het ze vaak om kleinere gebaren van menselijkheid in tragische situaties.¹³

Volgens Winter is er dus een lijn te trekken in de benadering die regisseurs kozen voor hun oorlogsfilms en de manier waarop het genre zich heeft ontwikkeld. Hij lijkt bovendien positief over het idee dat filmgenres inderdaad maatschappelijke ontwikkelingen aan kunnen tonen. Slocum ondersteunt dit in zijn theorie over filmgenres. Volgens hem zijn deze algemene normen cruciaal voor het ontwikkelen en beleven van cinema. Genre kan volgens hem gezien worden als een sociaal contract tussen de filmmaker en zijn publiek, en toont het verband tussen de samenleving en film in de ontwikkeling van sociale en esthetische keuzes. Filmgenres moeten constant mee veranderen met de samenleving om relevant te blijven en dit zou voornamelijk zichtbaar zijn in tijden van nationale crisis (zoals oorlog).¹⁴ Een ander voorbeeld van een theoreticus die deze zienswijze ondersteunt is Thomas Schatz. Hij onderzoekt genre vanuit het structuralisme. Een onderdeel hiervan is de vraag welke functie een genre heeft,

¹³ J.M. Winter, ‘Filming War’, *Daedalus* 140 (2011) 3, 100-111.

¹⁴ Slocum, *Hollywood and War*, 2.

waarmee het een vorm van cultuuranalyse wordt. Cinema wordt hierbij geïnterpreteerd als een moderne mythe, die zoekt naar een dieperliggende sociale consensus die film reflecteert. Hij ziet een verschil tussen de dieptestructuur, het filmgenre, en de oppervlaktestructuur, de genrefilm. Het filmgenre is de taal en het onderliggende verband tussen de filmindustrie en de maatschappij, waarin volgens hem bepaalde normen en betekenisstructuren zijn vastgelegd. De genrefilm is hiervan een concrete uiting, waarbij verschillende film verschillende variaties kunnen tonen van het basiscontract, terwijl het altijd representaties blijven van de dieptestructuur. Men noemt dit de rituele benadering van genre.¹⁵

Een belangrijke kanttekening bij Winters theorie is echter dat het geldt voor het genre oorlogsfilm in zijn algemeenheid, niet zozeer specifiek voor de Eerste Wereldoorlog film. Daarnaast maakt hij geen onderscheid tussen verschillende nationale filmproducties of stijlen. Dit is gezien zijn werkwijze een bewuste keuze. Waar ik echter benieuwd naar ben is of zo'n theorie adequaat toegepast kan worden op een medium dat zo breed en veelzijdig is als de oorlogsfilm. Hij toont aan dat door de ontwikkeling van nieuwe conflicten ook nieuwe populaire denkbeelden opkwamen over oorlog en daarmee de oorlogsfilm veranderde van benadering en thema. Het lijkt me evident dat met de opkomst van andere soorten oorlog, ook de representatie van deze conflicten mee veranderde. Maar wat gebeurt er met de representatie van oudere conflicten? Veranderen die op gelijke voet mee met de wijzigingen in het algehele genre van de oorlogsfilm?

Hier komt de mijn specifieke onderwerp, de Amerikaanse cinematografische geschiedenis van de Eerste Wereldoorlog, dat ik hierboven heb uitgelijnd, van pas. Ervan uitgaande dat de connectie tussen Hollywood en de Amerikaanse samenleving zo bestendig is als hierboven omschreven, zouden Amerikaanse oorlogsfilms een uitstekende casus vormen om te kijken hoe de keuzes in representatie, die Winter schetst door zouden werken in films over de Eerste Wereldoorlog. Daarnaast zou de Hollywoodfilm het belang van het hoofdpersonage en zijn gedragingen benadrukken. Dit kan daarom gebruikt worden als een duidelijk ijkpunt voor een vergelijking tussen verschillende films. Winters theorie is opgedeeld in drie tijdvakken. Ik maak gebruik van deze indeling ter structurering van mijn eigen onderzoek. Om te duiden hoe deze verschillende periodes doorklinken in films over de Eerste Wereldoorlog wil ik gebruik maken van filmkritiek, en films inhoudelijk onderzoeken en toetsen aan wat zowel anderen over deze films hebben geschreven, als mijn eigen inzichten. Gezien de grote hoeveelheid films die beschikbaar is over het thema is een onderzoek selectie

¹⁵ P. Pisters, *Lessen van Hitchcock: een inleiding in mediatheorie* (Amsterdam, 2011) 68-69.

maken hierin niet eenvoudig. Ik heb gekozen om per periode één Amerikaanse productie te analyseren en deze te toetsen aan Winters omschrijvingen en maatschappelijke veranderingen.

Filmkeuze

Sinds de opkomst van cinema is niet alleen de aard van oorlog en onze kijk daarop sterk veranderd, ook de filmtechniek is sinds zijn ontstaan doorontwikkeld. Om een coherente vergelijking te maken over een langere periode heb ik gekozen me te beperken tot films die zowel gebruik maken van beeld als van geluid. De overgang van stomme film naar het gebruik van geluid bracht namelijk grote veranderingen in filmproductie met zich mee. Ik heb de volgende films uitgekozen op basis van Winters tijdvakken. Belangrijke voorwaarden hierbij was dat de films de ervaring van de soldaat bespraken en nog altijd worden herinnerd vanwege hun kwaliteit, culturele relevantie of auteurs. Aangezien het laatste tijdvak geen eindpunt heeft heb ik gekozen voor een prominente film van na de honderdjarige herdenking van de oorlog.

Periode 1: Lewis Milestone, *All Quiet on the Western Front* (1930)

De film die ik voor deze periode heb gekozen is Lewis Milestones *All Quiet on the Western Front* (1930). Dit is een treffende film die de ervaringen toont van een gevoelige Duitse soldaat op het westelijke front te Frankrijk. Het wordt herinnerd als één van de meest exemplarische films over de Eerste Wereldoorlog; als technologische sprong vooruit (het was één van de eerste films met geluid), als treffend beeld van een historische periode en als uitstekend gerealiseerde kunstuiting. De film was vanaf zijn uitgave populair, wat te maken had met het feit dat het gebaseerd was op het eveneens zeer enthousiast ontvangen boek waar het op gebaseerd is: *Im Westen Nichts Neues* (1929) van Erich Maria Remarque. In dit semi-autobiografisch werk geeft Remarque woorden aan de desillusie die hij en vele andere veteranen ervoeren na het einde van de oorlog.

Periode 2: Stanley Kubrick, *Paths Of Glory* (1957)

Er is in deze periode geen gebrek aan keuze voor Amerikaanse films over de Eerste Wereldoorlog. Zeker voor de uitbraak van de Tweede Wereldoorlog waren er vele avontuurlijke films uitgebracht. Een voorbeeld hiervan is *The Dawn Patrol* (1938) van Edmund Goulding, een spannende film over vliegeniers die zonder schroom op dodemansmissies gaan. Ook deze film is doordrenkt van fatalisme, en heeft nog steeds een duidelijk pacifistische boodschap. Aan de andere kant waren er films die het Amerikaanse volk maanden tot bereidheid voor nieuwe conflicten. Een goed voorbeeld daarvan is Howard Hawks' *Sergeant York* (1941). De film is gebaseerd op de heldhaftige daden van een Amerikaanse soldaat, en heeft een anti-isolationistisch uitgangspunt. De film waar voor deze periode mijn keuze op is gevallen is Stanley Kubricks' *Paths Of Glory* (1957). Dit is één van de weinige film over de Grote Oorlog die relatief kort na de Tweede wereldoorlog werd uitgebracht. Na de uitbraak van dit conflict verschoof onder filmproducenten de interesse van de Eerste Wereldoorlog als achtergrond voor oorlogsproducties, naar de Tweede Wereldoorlog.

Periode 3: Sam Mendes, *1917* (2019)

Features over de Eerste Wereldoorlog komen in deze jaren spaarzaam voor. Er zijn meerdere films die het conflict wel aankaarten zoals *Legends of the Fall* (1994) van Edward Zwick, waar een familiegeschiedenis aan het begin van de 19^e eeuw wordt verteld. Hierbij komt de Eerste Wereldoorlog aan bod, maar deze film heeft geen boodschap aan de realiteiten van het conflict. Het maakt van de hoofdpersoon enkel een tragische held. Andere films, zoals Tony Bills *Flyboys* (2006) en Steven Spielbergs *War Horse* (2011) zijn, 'war epics' pur sang. Beide films esthetiseren de oorlog tot een hoog gehalte; Spielberg met bloedeloze dramatiek en gelikte shots, Bill met sensationele actiescènes en een nadruk op nobel heroïsme.¹⁶

Mijn keuze voor deze periode is uiteindelijk gevallen op *1917* (2019) van Sam Mendes. Dit had verschillende redenen. Het had mijn voorkeur om een film van na de honderdjarige herdenking te onderzoeken, omdat dit kan belichten of deze gebeurtenis van invloed was op de herinnering die getoond werd in de film. Ook is het, gezien de korte tijd sinds de uitgave van deze film, een uitstekend voorbeeld om contemporaine herinneringscultuur rondom de Eerste Wereldoorlog te bespreken. Het betreft daarnaast een Amerikaans-Britse productie, een internationale samenwerking. Dit past interessant binnen Winters manier van werken. Zijn onderzoek richt zich in het bijzonder op de manieren waarop de oorlog internationaal wordt

¹⁶ Rasson, *De Kracht van het Beeld*, 241-244.

herinnerd, in plaats van zich te richten op individuele naties.¹⁷ *1917* is recentelijk uitgekomen en heeft daarom logischerwijs nog nauwelijks academische aandacht gehad. Analyse hiervan zal voor een aanzienlijk deel leunen op interviews, recensies en mijn eigen inzichten. Ik denk dat er thematisch gezien genoeg in de film zit om te duiden hoe deze past in de huidige manier van herdenking. Ook is de film een zogenaamde *one shot* film, waarbij het lijkt alsof de hele film in één take is geschoten. Deze bijzondere techniek is voor het eerst toegepast door Alfred Hitchcock en geeft in *1917* een innovatieve weergave van de ervaringen van soldaten op het Franse front.

Het nadeel van deze selectie is de chronologische sprong tussen de tweede en de derde film, waarmee een goede continuering in het onderzoek lastiger gewaarborgd wordt. Het onderzoeken van een extra film van na 1970 leek daarom logisch, met voorkeur gemaakt tussen 1985 en 1995 om de periodes tussen de andere films gelijk te houden. Het probleem is dat Amerikaanse producties uit deze periode slechts zijdelings de oorlog bespraken. Er was schijnbaar weinig interesse in een volledige film over de soldaten die vochten in de Eerste Wereldoorlog. Daarom beperk ik me tot de hier beschreven selectie.

Methodie

Winter bespreekt verschillende contemporaine ontwikkelingen die de productie van films zouden hebben veranderd. Als deelvraag is het van belang in kaart te brengen wat de ontwikkelingen waren die de productie van mijn casusfilms hebben beïnvloed. Winter en de andere theoretici die ik heb aangehaald gebruikten daarnaast veelal de keuze tussen een realistische of heroïsche aanpak als de belangrijkste maatstaf om een oorlogsfilm te duiden. Een tweede deelvraag die hier rekening mee houdt is van belang: is er aan de hand van de gekozen bronnen een duidelijke lijn te onderscheiden in de veranderende keuzes tussen een realistische, dan wel een dramatiserende benadering van het conflict? En wat vertellen deze keuzes ons over de veranderende kijk op oorlog in de Verenigde Staten?

Wat methodologie betreft zal ik gebruik maken van literatuur over de ontwikkeling van de oorlogsfilm en zowel de context, als de specifieke inhoud van de gekozen films. Ik wil gebruikmaken van verschillende stromingen binnen filmanalyse voor het beantwoorden van mijn onderzoeksvraag.

¹⁷ Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning*, 1-11, 223-229.

Voor het bespreken van mijn eerste deelvraag volstaat het gebruik van filmgeschiedenis, oftewel het onderzoek naar cinema als historisch fenomeen. Dit omvat niet alleen film zelf, maar ook een analyse van zijn context; de productie en de sociale omstandigheden waarin film is ontstaan. Deze onderzoeksmethode is primair bedoeld om de complexe economische, esthetische en sociale systemen te doorgronden die individuele films vormen. Het is vergelijkbaar in methode met kunst- of literatuurgeschiedenis en kan goed gebruikt worden om ontwikkelingen over tijd te beschrijven.¹⁸

Het in kaart brengen van de historische processen rondom de ontwikkeling van film, zowel de achtergrond van de productie als de sociale en militaire ontwikkelingen in de Verenigde Staten (V.S.), is nodig om te begrijpen waar de ideeën die in de films worden getoond hun oorsprong vinden. Dit zal terugkomen aan het begin van ieder hoofdstuk, met een bondige inleiding over de achtergrond van de productiemethoden in Hollywood en voor de film in het specifiek. In het laatste gedeelte van de hoofdstukken zal ik enige bredere maatschappelijke ontwikkelingen noemen die de films hebben gevormd. Dit zal voornamelijk gericht zijn op populaire steun voor oorlog onder Amerikanen, percepties van soldaten en de manier waarop Hollywood hierop inspeelde.

Voor de tweede deelvraag staat het hierboven uitgelijnde spectrum tussen epische en tragische weergaven van oorlog centraal. Ik zal een tekstuele benadering gebruiken om te onderzoeken waar de films op dit spectrum geplaatst kunnen worden. Hierbij wordt onderzocht op welke manieren film betekenis geeft aan wat het toont. Deze methode gaat ervan uit dat een film gelezen en geïnterpreteerd kan worden. Ik heb ervoor gekozen mij te beperken tot een tweetal punten waarop ik de verschillende films wil analyseren, om vervolgens tot een vergelijking te komen.

Allereerst richt ik mij op de technische keuzes die een film vormgeven: dit is waar de visuele taal uit is opgebouwd en dat wat het medium onderscheidt van bijvoorbeeld literatuur. Om de visuele aard van film recht te doen lijkt een visuele analyse van deze elementen op zijn plaats. Als film een taal is, hoe bestuderen we deze dan? James Monaco noemt hiervoor een onderzoeksveld dat begin jaren '60 opkwam, dat van semiologie: systemen van tekens leren doorgronden. Deze stroming heeft een rijke terminologie ontwikkeld om te analyseren hoe film betekenis vormt. Zo stelt het dat film op twee manieren betekenis uitdrukt: denotatief en connotatief. De denotatie is bij film niet abstract zoals het dat is bij literatuur: een shot van een roos toont een roos zoals het is, het woord daarentegen is een abstractie. Connotatieve betekenis

¹⁸ R. Maltby, *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies* (Malden, 2011) 4.

daarentegen is van een hogere orde; een beeld staat daarmee symbool voor een idee, thema of concept. Film kan deze betekenis op twee manieren weergeven: enerzijds de keuze in hoe het wordt weergegeven, dus paradigmatisch, anderzijds hoe het wordt getoond in samenspel met de andere beelden in de film, dus syntagmatisch. Ik ben met name geïnteresseerd in deze tweede categorie, de syntax. Dit is als het ware de grammatica die de taal van film vormt. Dit kent twee vormen: ten eerste de ruimtelijke ordening, de mise-en-scène en compositie van een shot. Dit kan op velerlei manieren worden onderzocht. Voorbeelden hiervan zijn de relatie tussen acteur en achtergrond, of de beweging van acteurs binnen het frame.¹⁹ Ten tweede is er montage; de manier waarop shots elkaar opvolgen om een scène te creëren.²⁰ Montage is hoogst invloedrijk in de constructie van betekenis in film. Door verschillende shots na elkaar te tonen kunnen er associatieve betekenissen worden gelegd, technieken waar Sovjet filmmakers zoals Sergej Eisenstein beroemd mee zijn geworden. Ik zal deze twee elementen bespreken, en analyseren hoe deze worden gebruikt om de weergave van oorlog betekenis te geven.

Het tweede element is een analyse van de karakters en hun plaats in het plot. Dit is een centraal onderdeel voor de beleving van film. Jens Eder stelt dat karakters een duidelijke culturele significantie hebben, als zelfinzicht voor zowel individuen als groepen, maar ook als mediator voor concepten als humaniteit, identiteit en sociale ordes. Het is niet verrassend dat karakters centraal staan in de complexe media die wij produceren. Als sociale wezens richt de mens zich in narratief op dat wat ze bewustzijn en handelingsvermogen kunnen toeschrijven: karakters. Gezien hun centrale rol in het begrijpen en ervaren van film, is de invloed van karakters op de thematiek groot. Van zijn methode gebruik ik de socio-culturele analyse, het doorgronden van de representatie van karakters. Wat communiceert de weergave van de personages? Wat zijn hun motivaties en hoe worden deze gedeeld met de kijker? Hoe veranderen de karakters naarmate de film vordert? In deze thesis benader ik karakter vanuit het archetype van de soldaat. Ik onderzoek welke maatschappelijke standpunten tot uiting komen in de representaties van de soldaten.²¹

Van beide elementen zal ik enkele voorbeelden noemen met daarnaast een uitgebreidere analyse van een scène die naar mijn mening het uitgangspunt van de film het beste representeert. Ik zal zowel gebruik maken van mijn eigen observaties, als van die van andere onderzoekers. Om deze representaties te duiden in de context van de tijdsgebonden

¹⁹ T. Elsaesser en W. Buckland, *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis* (Oxford, 2002) 80.

²⁰ J. Monaco. *How to Read a Film: The World of Movies, Media, and Multimedia* (Oxford, 2000) 157-174.

²¹ J. Eder, 'Film Characters: Theory, Analysis, Interpretation', in: *Projections. The Journal for Movies and Mind* 4 (2008) 1, 16-40.

Amerikaanse kijk op oorlog gebruik ik ook specifieke secundaire literatuur. Voor heroïsche representaties is het bijvoorbeeld van belang te onderzoeken of de wijze van representatie aansluit bij de dominante waarden uit die periode. Om aan te duiden of representaties kunnen worden beschouwd als realistisch vergelijk ik de inhoud van de films met de gangbare historiografie over de Eerste Wereldoorlog. Reacties van historici op de films zelf zullen hierbij ook van nut zijn. Daarbij moet wel gezegd worden dat realisme in film niet gelijk staat aan het perfect volgen van de feitelijke historische gebeurtenissen, dat is immers in een fictioneel narratief per definitie niet mogelijk. Wel kan gekeken worden naar bijvoorbeeld de historische setting, esthetische vormgeving van de film, en de manier waarop oorlogsvoering getoond wordt.

Maltby benoemt wel dat de onderzoeker voorzichtig moet zijn om de interpretatie van individuele film als cultureel artefact te ondernemen, zonder daarbij zijn maatschappelijke context te bespreken, anders kan het eenvoudig vervallen in het toeschrijven van sociale significantie aan een film die in zijn tijd slechts beperkte invloed had.²² Daarom is de combinatie tussen de aanpak van de twee deelvragen naar mijn idee potent. Hiermee wordt interpretatie van de films gekoppeld aan hun plaats in de samenleving. Zo kunnen zijn representaties op waarde geschat worden en zal er uiteindelijk een antwoord ontstaan in hoeverre mijn casus, Amerikaanse film over de Eerste Wereldoorlog, werd gebruikt om contemporaine ideeën te reflecteren.

De hoofdstukindeling is gebaseerd op Winters drie tijdvakken met de bijbehorende film. Het uitgangspunt van deze structuur is de chronologische ontwikkeling. Ieder hoofdstuk opent met een situatieschets van Hollywood, en informatie over de film zoals productie en plot. Dit is relevant voor het begrip van de verschillende thema's in het gekozen werk. Hierna zullen de uitgelichte twee elementen worden geanalyseerd en wordt gekeken hoe de film past in de Amerikaanse samenleving. Aan het eind van elk hoofdstuk zal ik een deelconclusie plaatsen die de twee deelvragen beantwoordt en het verband legt tussen de verschillende tijdvakken. Het stuk wordt afgesloten met mijn resultaten en een discussie.

²² Maltby, *Explorations in New Cinema History*, 5-7.

Relevantie

De ontwikkeling van Amerikaanse perspectieven op oorlog is relevant, omdat het land en haar geschiedenis verstrengeld is met oorlogsvoering. Sinds de officiële oprichting van de V.S. in 1776, een periode van 244 jaar, heeft het land 227 jaar oorlog gevoerd, wat neerkomt op een periode van minder dan 20 jaar waarin er sprake is geweest van echte vrede.²³ De militarisering van deze samenleving is ongekend. Oorlog heeft een grote invloed op cultuur en de binnen-/buitenlandse politiek.

De Eerste Wereldoorlog was een kantelpunt voor de manier waarop de V.S. zich heeft geprofileerd in buitenlandse oorlogen. In dit conflict speelde de V.S. een beslissende rol, ondanks de initiële zijdelingse betrokkenheid. Sindsdien wordt de rol van de V.S. vaak getypeerd worden als een politiemacht die de hele wereld als zijn jurisdictie zag. Hierdoor zijn de Amerikaanse manier waarop oorlog wordt gevoerd en de Amerikaanse manier waarop naar oorlog wordt gekeken van wereldwijde invloed. Met de verspreiding van de Amerikaanse troepen raakte ook de Amerikaanse cultuur verspreid. Onderdeel van deze cultuur is de filmproductie van Hollywood.

Dit is een ontwikkeling zet door in de hedendaagse tijd. Op dit moment alleen al zijn Amerikaanse troepen betrokken bij actieve militaire interventies in Irak, Syrië, Jemen en Libië. Ook moderne conflicten zullen hun weerslag hebben op Amerikaanse denkbeelden over oorlog en deze attitudes blijven onverminderd relevant in de rest van de wereld. Juist daarom is het van belang in kaart te brengen hoe Amerikaanse cultuur, zoals getoond in hun filmproductie, in het verleden zich heeft ontwikkeld. Dit kan helpen om de invloed van dit populaire medium te begrijpen, en het kan bijdragen aan het duiden van hedendaagse ontwikkelingen in de manier waarop Amerikaanse attitudes tegenover oorlog worden uitgedragen.

²³ A. Charpentier, 'The U.S. Has Been at War 222 Out Of 239 Years' (versie 19-3-2017), <https://freakonometrics.hypotheses.org/50473>.

Hoofdstuk 1: 1900 - 1932

De eerste periode van Winters indeling valt samen met de opkomst van cinema en de zoektocht naar de mogelijkheden van het medium. Feitelijk was er in de 19^e eeuw al veel voorwerk gedaan naar het ontwikkelen van de technische kant van film. Deze periode wordt dan ook gemarkeerd door de rol van uitvinders. Figuren, zoals de Amerikaan Thomas Edison, die deze techniek ook toe wilden passen voor financieel gewin, zagen meer potentie in het medium dan in slechts bewegende foto's. Begin 20^e eeuw begonnen de contouren zichtbaar te worden van een narratieve film, oftewel een film die een betekenis probeert uit te drukken.

Een belangrijke voorwaarde voor het ontstaan van de Amerikaanse filmproductie was de ontwikkeling van een robuust nationaal studiosysteem. Deze vroege studio's bezaten alles van de productiefaciliteiten, tot de distributienetwerken en de theaters waarin hun films werden getoond. Deze periode zag het begin van wat filmhistorici nu zien als klassiek Hollywood, een periode waarin de studio's op gestandaardiseerde wijze in hoog tempo films produceerden. Qua stijl en verhaalstructuur golden duidelijke regels die regisseurs niet zomaar mochten overtreden. Acteurs werden gekozen en gecreëerd door de studio's; jonge, talentvolle individuen werden door hen tot filmsterren gemaakt. Imago was hierbij erg belangrijk; de sterren vormden een belangrijke publiekstrekker voor de filmindustrie.²⁴

Regisseur D.W. Griffith was onderdeel van een studio toen hij *Birth of A Nation* (1915) maakte. Deze, tegenwoordig hoogst controversiële, film, bood filmmakers de grammatica waarop de narratieve film nog jaren zou bouwen. Deze was voor zijn tijd uiterst indrukwekkend en bovendien één van de eerste oorlogsfilms: het plot was gebouwd rond de Amerikaanse burgeroorlog en zijn nasleep. Maar terwijl andere films voort konden bouwen op eerdere conventies, was er voor de oorlogsfilm in deze tijd nog geen blauwdruk; geen mal waarmee deze mythe een vorm kon krijgen. Een andere vooruitstrevende film, *The Great Train Robbery* (1903) van Edwin S. Porter, was gebaseerd op het genre van de western; een type legendes en verhalen gebaseerd op de avontuurlijke 'dime novels' die eind 19^e eeuw populair waren. Dit soort films konden bouwen op simpele ideeën over moraliteit en de maatschappij, iets wat makkelijk mee kon bewegen met nieuwe maatschappelijke tendensen. De oorlogsfilm had deze vrijheid niet. Genres worden altijd beïnvloed door wat er speelt in de maatschappij. De beleving van de Eerste Wereldoorlog domineerde ten tijde van de opkomst van de filmindustrie de Amerikaanse samenleving. Daarmee zou de oorlogsfilm in deze periode ook met name de

²⁴ E.A. Kaplan, 'Classical Hollywood Film and Melodrama', in: J. Hill en P. Church Gibson, *American Cinema and Hollywood: Critical Approaches* (Oxford, 2000) 46-51.

ervaring van de Grote Oorlog behandelen en zou deze ook grotendeels de vorm gaan bepalen van het genre. Veel van deze films gingen over de bereidheid tot zelfopoffering en de populaire mythe dat dit conflict 'The war to end all wars' moest zijn geweest.²⁵

Hollywood kon bovendien deels door de Eerste Wereldoorlog toonaangevend worden. Voor de oorlog domineerden de Franse en Italiaanse industrie het filmlandschap, maar hun deelname aan de oorlog veroorzaakte een crisis in hun filmproductie. De Amerikaanse studio's zagen hun kans schoon om hun invloed uit te breiden. Pas in 1917, met de inmenging van de V.S. in de Europese oorlog, werden ook hun middelen toegewijd aan de oorlogsinspanning. Waar Hollywood eerst voornamelijk economisch gewin zag in de oorlog, werd het de studio's al snel duidelijk dat het zinvol was mee te bewegen met de overheid en patriottische films te maken die inspeelden op de nationale zeitgeist. Dit hielp bij het verspreiden van Hollywoods invloed, zowel nationaal als internationaal. Ook de Amerikaanse regering erkende het belang van film in het sturen van publieke opinie en het creëren van een nationale oorlogscultuur, waardoor een nauwe samenwerking ontstond met de filmindustrie.^{26;27} De Eerste Wereldoorlog was in deze periode dus niet alleen van belang voor het creëren van de bouwblokken voor het genre van de oorlogsfilm; het had ook grote invloed in het vormen van de Amerikaanse filmindustrie. Na het conflict groeide deze industrie alleen maar verder; film werd in de jaren '20 de meest populaire vorm van vermaak in de V.S.. Daarnaast ontwikkelde het zich van een activiteit voor de arbeidersklasse naar een mainstream vrijetijdsbesteding. Deze groei hield aan in het volgende decennium; tegen 1934 gingen per week naar schatting 75 miljoen Amerikanen naar de bioscoop.²⁸

In zijn karakterisering van deze periode stelt Winter dat veel regisseurs kozen voor een indirecte, of dramatische weergave van oorlog. Dit had alles te maken met de technologische gebreken die inherent waren aan vroege cinema; regisseurs zouden de techniek niet hebben gehad om oorlog te tonen zoals zij dachten dat het daadwerkelijk plaatsvond. Een onderdeel daarvan was dat film lange tijd stil was; men kon nog geen geluidseffecten of gesproken dialoog toevoegen. Dit was volgens Winter juist de kracht van deze films; stilte bood het publiek een kans om zelf de geluiden en de dialogen in te beelden en de pure spanning te voelen. In die zin nodigden deze films het publiek uit om een eigen interpretatie te vormen en

²⁵ J.M. Welsh, 'The Great War and the War Film as Genre', in: P.C. Rollins en J.E. O'Connor, *Hollywood's World War I: motion picture images* (Bowling Green, 1997) 27-29.

²⁶ Rassin, *De Kracht van het Beeld*, 40-41.

²⁷ L.M. Debauche, 'The United States' Film Industry and World War One', in: J.D. Slocum, *Hollywood and War, The Film Reader* (New York, 2006) 109-122.

²⁸ K.J. Lamay Licursi, *Remembering World War I in America* (Lincoln, 2015) 148.

dat maakte ze des te aangrijpender. Dit dramatische effect had volgens Winter zelfs zijn weerslag op de latere films die wel geluid konden gebruiken; deze *talkies* bleven kiezen voor een emotionele weergave van oorlog.

All Quiet on the Western Front

Zoals gesteld in de inleiding is deze film van Lewis Milestone gebaseerd op *Im Westen Nichts Neues* (1929) door Erich Maria Remarque. Dit boek was onderdeel van een grotere trend in de literatuur die begon in de jaren '20; veteranen beschreven hun oorlogservaringen en bereikten hiermee een groot publiek. Veel van deze boeken hadden een duidelijk anti-oorlog sentiment en pleiten tegen een herhaling van de Grote Oorlog. Remarques werk was hierin het succesvolst. Het was naar zijn eigen zeggen een manier om de malaise die hij sinds zijn diensttijd ervoer goed te maken. Met deze revisionistische omslag in de literatuur zou ook de Amerikaanse filmindustrie weg bewegen van zijn propagandistische rol tijdens het conflict zelf. De verfilming van het boek van Remarque zou het begin blijken van een pacifistische golf in de filmische overlevering van de Grote oorlog.²⁹ Met de revisionistische omslag in de literatuur zou ook de Amerikaanse filmindustrie weg bewegen van zijn propagandistische rol tijdens het conflict zelf. De verfilming zou het begin blijken van een pacifistische golf in de filmische overlevering van de Grote oorlog.

Producent Carl Laemmle, één van de pioniers in de Amerikaanse filmwereld en eigenaar van de Universal Picture Cooperation, zag veel potentie in het boek en wist al snel de rechten voor een filmversie te bemachtigen bij Remarque. Ondanks de populariteit van het boek zagen veel studiohoofden een risico in de verfilming; het verhaal was bleek, bezat weinig romance en besprak de oorlogservaring van de belangrijkste vijand: de Duitsers. Laemmle zette echter door. Het was de keuze van regisseur Lewis Milestone om de relatief jonge en onbekende Lew Ayres te casten in de hoofdrol. Het was ongewoon voor Hollywood om zo'n rol niet toe te bedelen aan een bekende acteur, maar Milestone zag dit juist als kans voor het publiek om zich te identificeren met het personage van de alledaagse jongeman.³⁰

Het plot van de film volgt een groep Duitse jongens geleid door Paul Bäumer, gespeeld door Ayres, die door hun docent worden opgezweept om zich aan te melden voor militaire dienst aan het begin van de Grote Oorlog. Hun idee van oorlog begint als een spannend avontuur, maar dit vervaagt al snel als ze worden geconfronteerd met harde militaire training

²⁹ Kelly, *Cinema and the Great War*, 35.

³⁰ J. Whiteclay Chambers II, 'All Quiet on the Western Front (US., 1930): The Antiwar Film and the Modern Image of War', in: J.D. Slocum, *Hollywood and War, The Film Reader* (New York, 2006) 197-200.

en uiteindelijke plaatsing aan het front. Eén voor één raken de soldaten gewond of sneuvelen aan het front. De gevoelige Bäumer wordt steeds dieper beïnvloed door zijn traumatische ervaringen, totdat hij het gevoel heeft dat hij nooit meer terug kan keren naar zijn gewone leven. Uiteindelijk sterft ook hij, waarna nieuwe jonge rekruten arriveren om zijn plaats in te nemen.

Milestone had toegang tot innovatieve filmtechnieken voor *All Quiet* en wist deze goed te benutten. Voornamelijk geluidsapparatuur en mobielere camera-apparatuur gaven de nieuwe *talkies* en duidelijk ander karakter. Film verliet het stille tijdperk en dat betekende een geheel nieuwe manier van filmproductie. Audio maakte de weergave van het slagveld merkbaar indringender; nu kon het staccato geratel van de machinegeweren, de doffe klappen van artillerie, de volledige aard van mechanische oorlogsvoering, niet alleen gezien maar ook gehoord worden.³¹

Visuele taal

De mobiele camera's stelden Milestone in staat zijn cinematografie sneller en abrupter te maken, wat uitstekend wordt ingezet bij de verschillende gevechtsscènes in de film. Hij gebruikt deze moderne technieken om de nietsontziende aard van de gemechaniseerde oorlogsvoering te tonen. De scène die rond minuut 42 van de film start geeft dit het beste weer; het toont een Frans offensief op de Duitse linie. De spanning vlak voor de aanval wordt aangescherpt door beelden van het vernietigde landschap tussen de loopgraven, afgewisseld door een laag rollend shot langs de Duitse linie, waar de gespannen soldaten afwachten. Er klinkt niks anders dan stilte, totdat het suizen van het artillerievuur opkomt en de charge begint. Er worden wijde shots vanuit een hoog perspectief gebruikt om de schaal van de aanval te tonen. De intensiteit wordt verhoogd wanneer het machinegeweervuur start. Beelden van de mitrailleurteams, de schietende infanteristen in de loopgraven en de Fransen die in grote getalen sneuvelen volgen elkaar snel op. Er volgt nog een rollend shot, één van Milestones bekendste technieken, waarbij de camera parallel langs de loopgraaf beweegt en de kijker op ooghoogte kan zien hoe de Franse troepen machinaal worden neergeschoten. Dit zet door totdat de Fransen de linie bereiken en overgaan op lijf-aan-lijf-gevecht, en de Duitse loopgraaf in chaos vervalt. Deze inval is geschoten vanuit een lage hoek, vanuit de loopgraaf, waardoor het lijkt alsof de Fransen niet alleen de Duitse soldaten maar ook het publiek bespringen. Dit is nog maar het begin van een langer durend segment, maar dit stuk toont het beste wat Milestone probeert te tonen van de oorlog aan zijn toeschouwer: een allesvernietigende en onpersoonlijke

³¹ Ibidem, 198-201.

doodsstrijd, waarbij soldaten als onderdelen van een machine de vijand gezamenlijk moeten uitroeien. Het rollende shot geeft haast de impressie dat het draait om werk ‘aan de lopende band’. Door het precieze ritme waarop de shots elkaar volgen, toont Milestone de mechanische efficiëntie en schaal waarmee geweld werd ingezet. Montage wordt op deze manier benut om de ontmenselijkende effecten van moderne oorlog te tonen. Er is tijdens dit segment maar één shot van Paul, waarin hij reageert in walging omdat hij, net als het publiek, zojuist heeft gezien hoe een Fransman wordt verscheurd door een explosie.

De expliciete weergave van oorlogsgeweld is het meest uitgesproken visuele thema van de film, en een belangrijke reden om *All Quiet* te bestempelen als een anti-oorlogsfilm. Het is wat Dennis D. Rothermel *random victimization* noemt in zijn behandeling van anti-oorlogsfilms; de tactiek van het tonen van chaotisch en willekeurig geweld, waarin er geen onderscheid is tussen bondgenoot of vijand, held of lafaard - er zijn slechts mensen die doden of gedood worden. Een eenzijdige slachting zou nog kunnen worden gezien als iets heroïsch. Maar Milestone toont slechts offensieven waar geen gewin wordt gehaald, en zowel Fransen als Duitsers evenredig de dood vinden, inclusief de hoofdrolspelers. Deze nihilistische kijk op oorlog zou volgens Rothermel aan moeten tonen dat oorlog inherent destructief is.³²

Vanuit een technisch perspectief lijkt het dus alsof Milestone kiest voor de zienswijze van de tragedie, maar deze aanpak kan evengoed tot een tegenovergestelde argumentatie leiden. Voor kijkers in deze periode was het realistische oorlogsgeweld dat in deze film gerealiseerd wordt ook hoogst spectaculair. Geheel nieuwe technieken brachten oorlog op een ongekend indringende manier naar de bioscopen. Ja het getoonde geweld is brutaal, maar deze spannende scènes zijn eerder indrukwekkend dan afschrikwekkend. Ongetwijfeld dat *All Quiet on the Western Front* zijn succes deels te danken had aan de aantrekkingskracht van het geweld dat het af wil wijzen.³³

Deze beelden en het geluid brachten het publiek dicht bij de ervaring van de soldaten die de oorlog hadden gevochten in zijn volledige emotioneel uitputtende waarheid. *All Quiet* heeft geholpen om de visuele iconografie van de oorlog vast te stellen die tot op de dag van vandaag leidend is. De film speelt zich voor het grootste deel af in de ruïnes van het front, waar het landschap is veranderd in een chaos van vernietigde gebouwen, prikkeldraad, afbrokkelende loopgraven en modder. Dit is ongetwijfeld een realistische representatie van delen van het westelijke front, maar zeker niet alle delen van de Eerste Wereldoorlog werden

³² D. Rothermel, ‘Anti-War War Films’, in: A. Fitz-Gibbon, *Positive Peace: Reflections on Peace Education, Nonviolence, and Social Change* (Amsterdam, 2010) 82.

³³ Ranson, *De Kracht van het Beeld*, 55-64.

uitgevochten in de loopgraven. Toch is dit beeld grotendeels synoniem geworden met hoe het conflict visueel herinnerd wordt.³⁴ Wat Milestones representatie hielp om overtuigend over te komen, was het gebruik van grote groepen extra's (rond de tweeduizend acteurs, waaronder veteranen) werden ingezet om de schaal van de oorlog weer te geven. Ook het gebruik van authentieke rekwisieten, zoals uniformen, bepakkingen en zelfs originele artilleriestukken werden benut. Milestones inzet voor een accurate weergave van de gevechten kwam naar zijn eigen zeggen voort uit het bestuderen van grote hoeveelheden fotomateriaal van Europese slagvelden.³⁵

Volgens Andrew Kelly zijn deze technische aspecten een minstens zo grote reden waarom de film in hoge achting staat als de aangrijpende thematiek die ik zo zal bespreken. Hij citeert daarbij regisseur D.W. Griffith, die in 1930 stelde: '*All Quiet on the Western Front* is the greatest talkie because it is the most adept combination of the techniques of the old silent films with the new medium of sound and dialogue.'³⁶ Dit statement sluit naadloos aan bij Winters beoordeling van deze periode, die zich volgens hem ook kenmerkt door een voortgaande invloed van de stille film. In Milestones werk is dit met name te zien in het dynamische camerawerk. Vroege films met geluid waren door beperkte technische mogelijkheden volgens Modris Eksteins niet veel meer dan 'gefilmde toneelstukken', met statische beelden en voornamelijk dialoog. Milestone toonde de mogelijkheden van *talkies* om intense en indrukwekkende actiescènes te creëren.³⁷

Plot en Karakters

Het belangrijkste thema van de film wordt door Andrew Kelly omschreven als de transformatie van de hoofdpersoon Paul Bäumer; de gevoelige scholier en aspirant schrijver is tegen het einde van de film verandert in een bittere soldaat. Dit wordt getoond door zowel zijn ervaringen als zijn innerlijke belevingswereld. Waar de technisch indrukwekkende gevechtsscènes oorlog weergeven als een onpersoonlijke doodstrijd, trekt Milestone in andere scènes de aandacht dicht naar de beleving van de soldaten en hun persoonlijk lijden, hun gevoelens van angst,

³⁴ J. Chapman, *War and Film* (Trowbridge, 2008) 125-126.

³⁵ J. Whiteclay Chambers II, 'All Quiet on the Western Front' (1930): the Antiwar film and the image of the first world war', *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 14 (1994) 4, 380-385.

³⁶ A. Kelly, 'The Greatness and Continuing Significance of All Quiet on the Western Front', in: R. Eberwein, *The War Film* (New Brunswick, 2005) 27.

³⁷ M. Eksteins, 'War, Memory, and Politics: The Fate of the Film All Quiet on the Western Front', *Central European History* 13 (1980) 1, 62.

twijfel, paniek en hun uiteindelijke confrontatie met de dood. Hierbij worden zowel realistische als dramatiserende technieken worden toegepast. Milestone toont hiermee dat oorlog niet alleen de mens fysiek geweld aandoet, maar ook psychologisch. Om dit punt kracht bij te zetten, opent de film door het tegenovergestelde te tonen: militaristische en nationalistische sentimenten die oorlog ophemelen. De film begint met een groep soldaten die triomfantelijk de stad uit marcheert, toegejuicht door het volk. De groep jongens slaat dit schouwspel gade vanuit hun klaslokaal, waar hun docent hen aanmoedigt zich ook te melden voor de dienst. De kijker ziet verschillende droombeelden van de jongens over de eer en glorie die hen wacht, maar ook de spanning die ze voelen. Hun docent moedigt ze aan met de woorden:

[...] let us remember the Latin phrase which must have come to the lips of many a Roman when he stood embattled in a foreign land, 'Dulce et decorum est pro patria mori'. Sweet and fitting it is to die for the Fatherland.³⁸

Het idee van de heroïsche strijder neemt dan ook een centrale rol in aan het begin van de film, zowel in de opzweepende woorden van de docent, als bij het schouwspel buiten het klaslokaal. Paul is uiteindelijk de eerste die proclameert zich aan te melden, en de rest volgt onmiddellijk. Het wordt duidelijk dat voor de meesten kameraadschap een duidelijke motivator is. De reactie in de individuele klasgenoten wordt in close-up getoond, het wilde fanatisme dat de jongens tonen heeft een ontvullend effect. Het wordt al snel duidelijk dat hun voorstellingen van heroïsme eindigen in een desillusie. Een kans op individuele heldenmoed op het slagveld is niet te vinden, iedere soldaat wordt slechts een onderdeel van de oorlogsmachine waarin ze enkel kunnen doden of sterven. Door deze twee gemoedstoestanden te contrasteren creëert de film een gevoel van ontgoocheling bij de kijker.

De film toont niet alleen de heftige veldslagen, maar besteedt ook veel aandacht aan de ontberingen van de militaire training en hun tijd aan het front; de harde militaire discipline, het gebrek aan eten en fatsoenlijke schuilplaatsen tegen de aanhoudende bombardementen. Militaire autoriteit wordt eveneens bevraagd; de sadistische sergeant die hen met genoeg een zware training heeft gegeven wordt door de jongens uit wraak in een hinderlaag gelokt om hem vervolgens op een slapstick manier een pak voor zijn broek te geven. Dit helpt om de band tussen de soldaten te versterken maar is verder vrij absurdistisch. En daar blijft het niet bij. Tijdens een offensief blijkt dezelfde sergeant een lafaard te zijn. Wanneer Paul hem vindt en

³⁸ Kelly, *Cinema and the Great War*, 42.

zover krijgt om op te rukken met de rest van de troepen wordt de man prompt geraakt door artillerievuur en komt te overlijden. Het lijkt een wrang gevoel van rechtvaardigheid te impliceren voor de manier waarop hij de jongens heeft behandeld. De film heeft hiermee niet alleen pacifistische, maar ook antimilitaristische ondertonen. Dit blijft echter maar een klein onderdeel van de film; de grootste kritiek wordt gericht op de samenleving waaruit de soldaten komen.³⁹

Na het beleven van het leven in het leger en op het slagveld lijken de jonge soldaten zich niet meer te kunnen identificeren met de nationalistische waarden die hen dreven, zich te melden voor de dienst; de strijd heeft hen het begrip voor het voeren van oorlog ontnomen. De reden die overblijft om door te vechten is kameraadschap, iets wat volgens historici daadwerkelijk een belangrijk aspect is van militair moraal. In *All Quiet* komt dit duidelijk naar voren, de kijker wordt opgenomen in een familiale kring van soldaten die een intense vriendschap vormen. Niet alleen helpen ze elkaar tijdens gevechten, maar ook buiten het slagveld maken ze van alles mee, zoals nachtelijke avonturen met Franse dames. Dit klinkt als een impliciet positief aspect van oorlog, maar dit kameraadschap heeft ook een vervreemdend aspect. Dit is te zien als Paul verlof krijgt en kort terugkeert naar huis, waar zijn omgeving naïef blijkt over de werkelijke staat van de oorlog. Zowel binnen zijn familie als zijn oude klaslokaal, waar hij wordt uitgemaakt voor een lafaard. Uiteindelijk kiest Paul ervoor om vervroegd terug te gaan naar het front, terug naar zijn medesoldaten, die hij is gaan zien als zijn werkelijke familie. Oorlog brengt dus kameraadschap mee voor de jonge soldaten, maar dat gaat ten koste van hun relatie met het thuisfront. Rasson beargumenteert dat deze intense vriendschap ook gelezen zou kunnen worden als een positieve draai aan de oorlogservaring, maar in deze argumentatie kan ik mij niet vinden.⁴⁰ Pauls gevoel dat hij niet meer terug kan keren naar zijn oude leven geven de scènes op het thuisfront duidelijk een gevoel van wanhoop mee. Het gevoel dat er buiten oorlog geen leven meer voor hem mogelijk is geeft zijn kameraadschap een tragische dimensie.

Een ander dramatisch element in de weergave van soldaten is het gebruik van expliciete pacifistische betogen. Zo is er een hele scène gewijd aan een gesprek tussen de soldaten waarbij men bespreekt hoe een oorlog überhaupt uit kan breken. Geen van hen heeft, nadat ze een tijdje op ludiek wijze hebben gespeculeerd over het onderwerp, hier een antwoord op. Ze concluderen dat er geen goede reden bestaat. Het duidelijkste voorbeeld is de schrijnende scène

³⁹ Ibidem, 42-45.

⁴⁰ Rasson, *De Kracht van het Beeld*, 135-137.

waarin Paul tijdens een offensief dekking zoekt in een krater waar hij een Franse soldaat aantreft. Paul steekt de man onmiddellijk neer, maar kan de krater niet verlaten vanwege aanhoudend artillerievuur. Dit noodzaakt hem om de nacht door te brengen in de krater met zijn stervende vijand. De langdurige confrontatie met de Fransman vervult hem met berouw. Hij smeekt het levenloze lichaam om hem te vergeven, probeert uit te leggen dat hij slechts reageerde uit schrik en belooft het lijk plechtig om voor zijn familie te zorgen na de oorlog. Dit wordt weergegeven in een standaard *shot/reverse shot*-patroon, zoals ook conversaties vaak worden gefilmd. Maar in de shots van de Fransman geeft hij geen reactie. Ze tonen hoe het leven langzaam zijn gezicht verlaat, totdat hij doodsvoor zich uit staart. Pauls mentale staat lijkt volledig te vervallen, de confrontatie met zijn vijand doet hem realiseren dat er niets is dat de kampen scheidt; dat zij in een ander leven broeders hadden kunnen zijn. Door deze realisatie kan Paul niet langer geloven in de redenen die gegeven worden om oorlog te voeren. Ondanks dit is Paul echter niet in staat zijn strijd te staken; het slagveld is zijn thuis geworden. Er is geen manier om zijn onschuld te herkrijgen.

Deze gelijkstelling van de verschillende kampen soldaten; het aantonen dat de vijand niet andere waarden heeft maar juist behoort tot dezelfde universele menselijkheid, was volgens producent Carl Laemmle één van de belangrijkste boodschappen van de film.⁴¹ Dit alles wordt verteld in de vorm van een monoloog met de Fransman als getuige, een vrij hardhandige narratologische methode om de kijker een beeld te geven van Pauls gedachtegang. Dit is niet de enige scène waarin Paul tegen zichzelf, en de kijker, spreekt over zijn gedachten en het is hier dat de film de duidelijkste stap maakt naar het dramatische.

All Quiet kent een haast spiritualistisch einde. Paul wordt neergeschoten terwijl hij naar een vlinder reikt, die symbool staat voor zijn hunkering naar zijn onschuldige verleden. Hierna wordt een nieuw bataljon verse troepen getoond, wiens beeld langzaam vervaagd om witte rijen graven te tonen. Deze manschappen marcheren naar hun dood. Niet alleen realisme, maar ook indirecte en suggestieve technieken worden ingezet door Milestone om de manier te tonen waarop soldaten vervreemd worden van de maatschappij door hun oorlogservaringen

⁴¹ Kelly, 'The Greatness and Continuing Significance of All Quiet on the Western Front', 24.

Maatschappij

Na de Eerste Wereldoorlog zou het conflict een centrale plek in gaan nemen in het politieke en culturele leven in de V.S.. Het land besteedde uitgebreide aandacht en geld aan het herdenken van de oorlog. Het bekendste voorbeeld daarvan is waarschijnlijk de *Tomb of the Unknown Soldier*, geopend in 1921 bij de nationale begraafplaats van Arlington. Daarnaast werd een aantal grote Europese begraafplaatsen gecreëerd voor Amerikaanse soldaten.⁴² Naast deze monumenten kwam er ook een verlate golf van media over de Grote Oorlog op, maar deze kwam vrij abrupt op. Dit is niet alleen in de V.S., maar ook bij andere westerse mogendheden, zoals Duitsland en het Verenigd Koninkrijk, te zien. Dit heeft volgens Modris Eksteins te maken met de toenmalige overtuiging dat het publiek de oorlog liever wilde vergeten dan eraan herinnerd te worden door allerhande kunstuitingen.⁴³ Hierdoor was ook het commerciële vooruitzicht ongunstig. Verslagen uit die tijd wijzen er op dat de participerende samenlevingen inderdaad nog niet klaar waren om de oorlog een bewuste plaats te geven in het maatschappelijk besef; de algemene tendens was gericht op de toekomst en het herstel van de samenleving, niet het herleven van de oorlog. Frivool entertainment, zoals jazz, was in de jaren '20 des te meer in zwang. Voor veel veteranen was de tijd ook nog niet aangebroken om hun memoires te schrijven; hun traumatische ervaringen waren nog te vers. Eksteins ziet een gevoel van verwarring in de naoorlogse samenlevingen; verwarring over de redenen waarom de Grote Oorlog gevoerd moest worden. Deze redenen waren tijdens de oorlog al vervaagd. De grove ideologische lijn kwam neer op een strijd voor *kultur* tegen het verslavende materialisme voor de Triple Alliantie, en een strijd voor geciviliseerde waarden tegen tirannieke agressie voor de Triple Entente (de zijde waar de V.S. zich zou scharen). De afmattende uitputtingsoorlog waarin het conflict uiteindelijk in verviel deed velen twifelen aan deze rechtvaardigingen. Het tekenen van de vrede leek bovendien weinig van de bestaande verschillen tussen de betrokken naties op te lossen.⁴⁴

John Mueller stelt dat de Eerste Wereldoorlog een verandering teweeg bracht in het denken over het concept oorlog. Volgens hem had de westerse wereld oorlog duizenden jaren gezien als een natuurlijk fenomeen, een vorm van regeneratie. Na de Grote Oorlog kwam in Europa meer en meer het idee op dat oorlog koste wat het kost vermeden zou moeten worden, want het was ongeciviliseerd en immoreel. De V.S. liep wat dat betreft voor op de Europese

⁴² J.D. Keene, 'United States of America' (versie 8-10-2014), https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/united_states_of_america.

⁴³ M. Eksteins, 'All Quiet on the Western Front and the Fate of a War', *Journal of Contemporary History* 15 (1980) 346-347,

⁴⁴ *Ibidem*, 345-347.

machten; al voor de oorlog waren vredesorganisaties prominent aanwezig in de V.S.. Deze groeiden exponentieel toen het conflict daadwerkelijk begon. Een belangrijke reden voor de inmenging van de V.S. in het conflict was dat de Britten hun strijd brachten als een oorlog tegen oorlog en militarisme zelf. Van de vele redenen die de Amerikanen hadden om toch betrokken te raken bij het conflict, was volgens Mueller de wens van president Woodrow Wilson om een blijvende vrede te creëren een leidende factor. Het was uiteindelijk ook Wilson die in 1919 het initiatief nam voor de oprichting van de Volkenbond; de internationale organisatie en het overlegorgaan dat zichzelf ten doel stelde de vrede te bewaren. Dit concept werd door de Europese grootmachten grotendeels omarmd.⁴⁵ Van zijn verdere uitgangspunten, algemeen bekend als de Veertien Punten, kwam echter weinig tot uiting in het uiteindelijke vredesverdrag van Versailles. Desondanks werden de eerste bouwstenen voor een internationaal Amerikaans beleid, gericht op een actieve betrokkenheid bij internationale crisissen, hiermee gelegd.

Deze pacifistische impuls was echter niet onbetwist; de Amerikaanse Senaat weigerde om het vredesverdrag te ratificeren en daarmee toe te treden tot de Volkenbond. Onder het volk leefden ook verschillende sentimenten. Er ontstond een fel debat over de nalatenschap van de oorlog en hoe deze moest worden herinnerd. Was het een epische tragedie? De pacifisten geloofden van wel en lobbyden voor strengere neutraliteitswetten om inmenging in verdere oorlogen te voorkomen. Of was het een heroïsche ‘coming of age’ voor de natie? Groepen die stredden voor emancipatie van minderheden en vrouwen hoopten hier op. Meer militaristische groepen zagen tegelijkertijd de oorlog als een kans voor de V.S. om een machtige rol te gaan spelen in de internationale politiek. Of was het toch eerder een strijd van de rijken waar de armen voor moesten sterven? De socialisten geloofden dat de oorlog een stuip trekking was van de falende kapitalistische machten, en veteranen gebruikten deze verklaring om te lobbyen voor meer compensatie. Kortom, verschillende groepen geloofden in volledig verschillende invalshoeken. Deze discussie leidde er toe dat zich geen duidelijk nationaal narratief vormde over de Eerste Wereldoorlog of de rol van oorlog voor de Amerikaanse maatschappij in zijn algemeenheid.⁴⁶ Er was in ieder geval nog geen dominante preoccupatie met nationale veiligheid en militarisering in de V.S. zoals deze zich later zou manifesteren. De nationale

⁴⁵ J. Mueller, ‘Changing Attitudes towards War: The Impact of the First World War’, *British Journal of Political Science* 21 (1991) 1, 1-28.

⁴⁶ J.D. Keene, ‘United States of America’ (versie 8-10-2014), https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/united_states_of_america.

pacifistische aspiraties waren toentertijd relevanter, aangezien Amerikaanse internationale interesses nauwelijks bedreigingen kenden in de jaren '20.⁴⁷

Pas rond 1928 kwam er verandering in de artistieke stilte rondom de oorlog en tot en met 1930 volgde er een overvloed aan uitgaven gerelateerd aan het conflict. Eksteins noemt dit de 'war boom' en stelt dat dit alles te maken had met de publicatie van Remarques *Im Westen Nichts Neues*. Volgens Eksteins is het werk een symptoom van de verwarring en desoriëntatie die volgde op de oorlog. Het moet niet worden gezien als een oorlogsmemorie, maar een bijtend naoorlogs statement over de ontwrichtende effecten van de strijd op de jonge soldaten en de maatschappij. Dit werd versterkt door de beurskrach van 1929 en de daaropvolgende economische crisis die het Amerikaanse volk hard trof. Remarque gaf woorden aan het sentiment van een radeloze generatie die vast zat in een moeilijke situatie die buiten hun controle lag, net als Paul Bäumer in zijn roman. Remarques werk verkocht in de eerste drie weken 200.000 kopieën, binnen drie maanden waren er 640.000 exemplaren verkocht. In korte tijd verschenen een Engelse, Franse en Amerikaanse editie. Vanwege dit ongekende succes volgden andere schrijvers al snel met hun eigen memoires. Niemand leek voor Remarque te hebben gedacht dat een boek over de oorlog succes zou kunnen hebben. Nu ontwikkelde zich een actieve herinneringscultuur van de oorlog, veelal met dezelfde tragische invalshoek. Critici en veteranen omarmden het boek; schijnbaar raakte Remarque de juiste snaar met zijn werk, want velen konden zich vinden in de frustratie die hij uitte. De consensus lijkt te zijn dat men achtte dat hij de waarheid vertelde over de oorlog. Dat de oorlog; het was een zinloze tragedie geweest die niet had mogen plaatsvinden. Er waren ook echter vele traditionalisten die het boek zagen als pacifistische propaganda. Vooral in Duitsland werd het boek afgewezen door nationalistische stromingen. Volgens Eksteins is de felle discussie over het boek, en daarmee de betekenis van de oorlog, een des te duidelijker teken dat de participerende landen in een staat van verwarring waren over de interpretatie van het conflict.⁴⁸

Carl Laemmle begon aan de productie van zijn filmversie toen deze discussie zijn hoogtepunt had bereikt. Milestones product zou de controverse niet ontlopen. Het werd verboden in Italië, Duitsland en Oostenrijk. De film zou de Duitse eer bezoedelen en een moreel gevaar vormen voor het volk.⁴⁹ In de V.S. werd de film, gelijk aan het boek, enthousiast ontvangen door zowel critici als publiek. Vooral het dramatische plot en de realistische weergave van oorlog werden geprezen. Men zag het als een sterke aanklacht tegen de oorlog.

⁴⁷M.S. Sherry, *In the Shadow of War: The United States since the 1930s* (Londen, 1995) 6-8.

⁴⁸ Eksteins, 'All Quiet on the Western Front and the Fate of a War', 352-357.

⁴⁹ Ibidem, 264.

De New York Times rapporteerde dat de film het publiek verstomd achterliet met zijn realistische weergave van oorlog. Het was bovendien een financieel succes; ondanks dat de film bijna het dubbele van zijn budget had gekost, werd het al snel duidelijk dat de studio zijn investering ruim zou terugverdienen. Dit stimuleerde andere studio's in de productie van hun eigen anti-oorlogsfilms.⁵⁰ Net zoals Remarques werk tot een golf van pacifistische literatuur leidde, zou nu Milestones adaptatie een golf van pacifistische cinema teweeg brengen.

Dit enthousiaste onthaal was niet vanzelfsprekend, want oorlogsfilms waren, net als oorlogsboeken, na de oorlog impopulair geworden. Tijdens en vlak na de oorlog was het Amerikaanse publiek voorzien van vele propagandistische films. Rasson beargumenteert zelfs dat de oorlog werd voortgezet op cultureel vlak. Toentertijd verschenen meerdere Amerikaanse films die de Duitser weergaven als de bloeddorstige Hun, een fenomeen dat tegenwoordig bekend staat als *hate movies*.⁵¹ Tijdens de oorlog cultiveerde de filmindustrie een gerichte aversie tegen Duitsland onder het publiek, die gebruikt werd om het volk te mobiliseren voor de oorlogsinspanning. Op het witte doek was de Duitse soldaat belust op geweld, en vaak ook een dronkaard of perverseling. Dit beeld draaide pas bij met de opkomst van de geplaagde Weimarrepubliek, waarmee Amerikanen veelal konden sympathiseren.⁵² De propagandistische film verloor de interesse van het Amerikaanse publiek. In plaats daarvan stelt Kimberly J. Lamay Licursi dat veel oorlogsfilms in de jaren '20 geen duidelijke boodschap hadden over de oorlog; een film kon tegelijkertijd tragisch, heroïsch en avontuurlijk zijn. Oorlog was daarmee een nuttige achtergrond voor klassieke verhalen over romance en avontuur, niet het hoofdonderwerp van de film. Volgens haar komt dit voort uit de overtuiging dat het filmpubliek niet zat te wachten op zware oorlogsfilms; met deze multi-interpretabele productie kon de kijker zelf beslissen wat hij uit de film wilde halen.⁵³

Rasson sluit zich bij deze zienswijze aan; hij ziet in de jaren '20 een aanloop naar meer pacifistische boodschappen in Amerikaanse film, in combinatie met propagandistische en spectaculaire elementen. Voorbeelden hiervan zijn *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1921), *The Big Parade* (1925) en *What Price Glory?* (1926). Pas met *All Quiet* bereikt de anti-oorlogsfilm een vorm die bepalend is voor het genre, namelijk een onversneden aanklacht tegen de oorlog. Van belang is daarbij dat de film slechts spaarzaam romance of avontuur gebruikt om de film aantrekkelijker te maken, zijn voorgangers gebruikten deze elementen juist als

⁵⁰ Whiteclay Chambers II, 'All Quiet on the Western Front', 201.

⁵¹ Rasson, *De Kracht van het Beeld*, 105-107

⁵² Michael Isenberg, 'War on Film: The American Cinema and World War 1, 1914-1941', in: J.D. Slocum, *Hollywood and War, The Film Reader* (New York, 2006) 123-126.

⁵³ Lamay Licursi, *Remembering World War I in America*, 149-151.

focus. Het gegeven dat Milestones werk Amerikaanse acteurs Duitse soldaten laat spelen, en hen in een sympathiek licht plaatst, zal, gezien de voorgeschiedenis van de *hate films*, het Amerikaanse publiek hebben verrast. De boodschap is hier niet dat Duitsland het conflict te verwijten valt; het verwijt ligt bij het fenomeen oorlog zelf.⁵⁴ Het visuele aspect van de film, hoewel spectaculair, laat in de eerste plaats zien hoe monsterlijk en beangstigend de oorlog was. En de manier waarop Milestone zijn karakters toont, vol berouw van het leven dat ze verloren hebben, geeft een treurige visie op de oorlogservaring. Dat de film zo goed werd ontvangen door het publiek toont aan dat het Amerikaanse volk open stond voor deze boodschap. Tegelijkertijd bood de film het overgrote deel van het Amerikaanse publiek geen representatie van hun oorlogservaring. Alleen veteranen konden zich in deze film herkennen. Voor hen die op het thuisfront achter waren gebleven was het voornamelijk een film over de Duitse militaristische tekortkomingen in de oorlog, en niet een beeld dat aansloot op hun visie van de Amerikaanse oorlogsinzet. Daarmee is *All Quiet* een kritiek op de oorlog in zijn algemeenheid, maar niet op de Amerikaanse rol daarin. Zelfs waar Hollywood dus het dichtst bij een zelfverzekerde visie op de oorlog kwam, wordt er nog steeds een perspectief gekozen waardoor de oorlog wel erkend kan worden, maar dat voor het grootste deel van het publiek niet zal hebben geleid tot daadwerkelijke reflectie op hun eigen betrokkenheid. Blijkbaar was het Amerikaanse publiek daar nog niet klaar voor.⁵⁵

Gezien de verwarring over de betekenis van de oorlog die Eksteins beschrijft is Winters theorie over de mythologiserende werking van film uitstekend van toepassing op deze periode. Door het complexe conflict te recreëren in een film met een duidelijk moreel standpunt en indrukwekkende beelden, wordt de realiteit van de oorlog makkelijker te accepteren en te herinneren voor het Amerikaanse publiek. In Winters eigen woorden:

To recreate it in a form which was much more palatable to live with than was the event itself. Hence many war films, in particular those of the interwar years, served (and still serve) an essential purpose: to bury the past and help people recreate it in a form they can accept.⁵⁶

Door de sterk verschillende meningen, over de betekenis van de oorlog, die vertegenwoordigd waren in de V.S., moeten de realiteiten van de oorlog voor de gemiddelde Amerikaan moeilijk

⁵⁴ Rason, *De Kracht van het Beeld*, 105-118.

⁵⁵ Lamay Licursi, *Remembering World War I in America*, 171-172

⁵⁶ Winter, *The Experience of World War 1*, 238.

te bevatten zijn geweest. Door film kon echter een duidelijke zienswijze worden gepresenteerd, namelijk dat van de tragedie. En deze kon naar miljoenen kijkers in de cinema's worden gebracht op een visueel ingrijpende wijze. Op deze manier kan film dus een vormende rol hebben gespeeld in hoe de Amerikaanse samenleving terugkeek op de Grote Oorlog, en daarmee andere zienswijzen begroef. Dit effect is zo substantieel, dat volgens John Whiteclay Chambers II de publieke perceptie van de Eerste Wereldoorlog en de loopgraafoorlog grotendeels geconstrueerd is door Hollywood.⁵⁷ Andrew Kelly sluit zich hierbij aan, en stelt dat *All Quiet* gezien kan worden als een monumentale herinnering aan de tragedie van de Grote Oorlog en een bepalende factor in de herinneringscultuur van het conflict. Een monument dat, zolang cinema bestaat, een wijd publiek zal blijven bereiken.⁵⁸

Deelconclusie

Het begin van deze periode markeert ook het begin van cinema zelf. Ideeën over wat een oorlogsfilm moest zijn bestonden dan ook nog nauwelijks. Filmstudio's werkten met een rigide systeem en produceerde films over onderwerpen die het publiek aansprak. De komst van de Eerste wereldoorlog hielp de Amerikaanse filmindustrie te groeien en leidde ook tot films over dit onderwerp. Milestones *All Quiet on the Western Front* presenteert een pacifistische en tragische kijk op oorlog. Winters theorie stelt dat in deze periode regisseurs kozen voor technieken uit stille film. Milestone doet dit inderdaad, maar niet op de emotionerende, indirecte manier die Winter bedoelt. In plaats daarvan gebruikt hij de oude mobiele cameratechnieken, in combinatie met geluidsopname, om de oorlog op een grauwe, realistische manier weer te geven. Zijn snelle montage en wijde shots van het slagveld geven blijk van de chaos en de horror van mechanische oorlogsvoering. In het plot zijn zowel realistische als dramatische elementen te vinden. Milestone tracht een eerlijk beeld te geven van de psychische effecten van het leven van soldaten, de ironische verhouding tussen hun verwachtingen van de oorlog en de realiteiten ervan, en de ontberingen van trainingsregimenten en bombardementen. Daarnaast was een kernboodschap dat de oorlog een tragedie was voor iedere participerende natie. Iedere soldaat was een slachtoffer en de oorlog kende geen winnaars of verliezers. Tegelijkertijd gebruikt hij droombeelden en monologen om een meer indirecte kritiek te geven op oorlog door de belevingswereld van de karakters. Hier is de emotionele weergave, zoals gebruikt door stille film, wel zichtbaar.

⁵⁷ Whiteclay Chambers II, 'All Quiet on the Western Front' 202-204.

⁵⁸ Kelly, 'The Greatness of All Quiet on the Western Front' 27-28.

De weg naar de film werd bereid door het boek van Remarque, waar het verhaal op is gebaseerd. Hij schreef *Im Westen Nichts Neues* niet om een accurate weergave van de oorlog op te tekenen, maar om de malaise die hij ervoer als veteraan van zich af te schrijven. Het was een reactie op de vertwijfeling die heerste over de nalatenschap van de oorlog, de economische crisis die de samenleving in zijn greep hield, en een generatie veteranen die zich niet langer thuis voelde in de samenleving. Het boek werd uiteindelijk uitzonderlijk populair en vond internationaal succes. Ondanks Remarques intentie herkenden velen zich in het boek en zagen zij zijn betoog als de waarheid over de oorlog; het was inderdaad een nodeloze slachting geweest. Ook in de V.S., waar een levendig debat bestond over de betekenis van de oorlog, werd het boek enthousiast onthaald. Het boek sloot perfect aan op de pacifistische impuls die al zichtbaar was onder Amerikanen. De filmversie volgde op het succes van het boek en bracht het verhaal naar een breder publiek. *All Quiet* was dermate invloedrijk dat het niet alleen de populaire herinnering van de Eerste Wereldoorlog uit deze periode representeert, maar het deze ook duidelijk heeft helpen vormgeven. Het narratief van oorlog als tragedie is onder andere door Milestone gepopulariseerd. Daarmee projecteert de film een perspectief uit de jaren '20 op de oorlog en vervult het met nieuwe betekenis. Dit geldt eveneens voor de visuele taal en mise-en-scène; de manier waarop het landschap en het lijden van de troepen wordt getoond zou hierna nog vele malen herhaald worden. Niet als hommage, maar omdat Milestone simpelweg de standaard heeft gezet voor hoe een film over de Eerste Wereldoorlog eruit moest zien.

Hoofdstuk 2: 1933 - 1970

Hollywood was erin geslaagd in de jaren '20 zijn product te verspreiden over de gehele westerse wereld en om een systeem op te zetten waarin de studio's met regelmaat films uit konden brengen. Dit wordt de *golden age* van Hollywood genoemd. Deze beginperiode eindigde met de komst van de geluidsfilm; een techniek die Hollywood hielp om zijn invloed te consolideren over de wereldmarkt voor cinema. In deze periode veranderde echter veel voor het studiosysteem. In 1948 werden de grote studio's gedwongen hun monopolie te breken en hun distributienetwerk, de bioscooptheaters, te verkopen. Demografische veranderingen en de komst van de televisie leidden ertoe dat bioscoopbezoeken terugliepen. Hollywood bleek flexibel; de macht van de studio's nam af, maar film had alsnog zijn allure. Zelfstandige filmproductie kwam meer in zwang, waar de studio's evengoed een belangrijke rol in speelden.⁵⁹ Na de Tweede Wereldoorlog waren critici volgens Peter Kramer op zoek naar tekenen dat Hollywood mogelijk naar een meer volwassen, artistiek vrijere en minder rigoureuze manier van filmproductie toe zou werken, met een sterkere nadruk op de rol van de auteur. Lange tijd bleef dit echter uit; Hollywood richtte zich met traditionele, spectaculaire films en de introductie van nieuwe technieken, zoals stereo, op de kleine hoeveelheid publiek die ze nog hadden. Pas eind jaren '60 zou Hollywood gaan innoveren met nieuwe, gedurfde films van nieuwe, getalenteerde regisseurs. Rond deze tijd doorbrak Hollywood zijn klassieke vorm en diende de tijd van *New Hollywood* zich aan.⁶⁰

Winter karakteriseert deze periode van de Amerikaanse oorlogsfilm in twee delen: voor 1939 werden de producties voornamelijk gestuurd door de angst voor een nieuwe oorlog, na 1945 verschoof deze nadruk naar de representatie van *the good war*. Dit was een verantwoorde strijd tegen een kwaadaardige vijand. Met die invalshoek kwamen grote, spectaculaire films, met een zelfverzekerde visie op oorlog en een helder moraal. Met deze invalshoek werden veel heroïsche representaties van avontuur en moed getoond. Acteurs zoals John Wayne werden symbolen van het militaire ideaalbeeld, zowel voor de burger en voor nieuwe generaties soldaten.⁶¹ Filmmakers hadden bovendien de techniek en de middelen om een hoog niveau van realisme te creëren en geloofden dat ze daarmee oorlog konden tonen zoals het er werkelijk uit had gezien.

⁵⁹ D. Geomery, 'Hollywood as Industry', in: J. Hill en P. Church Gibson, *American Cinema and Hollywood: Critical Approaches* (Oxford, 2000) 19-25.

⁶⁰ P. Kramer, 'Post-Classical Hollywood', in: J. Hill en P. Church Gibson, *American Cinema and Hollywood: Critical Approaches* (Oxford, 2000) 63-70.

⁶¹ P. Karsten, *Encyclopedia of War and American Society* (Thousand Oaks, 2005) 283.

Paths of Glory

Stanley Kubrick, de regisseur van de film, had een diepgaande interesse in het fenomeen oorlog. Dit is duidelijk terug te zien in zijn filmografie; vier van zijn dertien features gaan expliciet over oorlog en militarisme.⁶² Voor Kubrick was oorlog de perfecte dramatische setting, aangezien het met dit thema mogelijk is de grenzen op te zoeken van wat moreel aanvaardbaar is voor het individu. Zijn houding is goed weer te geven met de volgende quote:

One of the attractions of a war or crime story is that it provides an almost unique opportunity to contrast an individual of our contemporary society with a solid framework of accepted value, which the audience becomes fully aware of, and which can be used as a counterpoint to a human, individual, emotional situation. Further, war acts as a kind of hothouse for forced, quick breeding of attitudes and feelings. Attitudes crystallize and come out into the open. Conflict is natural.⁶³

Kubrick baseerde het script losjes op het gelijknamige boek *Paths of Glory* (1935) van de Canadese veteraan Humphrey Cobb. Het plot centreert zich om het Franse front in 1916. De steracteur Kirk Douglas speelt kolonel Dax, bevelhebber van een infanteriedivisie aan het Franse front, die het bevel krijgt van generaal Mireau dat zijn divisie een zwaar verdedigde Duitse versterking in moet nemen. Dax weet dat dit offensief gedoemd is om te mislukken, desondanks volgt hij zijn orders op. De aanval loopt uit op een tragische mislukking. Mireau hoopt zijn eigen falen in te dekken door de manschappen lafheid te verwijten. Hij wil een voorbeeld stellen aan de divisie door een executie, waarvoor drie onschuldige soldaten worden uitgekozen. Dax treedt op als hun verdediging, maar de krijgsraad beschouwt zijn bijdrage als een formaliteit en de mannen worden schuldig bevonden. Dax, verbitterd door zijn ervaring, keert terug naar zijn divisie. De oorlog gaat door.⁶⁴

Visuele taal

Het eerste wat opvalt aan *Paths of Glory* is dat Kubrick de film volledig in zwart-wit heeft geschoten. Studio's zagen weinig vraag naar een film in deze ouderwetse kleurstelling, maar Kubrick zag het als een kans om zijn film te laten lijken op originele newsreels uit de oorlog,

⁶² *The Killing* (1955), *Paths of Glory* (1957), *Dr. Strangelove* (1964) en *Full Metal Jacket* (1987).

⁶³ D.R. Riccomini, 'Paths of Glory and the Tyranny of the Greater Good', in: *Film-Philosophy* 20 (2016) 2-3, 324-338.

⁶⁴ A. Kelly, 'Military Incompetence and the Cinema of the First World War', in: P.C. Rollins en J.E. O'Connor, *Hollywood's World War I: Motion Picture Images* (Bowling Green, 1997) 143-149, 151-158.

wat het gevoel van authenticiteit ten goede zou komen. Het gebrek aan kleur accentueert bovendien de getoonde omgevingen. De film wordt visueel, en ook thematisch, gekenmerkt door twee settings. De film opent met beelden van een fraai chateau in barok stijl met bijpassende grote tuin⁶⁵. Het is de residentie van generaal Paul Mireau. Het interieur waarin hij zich bevindt is elegant en goed verlicht. Mireau ontmoet hier zijn bevelhebbend officier die een aanval wil bewerkstelligen. Kubrick gebruikt hier een interessante *long take* die Mireau lopend en pratend volgt in een slingerende choreografie door de ruimte. Daarmee toont Kubrick dat er ook beweging plaats vindt in zijn denken, de officier praat om hem in totdat hij toegeeft. Met de belofte van een promotie wordt de Mireau verleid om voor zijn ambities de realiteit opzij te zetten. Het decadente chateau is het toneel van de hoogdravende aspiraties van de officieren.

Er volgt een snelle cut naar de volgende scène. Kubrick gebruikt dit soort overgangen meermaals door de film heen. Dit neemt ambivalentie weg tussen de scènes en brengt het getoonde duidelijk met elkaar in verband. Hier komt de beruchte Anthill in beeld; het contrast met het chateau had niet groter kunnen zijn. Het shot toont een landschap dat onherkenbaar verwoest is; diepe kraters gevuld met water bedekken het veld. Stukken metaal en prikkeldraad steken schots en scheef uit de zwarte bodem. Op de achtergrond is de Duitse versterking te zien, gelegen op een hoge heuvel als een onneembaar fort. De camera beweegt naar achter en een Franse soldaat die de wacht houdt komt in beeld, de kijker blijkt het niemandsland waar te nemen door een kijkgat in de Franse linie. Kubrick plaatst het publiek hiermee met de soldaten in de linie; je ziet waar de soldaten tegenaan kijken en dit benadrukt de benarde positie waarin de Fransen zich bevinden. Ook de camerapositie reflecteert de verkrampte situatie, waar deze vrij kon bewegen in het chateau wordt de camera hier beperkt tot het bewegen door de smalle loopgraaf. De scène vervolgt met Mireau, die door middel van een tracking shot wordt getoond terwijl hij door de linie loopt. De loopgraaf is een chaotische lijn van houten schotten en zandzakken, het ligt bovendien onder regelmatig artillerievuur. De manschappen waar de generaal en zijn majoor langslopen zijn veelal smerig, sommigen zijn zichtbaar verwond. Het contrast met de officieren in perfect verzorgde uniformen is groot; ze lijken niet thuis te horen tussen de soldaten. Mireau bereikt uiteindelijk zijn doel; het verblijf van kolonel Dax, wat niet meer is dan een provisorische schuilkelder. Deze ontmoeting verhoudt zich ironisch tot het gesprek in het chateau. Eerst kreeg Mireau de aanval opgelegd, maar nu geeft hij de verantwoordelijkheid aan door. Het verschil is echter dat Dax deze persoonlijk zal moeten

⁶⁵ Deze scènes zijn gefilmd bij Paleis Schleissheim, nabij München.

leiden. Het camerawerk is hier wederom verkrampd; Kubrick gebruikt veel close ups en de lichtval heeft hoog contrast. De beperkte lichtbron in de schuilkamer geeft de scène een dramatisch uiterlijk.

Uiteindelijk begint rond minuut 27 de aanval; een centraal punt in de film. Er volgt wederom een tracking shot; Dax loopt gefocust langs de wachtende troepen, granaten gieren door de lucht en slaan in rond de linie. Zijn shot spiegelt het shot van Mireau dat ik eerder benoemde precies, maar in tegenstelling tot de generaal is Dax duidelijk thuis tussen zijn manschappen. Hiermee wordt het verschil tussen de officieren visueel benadrukt, waarbij Dax een duidelijk binding heeft met zijn troepen. Zodra het tijd is geeft Dax het fluitsignaal om aan te vallen. Vanuit de loopgraaf is te zien hoe hij omhoog klimt en de mannen aanspoort. Hierna volgen twee hoge shots van het landschap en de oprukkende mannen. Vanaf 29:18 worden rollende shots gebruikt; de camera trekt als het ware samen met de mannen op. Eerst van achter Dax, maar vervolgens voornamelijk vanaf de zijkant. Dit toont goed hoe omvangrijk het vernietigde landschap is en hoeveel manschappen mee optrekken. Indrukwekkend aan dit rollende shot is dat het op dezelfde snelheid beweegt als de optrekkende manschappen, wat de kijker de impressie geeft alsof hij zelf meebeweegt met de troepen. Bovendien gebruikt Kubrick een zoomlens om Dax duidelijk in beeld te brengen. In de chaos van de aanval loopt hij in het midden van zijn manschappen, zich een weg banend door de kraters en de vernietiging van niemandsland. Door de natuurlijke afwisseling van wijd shot naar close-up is bijna gelijktijdig te zien hoe de Franse troepen in groten getale worden neergemaaid en hoe Dax reageert op zijn uitdunnende divisie. Zijn gezichtsuitdrukking is er één van groeiende wanhoop.⁶⁶ Er volgt een shot van de Anthill; het doel lijkt in zicht. Tot de camera uitzoomt, de Franse manschappen toont en duidelijk wordt hoever ze nog op moeten rukken om hun doel te bereiken. De combinatie van de vernietiging in de vorige shots en dit beeld toont de futiliteit van de aanval; er sterven te veel troepen om het volledige niemandsland succesvol over te kunnen steken. Uiteindelijk strandt Dax in een krater, terwijl de lijken praktisch tegen hem aan vallen. De tweede aanvalsgolf blijkt achtergebleven te zijn in de Franse linie. Dax gaat terug naar de loopgraaf om hen op te trekken, maar de situatie daar is zo bleek dat de troepen weigeren. De met rook gevulde loopgraaf ligt vol met puin en verminkte lijken. De uitgeputte Dax realiseert zich dat de aanval is mislukt. Generaal Mireau slaat dit alles gade vanuit een veilige bunker ver achter de linie en reageert furieus. Kubrick brengt de camera in close-up als de generaal woest en kortademig een krijgsraad eist.

⁶⁶ A. Walker, *Stanley Kubrick Directs* (New York, 1972) 102.

Dit is, op een derde van de film, het laatste gedeelte aan het front. Desalniettemin weet *Paths of Glory* een krachtig beeld neer te zetten van de beleving van een loopgraafoorlog. Vooral het genoemde rollende shot geeft een goed idee van hoe het moet zijn geweest om deel te nemen aan een aanval op een vijandelijke linie; optrekken door nimmer aflatend vuur van zowel eigen als vijandige zijde, het moeten doorstaan van het zien vallen van je medesoldaten. Op de grootschalige beelden van de optrekkende soldaten na zou ik de gevechtsscènes ook niet omschrijven als spectaculair, daar is de toon van de film te somber voor. In tegenstelling tot *All Quiet* wordt er bijvoorbeeld geen snelle montage gebruikt om het gevoel van spanning te verhogen. Het is juist de camera die langzaam samen met de troepen oprukt wat de scène indrukwekkend maakt. De aanval wordt neergezet als onmogelijk, doelloos zelfs. De vijand, de Duitse troepen, komen nooit in beeld. De troepen worden al neergemaaid door artillerie en machinegeweren voor de vijand kan verschijnen. Dit maakt het hele offensief een absurde daad; de manschappen moeten aanvallen, maar lijken zich al te realiseren dat ze het nooit zullen overleven. Het is een chaotische, groteske wandeling naar de dood.⁶⁷ Wederom wordt vechten in de Eerste Wereldoorlog hier neergezet als een anonieme doodstrijd, waar individuele daden van soldaten er niet toe doen gezien de grootschaligheid van de strijd. Wel wordt met camerawerk de nadruk gelegd op het moedige handelen van Dax; hij leidt grotendeels zelfstandig de aanval. Uiteindelijk moet ook hij opgeven.

De rest van de film, het tribunaal en de daarbij horende handelingen, worden in en nabij het chateau ondernomen. In het chateau zijn het de voetsoldaten die niet op hun plek lijken te zijn. Het tribunaal komt bijeen in een prachtige balzaal. De compositie van de scène is met minutieuze precisie opgezet; de acteurs staan en bewegen in perfect rechte lijnen door de zaal, als ware het een machinale procedure. Het feit dat de soldaten onrechtmatig veroordeeld worden in een ruimte waar zij overduidelijk niet thuis horen, terwijl de officieren toekijken, maakt de scènes van de rechtszaak extra schrijnend. De setting maakt zo een duidelijk klassenverschil zichtbaar. Dit wordt ook gereflecteerd in het camerawerk. Officieren worden van schuin onder gefilmd met duidelijke focus, wat hen imposanter doet lijken. De camera kijkt juist neer op de beschuldigde soldaten en stelt hen niet centraal in het shot. De camera lijkt daarmee de kant te kiezen van het tribunaal, en onverschillig te staan tegenover de soldaten. De heersende klasse van de officieren die horen in het chateau en de onderdanige klasse van de voetsoldaten die thuishoren op het front worden tegen elkaar afgezet. Waar de keuzes en

⁶⁷ J. Burgess, 'The "Anti-Militarism" of Stanley Kubrick', *Film Quarterly* 18 (1964) 1, 4-11.

dadens van soldaten er weinig toe doen, staat of valt alles in de oorlog bij de grillen van de officieren.

Paths of Glory toont hoe Kubrick in staat is om vorm en functie in synthese te laten opereren. Alexander Walker benoemt dat het zijn stijl was om een film perfect te plannen. Kubricks camera beweegt dynamisch, maar de shots die hij creëert reflecteren de thema's van de film met precisie. Hij weet de relatie tussen karakters en setting niet slechts fysiek te benutten, maar ook als metaforische belichaming van zijn thema's te tonen. De keuze voor de Eerste Wereldoorlog als setting is tekenend; het beeld van het helse front en de benarde loopgraaf wordt efficiënt gebruikt om de degeneratie van de voetsoldaat te tonen. Het conflict staat volgens Walker bovendien bekend als één van de meest tragische oorlogen, een nutteloze machtsstrijd zonder morele rechtvaardiging. De ironische blik van Kubrick gedijt in zo'n omgeving. Hij wil niet de oorlog zelf aanklagen, maar een groter probleem in de samenleving, dat in conflict wordt uitvergroot: misbruik van machtsrelaties en klassenverschillen.⁶⁸ Hier zal ik dieper op ingaan in de volgende sectie over het plot en de karakters.

Plot en Karakters

Thematisch gezien gaat *Paths of Glory* over humanisme in oorlogstijd en machtsstructuren, wat getoond wordt door de exploitatie van de soldaat voor het gewin van hun officieren. Het is niet voor niets dat geen enkele Duitser wordt getoond in de gehele film. Kubrick presenteert de Franse officieren als de vijand. Dit wordt duidelijk aan het begin van de film, wanneer generaal Mireau wordt overgehaald door Broulard om met zijn uitgeputte divisies de Anthill over te nemen met de belofte van promotie. Het gehele offensief is des te absurder, omdat het Mireau niet gaat om strategisch belang. Maar om persoonlijke ambitie. Broulard vindt het geen probleem om hem op deze wijze te manipuleren. Door de film heen presenteren de hoge officieren een minachting richting hun eigen troepen. Mireau spreekt over hen als zijnde primitieveling. Hun dood is voor hem een statistische bijkomstigheid die nodig is voor de overwinning. Deze houding is niet voorbehouden aan de generaals; lagere officieren zijn even wreed en volledig bereid om hun soldaten op te offeren voor hun eigen belang.⁶⁹ Tegelijkertijd worden soldaten weergegeven als misbruikte pionnen van de legerleiding. Met name de drie mannen die ter dood veroordeeld worden krijgen de tijd om hun belevingswereld te uiten. Geen van hen kan begrip opbrengen over zijn veroordeling. Kubrick toont de emotionele verwerking van hun lot, waarbij hij het niet schuwt om de soldaat weer te geven op zijn zwakst; huilend,

⁶⁸ Walker, *Kubrick Directs*, 147-150.

⁶⁹ Riccomini, 'Paths of Glory and the Tyranny of the Greater Good', 324-338.

smekend en wanhopig. De geëmotioneerde soldaten zijn ver verwijderd van de heroïsche portrettering van soldaten die in deze periode gebruikelijk was volgens Winter.

Dit inhumane onrecht wordt treffend weergegeven door de handelingen van verschillende karakters. Het belangrijkste voorbeeld hiervan is generaal Mireau. Als hij vanuit zijn bunker ziet hoe de tweede golf van troepen niet aanvalt, beveelt hij de artillerie op zijn eigen loopgraaf te vuren. Gelukkig wordt deze wrede daad geweigerd door de batterijcommandant bij gebrek aan geschreven order. Vervolgens eist Mireau genoegdoening door de terechtstelling van drie soldaten op grond van lafheid. Deze mannen hadden zich door de film heen bewezen als dapper, maar ze worden toch gekozen om te sterven omdat generaal Mireau zijn eigen mislukking weigert te erkennen. Het is onverholen commentaar op de militaire incompetentie die gezien kan worden ten tijde van de Eerste Wereldoorlog. Duizenden manschappen werden verkwanseld voor minimaal gewin. Mireau's motivaties en daden in de film zijn dermate cynisch dat men eenvoudig kan geloven dat het gaat om pure fictie. Het boek van Humphrey Cobb, Kubricks inspiratie, is echter gebaseerd op een Frans offensief dat daadwerkelijk heeft plaatsgevonden. In maart 1915 waren er troepen onder bevel van generaal Géraud Réveilhac die weigerden een Duitse stelling aan te vallen. Réveilhac handelde vervolgens net als Mireau: een artilleriebarrage op eigen linies, wat werd afgewezen, en vervolgens de executie van vier onderofficieren nabij Sousain.⁷⁰ Kubrick heeft de grote lijnen van zijn narratief dus niet gedramatiseerd.⁷¹

Er is één karakter dat niet gekenmerkt wordt door cynisme: kolonel Dax. Hij kan omschreven worden als het morele ijkpunt van de film. Als onderofficier gaat hij in tegen de inhumane besluiten van zijn officieren en hij heeft oog voor zijn manschappen. Hij ziet hen als mensen, wiens levens niet zomaar weggegooid moeten worden. Met andere woorden, hij heeft ondanks twee jaar bittere oorlog zijn humaniteit weten te behouden. Zijn karakter wijst de kijker op de absurditeit van de oorlog en van de handelingen van de generaals. Dit wordt als reden gepresenteerd waarom hij de verdediging op zich neemt van de soldaten die geëxecuteerd zullen worden, ondanks dat Mireau hem dreigt aan te geven voor insubordinatie. Kunnen we de weergave van Dax als heroïsch omschrijven? Naar mijn mening niet. Hij wordt zeker getoond als een capabele en betrokken officier, en als een man die geletterd is in het recht, maar hij is met name een gewone soldaat die naar zijn geweten luistert. Zijn acties worden niet weergegeven als heldhaftig. Bovendien blijkt uiteindelijk de overtuiging van Dax tevergeefs;

⁷⁰ Kléber 'Ganache du mois: Réveilhac' (versie 30-11-2009), <http://lesseptembriseurs.blogspot.com/2009/11/ganache-du-mois-reveilhac.html>.

⁷¹ Rasson, *De Kracht van het Beeld*, 208-2011.

de officieren van het tribunaal weigeren naar hem te luisteren. Het plot wordt zo gestuurd dat het lijkt alsof door zijn toedoen de executie alsnog op het laatste moment zal worden gestaakt, maar deze hoop is slechts schijn. Kubrick wil tonen dat het strijden tegen de machinaties van de Franse legerleiding niet kan leiden tot gerechtigheid. De uiteindelijke executie staat in perfect contrast met de aanval op de Anthill. In de tuinen van het chateau staan de nog levende manschappen van de Franse divisies keurig opgelijnd als de drie veroordeelden hun wandeling maken naar de executiepalen. Wederom voltrekt zich een groteske wandeling naar de dood. Ditmaal is er echter geen chaos of strijd; het is slechts formaliteit. Hun sterven, op het front of op het gazon van de generaal, is hoe dan ook voor niets.⁷²

Kubrick communiceert met deze film dus niet een gevoel dat Frankrijk, of zijn Amerikaanse bondgenoten, vochten voor een rechtvaardig doel. Ook de Duitse betrokkenheid in de oorlog wordt niet goed- of afgekeurd. Kubrick centreert zich slechts op de machinaties van legers en legerleiding; mensen worden niet gedifferentieerd door nationaliteit, maar door klasse. Ook richt hij zich op de impact die de strijd heeft op de soldaten. *Paths of Glory* toont hiermee een bijtend realistische kijk op oorlog. Het verhaal is misschien dramatisch, maar het is niet gedramatiseerd. Kubrick brengt de kijker oog in oog met wat hij ziet als de ware aard van oorlog. Peter R. Collins vraagt zich echter af of *Paths of Glory* historisch stand houdt. Volgens hem waren militaire executies tijdens de Eerste Wereldoorlog draconische maatregelen die slechts zelden werd ingezet. De representatie van een gevoelloos officiersbeleid als hoofdoorzaak van de tragische oorlog zou volgens hem ook de daadwerkelijke sociale dynamiek van de oorlog niet representeren. Het zou evengoed een oorlog van het volk zijn geweest.⁷³ Wederom zien we hier de kracht van film om een begrijpelijk populair narratief te creëren rondom film; één dat het publiek kan informeren over het ingewikkelde conflict. Het narratief is geëvolueerd van een tragische oorlog, naar een gefabriceerde tragedie, met de elites als dader. Kubrick gebruikt de oorlog om indirecte kritiek te leveren op de structuren van onze samenleving. In de volgende sectie zal ik onderzoeken of deze visie te verklaren is vanuit een maatschappelijke context.

Maatschappij

Paths of Glory opende in 1957 met lovende kritiek van de pers. Men waardeerde de hoge kwaliteit van het acteerwerk en de productie, plus het realisme. Tegelijkertijd vond men de

⁷² Burgess, 'The "Anti-Militarism" of Stanley Kubrick', 7.

⁷³ P. C. Collins, *The Columbia Companion to American History on Film* (New York, 2003) 112.

verhaallijn een afschrikwekkende representatie van de oorlog. Andrew Kelly noemt dat het blad *Variety* het omschreef als ‘A starkly realistic recital of French Army Politics’.⁷⁴ Hij benoemt ook een tweespalt in de reacties van de critici. Enerzijds vond men een film over de Eerste Wereldoorlog niet passen in het klimaat van de jaren ’50, gezien de schijnbare impopulariteit van het onderwerp. In vergelijking met de moderne oorlogsvoering zou het ouderwets overkomen. Anderzijds waren er critici die benoemden dat *Paths of Glory* een uitmuntend appel levert op het menselijk geweten, en dat dit juist van actuele waarde was. Het debat over de film zou ook buiten het veld van critici treden. Voornamelijk in Europa bleek de film hoogst controversieel. De Franse overheid was volgens Kelly onwillig om films die gevoelige historische en politieke onderwerpen aankaarten toe te laten. De Franse staat protesteerde tegen de film; de kritiek op het zijn militaire systeem was een pijnpunt vanwege de koloniale oorlog in Algerije waarin Frankrijk sinds 1954 was verwickeld. Dit alles leidde ertoe dat landen zoals Zwitserland en Israël de film ook verboden. Kubrick had schijnbaar rekening gehouden met deze reactie en was niet van plan geweest de film uit te brengen in Frankrijk. In de V.S. bleef de film bespaard van enige censuur, maar werd hij wel verboden op militaire basissen.⁷⁵ Luc Rasson stelt dat de film in zijn tijd niet exclusief als historisch commentaar wordt gekeken; zijn antiautoritaire en antimilitaristische invalshoek hadden ook duidelijke actualiteitswaarde. Dit geldt volgens hem niet alleen voor Frankrijk, maar evenzeer voor de V.S. in de jaren ’50, waar het McCarthyisme zijn hoogtijdagen vierde.⁷⁶ Dit was een intra-nationale strijd tegen communistische elementen in de Amerikaanse samenleving. Deze preoccupatie met nationale veiligheid en het uitschakelen van bedreigingen daartegen is een symptoom van militarisering, dat volgens Michael Sherry in de jaren ’30 grip kreeg in de V.S.. Voor deze tijd was de militaire capaciteit van het land gering. Medio jaren ‘20 had het Amerikaanse leger ruwweg 300.000 man paraat, of 0.2% van de samenleving. Ter vergelijking, dit was slechts 10 tot 20 procent van de militaire capaciteit van landen zoals Frankrijk en Groot-Brittannië. De Eerste Wereldoorlog bracht hier weinig verandering in, maar de dreiging van een nieuw conflict deed dat wel.⁷⁷

De periode 1933-1970 ziet grote fluctuaties in het publieke denken in de V.S. over Amerikaanse inmenging in buitenlandse zaken. Dit is niet verrassend gezien de verschillende grote conflicten die plaatsvonden in deze periode. Uit opiniepeilingen bleek dat in de jaren ’30

⁷⁴ Kelly, ‘Military Incompetence and the Cinema of the First World War’. 149

⁷⁵ Ibidem, 149-151.

⁷⁶ Rasson, *De Kracht van het Beeld*, -214

⁷⁷ Sherry, *In The Shadow of War*, 6.

slechts een kwart van de Amerikanen inmenging in buitenlandse zaken goedkeurde. Dit sluit aan bij de situatie zoals omschreven in het vorige hoofdstuk; er bestond een drang naar het vergeten van de oorlog en een terugkeer naar normaliteit. Deze mening bleef dominant tot diep in de jaren '40. Zelfs de Tweede Wereldoorlog bracht hier weinig verandering in.⁷⁸ De jaren voor deze oorlog werden gemarkeerd door 'The Great Debate', waarbij de vraag van inmenging in een nieuw Europees conflict centraal stond. Met de Japanse aanval op Pearl Harbor moest men zich echter neerleggen bij deelname, waarmee Amerikaanse interventie gerechtvaardigd kon worden als een defensieve keuze. Het Amerikaanse volk stond grotendeels achter deze rationalisatie; oorlog werd hen opgelegd door Japan, wat de Amerikanen niet de agressor maakte.⁷⁹

De Eerste Wereldoorlog als thema verdween grotendeels uit de bioscopen in de jaren '40 en '50. De Tweede Wereldoorlog bood simpelweg een veel tijdigere historische setting voor oorlogsfilms. Bovendien was dit conflict, in tegenstelling tot zijn voorganger, ideologisch van aard, met een duidelijk doel en een duidelijke vijand. Tijdens de oorlog werd de Amerikaanse GI gepresenteerd als het summum van mannelijkheid, namelijk een goed burger die bereid is zichzelf op te offeren voor een groter goed. Journalisten, propagandisten en Hollywood reproduceerden dit beeld van de eervolle soldaat in veelvoud. Film vierde de militaire successen van het Amerikaanse leger, ook na de oorlog.⁸⁰ Ondanks deze representatie was er tijdens en na het conflict veel onduidelijkheid over de betekenis van de oorlog. Veel Amerikanen waren terecht trots op hun militaire succes, deze prestatie maakte de offers die ervoor geleverd moesten worden goed. Deze oorlog produceerde helden, geen slachtoffers. De strijd zou rechtvaardig zijn geweest, uitgelokt door kwaadwillende vijanden. De prestaties van de individuele Amerikanen die in de oorlog hadden gevochten, *the Greatest Generation*, zou uitgebreid gevierd worden. Het hielp de V.S. weer vertrouwen te krijgen in hun politieke idealen. Volgens John Bodnar bevroegen veel soldaten en burgers dit beeld echter. Zij wilden de brutaliteit van de oorlog erkend zien en zij vreesden dat soldaten niet gevormd, maar juist gebroken werden door oorlog. Toch overheerste uiteindelijk het nobele perspectief op de oorlog, in stand gehouden door traditionalisten en populaire cultuur. De kracht van deze mythe

⁷⁸ P. Krämer, 'Stanley Kubrick and the internationalisation of post-war Hollywood', *New Review of Film and Television Studies* (2016) 263.

⁷⁹ The National WWII Museum, 'The Great Debate', <https://www.nationalww2museum.org/war/articles/great-debate>.

⁸⁰ Lamay Licursi, *Remembering World War I in America*, 186-187.

voor de Amerikaanse identiteit kan niet ontkend worden, maar een onomstreden mythe was het niet.⁸¹

Na de Tweede Wereldoorlog keerde de V.S. niet terug naar isolationisme, maar nam juist een actievere rol in op het wereldtoneel. Zij waren bijvoorbeeld de drijvende kracht in het opzetten van de Verenigde Naties en de NAVO. Militaire paraatheid werd voor het eerst een essentieel onderdeel van Amerikaans buitenlands beleid. Publieke opinie verschoof in de jaren '50 en '60 ook steeds meer naar internationalisme. De naoorlogse economische groei en de Koude Oorlog maakte van de V.S. een supermacht, het hoofd van een intercontinentaal machtsblok. Dit sentiment zou aanhouden tot medio jaren '60, waarna de Vietnamoorlog de consensus onder Amerikanen deed terugkeren naar isolationisme. Dit conflict was hoogst impopulair, met name onder de jongere generaties. Voornamelijk studenten wezen het militaristische denken van de periode af en verzamelden zich onder de vlaggen van Nieuw Links. Dit was slechts een klein deel van de samenleving, maar dit kreeg, ook via unieke subculturen zoals de hippies, veel aandacht en invloed. Deze tegencultuur was breder dan slechts anti-oorlog; ook de Afro-Amerikaanse burgerrechtenbeweging was in deze periode actief en verkreeg bescherming tegen discriminatie door de Civil Rights Act en Voting Rights Act.⁸²

Volgens Peter Krämer volgde Hollywood deze trends in publieke opinie vrij exact door het uitbrengen van films met internationale verhalen. Deze domineerden de Amerikaanse box office van eind jaren '40 tot medio jaren '60. Dit sloot aan bij het groeiende belang van de Europese markt voor de Amerikaanse filmindustrie, waar films met een Europees karakter konden rekenen op succes. Dit was volgens Krämer ook één van de redenen waarom Hollywood zijn studiosysteem deels los begon te laten. Met een meer open vorm van productie was het maken van een film buiten de V.S. eenvoudiger te realiseren. Kubrick was één van de jonge regisseurs die hier kansen aan ontleende.⁸³

James Chapman benoemt ook de invloed van Europese New Wave cinema op deze ontwikkeling, waarbij de rol van de regisseur als artiest meer centraal stond. Onderdeel van deze beweging was een meer cynische en oneerbiedige houding tegenover nationale mythen en geschiedenis, waar *Paths of Glory* een evident voorbeeld van is. Daarnaast is het grotendeels geschoten in bij de Europese Geiselgasthuis Studios nabij München en het bespreekt natuurlijk een Europees conflict. Chapman stelt dat Kubrick met zijn film aansloot op een golf van

⁸¹ J. Bodnar, *The Good War in American Memory* (Baltimore, 2010) 236 -237.

⁸² J. Virden, *Americans And the Wars of The Twentieth Century* (New York, 2008) 128-149.

⁸³ Krämer, 'Stanley Kubrick and the internationalisation of post-war Hollywood', 262-265.

voornamelijk Europese films die de ervaringen aan het westerse front van de Grote Oorlog toonden. Voorbeelden die hij daarbij noemt zijn *La Grande guerra* (1959), *King and Country* (1964) en *Oh! What a Lovely War* (1969). Deze trend is volgens hem te verklaren door de 50^{ste} herdenking van het begin van de oorlog in 1964. Rond deze herdenking populariseerden verschillende publicaties de interpretatie dat de tragedie van de Eerste Wereldoorlog veroorzaakt was door incompetent militair leiderschap en gedateerd tactisch inzicht. Brits historicus Alan Clark legde de schuld van de oorlog bij de officieren, die miljoenen dappere soldaten nodeloos zouden hebben laten sterven. Dit staat bekend als de ‘Lions led by Donkeys’-mythe. De combinatie van jonge, tabeloze regisseurs en deze populair historische invalshoek was volgens Chapman een belangrijke invloed op cinema. Het klassenbewustzijn in deze stroming films wijdt hij aan de linkse tegencultuur die in de jaren '60 op volle gang was gekomen, waar een grotere aandacht voor de lagere klassen uit voortkwam.⁸⁴ Door de schrijvende verschillen te tonen tussen de officieren en de voetsoldaten wordt de oorlog gebruikt om de sociale kloof tussen de hogere en de lagere klassen te illustreren. Deze zienswijze was overigens niet voorbehouden aan de Eerste Wereldoorlog, maar gold eveneens voor de Tweede Wereldoorlog. Films zoals Edward Dmytryk's *The Young Lions* (1958) suggereren dat legerofficieren, zij het geallieerd of Nazi, allemaal incompetent waren, terwijl soldaten juist inherent een nobele aard bezaten.⁸⁵

Volgens Andrew J. Huebner was het in deze periode, met name na de Tweede Wereldoorlog, dat het Amerikaanse publiek een beeld kreeg van de ware aard van oorlog. Media en film had hier in de afgelopen decennia al aan bijgedragen, maar door de toegenomen persvrijheid was het verslag van oorlog minder propagandistisch van aard. Hierdoor ontstond een meer realistisch beeld van de ervaringen van de overzeese troepen. De pers heeft in deze periode duidelijk een belangrijke rol in de Amerikaanse beeldvorming van militair conflict. Dit zou in de decennia daarna alleen maar toenemen. Of de auteur nou voor of tegen conflict was, Huebner ziet een algemene trend in Amerikaanse media waarin sympathie en identificatie met de soldaten voorop stond, en dus niet noodzakelijkerwijs sympathie voor de oorlogsinspanning. Huebner ziet dit al ontstaan rond de Korea-oorlog, terwijl Winter dezelfde observatie maakt, maar dan pas vanaf de Vietnamoorlog.

De nadruk op de individuele soldaat, in plaats van op het leger als geheel, of zijn leiders, bracht nieuwe inzichten. Zoals hoe de troepen tot slachtoffer van hun situatie werden gemaakt.

⁸⁴ Chapman, *War and Film*, 131-135.

⁸⁵ R. Fyne, 'World War II: Feature Films', in: P.C. Collins, *The Columbia Companion to American History on Film* (New York, 2003) 130.

Oorlog werd meer en meer gezien als iets wat soldaten beschadigt in plaats van opbouwt, zelfs als het collectief geholpen is met hun inzet. Waar na de Tweede Wereldoorlog een soldaat idealiter werd getoond als loyaal en onverzettelijk, lag voor soldaten in de oorlogen in Korea en Vietnam de nadruk op hun lijden en gevoeligheid.⁸⁶ Hiermee werd hen geen heroïsme of masculiniteit ontkend; deze soldaten zouden juist heroïsch zijn omdat ze ondanks hun omstandigheden doorvechten. De erkenning van persoonlijke emotie en lijden was aan het begin van deze periode niet in zulke mate aanwezig in Amerikaanse populaire cultuur. Veteranen van de Eerste en de Tweede Wereldoorlog waren veelal stil over hun ervaringen en het emotionele lijden dat ze na terugkeer uit de oorlog ervoeren. Deze verandering zal ongetwijfeld hebben bijgedragen aan een revaluatie onder Amerikanen of er iets als een ‘good war’ wel kan bestaan. Deze cynische houding tegenover oorlog zou met name de Vietnamoorlog en het begin van de volgende periode definiëren.

Deelconclusie

Deze periode zag de consolidatie van Hollywood als wereldleider in de filmindustrie. Na de oorlog zagen de studio's echter een afname van hun macht. Onder de invloed van New Wave cinema kwam er meer ruimte voor jonge, gedurfde regisseurs met een internationale blik, waaronder Stanley Kubrick. Hij bracht in 1957 de oorlogsfilm *Paths of Glory* uit. Voor Kubrick is oorlog een manier om morele kwesties aan te kaarten. In deze film gaat het om klassenverschillen. De Franse officieren en soldaten van de Eerste Wereldoorlog worden door een combinatie van uitgekiende cinematografie en mise-en-scène tegenover elkaar gezet. De soldaat is hier een pion in het spel van de incompetente, machtsbeluste officiersklasse. De hoofdpersoon Dax bevecht het onrecht in de film, helaas zonder succes. Zijn morele verontwaardiging wordt gedeeld met het publiek. Kubrick stelt zijn gehele werk ten dienste van het overbrengen van een centraal thema. De oorlog is nog steeds een tragedie, maar er schuilt een reden achter, en er wordt zelfs een dader aangewezen; de vijand is niet de nationale tegenstander, maar de mannen die het bevel voeren.

Deze ideeën bestonden niet in een vacuüm, maar komen wederom voort uit contemporaine ideeën, waarop Hollywood met precisie wist in te spelen. In deze periode kreeg een linkse tegencultuur gestalte met een sterk klassenbewustzijn. Historici hadden het idee van incompetent militair leiderschap gepopulariseerd. Daarbij kwamen de antiautoritaire opvattingen van Nieuw Links op, die de groeiende militarisatie van de V.S. bekritiseerden.

⁸⁶ Huebner, *The Warrior Image*, 7-12, 128-130.

Daarnaast sluit de film aan bij een ontwikkeling in de media: Sympathie met de individuele soldaat, in plaats van met de gehele oorlogsinspanning, kwam voorop te staan. Dit was een ommekeer in de representatie van soldaten. Na de Tweede Wereldoorlog werden zij met name geportretteerd als heroïsche onderdelen van een eensgezind leger. Nu werd hun slachtofferschap benadrukt.

Paths of Glory is wat dat betreft een eigenaardige film; één van de weinige Amerikaanse films die kort na de Tweede Wereldoorlog de Grote Oorlog behandelt. De Tweede Wereldoorlog werd door veel Amerikanen gezien als een veel belangrijker conflict voor hun land, wat ervoor heeft gezorgd dat deze oorlog ook significant meer werd benut als historische setting. Maar Kubricks boodschap was juist in deze setting effectief, omdat het gebruikt maakt van de klassieke klassenverhoudingen die ten tijde van de Eerste Wereldoorlog nog prominent aanwezig waren in militaire cultuur.

De manier waarop de oorlog wordt getoond is weinig veranderd ten opzichte van de periode hiervoor. Het kan nog altijd worden bestempeld als overwegend realistisch. In tegenstelling tot Milestone gebruikt Kubrick echter geen dramatiserende of spectaculaire methoden om zijn visie over te brengen. Wat ook is veranderd zijn de ideeën die aan de film ten grondslag liggen. Door eigentijdse noties van klassenverhoudingen te injecteren in zijn film creëert Kubrick een nieuwe mythe over de redenen waarom de Eerste Wereldoorlog gevochten werd. Daarmee reflecteert het duidelijk een populaire verandering in het denken over oorlog.

Het is vanaf de Tweede Wereldoorlog dat de Grote Oorlog een eigen pad ontwikkeld in de Amerikaanse filmgeschiedenis, aangezien films over het onderwerp maar spaarzaam worden uitgebracht. Amerikaanse conflicten die volgden op de Eerste Wereldoorlog werden beter begrepen, waren eenvoudiger te verfraaien en werden dan ook vaker naar het witte doek gebracht. Waar het conflict in de jaren '30 en '40 nog werd gebruikt om de samenleving op te roepen tot patriottisme en paraatheid, is dat na de Tweede Wereldoorlog grotendeels verloren gegaan en keert het genre terug naar de tragische invalshoek.

Hoofdstuk 3: 1971 - heden

In deze periode is Hollywood volledig over zijn klassieke tijd heen. *New Hollywood* had de ruimte gecreëerd voor nieuwe, jonge regisseurs en experimentele films. Ambitieuze en politiek progressieve films bleken economisch rendabel te zijn en het systeem ontwikkelde meer flexibiliteit en ruimte voor experimentele film. Wat hier in de jaren '70 echter op volgde was conservatiever. Hollywood trachtte zijn traditionele filmgenres nieuw leven in te blazen met grotere budgetten, veel special effects en meer spektakel; de tijd van de 'blockbuster' was aangebroken. De eerste grote successen hierin waren Steven Spielbergs' *Jaws* (1975) en George Lucas' *Star Wars* (1977). Studio's richtten zich nu op slechts enkele films per jaar, waarbij de nadruk lag op hoge commercialiteit. Deze films zijn veelal conceptueel simplistisch, met steracteurs om de film te dragen.⁸⁷ Tot op de dag van vandaag produceert Hollywood op deze wijze, maar met de snelle evolutie van nieuwe, digitale, vormen van entertainment moet de Amerikaanse filmindustrie blijven innoveren om relevant te blijven. De schaal waarop gewerkt wordt kan alleen in stand gehouden worden door gigantische productiekosten. Filmbudgetten lopen op in de honderden miljoenen, en er is significante en dure promotie nodig om deze investering terug te krijgen. Dit brengt risico's met zich mee, en een meer conservatieve manier van filmproductie.

Winter karakteriseert deze laatste periode als periode waarin de kijk op oorlog, en daarmee de oorlogsfilm, verandert. Asymmetrische oorlogsvoering werd meer en meer de norm. Deze oorlog was chaotischer, maakte meer burgerslachtoffers, en ging tussen minder duidelijk gedefinieerde (nationale of intra-nationale) facties, dan in voorgaande delen van de 20^e eeuw. Dit leidde tot een minder moralistische, meer genuanceerde visie in de oorlogsfilms. Het geloof in het tonen van een realistische oorlog leek deels te vervallen, wat de deur zou openen voor innovatieve, indirecte visies op oorlog, waarin de ervaring van de soldaat centraler staat dan de oorlog als geheel. Films trachtten niet langer oorlog moreel te duiden, maar om zijn effecten te laten zien op de mens, soldaat en burger, die er slachtoffer van was. Volgens Winter betekent dit echter niet dat de films in deze periode allemaal pacifistisch zijn. Ze lijken juist aan te willen tonen dat oorlog zowel het best, als het slechtste in de mens naar boven kan brengen. Heroïsche weergaves kwamen daarmee minder voor, en als ze er waren dan ging het vaak om kleinere gebaren van menselijkheid in tragische situaties.

⁸⁷ P. Kramer, 'Post-Classical Hollywood', in: J. Hill en P. Church Gibson, *American Cinema and Hollywood: Critical Approaches* (Oxford, 2000) 70-81.

Wat opvalt in de eerste 40 jaar van deze periode is het relatieve gebrek aan films over de Grote Oorlog. Dit zal deels verklaard kunnen worden door de hoeveelheid Amerikaanse producties die nog altijd werden gemaakt over andere conflicten. De Vietnamoorlog leverde een uitstekend filmisch canvas waar vele regisseurs inspiratie uit hebben geput, veelal met succes. Winter spreekt ook over de intrede van de Holocaust in cinema, wat een nieuwe nadruk legde op werk over de Tweede Wereldoorlog en slachtofferschap in oorlog in het algemeen. Dit op zichzelf kan echter niet verklaren waarom de films die in deze jaren wel werden gemaakt over de Grote Oorlog qua inhoud zo verschillen van wat Winter uitlijnt. Zoals ik stelde in de inleiding waren films in het begin van deze periode veelal spektakelstukken, van de genuanceerde visie die hij toeschrijft aan de periode is hier geen sprake. In de voorbeelden die ik heb gekeken mist de genuanceerde, minder moraliserende kijk waarover hij spreekt. Ik zou eerder zeggen dat sensationele representatie hier, door middel van special effects, een nieuw hoogtepunt bereikt. Of dit te verklaren valt door maatschappelijke invloeden zal bekeken worden aan het eind van het hoofdstuk. Voor nu keer ik me tot de hoofdanalyse van deze periode.

1917

Mendes maakte *1917* naar eigen zeggen om de verhalen van zijn opa recht te doen. Alfred H. Mendes, aan wie de film is opgedragen, was korporaal tijdens de Eerste Wereldoorlog. Mendes stelt dat oorlog een interessant thema is voor film, omdat het mensen extreem op de proef stelt. Het zou iets blootleggen in de mens, en hen confronteren met de universele vraag of je je op zou offeren voor een groter goed. De twee hoofdrollen in *1917* werden gegeven aan de relatief onbekende Britse acteurs George MacKay en Dean-Charles Chapman. Naar Mendes' mening zou een te bekende acteur het publiek te veel zekerheid geven dat zijn karakter zou overleven. De dood moest juist een constante dreiging zijn in de film. Cinematografie voor de film was de verantwoordelijkheid van de ervaren cinematograaf Roger Deakins. Ervaring met camerawerk was een vereiste, want Mendes had *1917* voor zich gezien als een one-shot movie; een film die door middel van cinematografische trucage lijkt op één langgerekt shot. Deze techniek geeft het idee dat de film zich in real time afspeelt, wat goed past bij het concept van één korte missie die getoond wordt in de film.⁸⁸ Juist omdat de Eerste Wereldoorlog zich op

⁸⁸ B. Beekman, 'Regisseur Sam Mendes en cameraman Roger Deakins over hun sensationele film '1917', een als één take gefilmde helletocht' (versie, 8-1-2020), <https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/regisseur-sam-mendes-en-cameraman-roger-deakins-over-hun-sensationele-film-1917-een-als-een-take-gefilmde-helletocht~b60d63ae/>

zo'n compact terrein afspeelt, waarbij werd gevochten om iedere honderd meter grond, was het mogelijk de kijker mee te nemen op een gehele missie door het front.⁸⁹ Hierover zal ik uitweiden in de paragraaf over visuele taal.

Het plot gaat om een enkele missie voor de Britse korporaals Schofield en Blake. Hun meerdere, generaal Erinmore, beveelt om een boodschap over te brengen aan kolonel Mackenzie. Deze is van plan terugtrekkende Duitse troepen aan te vallen, maar dit blijkt een val die zal leiden tot de dood van zeker 1600 man, waaronder Blake's broer. Het is hun missie te zorgen dat de aanval geen doorgang vindt. Dit betekent een tocht dwars door niemandsland en de verlaten Duitse linie. De film volgt hen door de verschillende delen van het front op de route naar het vooruitgeschoven bataljon. Hun weg is echter gevuld met tegenstand en Blake komt te overlijden. Uiteindelijk vindt Schofield de Britse stellingen terwijl de aanval net begint. Ondanks de chaos van het gevecht weet hij de kolonel te bereiken en verder bloedvergieten te voorkomen. De film eindigt nadat Schofield Blake's broer heeft gevonden. Zijn verdere lot in de oorlog blijft ongewis.

Visuele taal

Wat de film op visueel gebied het meest onderscheid is het gebruik van de lange shots die aaneen gemonteerd zijn om één vloeiend geheel te vormen. Deze shots duren gemiddeld 9 minuten en geven een gevoel van oprechtheid mee aan de film. Waar normaal in film met montage en slim snijden verschillende betekenissen worden gecreëerd, moet *1917* het volledig hebben van dat wat het laat zien. Dit legt ook de nadruk op het camerawerk, dat in deze film voornamelijk handheld is gedaan. De uitzondering hierop zijn de hogere shots, waarvoor de camera op een wagen of kraan werd gemonteerd. De camera is veelal dicht bij de personages te vinden, op ooghoogte, en beweegt met hun tempo mee. Hierbij verwisselt het regelmatig van perspectief; volgend, vooruit lopend of parallel aan de soldaten. De kijker krijgt hiermee de kans afwisselend de omgeving en de reacties van de karakters te zien. De camera toont vaak waar de soldaten naar kijken, maar leidt daarnaast ook een eigen leven, waarbij hij zich regelmatig vertraagt om zich te richten op de omgeving of juist op een detail. De camera lijkt te kijken naar de wereld zoals een mens dat zou doen, wat het publiek het gevoel geeft zelf mee te lopen met de personages. Deze structuur betekent ook dat de film zich volledig in 'real time' afspeelt. Er is slechts één moment waarop een tijdsprong plaatsvindt en dat is als Schofield

⁸⁹ A. Zagt, 'Kijker moet de angst voor de dood lijfelijk ondervinden in 1917' (versie 9-1-2020), <https://www.ad.nl/show/kijker-moet-de-angst-voor-de-dood-lijfelijk-ondervinden-in-1917~aca39291/>.

bewusteloos raakt. Dit geeft de film een gevoel van urgentie en voortstuwende beweging; de kijker beleefd de gebeurtenissen op hetzelfde haastige tempo als de personages.

Een goed voorbeeld van de manier waarop de camera functioneert is de scène waarin de twee hoofdpersonages het niemandsland oversteken. De scène begint rond minuut 16:30. Het licht in deze sequentie is, net als in het overgrote deel van de film, natuurlijk, aangezien het zich buiten afspeelt. De scène is geschoten bij bewolkt weer, dus er is sprake van diffuus licht, wat de scène een koele, sombere uitstraling geeft. Als de personages uit de loopgraaf klimmen beweegt de camera dicht naar hun schouder, waardoor de kijker de ravage kan zien waartegen de soldaten aankijken. Hierna wordt de camera laag bij de grond gehouden om precies de gehurkte mannen in close-up weer te geven. De camera blijft de personages volgen, maar niet op ooghoogte; in plaats daarvan beweegt hij naar het lijk van een rottend paard. Blake loopt de compositie in, zijn reactie van walging op het karkas wordt getoond. Als hij wegstapt, volgt de camera hem naar het volgende obstakel: rijen prikkeldraad. De mannen worden hier links in het shot geplaatst om een lijk dat half rechtop in de blokkade hangt te tonen. Dezelfde wisseling van tracking shots en reactie shots wordt tijdens de hele scène gebruikt. De afstand tot de personages wisselt ook af om een groter deel van de omgeving te tonen. Door zowel de personages, als het landschap achter hen, in beeld te brengen, geeft Mendes de kijker een idee van de setting en met welke emotie de personages daar op reageren. Voorbeelden hiervan zijn angst, spanning en walging. Een paar shots valt extra op. Zo is de camera in staat dwars door prikkeldraad en raketten over een diepe poel water te bewegen. Een ander interessant shot is wanneer de camera halt houdt naast het hoofd van een lijk in de modder. Schofield kijkt de man, en de kijker aan, en het lijkt alsof het publiek hem waarneemt vanuit de blik van de dode. De film schroomt dus niet om het perspectief van een personage los te laten om een interessant shot te creëren, al wordt dit spaarzaam gebruikt. De hoofdpersonages zijn in haast ieder shot in beeld. De focus tussen de twee wordt uitgewisseld door bijvoorbeeld een gedeelde blik, een 'eyeline match', waardoor het camerawerk subtiel overeenkomt met de handelingen van de personages. De compositie wordt bepaald door de bewegingen van de karakters en de camera. Het camerawerk stuurt de kijker dus om steeds weer naar een ander kader te kijken.

Door de structuur van de film kent deze geen klassieke scènes, afgebakend door cuts. In plaats daarvan markeren veranderingen in omgeving de partities van de film. Zo begint de film bij een bloemenveld waar de soldaten in liggen te rusten. Maar al snel bewegen de hoofdpersonen zich naar de voorkant van de linie, door veldkeukens, schuilkeizers, tunnels en loopgraven, steeds dieper en dieper naar het front, weg van de natuur, totdat ze in het volledig verschroeide niemandsland staan. Omgeving en mise-en-scène is dan ook zeer belangrijk voor

1917. Hiermee toont de film een inclusief beeld van het leven aan het front; de volledige periferie van het achterland tot de voorste loopgraaf komen in beeld, met achterin soldaten die hun dagelijkse bezigheden doorlopen, en voorin gespannen, uitgeputte troepen die wachten op de volgende artilleriebarrage. Dit wordt ondersteund door uitstekende rekwisieten, kostuums, grote hoeveelheden extra's (450 man bij de grootste scène⁹⁰) en uitgestrekte sets. De hoeveelheid aandacht die hierin is gestoken geeft de film een overheersend gevoel van realisme. De film is hiermee een uitstekend voorbeeld van hoe het medium de kijker een levendig beeld kan geven van hoe het verleden eruit moet hebben gezien. Daarnaast weet het filmen in 'real time' de schaal van de gehele operatie veel beter uit te drukken dan andere films. Een voorbeeld hiervan zijn de wijdverspreide linies; het kost relatief veel tijd om bij het front te komen, maar de vijandige linies zijn gevoelsmatig erg snel bereikt. Dit illustreert hoe klein de marges waren waarover werd gevochten.

Naar mijn idee probeert *1917* visueel twee thema's duidelijk over te brengen. De eerste is de alomvattende aanwezigheid van de dood. Met regelmaat blijft de camera hangen op een lijk van een soldaat of dier dat de soldaten zien liggen. Het beeld scheert zo dicht langs de gevallen dat het in één instantie zelfs dwars door een zwerm vliegen heen beweegt. We zien gedode soldaten in verschillende gemutileerde staten, met het gezicht in de modder of juist opgezwollen drijvend aan het wateroppervlak. De film schuwt het niet om de kijker eraan te herinneren dat oorlog nietsontziend dodelijk is en dat daar geen glorie aan te onthalen valt. Deze lijken vormen de stille getuigenissen van hoe de oorlog mensenlevens verbruikt tot ze niets meer zijn dan stinkende rekwisieten, achteloos verspreid over het landschap en aangevreten door de vele ratten die het front bevolken. 'Random victimization', zoals besproken in hoofdstuk 1, is hier ook van belang.⁹¹

Een ander thema is de vernietiging van de omgeving. Eerder in deze sectie vermeldde ik al hoe de soldaten hun reis beginnen in een bloemenveld maar door het front heen bewegen totdat ze de voorste linie bereiken. Het contrast tussen de twee is groot. Dit effect wordt versterkt en uitvergroot doordat Mendes juist de tijd neemt de natuur te tonen. Niemandsland is hier een wirwar van zwartbruine modder, dikke lagen prikkeldraad en diepe kraters gevuld met vies water. Waar Kubrick koos voor een zwart-wit weergave van de oorlog, vergelijkbaar met de newsreels van vroeger, om een gevoel van realisme te creëren, is hier de aanwezigheid van kleur een belangrijke factor in het tonen van het onnatuurlijke slagveld. Waar de momenten

⁹⁰ N. Jones, 'The Hardest Day on the Set of 1917' (versie 13-1-2020), <https://www.vulture.com/2020/01/1917-movie-the-hardest-days-on-set.html>.

⁹¹ Rothermel, 'Anti-War War Films', 82.

in de natuur veelal een sereen wijds uitzicht tonen met veel groen, zijn de scènes in de loopgraven en het niemandsland veel claustrofobischer en bleker, gemarkeerd door aardetinten en mistig witte luchten. Dit keert ook terug bij de weergave van de menselijke leefwereld. De terugtrekkende Duitse troepen hebben de tactiek van de verschroeide aarde toegepast; alles wat enigszins van waarde kan zijn voor de vijand is vernietigd.⁹²

Eén van de laatste scènes toont beide thema's op indrukwekkende wijze en vormt ook een goede vergelijking met de vorige films die ik besprak. Tijdens de aanval die Schofield tracht te verijdelen wordt er gevochten op een nieuw slagveld, een onbeschadigd wijds graslandschap met nieuw uitgegraven linies van wit zand. Schofield moet, om de kolonel te bereiken, parallel langs de linie rennen terwijl de eerste charge begint. De camera toont zijn vooraanzicht en beweegt achterwaarts terwijl de soldaat langs de linie rent. Je ziet hoe honderden extra's uit de loopgraaf springen en naar voren rennen. Het shot toont meer en meer van het veld totdat de artilleriebarrage begint. Granaten slaan om Schofield in en vellen verschillende soldaten, de lucht vult zich met zand en rook waardoor de kleuren en het licht vergrauwen. Schofield duikt terug de loopgraaf in terwijl het scherm zich vult met dood en vernietiging. De camera schudt wild bij de inslag van granaten. Juist omdat deze charge zich niet afspeelt in het bestaande niemandsland, is te zien hoe de oorlogsvoering de natuurlijke orde vernietigt en het landschap vult met zijn slachtoffers. Daarbij moet wel gezegd worden dan deze scène een voorbeeld is van momenten waarop de film duidelijk kiest voor een spectaculaire weergave van oorlog, waarbij de hoofdpersoon een actie onderneemt die hoogst onrealistisch is. In deze sensationele momenten maakt Mendes van *1917* een blockbuster, inclusief een complexe 'set piece' om het publiek te imponeren. Deze scène zou zeker bestempeld kunnen worden als militaire pornografie; tientallen manschappen sterven voor de ogen van de kijker terwijl de hoofdpersoon een wanhopige laatste heldendaad verricht. Deze behandeling staat in contrast met de weergave van de dood in scènes zoals die in het niemandsland. Waar eerst werd stilgestaan bij de tragische dood van het individu, zowel mens als dier, sterven gezichtsloze soldaten hier zonder enige eerbied. Tegelijkertijd creëert dit ook de urgentie voor Schofield om de missie af te ronden en erger te voorkomen.

Wat mise-en-scène betreft is *1917* grotendeels gewijd aan een realistische weergave van oorlog. De gecreëerde atmosfeer, het gebruik van de sets en de kostuums is van hoge kwaliteit en de 'real time' ervaring van het plot zorgt voor een uitstekend beeld voor de kijker

⁹² J. Matthews, 'Movie Review: 1917' (versie 31-1-2020), https://digitalcollections.dordt.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2153&context=faculty_work.

van de schaal van het front tijdens de oorlog. Daarnaast lijkt het camerawerk op subtiële wijze een personage te verworden, dat de getoonde gebeurtenissen zelf meemaakt. De film geeft hiermee het gevoel dat het een inkijk biedt in de ervaring van de soldaat. Tegelijkertijd leverde deze filmtechniek kritiek op. Manohla Dargis stelt in haar recensie dat de cinematografische trucage in de film ongetwijfeld indrukwekkend is, maar daarmee afleidt van de sombere realiteiten van de Eerste Wereldoorlog. De camera maakt inderdaad onconventionele en indrukwekkende bewegingen om tot het ‘one shot’-effect te komen, maar dat kan dus evengoed gezien worden als opzichtig.⁹³ Deels moet ik haar hierin gelijk geven. Het camerawerk, en ook de mise-en-scène hebben een esthetiserend effect op het conflict. En de media aandacht die *1917* genereerde gaat inderdaad veel over hoe het camerawerk tot stand is gekomen, in plaats van wat de film te zeggen heeft over de oorlog. Dat is een gemiste kans. Het gevoel van immersie dat deze visuele ervaring oplevert, weegt naar mijn mening op tegen dit nadeel.

Plot en Karakters

1917 wordt gemarkeerd door meerdere thema's en deze komen verschillend tot uiting in de karakters en het plot. Waarschijnlijk de belangrijkste is moed, dat wordt getoond als de bereidheid jezelf op te offeren voor een groter doel. Voor Blake en Schofield is dat de missie waar de film zich rond centreert, namelijk het tijdig bezorgen van hun orders en daarmee de levens redden van 1600 man. Blake's broer vecht in deze divisie, dus voor hem is het doel persoonlijker dan voor Schofield. Het is dan ook merkbaar dat Blake met meer motivatie aan de film begint. Schofield daarentegen blijkt de slag aan de Somme te hebben overleefd; een slagveld dat meer dan 350.000 Britse levens heeft opgeëist, en is voorzichtiger om zich opnieuw in het gevaar te storten. Desondanks tonen beide verbazingwekkende moed; Blake redt zijn kameraad van een explosie in een Duitse tunnel die instort. En wanneer Schofield alleen overblijft toont hij extreme volharding in het volbrengen van zijn missie. De film toont expliciet hoe zijn reis hem emotioneel en fysiek uitput. Sommige van hun heldhaftige daden zijn overduidelijk onrealistisch, maar de uitputting is een gesteldheid die vele soldaten moeten hebben ervaren aan het front van de Grote Oorlog. Het is volgens Dennis Rothermel één van de primaire manieren om een anti-oorlog sentiment te tonen in film.⁹⁴

Een ander thema is het verlies van onschuld of humaniteit in de oorlog. De twee hoofdpersonen worden gepresenteerd als normale twintigers die extreme omstandigheden

⁹³ M. Dargis, '1917' Review: Paths of Technical Glory' (versie 27-12-2019), <https://www.nytimes.com/2019/12/24/movies/1917-review.html>.

⁹⁴ Rothermel, 'Anti-War War Films', 80.

moeten zien te overkomen. Tussen de momenten van spanning zijn er ook rustige momenten waarop de twee met elkaar in gesprek gaan. Ze delen verhalen over hun leven vroeger of maken grappen. Dit is vooral te zien in Blake, die een bepaalde jeugdige sensitiviteit over zich heen heeft. In de scène die rond minuut 37 begint komt dit duidelijk naar voren. De soldaten vinden een boerderij met een boomgaard die in bloei staat. Blake blijkt veel te weten over bloesembomen, zijn moeder heeft er ook een aantal. Het herinnert hem aan thuis en hij vertelt over zijn leven daar. Dit is een herinnering aan normaliteit. Kort daarna zien ze verderop een luchtgevecht; twee Engelse dubbeldekkers schieten een Duits toestel neer. In een spannende sequentie stort het vliegtuig neer bij de boerderij. Het wrak vliegt in brand en de soldaten schieten de schreeuwende Duitse piloot te hulp. Schofield stelt dat het beter is om hem uit zijn lijden te verlossen, maar Blake staat erop hem te helpen. Terwijl Schofield water haalt steekt de Duitser Blake neer. De wond blijkt al snel fataal. Er volgt een pijnlijke scène waarin Blake langzaam sterft. Schofield blijft aan zijn zijde en lijkt nauwelijks te bevatten wat er is gebeurd. Als hij uiteindelijk de locatie verlaat kijkt hij terug naar de bloesembomen, een representatie van hoe het leven voor de oorlog was. De film lijkt te reflecteren op de herinnering aan de humaniteit die ze verloren hebben. Deze gedeelde humaniteit werd Blake fataal, omdat hij er nog steeds in geloofde en de Duitser zag als mens in plaats van als vijand.

Het thema van de dood is niet alleen visueel aanwezig, maar heeft ook belangrijke weerslag op het narratief. Dit wordt onder andere in de dynamiek tussen Blake en Schofield gepresenteerd. In eerste instantie wordt Blake gepresenteerd als de belangrijkste hoofdpersoon. Hij neemt de leiding in de missie, wordt centraal gepresenteerd in veel shots en is het sympathiekst van de twee. Echter op één derde van de film is hij het die wordt vermoord en moet Schofield plots zijn last overnemen. Het doden van de hoofdpersoon op deze manier is onconventioneel.⁹⁵ Het is juist door deze onconventionele actie, en de ondermijning van de verwachting van het publiek die hiermee gepaard gaat, dat *1917* een veelzeggend punt weet te maken over de aard van oorlog en het extreme gevaar waarin de soldaten leefden. Het geweld dat ieder van hen wordt aangedaan maakt geen onderscheid en de dood is willekeurig. Blake geeft een gezicht aan de 20 miljoen slachtoffers van de Eerste Wereldoorlog. Narratief gezien levert Blake's dood Schofield bovendien de motivatie en vastberadenheid om de missie af te ronden.

⁹⁵ Eén van de eerste films die hiervoor koos was *Psycho* (1960) van Alfred Hitchcock. Ten tijde van die release was dit ongehoord.

Winters typering lijkt in die zin goed toepasbaar op *1917*. De film gaat immers vooral om de menselijkheid in oorlog en de manier waarop het de soldaten heeft beïnvloed. Dat wil niet zeggen dat de film niets probeert te zeggen over de aard van de Eerste Wereldoorlog, maar deze boodschap is wel enigszins verward. Het gehele plot van de film is gebaseerd op het idee dat de Britse legerleiding het een noodzaak vindt de levens van de soldaten in het voorwaartse bataljon koste wat kost te sparen. Dit impliceert een humane houding van de officieren die simpelweg niet strookt met de realiteit. De Britten hebben, net als de andere strijdende naties, zonder scrupules honderdduizenden jonge mannen laten sterven op de fronten van de Grote Oorlog. De implicatie dat ze zich zouden bekommeren om 1600 levens is daarmee onwaarschijnlijk.⁹⁶ *1917* is in die zin te optimistisch over de manier waarop de Grote Oorlog geleid werd. Tegelijkertijd geeft de film een cynische boodschap af door het karakter van kolonel Mackenzie, de commandant van het voorwaartse bataljon. Deze wordt gepresenteerd als oorlogszuchtig, en representeert de inhumane manier waarop de oorlog is gevoerd, namelijk bereidt om directe orders te negeren omdat hij ‘leeft voor het gevecht’. Als hij uiteindelijk toch wordt overgehaald om zijn aanval te staken stelt hij bitter dat er op korte termijn een ander order van hogerhand zal komen en dat hij alsnog de Duitse linie zal moeten aanvallen, wat Schofield’s hachelijke missie zinloos zou maken. Volgens Mackenzie eindigt hun oorlog pas als er slechts één man staande blijft, en is het een verbeterde uitputtingsstrijd. Door deze twee standpunten ontstaat er een ambiguïteit in Mendes’ boodschap over de oorlog. Zijn centrale boodschap lijkt dat individuele heldenmoed ertoe doet, ook in de Grote Oorlog. Aan het einde lijkt hij echter het tegenovergestelde te impliceren. Hij veroordeelt de oorlog tegelijkertijd hard én niet hard genoeg. Mendes stelde zelf in een interview dat hij de officieren niet over wilde laten komen als wreed of onbegripvol. Maar meer als mannen die zelf ook slechts een beperkt begrip hebben van de situatie en daarmee niet altijd goede beslissingen kunnen maken.⁹⁷ Dit zou zeker een realistisch uitgangspunt zijn, maar de film communiceert dit op zichzelf niet duidelijk.

De rol van het narratief in *1917* is door deze dissonante uitgangspunten lastig te duiden. De wereld waarin de film zich afspeelt is buitengewoon sterk en lijkt haast op re-enactment. Het verhaal dat zich daarbinnen afspeelt staat soms echter ver van de emotionele horror die de film in zijn beste momenten impliceert. Daarmee wil ik niet zeggen dat zijn opzet onrealistisch

⁹⁶ C. Tempelman, ‘‘1917’ Turns a Horrific War into an Uplifting Hero’s Journey’ (versie 8-2-2020), <https://www.nytimes.com/2020/02/08/opinion/1917-movie-world-war-i.html>.

⁹⁷ Sunday Times, ‘War epic ‘1917’ is more about human experience than history, says director Sam Mendes’ (versie 19-1-2020), <https://www.timeslive.co.za/sunday-times/lifestyle/2020-01-19-war-epic-1917-is-more-about-human-experience-than-history-says-director-sam-mendes/>.

is. Mendes heeft zich gebaseerd op de Duitse tactische terugtocht naar de Hindenburglinie die inderdaad plaatsvond in 1917. Hij koos dit naar eigen zeggen, omdat de oorlog op het westelijk front verder een vrij statische affaire was. Om de schaal van de oorlog te tonen, moest een reis van meer dan 200 meter mogelijk zijn en dat is wat dit scenario bood. De statische aard van de loopgraafoorlog is volgens hem ook de reden waarom er weinig oorlogsfilms over de periode worden gemaakt. Het is voor regisseurs moeilijk daar een meeslepende film over te maken.⁹⁸ Naar mijn idee past de getoonde missie ook beter bij modernere vormen van oorlog, waar veelal wordt gevochten in kleinere teams en met losjes bepaalde linies. *1917* toont zelfs dezelfde spanning als films over Vietnam of de ‘War on Terror’, waar de vijand veelal verborgen is en de soldaten worden bedreigd met hinderlagen. Niet alleen maakt dit het getoonde drama persoonlijker, maar ook herkenbaar voor modern publiek.

De vraag blijft echter of de herinnering van de Eerste Wereldoorlog wel geholpen met meeslepende representaties. Veel recensenten lijken van mening te zijn dat dit het conflict geen recht doet. Mendes zelf lijkt in te zien dat een spectaculair verhaal, gevuld met ouderwetse noties van heroïsme, niet echt past in de context van deze oorlog. Dat zien we terug in het karakter van Mackenzie. Daarbij moet wel gezegd worden dat veel films in deze periode van voor 2000, de Grote Oorlog veel sterker dramatiseerden dan Mendes, dus er is duidelijk een verschuiving naar een meer contemplatieve, realistische zienswijze.

Aan de andere kant is het mogelijk te argumenteren dat representaties van individuele moed en heroïsme nuttig zijn voor een publiek om de oorlog te kunnen duiden. Zelfs als de gehele oorlog een nutteloze slachting is, dan kan een individuele soldaat nog steeds het juiste proberen te doen. Misschien niet de oorlog winnen, maar wel een bataljon redden van een onnodig vervroegde dood. Dit is dan een gebaar van menselijkheid in een tragische situatie, of een situatie die de oorlog niet moreel duidt, maar de kijker zelf kan laten beslissen of de getoonde acties zinvol waren. Dit sluit aan bij de filmische representaties zoals *Winter* ze omschreef. Ze vormen een mythe waarmee het publiek de oorlog kan begrijpen; niet als een spannend avontuur, maar wel als iets waar humaniteit ondanks alles zichtbaar blijft. Mendes heeft een film gemaakt waar de individualiteit en het lijden van de soldaat voorop staat, waar het behoud van menselijk leven constant wordt bedreigd en daarom juist koste wat het kost beschermd moet worden. Of dit past binnen moderne opvattingen over oorlog zal bekeken worden in de volgende sectie.

⁹⁸ A. Zagt, ‘Kijker moet de angst voor de dood lijfelijk ondervinden in 1917’ (versie 9-1-2020), <https://www.ad.nl/show/kijker-moet-de-angst-voor-de-dood-lijfelijk-ondervinden-in-1917~aca39291/>.

Maatschappij

De jaren '70 wordt volgens Zia Hasan bestempeld als 'the media decade'; een periode waarin de publieke perceptie van belangrijke gebeurtenissen zoals het Watergate schandaal en de Iran-crisis voor het merendeel werd bepaald door nieuwsreportages. Dit had ook groot effect op de Amerikaanse oorlogsinzet. Het belangrijkste voorbeeld daarvan is ongetwijfeld de Vietnamoorlog, een conflict waarvan sommige historici achtten dat dit werd verloren door het toedoen van berichtgeving in de Amerikaanse pers. De Amerikaanse GI werd geportretteerd als slachtoffer; soldaten in een onbekend land, met een verborgen vijand en een toenemende brute manier van oorlogsvoering die weinig effectief leek. Het Amerikaanse publiek sympathiseerde zelfs met soldaten die zich tegen hun officieren keerden omdat deze hen aan zouden zetten tot wreedheden en geweld. De negatieve beeldvorming die uit deze percepties voortkwam zou de publieke opinie zo verdraaid hebben dat de Amerikaanse inmenging in het conflict onhoudbaar werd.⁹⁹ Uiteindelijk zou de V.S. deze oorlog opgeven zonder een overwinning te behalen, waarmee zijn veteranen het heroïsche onthaal werd afgenomen, dat vorige generaties soldaten wel hadden gekregen. Zij keerden terug in een samenleving die hun strijd zag als een onrechtvaardige en velen worstelde met symptomen van PTSS. Zij mengden zich in het debat rondom Amerikaans militarisme als demonstranten tegen hun eigen oorlog en speelden een bepalende rol in de perceptie van Amerikaanse inmenging in toekomstige conflicten. Michael Ryan en Douglas Kellner spreken van een cultuur van schaamte die de Amerikanen overviel na Vietnam, en militaire inzet impopulair maakte. Hollywood had tijdens het conflict heroïsche portretten nieuw leven ingeblazen, met name van de Tweede Wereldoorlog. Op het anti-oorlog sentiment reageerde Hollywood met verschillende kritische films over de oorlog.¹⁰⁰ Donald Trumbo gebruikte de Eerste Wereldoorlog om een tijdig anti-oorlogsstatement te maken met *Johnny Got His Gun* (1971). Dit is misschien wel één van de puurste anti-oorlogsfilms die er bestaan als men de argumentatie van Luc Raddon aanhoudt die ik in de inleiding besprak.¹⁰¹ Het kaart de immoraliteit van oorlog aan door een gemutileerde soldaat en zijn lijden centraal te stellen. Het vervalt daarin echter voornamelijk in sentimentaliteit.¹⁰² Het slachtofferschap van Vietnamveteranen werd zeker na het conflict een belangrijk filmthema. Dit leverde zowel dramatische films op, zoals Michael Cimino's *The*

⁹⁹ Huebner, *The Warrior Image*, 7-12, 128-130.

¹⁰⁰ Z. Hasan, 'The 1970s', in: P.C. Collins, *The Columbia Companion to American History on Film* (New York, 2003) 37-41.

¹⁰¹ Raddon, *De Kracht van het Beeld*, 55-64.

¹⁰² M.F. Nordon, 'Johnny Got His gun: Evolution of an Antiwar Statement', in: P.C. Rollins en J.E. O'Connor, *Hollywood's World War I: motion picture images* (Bowling Green, 1997) 161-173.

Deer Hunter (1978), maar ook sensationele blockbusters, zoals de *Rambo*-films in de jaren '80. Deze films gaan over een afgetrainde Vietnamveteraan die zich verraden voelt door de politiek en uiteindelijk terug gaat naar Vietnam om, met succes, gewelddadige genoegdoening te vinden. Het vormt een duidelijke reactie op de onzekerheid die ontstond na het verlies van de Vietnamoorlog, en het fungeert als een manier om het vertrouwen te herwinnen in Amerikaans militarisme.¹⁰³

Vanaf midden jaren '80 signaleren verschillende academici een ware 'memory boom' in de landen die hadden geparticipeerd in de Eerste Wereldoorlog. Dit was met name te zien in de toename van academische publicaties en het openen van verschillende musea gewijd aan de herdenking van het conflict. De nadruk ligt hierbij op de tragische invloed die de oorlog had op Europa, en het herdenken van de miljoenen slachtoffers. Hiermee wordt een duidelijke narratief gevormd.¹⁰⁴ In de V.S. lag dit gecompliceerder. Volgens Ross Wilson was hier lange tijd geen centrale boodschap over de oorlog. De Eerste Wereldoorlog stond tot de 21^e eeuw nog altijd in de schaduw van de herinnering aan de Tweede Wereldoorlog, die met zijn duidelijke narratief wel een centrale rol speelde in de Amerikaanse samenleving. Academici zagen de Eerste Wereldoorlog als een vergeten conflict in de Amerikaanse herinnering.¹⁰⁵ De V.S. was in dit decennium gepreoccupeerd met de nalatenschap van de Vietnamoorlog en de fragiele detente met de Sovjet-Unie. Tegelijkertijd kwam er een nieuw gevaar op, dat van het internationaal terrorisme. Aanslagen kwamen meer en meer voor in de nieuwscyclus, en Jihad, heilige oorlog, werd verklaard aan de V.S..¹⁰⁶

De jaren '90 opende kort na de val van het communistisch machtsblok, wat de V.S. plots veranderde in de enige supermacht. Amerikaans buitenlandbeleid werd een belangrijk issue. Het politieke stelsel realiseerde zich dat oorlog in deze tijd niet kon worden gerechtvaardigd op morele of politieke gronden als gevaar voor het thuisland. Oorlog werd nu meer eufemistisch beredeneerd als 'preventieve vergelding'; een vijand aanvallen voordat hij een gevaar wordt. Populaire steun voor deze interventies schommelde sterk. Op de Golfoorlog werd gereageerd met enthousiasme; Saddam Hoesseins agressie in Koeweit gaf afdoende reden

¹⁰³ M. Ryan en D. Kellner, 'Vietnam and the Crisis of American Power: Movies, War and Militarism', in: S.J. Ross, *Movies and American Society* (Oxford, 2002) 281-302.

¹⁰⁴ S. Brandt, 'Memory of the War: Popular Memory 1918-1945, 1945 to the Present' (versie 24-5-2017), https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/memory_of_the_war_popular_memory_1918-1945_1945_to_the_present.

¹⁰⁵ R. Wilson, 'Centenary (USA)' (versie 25-4-2019), https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/centenary_usa.

¹⁰⁶ W.J. Palmer, 'The 1980s', in: P.C. Collins, *The Columbia Companion to American History on Film* (New York, 2003) 42-44.

tot interventie en de overwinning werd ervaren als een repatriëring van militair zelfvertrouwen na Vietnam.¹⁰⁷ Zolang er militaire successen werden geboekt bleef steun hoog, maar als operaties stagneerden, en doden en gewonden toe bleven nemen, daalde deze steun net zo snel.¹⁰⁸ Met de aanvang van de ‘War on Terror’, naar aanleiding van de aanslagen van 9 september 2001 in New York, is de V.S. beland in een oorlog zonder duidelijke vijand of slagveld. Deze oorlog beïnvloedt veel Amerikanen op het thuisfront nauwelijks en naarmate het conflict langer aanhoudt wordt de rechtvaardiging steeds ingewikkelder.¹⁰⁹ De uitdagingen die het Amerikaanse leger moet aankunnen ontwikkelen snel, en met non-traditionele bedreigingen zoals cyber security en klimaatverandering wordt het moeilijker om de rol van het leger te definiëren. Sinds de V.S. in de jaren ’70 overging op een vrijwilligersleger, in plaats van dienstplicht, is het instituut veel kleiner geworden en is het meer verwijderd geraakt van de samenleving. Waar vroeger een burger enkele jaren als soldaat werd ingelijfd, om vervolgens terug te keren in de samenleving, is deze binding met de samenleving nu sterk gereduceerd.¹¹⁰ Desondanks is de publieke steun voor het leger hoog. Rosa Brooks noemt het steunen van de troepen zelfs een ‘civiele religie’ voor Amerikanen. Desondanks zijn velen onwetend over hoe het leger functioneert.¹¹¹ Dit kan leiden tot publiekelijk onbegrip over de capaciteiten van het leger en de manier waarop zij complexe problematiek, zoals internationaal terrorisme, bestrijden. Dit schaadt het vertrouwen en de steun in de krijgsmacht.¹¹² Eventueel onbegrip van het publiek over het functioneren van het leger, heeft geen invloed op het belang dat wordt gehecht aan dit instituut; succes is één van de belangrijkste factoren in publieke steun voor oorlog. Volgens onderzoekers Christopher Gelpi, Peter D. Feaver en Jason Reifler is de tolerantie voor Amerikaanse oorlogsdoden onder het publiek scherp gedaald sinds de Vietnamoorlog. Deze tolerantie heeft volgens hen alles te maken met het vertrouwen dat een oorlog op een effectieve manier gewonnen kan worden. Zolang overwinning haalbaar is, en de missie een duidelijk ingekaderd doel heeft, staat het Amerikaanse publiek in zijn algemeenheid positief tegenover een oorlogsinspanning. De afgelopen decennia waren gevuld met complexe

¹⁰⁷ P. Keeton en P. Scheckner, *American War Cinema and Media since Vietnam: Politics, Ideology, and Class* (2013) 13-18.

¹⁰⁸ W.M. Darley, ‘War Policy, Public Support, and the Media’, in: *The US Army War College Quarterly: Parameters* 35 (2005) 2, 122-125.

¹⁰⁹ Virden, *Americans And the Wars of The Twentieth Century*, 73-75, 176-183.

¹¹⁰ R.L. Goldich, ‘American Military Culture from Colony to Empire’, *Daedalus: The Modern American Military* 140 (2011) 3, 62-69.

¹¹¹ R. Brooks, ‘Civil-Military Paradoxes’, in: K. Schake and J. Mattis, *Warriors & citizens: American views of our military* (Stanford, 2016).

¹¹² B. Wittes en C. Poplin, ‘Public Opinion, Military Justice, and the Fight against Terrorism Overseas’, in: K. Schake and J. Mattis, *Warriors & citizens: American views of our military* (Stanford, 2016).

conflicten die voortsleepten zonder een beslissende overwinning. Deze werden dan ook snel impopulair. Daarnaast heeft de toegang tot moderne technologie op medisch en militair gebied geleid tot een gereduceerd aantal doden, waardoor het publiek ook verwacht dat minder slachtoffers nodig zijn om een overwinning te behalen. De dood van iedere Amerikaanse militair weegt daarmee zwaarder en wordt minder geaccepteerd. Dit beleid, dat zich door middel van technologie richt op het vermijden van slachtoffers, biedt evengoed nadelen.¹¹³ Een voorbeeld daarvan zijn aanvallen met drones; hierbij blijven soldaten buiten schot, maar komen burgers regelmatig in de ‘line of fire’. Ongetwijfeld staat de V.S. voor nieuwe uitdagingen in het ontwikkelen van de relatie tussen burger en militair.

Volgens Chapman kwam de ‘War on Terror’ tot uiting in filmrepresentaties die Amerikaanse militaire macht tonen als een noodzakelijke en positieve invloed op de wereld, voornamelijk in het licht van groeiend anti-Amerikaans sentiment in het Midden-Oosten. Terwijl de chaos van oorlog nog steeds wordt getoond is er meer nadruk op het uiteindelijke goede doel dat het zou dienen. Een voorbeeld hiervan is Ridley Scott’s *Black Hawk Down* (2002), waarin soldaten patriottisch worden geportretteerd, en een sterk gevoel van broederschap aanwezig is. Amerikaanse inmenging in buitenlandse conflicten wordt gepresenteerd als een natuurlijke gang van zaken. Slachtofferschap, zoals te zien was in eerdere decennia, lijkt geheel verdwenen als thema, evenals scepticisme over het doel van oorlog.¹¹⁴ Net als rond de Vietnamoorlog werden meerdere films over historische conflicten uitgebracht om het geloof in een ‘good war’ hoog te houden en zorgen over huidige conflicten te verlichten. Het bekendste voorbeeld daarvan is het triomfalistische *Saving Private Ryan* (1998) van Steven Spielberg, dat wederom de ‘Greatest Generation’ neerzette als de morele basis van Amerikaans deugdelijkheid.¹¹⁵ Met *We Were Soldiers* (2002) bewees Randall Wallace dat ook de Vietnamoorlog kon worden benut als heroïsche setting. Hollywood moest het trauma van Vietnam overkomen om nieuwe oorlogen te rechtvaardigen.¹¹⁶ Tegen de tijd dat publieke opinie zich tegen de oorlog in Irak keerde, reageerde Hollywood echter al snel met kritische films. Een voorbeeld daarvan is Paul Greengrass’ *Green Zone* (2010), dat de valse voorwendselen van Operation Iraqi Freedom blootlegde.¹¹⁷ De filmindustrie lijkt weinig loyaal

¹¹³ C. Gelpi, P.D. Feaver en J. Reifler, *Paying the Human Costs of War: American Public Opinion and Casualties in Military Conflicts* (Princeton, 2009) 236-241.

¹¹⁴ Chapman, *War and Film*, 236-239.

¹¹⁵ A. Auster, ‘Saving Private Ryan and American Triumphalism’, in: R. Eberwein, *The War Film* (New Brunswick, 2005) 205-213.

¹¹⁶ T. Doherty, ‘The New War Movies as Moral Rearment: Black Hawk Down and We Were Soldiers’, in: R. Eberwein, *The War Film* (New Brunswick, 2005) 205-213.

¹¹⁷ Keeton en Scheckner, *American War Cinema and Media since Vietnam*, 47-49, 98-99.

aan een bepaald narratief, maar volgt sociale trends zorgvuldig en brengt verhalen naar film die aansluiten bij ideeën die al steun ondervinden.

In deze periode is er, onder andere met de komst van het centennium, ook hernieuwde interesse voor de Eerste Wereldoorlog. Rond 2012 kwam er binnen de Amerikaanse media en de politiek het idee op dat er, net als de Europese participanten van het conflict, concreet aandacht besteed moest worden aan de honderdjarige herdenking. Wilson stelt dat dit te maken had met de recente oorlogen in Irak en Afghanistan. De V.S. moest internationaal laten zien dat ze een betekenisvolle bijdrage konden leveren aan de herdenking. Dit werd concreet in de vorming van de 'United States World War I Centennial Commission' door het Amerikaans Congres in 2013. Een centraal uitgangspunt voor de commissie was dat de Eerste Wereldoorlog moest worden opgenomen in de nationale mythe van de 'American Century'. Dit narratief ontstond na de Tweede Wereldoorlog, het stelt de twintigste eeuw als een formatieve periode voor de V.S. waarin het zich manifesteerde als wereldmacht. De Grote Oorlog was hierin nooit betrekken, maar werd nu geframed als het beginpunt van de opmars van Amerika. Hiermee werd het conflict een wijder narratief gegeven, en centraal gesteld in het begrip van de Amerikaanse vaderlandse geschiedenis. De commissie moest de oorlog weer relevantie geven, maar net als in Europa was het herdenken van de vele slachtoffers ook een belangrijk doel. Net zoals bij andere participerende landen in de internationale herdenking, kreeg dit voornamelijk vorm in vele exhibities in musea en herdenkingsevenementen bij monumenten.

Daarnaast werd de oorlog ook gebruikt om contemporaine zaken en problemen aan te kaarten. Hierbij kan gedacht worden aan racisme. De nadruk lag daarbij op het idee dat het land zich verenigde in de internationale strijd voor democratie, maar tegelijkertijd op raciaal vlak nog diep verdeeld was. Deze problematiek was voor veel Amerikanen nog altijd herkenbaar, en gaf de oorlog nieuwe betekenis. Ook werd de Eerste Wereldoorlog geframed als het moment waarop de V.S. zich voor het eerst opstelde als internationale bewaker van democratie, met de bereidheid daar over de gehele wereld voor te strijden. Dit is, gezien het voortgaande debat over de rol van de V.S. op het wereldtoneel en de vraag in hoeverre die werkelijk wenselijk is, nog altijd hoogst relevant. We kunnen dus zeggen dat de V.S. met de honderdjarige herdenking eindelijk stappen zet om de Grote Oorlog op te nemen in zijn collectief bewustzijn. Nu niet alleen als onderdeel van zijn nationale mythe, maar ook als

representatie van maatschappelijke problematiek waar het land tot op de dag van vandaag mee worstelt; niet slechts herinnering, maar ook reflectie.¹¹⁸

Het is interessant dat de herinnering van de oorlog op deze manier gebruikt kan worden. Het is echter veelzeggend dat er nieuwe betekenissen aan de oorlog worden gegeven om relevantie te vinden in het heden. De manier waarop het conflict voornamelijk wordt bekeken, als ultiem voorbeeld van de tragedie van oorlog, is weinig relevant voor Amerika. Hun eigen invloed in de strijd was immers beperkt. Historicus Eliah Bures merkt scherp op dat dit narratief over de Eerste Wereldoorlog, zo sterk gemythologiseerd en zo vaak herhaald, een eenzijdig en ongenueanceerd beeld van de oorlog heeft gecreëerd. Volgens hem was de oorlog te groot en te complex om slechts deze simpele les te blijven herhalen. Door kritisch te kijken naar deze anti-oorlog mythe zou de samenleving veel meer kunnen leren over zijn verhouding met oorlog; in het verleden, maar juist ook in het heden.¹¹⁹ De rol van Hollywood hierin is onmiskenbaar, aangezien veel films al tachtig jaar dezelfde iconografie van het front herhalen.

Naar mijn idee kan de late vorming van een samenhangend verhaal rondom het conflict verklaren waarom de V.S. zo weinig significante oorlogsfilms produceerden in deze periode. Het conflict had simpelweg weinig zeggingskracht in het bewustzijn van Amerikanen. Dit wordt evident in vergelijking met conflicten zoals de Tweede Wereldoorlog en de Vietnamoorlog. Beide kenden een duidelijk en relevant narratief voor de Amerikaanse samenleving. Hun mythes konden door film veelvuldig worden bevestigd, herzien of gecontrasteerd worden, naarmate de publieke opinie over oorlog verschoof. De aanwezigheid van zo'n narratief stelde het conflict in staat te functioneren als parabel voor de samenleving; als representatie van het Amerikaans bewustzijn en hoe dat is veranderd. De herinnering aan de Eerste Wereldoorlog leek in vergelijking versteend. Het was een vergeten conflict dat bestond als een geïsoleerde historie zonder connectie met het heden. Het leek alsof de behandeling van het conflict in Amerikaanse film daarmee eveneens versteend raakte; beperkt tot het herhalen van heroïsche clichés, ideeën en iconografie die het genre sinds de jaren '30 kent. De setting miste verder een diepere betekenis om te functioneren als een reflectie van Amerikaanse waarden. Als het centennium inderdaad kan zorgen voor een nieuwe relevantie, een nieuwe reflectie over de rol van het conflict voor de Eerste Wereldoorlog, dan kan film mogelijk weer eigentijdse ideeën in deze geschiedenis leggen.

¹¹⁸ R. Wilson, 'Centenary (USA)' (versie 25-04-2019), https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/centenary_usa.

¹¹⁹ E. Bures, 'Rest in Peace: World War I and Living Memory', *Los Angeles Review of Books Quarterly Journal* (2013) 132-145.

Kunnen we *1917* zien als een eerste symptoom van dit fenomeen? De film reproduceert in ieder geval niet het conflict als een eendimensionale tragedie, maar legt de nadruk op een verhaal over persoonlijke moed, met de tragische oorlog nadrukkelijk op de achtergrond als drijvende kracht. Voor de regisseur was dit een manier om het publiek van nu de vraag te stellen of zij in staat zouden zijn zichzelf op te offeren voor een groter goed, juist in een tijd van groeiend individualisme.¹²⁰ Dit viel niet in de smaak bij sommige critici, ongetwijfeld deels vanwege de ingebakken ideeën over wat een film over de Eerste Wereldoorlog kan en mag zijn. Dit gebrek aan opofferingsgezindheid wordt weldegelijk gereflecteerd in moderne Amerikaanse ideeën over oorlog, met name in de aversie tegen militaire slachtoffers. Dit komt voort uit een gebrek aan vertrouwen in de doelstellingen van moderne oorlog, maar Mendes laat zien dat oorlog in eerdere tijden evengoed ambigu en verwarrend was. De Eerste Wereldoorlog is des te schokkender voor modern Amerikaans publiek omdat de gebruikte tactieken de troepen in expliciet levensgevaar plaatsten. Mendes toont echter ook dat dit individuele soldaten kunnen kiezen te trachten het juiste te doen en offers te durven maken voor een groter doel. Dit doel is hier het bijstaan van hun medesoldaat en het stoppen van nodeloze doden.

Deelconclusie

De laatste periode staat voor Hollywood in het teken van schaalvergroting; films worden spectaculairder en gebruiken veel special effects. Deze schaalvergroting betekent ook de noodzaak voor grotere budgetten. Dit zorgt voor een hoge druk op films om succesvol te worden en winst te maken. Deze periode staat verder in het teken van de asymmetrische oorlog, waar de moraliteit in conflict vaak onduidelijk is. De Vietnamoorlog blijft onbeslist en is voor veel Amerikanen een smet op hun blazoen. Verschillende films trachten met een kritische blik dit trauma te plaatsen. In de jaren '90 keert het tij; de koude oorlog is voorbij en inmenging van het Amerikaanse leger in het buitenland wordt door Hollywood veelal beantwoord met historische films die de mythe van de 'Good war' reproduceren. De kloof tussen het Amerikaanse volk en het leger is deze periode echter significant gegroeid, en het behouden van populaire steun voor militaire missies is een delicate zaak. Amerikanen zijn significant minder bereid offers te maken voor oorlog, waardoor het behoud van menselijk leven een belangrijke

¹²⁰ Beekman, 'Regisseur Sam Mendes en cameraman Roger Deakins over hun sensationele film '1917'' (8-1-2020) www.volkskrant.nl/cultuur-media/regisseur-sam-mendes-en-cameraman-roger-deakins-over-hun-sensationele-film-1917-eeen-als-eeen-take-gefilmde-helletocht~b60d63ae/.

doelstelling is geworden. Hollywood helpt bij het hooghouden van vertrouwen in het belang van militarisme, maar functioneert niet als een simpel propagandakanaal. Als publieke opinie zich tegen een oorlog keert, maakt de Amerikaanse filmindustrie evengoed uitermate kritische films.

Met de komst van het centennium is er in de V.S. een nieuwe interesse ontstaan voor de Eerste Wereldoorlog. Het conflict werd centraal betrokken bij de centrale mythe van het land en gebruikt om contemporaine problematiek bespreekbaar te maken. *1917* (2019) van Sam Mendes maakt onderdeel uit van de nieuwe media die hieruit voortkomt. De film benadrukt door zijn cinematografie de ervaring van de soldaat. Mendes probeert de kijker te betrekken in het oorlogsgeweld door de film in *real time* te laten spelen. Moderne invloeden, zoals asymmetrische oorlogsvoering en de centrale rol van het individu, zijn in deze film hoofdzaken. De manier waarop oorlog de mens scheidt van zijn leven, het verlies van humaniteit, en de alom vertegenwoordigde aanwezigheid van de dood, zijn de grootste vijanden door de film heen. Het oorlogsgeweld zelf blijft voornamelijk op de achtergrond aanwezig als constante dreiging; verborgen maar dichtbij. Deze spanning reflecteert de verlaagde Amerikaanse tolerantie voor slachtoffers; het narratief van de film is volledig gericht op het behoud van menselijk leven in een oorlog waar het leven van een individuele soldaat gering was. De film belicht echter nauwelijks redenen waarom de oorlog gevochten moest worden, het is slechts een exposé van de effecten van conflict op de mens.

Wat *mise-en-scène* betreft wijdt *1917* zich aan een waarheidsgetrouwe kijk op oorlog. Slachtoffers worden met nadruk in beeld gebracht en de hoofdpersonen ondervinden realistische trauma en stress aan hun missie. In latere scènes vervalt de film echter alsnog in heroïsme. De boodschap lijkt dat het de moeite waard is te strijden voor menselijk leven, zelfs als het overkoepelende conflict daar geen aanzet voor geeft. Iedere dood, waaronder dat van de hoofdpersoon, is een tragedie. In vergelijking met de vorige periodes is de representatie dan ook minder bitter, hoopvoller zelfs. Net als in Milestone's werk is de dood van centrale karakters van fundamenteel belang voor de film, maar in *All Quiet* is hun offer zinloos. Het eind toont nieuwe rekruten die onderweg zijn naar hun graf, de cyclus herhaalt zich. Maar *1917* geeft het offer van Blake betekenis omdat zijn missie aan het eind van de film alsnog slaagt. En waar Kubricks personages uiteindelijk niets konden inbrengen tegen het getoonde onrecht, kiest Mendes een scenario waar de acties van één soldaat er juist in het bijzonder toe doen.

Conclusie en discussie

Mijn conclusie is gestructureerd aan de hand van mijn onderzoeksvragen. Eerst zal ik voor de drie films chronologisch de twee deelvragen bespreken. Te weten:

- Wat waren de ontwikkelingen die de productie van mijn casusfilms hebben beïnvloed?
- Is er aan de hand van de gekozen bronnen een duidelijke lijn te onderscheiden in de veranderende keuzes tussen een realistische dan wel dramatiserende benadering van het conflict? En wat vertellen deze keuzes ons over de veranderende kijk op oorlog in de Verenigde Staten?

Hierna zal ik een antwoord formuleren op de hoofdvraag: In hoeverre kunnen Hollywoodfilms over de Eerste Wereldoorlog, tussen 1914 en nu, ontwikkelingen in het populaire denken over oorlog zichtbaar maken? Tenslotte ga ik kort in discussie over mijn resultaten en presenteer ik een aantal mogelijkheden voor verder onderzoek.

Lewis Milestones *All Quiet on the Western Front* (1930) is qua plot gebaseerd op het werk van de schrijver Remarque en is een afwijzing van de naoorlogse crisis die veteranen van het conflict ervoeren. Het populaire boek was leidend in een golf van pacifistische cultuuruitingen en populariseerde de productie van werk over de Grote Oorlog. Ook in film, Hollywood draaide van propagandistisch naar pacifistische producties. Nieuwe filmtechniek, voornamelijk de toetreding van geluid, werd door Milestone op innovatieve wijze ingezet om een directe, realistische kijk te geven op oorlogsgeweld. Met snelle montage en dynamisch camerawerk. Het centrale idee achter de film is de ontwrichtende werking die oorlog heeft op de psyche van de soldaat. Milestone toont de onversneden tragedie van oorlog. De montage stelt de mechanische aard van moderne oorlog aan de kaak en toont de ontmenselijkende effecten van de systematische en achteloze manier waarop het de mens geweld aandoet. Hij maakt ook gebruik van indirecte, dramatiserende technieken om de innerlijke strijd van soldaten weer te geven. Deze tragische invalshoek vond brede acceptatie, omdat het een bestaande leemte vulde. De Amerikaanse samenleving had geen eensgezind narratief om de oorlog te duiden, de pacifistische media bleken een belangrijke factor in de vorming van de herinnering aan de oorlog. Daarmee overschaduwde dit uitgangspunt, een uitdrukking van naoorlogs leed, wel visies die evengoed valide waren. *All Quiet on the Western Front* bood een perspectief dat zo overtuigend was, dat het tot op de dag van vandaag autoriteit heeft.

Stanley Kubricks *Paths Of Glory* (1957) is in deze periode rond de Tweede Wereldoorlog een opvallende verschijning. Dit conflict leidde tot vele propagandistische films

om de oorlogsinspanning te affirmeren, ook over de Grote Oorlog. Na 1945 verschenen vele heroïsche films met een spectaculair, realistisch uitgangspunt. Kubricks werk is ook bitter realistisch, maar het kent geen heroïsme. Het is een aanklacht, minder tegen het concept oorlog zelf, als tegen de klasse die deze oorlog zou hebben veroorzaakt. Oorlog wordt hier ook op een tragische manier weergegeven, maar deze tragedie wordt in stand gehouden door een incompetente en immorele officiers klasse, die de soldaten misbruikt als pionnen. Kubrick gebruikt zijn filmtechniek en karakters in perfecte synthese om de klassenstrijd uit te beelden. Dit klassenbewustzijn was in deze periode een relevant onderdeel van een links georiënteerde tegencultuur die in latere decennia ook een leidend gevoel van antimilitarisme zou inspireren. De popularisering van de ‘Lions led by Donkeys’-mythe, en de groeiende sympathie met het slachtofferschap van de soldaat, spelen hierin ook een rol. Wederom is hier dus een projectie te zien van hedendaagse ideeën op het conflict, ditmaal vanuit ideologische hoek.

Sam Mendes’ *1917* (2019) is een film rondom de notie van de waarde van humaniteit in oorlog; om ondanks een moeilijke situatie te blijven strijden voor een groter goed. De directie en het camerawerk is gericht op immersie in de situatie van een soldaat tijdens de Eerste Wereldoorlog. De film richt zich duidelijk op het ontwikkelen van begrip van zijn omgeving en zijn belevingswereld. De soldaten worden geportretteerd als gewone jongens in een extraordinaire situatie. De dood is een belangrijk thema in *1917*, en dit maakt de persoonlijke aanpak bijzonder indringend. Het plot van de film is gericht op het behoud van menselijk leven; de dood van iedere individuele soldaat wordt geframed als een tragedie. De framing van de oorlog is hier grotendeels somber realistisch, en weet zijn ideeën op een genuanceerde manier over te brengen. Maar op spannende momenten vervalt de film desondanks in heroïsche, sensationele representaties van de soldaat. Deze aanpak sluit grotendeels aan bij moderne waarden van het Amerikaanse volk, namelijk de identificatie met de individuele soldaat en de afgenomen bereidheid om militaire slachtoffers te accepteren. Ook het centennium geeft nieuwe relevantie aan de oorlog en mogelijkheden tot reflectie op het conflict en de betekenis hiervan voor de Amerikaanse cultuur. Dit zou kunnen verklaren waarom *1917* kiest voor een meer genuanceerde visie, waar de films die hiervoor verschenen over het conflict sensationele invalshoeken gebruikten. De periode vanaf 1970 staat in het teken van asymmetrische oorlogsvoering, wat qua beleving ver staat van de statische loopgravenoorlog. Nostalgie voor de *Greatest Generation*, en het verwerken van het trauma van Vietnam, lijkt de herinnering aan de Grote Oorlog, zowel filmisch als in de gehele Amerikaanse cultuur, overschaduwde te hebben. *1917* bewijst echter dat het nog steeds mogelijk is om eigentijdse verhalen te vertellen met het conflict.

Het genre films over de Eerste Wereldoorlog is van bescheiden formaat, en is visueel bijzonder consistent. De iconografie van de smerige loopgraven wordt in iedere film gereproduceerd; alle drie hebben zelfs een aantal scènes met praktisch dezelfde opzet. Winters duiding over de keuze tussen realistische en dramatiserende representaties gaat in delen wel op voor deze selectie, maar de verschillen zijn slechts subtiel. Deze drie films kiezen alle het uitgangspunt van een tragedie, met een aantal meer dramatiserende of epische elementen. De groei van indirecte naar realistische film, met de terugval naar morele ambiguïteit en dramatisering is inderdaad zichtbaar, maar het genre lijkt te statisch om verschillende representaties te kunnen dragen zoals andere conflicten dat kunnen. De Eerste Wereldoorlog wordt gezien als een monsterlijk, verspillend conflict. Pogingen om dit anders weer te geven blijken weinig succesvol.

De ideeën die de films onderbouwen verschillen echter substantieel en tonen weldegelijk een maatschappelijke ontwikkeling in het denken over oorlog. Het beweegt zich van een overtuiging dat de oorlog een redeloze slachting was, naar een conflict met een duidelijke duiding. De gepresenteerde reden was echter nog steeds tragisch, te weten de immorele en incompetent legerleiding. In laatste periode wordt er niet meer getracht de oorlog te duiden, maar staat de menselijkheid binnen het conflict centraal. Een poging om het juiste te doen, ondanks de brutaliteit van de oorlog. Al deze denkbeelden worden niet zijdelings besproken, maar zijn een integraal onderdeel van de films. Het heeft duidelijke weerslag op de visuele taal van de films, op de manier waarop de karakters betekenis geven aan het plot. Daarmee kan film, met zijn audiovisuele eigenschappen en potentie voor immersie op indringende wijze een interpretatie van oorlog overbrengen. Deze interpretaties worden ieder ondersteund door ontwikkelingen in de Amerikaanse samenleving. In die zin is het antwoord op mijn hoofdvraag ja; men kan met film een maatschappelijke verandering aantonen in het populaire denken over oorlog. Hollywood toont in dit onderzoek een groot aanpassingsvermogen, een veelzijdigheid die het in staat stelt om mee te groeien met maatschappelijke ontwikkelingen en opinie. Nieuwe denkbeelden, zoals de malaise van de veteranen in de jaren '20, de groei van New Wave cinema en Nieuw Links in de jaren '50, en de behoedzame, kritische houding tegenover conflict in de 21e eeuw zijn allemaal terug te zien in film. In de eerste twee periodes is deze invloed snel te zien in filmproductie, maar in de derde duurt het tientallen jaren voordat er een genuanceerde film over de oorlog wordt gemaakt. Dit lijkt te maken te hebben met de achtergestelde herinneringscultuur van de oorlog, en dit hindert het genre om accuraat maatschappelijke ontwikkelingen te tonen. Het centennium zou hier verandering in kunnen brengen, het zal in de toekomst moeten blijken of regisseurs de

uitdaging op zullen blijven pakken om de Grote Oorlog met hernieuwde ideeën naar de bioscopen te brengen.

Voor deze conclusie zijn er echter op verschillende plekken enkele generalisaties noodzakelijk. Deze films representeren een bepaalde visie op oorlog die nooit universeel was binnen de Amerikaanse samenleving, al konden ze wel bijdragen aan de populariteit van de gepresenteerde visie. Dit is voornamelijk evident in de eerste periode. Met de keuzes van mijn films sla ik ook een aantal belangrijke ontwikkelingen in het genre over. Zo is er de plotselinge toename aan patriottische films over de Eerste Wereldoorlog, vlak voor de Tweede Wereldoorlog, die het niet kan representeren. Daarnaast lijken nieuwe conflicten een belangrijke rol te spelen in de evolutie van oorlogsfilms, maar de V.S. heeft zich in de afgelopen honderd gemengd in zodanig veel conflicten dat het gecompliceerd bleek om hier afdoende rekening mee te houden in dit onderzoek. Ik heb in mijn bespreking van de maatschappij deze veranderingen kort proberen te benoemen maar veel van deze ontwikkelingen hebben geen duidelijke connectie met de historische processen die de totstandkoming van mijn gekozen films hebben beïnvloed. Mogelijk was het beter geweest om het maatschappelijke debat te focussen op slechts de herinneringscultuur van de Eerste Wereldoorlog, of om me specifiek te richten op het toetsen van Winters theorie op mijn casus. Een kleinere schaal had de nadruk verschoven naar meer diepgravende analyse.

Naar mijn mening toont dit onderzoek desondanks dat het genre van de oorlogsfilm een rijke bodem is van culturele representaties. Meer dan slechts een oppervlakkige vertoning van historisch conflict, maar juist een canvas waarop de samenleving zijn eigen angsten, ideologieën, grieven etc. kan projecteren. Om deze in een dramatische setting tot uiting te brengen. Dat maakt het een fascinerend onderzoeksveld voor cultuurhistorici. Het is echter moeilijk te stellen hoe groot zijn potentieel is omdat er evengoed veel visies onbesproken zijn gebleven. Om hier sluitende antwoorden op te geven zou uitgebreider onderzoek vereist zijn.

Hoe zou dit uitgebreider onderzoek er uit moeten zien? Een logische keuze voor het verbeteren van mijn eigen methode zou zijn om naar meer films te kijken, twee per periode bijvoorbeeld. Dat zou de afstand tussen de films beperken tot minder dan twintig jaar. Hiermee kunnen maatschappelijke processen op een meer geleidelijke manier worden besproken. Waar ik ook mogelijkheden zie is meer cultuurhistorisch onderzoek naar de veranderende percepties op oorlog in de V.S. Tijdens het uitvoeren van mijn onderzoek kon ik hier vaak slechts zijdelings informatie over vinden in werken die oorlog met name vanuit een politiek perspectief bespraken. Mocht hier gedegen onderzoek naar worden gedaan, dan zou het plaatsen van Amerikaanse cultuuruitingen over oorlog eveneens meer nauwgezet kunnen worden

beargumenteed. Een ander gebied waar meer onderzoek interessant zou zijn, zijn de ideologische posities van Hollywood. De veelzijdigheid van de Amerikaanse filmindustrie lijkt in dit onderzoek soms tegenstrijdige belangen te dienen. Zo is het in de laatste periode zichtbaar dat de filmindustrie oorlogsinspanningen ondersteunt, om vervolgens een aantal jaar later een serie kritische films over hetzelfde conflict te produceren. Van ideologische coherentie is geen sprake, maar gezien de beschreven ontwikkelingen lijkt dit ook geen doel voor Hollywood. Uiteindelijk is filmproductie primair een economische kwestie. Het produceren van films waarin populaire ideeën worden gerepresenteerd leidt logischerwijs tot een grotere kans op een rendabel product. Dit kan ook sommige inconsistenties binnen films verklaren. Een voorbeeld hiervan zijn de slapstick en romantische scènes uit *All Quiet on the Western Front*. Deze passen niet bij het thema van de film, maar konden wel helpen om het publiek geïnteresseerd te houden. Ook *1917* heeft, zoals een moderne blockbuster betaamd, grootschalige en indrukwekkende scènes. Voorgaande films zoals *War Horse* insgelijks, maar deze combineerden dit met een sterk dramatiserende invalshoek. In Mendes' film lijken de spectaculaire scènes haaks te staan op zijn meer sobere invalshoek. Alleen *Paths of Glory* lijkt geen concessies te tonen in zijn visie. Dit economische perspectief is echter slechts een hypothese, en zeker een kans voor verder onderzoek.

Bibliografie

Film

- *All Quiet on the Western Front*, DVD, regie: L. Milestone, 1930.
- *Paths Of Glory*, DVD, regie: S. Kubrick, 1957.
- *1917*, DVD, regie: S. Mendes, 2019.

Boek

- Auster, A., 'Saving Private Ryan and American Triumphalism', in: R. Eberwein, *The War Film* (New Brunswick, 2005).
- Bodnar, J., *The Good War in American Memory* (Baltimore, 2010).
- Brooks, R., 'Civil-Military Paradoxes', In: K. Schake and J. Mattis, *Warriors & citizens: American views of our military* (Stanford, 2016).
- Chapman, J., *War and Film* (Trowbridge, 2008).
- Cocks, G., Diedrick J., Perusek G., *Depth of Field: Stanley Kubrick, Film, and the Uses of History* (Madison, 2006).
- Collins, P. C., *The Columbia Companion to American History on Film* (New York, 2003).
- Debauche L.M., 'The United States' Film Industry and World War One', in: J.D. Slocum, *Hollywood and War, The Film Reader* (New York, 2006).
- Doherty, T., 'The New War Movies as Moral Rearment: Black Hawk Down and We Were Soldiers', in: R. Eberwein, *The War Film* (New Brunswick, 2005).
- Elaesser, T. en W. Buckland, *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis* (Oxford, 2002) 80.
- Fussell, P., *The Great War, and Modern Memory* (Oxford/New York, 1975).
- Fyne, R., 'World War II: Feature Films' in: P.C. Collins, *The Columbia Companion to American History on Film* (New York, 2003).
- Gelpi, C., Feaver P.D., Reifler J., *Paying the Human Costs of War: American Public Opinion and Casualties in Military Conflicts* (Princeton, 2009).
- Geomery, D., 'Hollywood as Industry' in: J. Hill en P. Church Gibson, *American Cinema and Hollywood: Critical Approaches* (Oxford, 2000).
- Hasan, Z., 'The 1970s', in: P.C. Collins, *The Columbia Companion to American History on Film* (New York, 2003).
- Isenberg, M., 'War on Film: The American Cinema and World War 1', 1914-1941, in: J.D. Slocum, *Hollywood and War, The Film Reader* (New York, 2006).
- Kaplan, E.A., 'Classical Hollywood Film and Melodrama' in: J. Hill en P. Church Gibson, *American Cinema and Hollywood: Critical Approaches* (Oxford, 2000).
- Karsten, P., *Encyclopedia of War and American Society* (Thousand Oaks, 2005).
- Kelly, A., 'Military Incompetence and the Cinema of the First World War', In: P.C. Rollins, P.C. en O'Connor J.E., *Hollywood's World War I: Motion Picture Images* (Bowling Green, 1997).

- Kelly, A., 'The Greatness and Continuing Significance of All Quiet on the Western Front', in: R. Eberwein, *The War Film* (New Brunswick, 2005).
- Kelly, A., *Cinema and the Great War* (Londen, 1997).
- Kramer, P., 'Post-Classical Hollywood' in: J. Hill en P. Church Gibson, *American Cinema and Hollywood: Critical Approaches* (Oxford, 2000).
- Lamay Licursi, K.J., *Remembering World War I in America* (Lincoln, 2015).
- Maltby, R., *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies* (Malden, 2011).
- Monaco, J., *How to Read a Film: The World of Movies, Media, and Multimedia* (Oxford, 2000).
- Neale, S., 'War Films', in: J. D. Slocum, *Hollywood and War: The Film Reader* (New York, 2006).
- Nordon, M.F., 'Johnny Got His gun: Evolution of an Antiwar Statement', in: P.C. Rollins en O'Connor J.E., *Hollywood's World War I: motion picture images* (Bowling Green, 1997).
- Palmer, W.J., 'The 1980s', in: P.C. Collins, *The Columbia Companion to American History on Film* (New York, 2003).
- Pisters, P., *Lessen van Hitchcock: een inleiding in mediatheorie* (Amsterdam, 2011).
- Rasson, L., *De Kracht van het Beeld, De Grote Oorlog op het Witte Doek* (Kalmthout, 2014).
- Rollins, P.C. en O'Connor J.E., *Hollywood's World War I: motion picture images* (Bowling Green, 1997).
- Rothermel, D., 'Anti-War War Films', in: A. Fitz-Gibbon, *Positive Peace: Reflections on Peace Education, Nonviolence, and Social Change* (Amsterdam, 2010).
- Ryan, M. en Kellner, 'Vietnam and the Crisis of American Power: Movies, War and Militarism', in: S.J. Ross, *Movies and American Society* (Oxford, 2002).
- Sherry, M.S., *In the Shadow of War: The United States Since The 1930s* (Londen, 1995).
- Slocum, J. D., *Hollywood and War: The Film Reader* (New York, 2006).
- Virden, J., *Americans And the Wars of The Twentieth Century* (New York, 2008).
- Walker, A., *Stanley Kubrick Directs* (New York, 1972).
- Welsh, J.M., 'The Great War and the War Film as Genre', in: P.C. Rollins en J.E. O'Connor, *Hollywood's World War I: motion picture images* (Bowling Green, 1997).
- Whiteclay Chambers II, J., 'All Quiet on the Western Front (US., 1930): The Antiwar Film and the Modern Image of War', in: J.D. Slocum, *Hollywood and War, The Film Reader* (New York, 2006).
- Winter, J.M., *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History* (Cambridge 1995).
- Winter, J.M., *The Experience of World War I*, (New York, 1989).
- Wittes, B. en C. Poplin, 'Public Opinion, Military Justice, and the Fight against Terrorism Overseas', In: K. Schake and J. Mattis, *Warriors & citizens: American views of our military* (Stanford, 2016).

Artikel

- Bures, E., 'Rest in Peace: World War I and Living Memory' (2014) *Los Angeles Review of Books Quarterly Journal* (2013).
- Burgess, J., 'The "Anti-Militarism" of Stanley Kubrick', *Film Quarterly*, 18 (1964) 1.
- Darley, W.M., 'War Policy, Public Support, and the Media' *The US Army War College Quarterly: Parameters* 35 (2005) 2.
- Eder, J., 'Film Characters: Theory, Analysis, Interpretation', In: *Projections. The Journal for Movies and Mind* 4 (2008) 1.
- Eksteins, M., 'All Quiet on the Western Front and the Fate of a War', *Journal of Contemporary History* 15 (1980) 2.
- Eksteins, M., 'War, Memory, and Politics: The Fate of the Film All Quiet on the Western Front', *Central European History* (1980).
- Goldich, R.L., 'American Military Culture from Colony to Empire', *Daedalus: The Modern American Military* 140 (2011) 3.
- Krämer, P., 'Stanley Kubrick and the internationalisation of post-war Hollywood', *New Review of Film and Television Studies* (2016).
- Mueller, J., 'Changing Attitudes towards War: The Impact of the First World War', *British Journal of Political Science* (1991).
- Riccomini, D.R., 'Paths of Glory and the Tyranny of the Greater Good' *Film-Philosophy*, 20 (2016) 2-3.
- Whiteclay Chambers II, J., 'All Quiet on the Western Front' (1930): The Antiwar film and the image of the first world war', *Historical Journal of Film, Radio and Television* 14 (1994) 4.
- Winter, J.M., 'Filming War', *Daedalus* 140 (2011) 3.

Web

- Beekman, B., 'Regisseur Sam Mendes en cameraman Roger Deakins over hun sensationele film '1917', een als één take gefilmde helletocht' (versie 8-1-2020), <https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/regisseur-sam-mendes-en-cameraman-roger-deakins-over-hun-sensationele-film-1917-een-als-eeen-take-gefilmde-helletocht~b60d63ae/>
- Brandt, S., 'Memory of the War: Popular Memory 1918-1945, 1945 to the Present' (versie 24-05-2017), https://encyclopedia.1914-1918online.net/article/memory_of_the_war_popular_memory_1918-1945_1945_to_the_present
- Charpentier, A., 'The U.S. Has Been at War 222 Out Of 239 Years' (versie 19-3-2017), <https://freakonometrics.hypotheses.org/50473>
- Danton, E.R., World War I takes the pop culture spotlight after years of being the 'neglected war' (versie 14-1-2020), <https://fortune.com/2020/01/14/world-war-i-pop-culture-1917-movie-field-music-winter-soldier/>
- Dargis, M., '1917' Review: Paths of Technical Glory' (versie 27-12-2019), <https://www.nytimes.com/2019/12/24/movies/1917-review.html>

- Jones, N., ‘The Hardest Day on the Set of 1917’ (versie 13-1-2020), <https://www.vulture.com/2020/01/1917-movie-the-hardest-days-on-set.html>
- Keene, J.D., ‘United States of America’ (versie 08-10-2014), https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/united_states_of_america
- Kléber ‘Ganache du mois: Réveilhac’ (versie 30-11-2009), <http://lesseptembriseurs.blogspot.com/2009/11/ganache-du-mois-reveilhac.html>.
- Matthews, J., ‘Movie Review: 1917’ (versie 31-1-2020), https://digitalcollections.dordt.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2153&context=faculty_work
- Sunday Times, ‘War epic '1917' is more about human experience than history, says director Sam Mendes’ (versie 19-1-2020), <https://www.timeslive.co.za/sunday-times/lifestyle/2020-01-19-war-epic-1917-is-more-about-human-experience-than-history-says-director-sam-mendes/>
- Tempelsman, C., ‘1917’ Turns a Horrific War into an Uplifting Hero’s Journey (versie 8-2-2020), <https://www.nytimes.com/2020/02/08/opinion/1917-movie-world-war-I.html>
- The National WWII Museum, ‘The Great Debate’, <https://www.nationalww2museum.org/war/articles/great-debate>
- Wilson, R., ‘Centenary (USA)’ (versie 25-4-2019), https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/centenary_usa
- Zagt, A., Kijker moet de angst voor de dood lijfelijk ondervinden in 1917 (versie 9-1-2020), <https://www.ad.nl/show/kijker-moet-de-angst-voor-de-dood-lijfelijk-ondervinden-in-1917~aca39291/>