

**KATHOLIEKE UNIVERSITEIT LEUVEN**

FACULTEIT SOCIALE WETENSCHAPPEN  
OPLEIDING COMMUNICATIEWETENSCHAPPEN

# **Cinema als gids in een duistere wereld**

**De filmische representatie van het  
neonazisme als subcultuur**

Promotor: Prof. Dr. W. Hesling  
Verslaggever: Prof. Dr. J. Van den Bulck

VERHANDELING  
aangeboden tot het verkrijgen van  
de graad van Licentiaat in de  
Communicatiewetenschappen  
door  
**Thomas VOS**

Academiejaar 2005-2006

## Inhoud

Lijst van afkortingen .....	4
Voorwoord .....	5
Inleiding .....	6
I        AMERICAN HISTORY X.....	11
1.        Productiegeschiedenis: de “X” staat voor Humpty Dumpty?.....	11
2.        Laag van het verhaal .....	12
2.1       Inhoudelijke verhaalaspecten .....	12
2.1.1    Ideologische karakteristieken van het neonazisme.....	13
2.1.1.1    Racisme .....	13
2.1.1.2    Blanke superioriteit.....	25
2.1.1.3    Politieke ideologie .....	27
2.1.1.4    Anti-semitisme.....	30
2.1.2    Subcultuur van het neonazisme.....	30
2.1.2.1    Jeugdig karakter.....	31
2.1.2.2    Mannelijke subcultuur .....	33
2.1.2.3    Uiterlijke kenmerken.....	36
2.2       Narratieve structuur .....	40
2.2.1    Verhouding tussen “plot” en “story”.....	40
2.2.2    Oorzaak en effect .....	43
2.2.3    Temporele structuur.....	44
2.2.4    Begin, einde en ontwikkelingspatronen.....	48
2.2.5    “Range” en “depth” van de “story information” .....	51
2.2.6    Besluit.....	53
3.        Laag van de mise-en-scène.....	54
3.1       Setting: de schaduwzijde van het zonnige Californië .....	55
3.2       Belichting: een psychologisch spel van licht en schaduw .....	59

3.3	Beweging en acteerprestaties: Nortons gespierde schouders dragen het verhaal.....	61
4.	Laag van de camera en de montage .....	64
4.1	Het fotografische beeld: beeldeigenschappen leggen de nadruk op Derek .....	64
4.2	Framing: de camera als oog op de haat .....	66
4.3	Montage: een weloverwogen afwisseling van rust en tumult .....	68
5.	Laag van het binnenbeeldse en buitenbeeldse geluid: de beperkte standaardsoundtrack brengt geen meerwaarde .....	69
6.	Besluit .....	70
II	THE BELIEVER .....	72
1.	Productiegeschiedenis: een film in de naweeën van 9/11 .....	72
2.	Laag van het verhaal .....	75
2.1	Inhoudelijke verhaalaspecten .....	75
2.1.1	Ideologische karakteristieken van het neonazisme.....	76
2.1.1.1	Anti-semitisme.....	77
2.1.1.2	Joodse zelfhaat .....	87
2.1.1.3	Racisme .....	90
2.1.1.4	Politieke ideologie .....	91
2.1.2	Subcultuur van het neonazisme.....	93
2.1.2.1	Jeugdig karakter.....	94
2.1.2.2	Internet.....	95
2.1.2.3	Uiterlijke kenmerken.....	96
2.2	Narratieve structuur .....	98
2.2.1	Verhouding tussen “plot” en “story”.....	98
2.2.2	Oorzaak en effect .....	101
2.2.3	Temporele structuur.....	102
2.2.4	Begin, einde en ontwikkelingspatronen.....	104

2.2.5	“Range” en “depth” van de “story information” .....	105
3.	Laag van de mise-en-scène.....	106
3.1	Setting: de worm in “the Big Apple” .....	106
3.2	Belichting: alle spots gericht op Danny .....	107
3.3	Beweging en acteerprestaties: de alomtegenwoordigheid van Ryan Gosling.....	108
4.	Laag van de camera en de montage .....	110
4.1	Het fotografische beeld: kracht en aanwezigheid in beeld.....	110
4.2	Framing: de camera als narratieve illustratie .....	111
4.3	Montage: de kracht van suggestie .....	113
5.	Laag van het binnenbeeldse en buitenbeeldse geluid: de film volgt de maat van de muziek.....	114
6.	Besluit .....	116
	Algemeen besluit .....	119
	Referenties.....	121
	Bijlage 1: Plotsegmentatie <i>American History X</i> .....	130
	Bijlage 2: Plotsegmentatie <i>The Believer</i> .....	132
	Bijlage 3: Filmografie .....	134

## Lijst van afkortingen

BNP	British National Party
DGA	Directors' Guild of America
DOC	Disciples of Christ
FAP	Freiheitliche Deutsche Arbeiterpartei
HBO	Home Box Office
KKK	Ku Klux Klan
LAPD	Los Angeles Police Departement
NAACP	National Association for the Advancement of Coloured People
NDP	Nationaldemokratische Partei
SS	Schutzstaffel
UFA	Universum Film Aktiengesellschaft

## VOORWOORD

Na maanden van intensief maar aangenaam labeur is het dan eindelijk zo ver: de eindverhandeling voor het behalen van een licentiediploma Communicatiewetenschappen is klaar. Aanvankelijk leek dit gezien de omvang een onbegonnen werk. Dat het uiteindelijk toch gelukt is, heb ik te danken aan de deskundige hulp van enkele goedgehartige mensen.

In de eerste plaats gaat mijn oprechte dank uit naar mijn promotor Prof. Dr. Willem Hesling. Hij stond altijd en overal klaar met opbouwende kritiek, goede raad en handige suggesties. Dankzij zijn klare kijk op de zaak, wist hij me op het juiste pad te houden en verloor ik nooit het doel van deze eindverhandeling uit het oog.

Vervolgens wil ik mijn ouders bedanken en dit niet alleen vanwege de broodnodige financiële steun. Ze gaven me de kans om van het universitaire leven in Leuven te proeven: iets wat mijn honger naar avontuur wist te stillen. Na iedere werkweek was ik echter altijd weer welkom thuis waar ze geïnteresseerd naar mijn verhalen luisterden. Hun onvoorwaardelijke steun en geloven werkten bemoedigend, ook in tijden dat het wat moeilijker ging.

Verder wil ik enkele bijzondere vrienden van me de hemel in prijzen. Sommigen kende ik al voor ik naar Leuven vertrok en zij zijn me ook van op een afstand blijven steunen. Anderen heb ik in de laatste vijf jaren leren kennen en zij gaven een onvervangbare meerwaarde aan mijn studieperiode. Het einde van mijn universitaire carrière zal zeker niet het einde van deze bijzondere vriendschappen betekenen.

Wie tot slot een eigen paragraaf verdient, is Stephanie. Bedankt!

## INLEIDING

Jonge mannen met gebalde spieren en stampende laarzen, vlaggen versierd met swastika's en adelaars. Propagandistische beelden rechtstreeks uit *Triumph des Willens* scheppen een akelige atmosfeer. Leni Riefenstahl, de cineaste van deze esthetisch prachtige choreografie, is in 2003 overleden (Falcon, 2003). De achterliggende ideologie heeft ze echter niet met zich mee in het graf genomen, want meer dan een halve eeuw na het einde van de Tweede Wereldoorlog is het nazisme nog steeds niet van het toneel verdwenen; noch uit de bioscoopzalen. Ook vandaag de dag leven jongelui in de geest van Adolf Hitler en zijn extreemrechtse gedachtegoed. Of ze dit doen achter hun computer of op straat maakt weinig verschil: de actualiteit halen ze sowieso. Ze komen in het nieuws met racistische en antisemitische uitspraken of voegen de daad bij het woord in hun geweldsverheerlijking. De cinema speelt in op deze actualiteit en heeft in de jaren '90 enkele films voortgebracht waarin het neonazisme onderwerp of decor is.

### **Doel en werkwijze van de eindverhandeling**

Deze eindverhandeling heeft de ambitie om na te gaan in hoeverre de cinema de maatschappij een spiegel kan voorhouden. Het hoofddoel is dan ook om de subcultuur van het neonazisme via speelfilms te bestuderen. Twee omvangrijke casestudies vormen de leidraad doorheen de uiteenzetting: *American History X* en *The Believer*. In deze films is het neonazisme prominent aanwezig. Aangevuld met een reeks films waarin een belangrijke rol is weggelegd voor het neonazisme, kunnen we spreken van een exhaustieve selectie van de onderzoeksobjecten. Bovendien wordt het lijstje aangedikt met speelfilms die fungeren als illustratie of uitwerking van gerelateerde topics.

Naar analogie met Jan M. Peters zullen de casestudies onderworpen worden aan een grondige analyse van de laag van het verhaal, de laag van de mise-en-scène, de laag van de afbeelding van het verhaal en de laag van het geluid en de muziek. De laag van het verhaal bestaat uit een dramatische en narratieve ontwikkeling die zorgt voor een verhaallijn doorheen de film. De

studie van deze laag zal naast aandacht voor de narratieve structuur, een reeks topics behandelen die de aanwezigheid van het neonazisme in de film analyseren. Deze topics omvatten zowel de ideologische karakteristieken van het neonazisme (racisme, blanke superioriteit, antisemitisme, ...) als eigenschappen van deze extreemrechtse subcultuur (jeugdig karakter, uiterlijke kenmerken, plaats van de vrouw, ...). Het uitwerken van deze thema's biedt ruimte aan wetenschappelijke en maatschappelijke ontwikkelingen en daarnaast is er ook aandacht voor fictionaliserende bronnen zoals cinema, literatuur, theater, schilderkunst en populaire cultuur.

De laag van de mise-en-scène of enscenering maakt dan weer duidelijk hoe dit verhaal verteld wordt. Het uiterlijk van de acteurs, de setting en de belichting behoren tot de uiteenzetting. De laag van de afbeelding van het verhaal analyseert de montage en het camerawerk. Tot slot is er de laag van het geluid en de muziek die zowel de diëgetische als non-diëgetische geluiden behandelt (Peters, 1981, pp. 47-54). Deze lagen staan echter niet los van de laag van het verhaal. Het is namelijk de bedoeling om na te gaan in hoeverre de overige lagen een bijdrage leveren aan de filmische representatie van de neonazistische thematiek. In deze analyse doe ik beroep op de terminologie van Bordwell & Thompson in *Film Art: An Introduction* (Bordwell & Thompson, 2004).

Het is echter niet uitsluitend de bedoeling om de mediumspecifieke kenmerken van de film te ontleden. Ook wil ik nagaan hoezeer de filmische representatie overeenstemt met het werkelijke neonazisme. Dit onderdeel zal geen apart hoofdstuk beslaan, maar wordt behandeld in de analyse van de filmlagen. De filmische vormgeving (zoals montage, belichting en plot) en de realiteit die achter de inhoud schuil gaat, gaan immers hand in hand bij het ontstaan van een film. Zowel de realiteit als de filmtechnische conventies hebben een sterke invloed op het filmisch medium. De spanningsboog tussen beide elementen maken een film tot wat hij is. Zo leest het hoofdpersonage uit *Romper Stomper* Hitlers *Mein Kampf* niet alleen omdat vele neonazi's het in hun boekenkast hebben staan, ook is het een handig middel om de kijker in enkele seconden duidelijk te maken dat neonazi's met het nazisme en Hitlers ideologie dwepen. Het is dus nodig het historisch realisme en de filmische vorming van iedere laag te analyseren en met



elkaar in verband te brengen om zo te komen tot een compleet beeld. De filmconventies worden overigens uitgebreid naar andere culturele conventies (literatuur, theater, ...) aangezien de cinema ten dele schatplichtig is aan deze cultuurvormen. Meer concreet worden bij iedere casestudie specifieke topics belicht die tekenend zijn voor de film in kwestie. Zo kan *The Believer* ons iets leren over antisemitisme en wordt *American History X* geplaatst binnen een lange traditie van racisme in de filmgeschiedenis. Op die manier wil ik via bepaalde invalshoeken een algemeen beeld schetsen van het neonazisme en de filmische representatie ervan. De hamvraag blijft dus hoe het neonazisme aan bod komt in de cinema. De cinema wordt onze gids doorheen een obscure wereld vol haat.

### **Relevantie en keuzeverantwoording van de eindverhandeling**

Eén van de drijfveren voor het schrijven van deze eindverhandeling is de maatschappelijke relevantie van het onderwerp. De opkomst van extreemrechts is op zijn minst verontrustend te noemen; zeker als 2005 het jaar is waarin de bevrijding van Auschwitz voor de zestigste maal wordt herdacht. Het zijn de overlevenden van de holocaust die wijzen op het gevaar van het neonazisme en zij zien het dan ook als hun plicht om de gruwelverhalen te blijven vertellen (Heylen & Van Hulle, 2005, p. 92). Dat deze laatste getuigen hun ervaringen delen, blijkt broodnodig. Vele jongeren lijken de gruwel te vergeten en wandelen blindelings in de val van extreemrechts en zelfs het neonazisme. Deze jongeren zorgen er meteen voor dat het neonazisme een actueel onderwerp is. Volgende nieuwsberichten kunnen dit bewijzen.

- In het begin van 2005 ontstaat er tumult als doordringt dat Lonsdale een favoriet kledingsmerk van neonazistische jongeren is (Fraser, 2000, p. 78-79; Tormans, 23.02.2005, pp. 30-35).
- Maart 2006 plant de extreemrechtse organisatie *Blood & Honour* fascistische concerten in Antwerpen. In augustus 2006 volgt naar alle waarschijnlijkheid een tweede editie

(Mackay & Simkin, 2006; Quartier, 28.02.2006, p. X; X, 2006, p. X).

- Bij de vele herdenkingen in Duitsland voor de gebeurtenissen uit de Tweede Wereldoorlog, is er stevast een groep neonazistische jongeren op de been. Ook bij de herdenking van de vuurstorm te Dresden was een delegatie neonazi's aanwezig (Savelberg, 28.01.2005, p. X).
- Op 7 april wordt een Senegalese student doodgeschoten in Sint-Petersburg. Het aantal moorden met een racistisch motief in Rusland is de laatste jaren scherp toegenomen (X, 08.04.2006, p. 20).
- Bij een schietpartij in Sint-Katelijne-Waver op 4 augustus 2002, vermoordt de 21-jarige Jürgen Goris twee jongeren. Hij blijkt neonazi te zijn (Verhoest, 12.02.2005, p. X).
- Bij een schietpartij in Minnesota vermoordt een tiener negen mensen en pleegt daarna zelfmoord. Later wordt bekend dat hij regelmatig racistische en neonazistische internetfora bezocht (X, 2005b, p. X).
- Eind 2004 viert de neonazistische politieke partij NDP zijn intrede in de parlementen van de Duitse deelstaten Brandenburg en Saksen (X, 2005c, p. X).
- Op 11 mei 2006 vermoordt een zelfverklaarde skinhead in Antwerpen een kleuter en haar donkere oppas. Hij verwondt ook een Turkse vrouw. Dit alles gebeurt uit racistische overwegingen (De Bock, 12.05.2006, pp. 6-7).

Zoals blijkt, speelt het neonazisme een rol op verschillende niveau's in de samenleving. Gaande van muziek en mode tot geweldpleging en politiek: neonazi's drukken hun stempel op alle maatschappelijke domeinen. Of dit ook in de films aan bod komt, moet nog blijken.

Naast de maatschappelijke relevantie is de keuze voor dit onderwerp voornamelijk gebaseerd op subjectieve criteria. Ik zou zelfs durven stellen dat de keuze is ontsproten uit een haat-liefdeverhouding. Al geruime tijd ben ik geboeid door het medium film. Aanvankelijk was het de ontspanningsvorm

bij uitstek, maar sinds enkele jaren is de cinema uitgegroeid tot een ware passie. Het is dan ook een genoegen om me als afsluiter van de studies communicatiewetenschappen te mogen verdiepen in dit medium. Naast de liefde voor de film wil ik het tweede element in de haat-liefdeverhouding meteen nuanceren. Het is wellicht meer correct om te spreken van onbegrip, een volledig gebrek aan inlevingsvermogen wat het neonazisme betreft. Daar de Tweede Wereldoorlog en de mensonwaardige holocaust in het bijzonder me erg boeien, kan ik me amper voorstellen hoe iemand nu nog het verfoeilijke nazisme kan aanhangen. Ook het racistische gedachtegoed van de neonazistische jongeren wekt naast onbegrip een sterke nieuwsgierigheid op. Dit alles heeft tot gevolg dat ik gebrand ben om meer over het neonazisme als subcultuur te weten te komen en dat dit kan gebeuren in combinatie met cinema, kan ik enkel toejuichen.

## I AMERICAN HISTORY X

### 1. Productiegeschiedenis: de “X” staat voor Humpty Dumpty?

1998 is het jaar waarin de Brit Tony Kaye (zie foto) zijn debuut als filmregisseur maakt. Dit betekent echter niet dat hij zonder ervaring van start gaat in de filmwereld, want op zijn palmares staan dan al een reeks reclamefilmpjes en muziekvideo's (Asay, 1999, p. 17; Verbestel, 2001, p. 38). Voor zijn eerste speelfilm *American History X* maakt hij gebruik van een scenario van David McKenna die hiervoor drie jaar veldwerk verricht (Bierinckx, 1999, p. 21). Al gauw



Regisseur Tony Kaye

ontstaat er controverse rondom de film. Niet alleen de thematiek van racisme en geweld is spraakmakend, ook het productieproces veroorzaakt een hoop tumult (McCarthy, 1998, p. 41; Ockhuysen, 1999, p. X). Eenmaal in de montagecel staat Kaye een zware opdracht te wachten: hij heeft het scenario op 43 draaidagen tijd omgezet in 200 uur film en moet daar nu een prent van aanvaardbare duur van maken. Een Amerikaanse journalist omschrijft dit karwei als iets wat zelfs filmmaker Stanley Kubrick migraine zou bezorgen, refererend aan 's mans maniakaal perfectionisme (Temmerman, 1999a). Toch lijkt Kaye er in te slagen, al neemt hij zelf geen genoegen met het resultaat. Hij blijft dan ook lange tijd monteren tot de filmmaatschappij *New Line Cinema* de hulp in roept van hoofdacteur Edward Norton. Dit krijgt Kaye niet verteerd en hij besluit zich volledig te distantiëren van *American History X*. Het gaat zelfs zo ver dat hij een advertentiecampagne op touw zet in bladen als *Variety*. Hierin gebruikt hij ondermeer citaten van John Lennon om *New Line Cinema* en Edward Norton aan te klagen en te vernederen. De filmmaatschappij betaalt hem met gelijke munt door ook advertenties te publiceren (Temmerman, 1999b, p. 15).

Vervolgens krijgt de regisseur nog enkele weken uitstel om aan zijn film te werken, maar dit levert weinig resultaat op. De enige resterende oplossing voor Kaye is om zijn naam van de film te halen. Dit is niet

ongebruikelijk in de filmwereld. De DGA (*Directors' Guild of America*, een beroepsvereniging voor filmmakers) heeft zelfs een speciaal pseudoniem in het leven geroepen om dit probleem op te lossen. Wanneer regisseurs zich om welke reden dan ook terugtrekken uit het productieproces, krijgt hij de fictieve naam Alan/Allen Smithee opgeplakt. Uiteindelijk ziet de toeschouwer nog steeds Tony Kaye's naam op de aftiteling van *American History X* staan. De reden hiervoor is wellicht dat Kaye zijn naam wil laten vervangen door "Humpty Dumpty" (Maurer, 1998). Bovendien is *New Line Cinema* van oordeel dat Kaye nog maar weinig recht van spreken heeft nadat hij zowel de film als de acteurs en de productiemaatschappij in een kwaad daglicht heeft gesteld. (Temmerman, 1999b, p. 15). Gevolg is wel dat het tot op de dag van vandaag onduidelijk blijft wat het verschil is tussen de uiteindelijke versie van *American History X* en de visie die Kaye voor ogen had. Het enige wat we weten is dat Kaye niet tevreden is, maar hoe hij de film liever had gezien en in hoeverre de uiteindelijke film afwijkt van het oorspronkelijke idee, blijft een vraagteken (McCarthy, 1998, p. 41). Naar eigen zeggen is *American History X* uiteindelijk niet slecht, maar om te spreken van een fantastische film gaat volgens Kaye te ver (Maurer, 1998).

## **2. Laag van het verhaal**

### 2.1 Inhoudelijke verhaalaspecten

Wat het eindresultaat ook moge zijn, de film heeft ondanks alle commotie het levenslicht toch gezien en zo hebben cinemabezoekers van over heel de wereld het fictieve verhaal van Danny en Derek Vinyard leren kennen. *American History X* brengt het relaas van de gebeurtenissen die het korte leven van Danny Vinyard hebben getekend. Vooral de invloed van zijn oudere broer en overtuigde neonazi Derek is onmiskenbaar aanwezig. Nadat hij een paper over Hitlers *Mein Kampf* heeft ingeleverd, geeft schooldirecteur Sweeney Danny de opdracht een nieuwe paper te schrijven over hoe Derek zijn leven heeft beïnvloed. Hij krijgt deze opdracht niet toevallig op de dag dat zijn broer wordt vrijgelaten uit de gevangenis. Tijdens het schrijven graaft Danny in zijn herinneringen en zo ontdekken we hoe Derek is geëvolueerd

tot een hardnekkige racist. Ook komen we aan de weet waarom hij in de gevangenis is beland en hoe de tijd achter de tralies is verlopen. Als de paper is afgewerkt, ontdekt Danny dat Derek veranderd is en dat hij onmiddellijk uit de skinheadbende wil stappen. Dit gaat niet zonder problemen, maar Derek kan Danny overtuigen om hem te volgen. De volgende dag echter wordt Danny neergeschoten op het toilet van de school en wel door een zwarte jongen.

Aan de oppervlakte vertelt *American History X* dus het levensverhaal van de gebroeders Vinyard, maar impliciet wil regisseur Kaye de kijker ook duidelijke maken hoe het neonazisme in zijn werk gaat. De keuze van de cineast om het verhaal te laten afspelen in het neonazistisch milieu is met andere woorden niet toevallig. Kaye wil immers niet alleen het persoonlijke verhaal van Danny en Derek vertellen; hij wil een algemene schets van het neonazisme en zijn werkwijzen aan de man brengen. Zo komen we te weten hoe de grenzeloze haat tegenover alles wat vreemd is de levenswijze van de jongeren kleurt. We ontdekken hoe de jongeren hun krachten bundelen in een subcultuur met allerlei gedragscodes en we komen tot het inzicht dat de marginale groepering onder rechtstreekse invloed staat van ondergrondse extreemrechtse krachten. Hoe deze thematiek belicht wordt in de verhaallijn van *American History X* ontdekken we in de volgende paragrafen.

## 2.1.1 Ideologische karakteristieken van het neonazisme

### 2.1.1.1 *Racisme*

Racisme is wellicht het belangrijkste aspect dat aan de grondslag van het neonazisme ligt. Het gedachtegoed van neonazistische jongeren steunt immers op een fundamentele ongelijkheid tussen rassen waarbij “de andere” als minderwaardig wordt beschouwd ten opzichte van de eigen superioriteit. Het zijn helaas niet alleen marginale groeperingen die hun levensvisie doorspekken met racisme. Meer nog: ongelijkheid tussen personen en een bijhorende voorkeur voor de “ingroup”, is iets wat ieder van ons kenmerkt (Nuttin, 1999, pp. 148-150). De mate waarin iemand daadwerkelijk racistisch handelt, is afhankelijk van de manier waarop hij omgaat met dit aangeboren

onderscheidingsmechanisme. Neonazistische jongeren nemen hier een nogal radicaal standpunt in, maar het staat vast dat de samenleving in verschillende gradaties gevoed wordt door racisme. Tony Kaye heeft in *American History X* gezorgd voor een gevarieerd spectrum van mogelijke racistische gedragingen. In zijn film komen immers alle denkbare vormen van racisme aan bod, gaande van abstracte ideeën tot fysiek geweld. De hiërarchie van racisme die Kaye heeft opgebouwd, kent zijn climax bij de dubbele moord van Derek. Het mogen dan wel autodieven zijn, Derek maakt duidelijk dat hij niet alleen moordt om zijn eigendom en familie te beschermen: hoewel één van de autodieven duidelijk buiten strijd is, maakt Derek hem toch af met een welgemikte trap in de nek. Voor de brutale moord spreekt Derek hem aan als “nigger” en “fucking monkey” en verwijst hij naar de dood van zijn vader. Het staat dus vast dat het om een racistische moord gaat, waarvan de autodiefstal enkel de trigger is. De overval op de winkel staat een stapje lager op de ladder van het racisme: er vallen geen doden, maar de bende vernielt het warenhuis en terroriseert en verwondt de werknemers. Het zijn echter niet alleen daden die doorspekt kunnen zijn van een racistische ondertoon. Woorden zijn vaak genoeg om een minderwaardig oordeel over anderen te vellen en deze woorden vallen rijkelijk in *American History X*. In verschillende scènes worden meningen over positieve discriminatie, antisemitisme en het Amerikaanse migrantenbeleid geopperd, die perfect aansluiten bij het neonazistische gedachtegoed.

We kunnen moeilijk zeggen dat Tony Kaye met de racistische thematiek van zijn debuutfilm onbewandelde paden betreedt. Net omdat de maatschappij zo doorweven is met allerlei vormen van racisme, heeft dit zijn invloed gehad op de geschiedenis van de cinema. Deze invloed is duidelijk op twee vlakken. Enerzijds bepaalt racisme de vorm en/of inhoud van films. Deze films zijn als medium racistisch. Anderzijds komt er kritiek op dit racisme in de speelfilm en wordt het benaderd als een sociaal thema.

Aangezien de zwarte bevolkingsgroep in de Verenigde Staten in het begin van de twintigste eeuw nog steeds een inferieure positie inneemt, is dit ook duidelijk zichtbaar bij het ontstaan van de film. De slavernij mag dan al sinds 1865 afgeschaft zijn, vele blanke filmmakers wanen zich nog steeds

superieur ten opzichte van de zwarten (Noble, 1970, p. 7-12). Het racisme als vorm en/of inhoud van amusementsmedia ontstaat echter niet met de opkomst van de film. Zowel op de theaterplanken als in de literatuur, op de radio, in de muziek en in reclameboodschappen is de voorstelling van de zwarte doorspekt met raciale vooroordelen (Davis, 2003). Een bekend literaire voorbeeld hiervan is *Uncle Tom's Cabin* van Harriet Beecher Stowe, waarin verschillende stereotypes gebruikt worden om de zwarte te omschrijven. In het theater zoekt de zwarte tijdens de eerste eeuw van de slavernij zijn heil in zogenaamde “minstrel shows”. Deze opvoeringen spelen zich af op de plantages en hebben weinig te maken met het professionele theater, waar de zwarten lange tijd worden gespeeld door blanken (Null, 1975, p. 7). Het is pas in het begin van de 19<sup>e</sup> eeuw dat de zwarten zelf op de planken staan uit de drang hun creativiteit en zichzelf te uiten. Aan het einde van diezelfde eeuw – de zogenaamde “jazz age” – kent de zwarte acteur een sterke opmars, maar hij speelt vooral een rol in musicals als komiek, muzikant of danser. Met de Eerste Wereldoorlog in het vooruitschiet, ontstaat er bij de zwarte artiesten – zowel schrijvers als acteurs – meer bewustzijn en dit leidt tot aandelen in alle vormen van theater (Noble, 1970, pp. 13-17).

Van theater naar de film van Tony Kaye uit 1998 is een grote stap. Vooraleer we aanbelanden bij *American History X* wordt het racisme op de toneelvloer gevormd door de cinematografische kenmerken. De cinema heeft immers de traditie uit het theater geërfd, maar geeft er wel zijn eigen interpretaties aan, beïnvloed door de specifieke eigenschappen van het medium. De eerste keer dat het cinemapubliek getuige is van zwarten op het witte doek, is in een film van Georges Méliès: *L'Omnibus des Toqués Blancs et Noirs* in 1902. Men vermoedt echter dat de zwarte personages gespeeld worden door blanken en dit zou zo blijven tot in het interbellum. Eén van de bekendste voorbeelden uit deze periode is Al Jolson die in *The Jazz Singer* (1927) van Alan Crosland geschminkt aantreedt; een film die overigens als pionier van het realistische gebruik van geluid bestempeld wordt (Noble, 1970, pp. 27-28; Cook, 2004, pp. 210-211).

Het is in die tijd niet alleen de manier van films produceren – de totale uitsluiting van zwarte acteurs – maar ook de inhoud die in sterke mate



racistisch is. Meer nog: Dr. Lawrence Reddick stelt in 1944 een lijst op van stereotypen over zwarten die volgens hem leven in de Amerikaanse samenleving. De zwarte auteur en curator van de *Schomburg Collectie* in *The New York Public Library* vindt 19 verschillende stereotypes: de wilde Afrikaan, de gelukkige slaaf, de toegewijde dienaar, de corrupte politicus, de onverantwoordelijke burger, de kleingeestige dief, de sociale delinquent, de wrede misdadiger, de seksuele supermens, de superieure atleet, de ongelukkige niet-blanke, de natuurlijke kok, de natuurlijke muzikant, de perfecte entertainer, de bijgelovige kerkganger, de kip- en watermeloeneter, het mysterieuze “the knife and razor toter”, de losgeslagen expressionist en de mentaal inferieure (Noble, 1970, pp. 11-12). De meeste van deze stereotypes worden gebruikt in één van de verschillende massamedia (Maynard, 1974, pp. vi-vii). Bovendien kan Reddick op basis van een inhoudsanalyse van 100 Amerikaanse films (vanaf het ontstaan van de stille film tot de jaren '40) besluiten dat maar liefst driekwart racistisch is ten opzichte van zwarten (Leab, 1976, pp. 3-4). Een erg populair stereotype is dat van de gelukkige slaaf. In navolging van de literaire klassieker *Uncle Tom's Cabin* ontstaat niet alleen een hele reeks gelijknamige films (waaronder de versie van Edwin S. Porter, bekend van *The Great Train Robbery*) die hetzelfde verhaal vertellen, ook andere films met dezelfde thematiek zien het levenslicht. Zo produceert Sigmund Lubin de “Sambo” reeks waarin het motief van de gelukkige, domme slaaf duidelijk naar voren komt (Noble, 1970, p. 29, 31; Mapp, 1972, p. 16). Welke plaats de zwarte rollen in *American History X* innemen, komt later aan bod.

Als we spreken over racisme in de speelfilm kunnen we onmogelijk voorbijgaan aan het monumentale *The Birth of a Nation* (1915) van D. W. Griffith. Met deze uiteenzetting wil ik dan ook het onderscheid tussen racistische films en films over racisme illustreren. Voor deze eindverhandeling is de film belangrijk om drie redenen: ten eerste gaan er enorme vooroordelen en stereotypes schuil achter de prent. Richard A. Maynard noemt het zelfs “the most vicious anti-Negro film that has ever appeared on the American screen” (Maynard, 1974, p. 6). Ten tweede neemt de *Ku Klux Klan* – of KKK, in de film ook aangeduid als “Clansman” naar het gelijknamige boek van Thomas Dixon waarop de film gebaseerd is – een

belangrijke rol voor zijn rekening (Noble, 1970, p. 33). Dit laatste is belangrijk omdat deze extreemrechtse, nationalistische en racistische beweging tot op de dag van vandaag bestaat en banden heeft met neonazistische kringen. Tot slot is de film nog steeds erg geliefd in het neonazimilieu. Daniel Burros, de jonge joodse neonazi op wie *The Believer* (2001) van Henry Bean is gebaseerd, woont in 1965 een vertoning van de film bij. De film inspireert hem, want niet toevallig wordt hij enige tijd later aangeduid als hoofd van de KKK in New York (Bryk, 2006).

Net zoals Peter Noble in zijn boek *The Negro in Film*, laat ik de grensverleggende filmtechnische aspecten achterwege. Hoewel *The Birth of a Nation* met zijn interframe en intraframe innovaties een onnavolgbare invloed heeft gehad op het medium film en zijn geschiedenis, zal hier vooral de inhoud van belang zijn (Cook, 2004, pp. 53-61). Dit onderscheid tussen vorm en inhoud wordt overigens door veel onderzoekers gemaakt. Zij erkennen Griffith als een revolutionair filmgenie, maar plaatsen grote vraagtekens bij het onderwerp en de narratieve benadering van *The Birth of a Nation*. Volgens Linda Williams is het belangrijk dat we de samenhang tussen inhoud en vorm niet uit het oog verliezen. De racistische inhoud komt slechts tot zijn recht doordat de vorm van de film op zo'n ingrijpende manier inspeelt op de pathos van het verhaal. Hiermee uit ze kritiek op Michael Rogin die van mening is dat de Amerikaanse film ontstaan is "in a racist epic." Het medium film kan met andere woorden niet los gezien worden van zijn productiegeschiedenis en de tijd waarin de film tot stand is gekomen. Omgekeerd kan de boodschap pas duidelijk worden overgebracht als het medium van hoogstaande kwaliteit is en dat is bij Griffith zeker het geval (Williams, 2001, pp. 110-111; Salter, 2004). Richard A. Maynard zegt hierover dat het feit dat de film zo goed in elkaar zit, de boodschap – die hij als propaganda omschrijft – alleen maar krachtiger maakt (Maynard, 1974, p. 25).

*The Birth of a Nation* neemt in de cinema dezelfde plaats in als *Uncle Tom's Cabin* in het theater en de literatuur. Beiden zijn ze enorm succesvol in hun medium en bovendien behandelen ze typische Amerikaanse problemen en thema's van hun tijd. De manier waarop ze omgaan met de relatie tussen zwarten en blanken heeft er voor gezorgd dat de raciale

tegenstellingen die al bestaan in de samenleving enkel toenemen en dit door de sterk stereotypische afbeeldingen van de zwarte (Williams, 2001, pp. 97-98).

De film is gebaseerd op het toneelstuk *The Clansman* van Thomas Dixon dat op zijn beurt een synthese is van twee van zijn romans: *The Leopard's Spots: A Romance of the White Man's Burden 1865-1900* en *The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan* (Williams, 2001, pp. 101-102). Naar analogie met *Romeo en Julia* van Shakespeare, vertelt *The Birth of a Nation* het verhaal van twee geliefden van wie de relatie bemoeilijkt wordt door hun families en in het geval van Griffith hun standpunt ten opzichte van de Amerikaanse burgeroorlog. Het is echter pas in het tweede deel dat zich afspeelt tijdens de zogenaamde "Reconstruction Period" – de eerste jaren na de burgeroorlog – dat een opeenstapeling van stereotypische afbeeldingen van zwarten naar voren komt. Naast een verkrachtingspoging op een blanke vrouw, zien we ook wat er in de ogen van Griffith zou gebeuren, mochten de zwarten zich mengen in het politieke gebeuren na de moord op Lincoln. Wat we te zien krijgen, is hoe zwarte senaatsleden hun blote voeten op de tafel leggen en drinken tijdens een vergadering. Uiteindelijk is het de *Ku Klux Klan* die te paard en op de tonen van "Ride of the Valkyries" van Richard Wagner te hulp schiet en de verkrachtingspoging verijdelt. De wetenschap dat net dit liedje van Wagner deze "heldhaftige" reddingsscene draagt, maakt een detail in *Pariah* (1998) van Randolph Kret des te gruwelijker. Terwijl skinhead David Lee een zwart meisje verkracht, neuriet hij het lied als wansmakelijke verwijzing naar *The Birth of a Nation* (Atkinson, 2000, p. X). Tot slot worden de Klanleden als helden onthaald en zijn zij het die het voortbestaan van de Verenigde Staten verzekeren. Vermoedelijk worden in de vroegste versies van *The Birth of a Nation* – alsof de boodschap nog niet krachtig genoeg was – de zwarten teruggestuurd naar Afrika als oplossing van alle problemen (Christensen, 1987, pp. 17-18; IMDb, 2006; Noble, 1970, pp. 33-43; Salter, 2004). Wanneer we de vaak geciteerde uitspraak van toenmalig Amerikaans president Woodrow Wilson over *The Birth of a Nation* bekijken, moeten we dus goed beseffen dat het een eenzijdige visie op de geschiedenis is wanneer hij zegt: "It is like writing history with lightning." Het is vooral het standpunt van de zuidelijke

Verenigde Staten en van filmmaker Griffith dat hier als hoogste waarheid wordt geacht (Christensen, 1987, pp. 16-18; Noble, 1970, p. 33; Williams, 2001, p. 98).

Dat de KKK de redder in nood is, maakt dat er een sterke gelijkenis is met de Duitse propagandafilm *Der Ewige Jude* (zie hoofdstuk 2 over *The Believer*). Na een uitgebreide probleemschets komt namelijk een oplossing uit de bus. In *Der Ewige Jude* zijn het Hitler en de arische levensstijl die voor de genezing van de "joodse ziekte" moeten zorgen; in *The Birth of a Nation* is de *Ku Klux Klan* de redder op het witte paard die de maatschappij verlost uit de greep van de zwarten. Het is dus niet alleen een inferioriteit van de andere groep, maar ook een eigen superioriteit die aan bod komt in beide films. Deze thematiek wordt door Tony Kaye in *American History X* uitvoerig uitgewerkt. Aangezien het verhaal rond de blanke bevolking van Venice Beach draait, laat het geen twijfel dat de inferioriteit van de vreemden in scherp contrast staat met hun eigen superioriteit. De skinheads zadelen als het ware zelf het paard en wanen zich redders van het blanke ras. Ze nemen namelijk het heft in eigen handen door te moorden en te plunderen. Kaye stelt hen weliswaar niet voor als helden zoals Griffith dat doet, maar benadrukt wel dat ze zichzelf als heldhaftig beschouwen. Ze draaien niet rond de pot en zijn trots en onverschrokken.

*The Birth of a Nation* heeft bovendien ook een effect gehad op de geschiedenis van de *Ku Klux Klan*. De film wordt destijds immers aangegrepen als een handig propagandamiddel om de organisatie nieuw leven in te blazen. William Joseph Simmons, het hoofd van de moderne KKK die de originele beweging uit de Reconstruction Period opvolgt, heeft een heropleving al in het achterhoofd en acht de première van de film het uitgelezen moment om zijn ideeën uit te werken. Bij de premières zorgt Simmons voor de nodige publiciteit voor zijn organisatie en bovendien organiseert hij zelf vertoningen onder leden ter promotie van zijn gemaskerde beweging. Het komt zelfs zo ver dat er betogingen tegen het vertonen van de film ontstaan en men op sommige plaatsen de film verbiedt. Tot op de dag van vandaag is *The Birth of a Nation* geliefd binnen de organisatie en wordt hij sporadisch getoond. Het is echter niet langer zo dat Griffiths film het propagandamiddel bij uitstek is: ze kent haar plaats binnen het ruime

spectrum aan propagandamiddelen. De film maakt met andere woorden deel uit van de hedendaagse racistische leefwereld van het neonazisme. Net zoals bij *Der Ewige Jude* (1.3.2) zijn het echter vooral extreemrechtse ingewijden die hun hart ophalen bij het bekijken van de film. De beelden van zwarte politici die leunend in hun senaatszetel alcohol drinken of de vergelijking tussen joden en ratten, zijn nu voor de meesten eerder lachwekkend dan realiteitsgetrouw (Platt, 1992, pp. 72-79).

In vergelijking met de antisemitische propaganda (zie hoofdstuk 2) is het racisme in deze films eerder impliciet te noemen. Films als *Der Ewige Jude* en *Jud Süß* stellen alles in het werk om bewust een bepaald beeld op te hangen van de joodse bevolking met als doel deze visie over te brengen op het publiek. De racistische films hierboven besproken, ontstaan eerder uit een soort van naïviteit. Voor de cineasten is de inferioriteit van de zwarten zo vanzelfsprekend en ingebakken dat dit blijkbaar onbewust doorschemert in hun films. Griffith is zijn film overigens altijd blijven verdedigen als niet-racistisch. Volgens hem heeft *The Birth of a Nation* niet als doel eender welk ras of volk aan te vallen (Leab, 1976, p. 32). Filmcriticus Roger Ebert omschrijft zijn volgende film *Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages* (1916) als een verontschuldiging voor de boodschap die zijn voorganger met zich meedraagt (Ebert, 30.03.2003). Toch mag deze naïviteit geen uitvlucht zijn om het racisme in deze films niet kritisch te benaderen. Ondanks de maatschappelijke voedingsbodem blijft het racisme in deze films verwerpelijk. In die zin is het verband tussen *The Birth of a Nation* en *American History X* beperkt tot inhoudelijke verhaalaspecten. Als mediumboodschap hebben ze geen gelijkenis. *American History X* kan je moeilijk een pro-blanke film noemen, terwijl Griffith wel de ambitie heeft het blanke ras op een voetstuk te plaatsen. Kortom: *The Birth of a Nation* is een film met racistische inslag, terwijl *American History X* racisme hanteert als thema. Een belangrijk onderscheid dat we in het achterhoofd moeten houden en veralgemenen naar de andere films over het neonazisme. Ze zijn geen van allen films die blanke superioriteit propageren. Wel behandelen ze een gevoelig maatschappelijk fenomeen. De makers van *Pariah* maken twijfel hieromtrent onmogelijk door zich expliciet van het racisme in de film te distantiëren aan

de hand van een citaat van Martin Luther King in de openingcredits (Cavagna, 2000).

Zoals gezegd komt er al snel kritiek op de racistische manier van filmmaken. Vele cineasten beseffen maar al te goed dat racisme verwerpelijk is en daarom ontstaan er in de loop van de filmgechiedenis verschillende films die racisme inhoudelijk behandelen. Het is dan ook onder deze noemer dat we *American History X* moeten plaatsen. De film is zelf niet racistisch, maar behandelt het racisme als thema. Ook hier gaat een lange traditie de film van Tony Kaye vooraf. In de jaren '30 is de zogenaamde etnische cinema een eerste stap die voor tegenwind moet zorgen tegen de racistische films zoals *The Birth of a Nation*. Deze cinemavorm komt er in navolging van de "poverty row" – onafhankelijke filmstudio's die met weinig geld en hulpmiddelen kleinschalige filmproducties in elkaar knutselen. Wat de etnische cinema van de "poverty row" onderscheidt, is de doelgroep. De etnische cinema focust zich immers op kleine bevolkingsgroepen met een ander ras of andere religie. De grootste vorm van etnische cinema is de "race cinema" die speciaal gemaakt wordt voor de zwarte bevolkingsgroep en wel als reactie op racistische films. Ondanks de beperkte middelen worden verschillende filmhuizen en bioscooprenten uit de grond gestampt; dit keer met "echte" zwarte acteurs en ook Afro-Amerikaanse onderwerpen. Een belangrijk figuur in de etnische filmwereld is Oscar Micheaux. Deze zwarte producer, regisseur en schrijver is verantwoordelijk voor de allereerste zwarte film met een volledig zwarte cast en productiemaatschappij, zowel stil als gesproken. In zijn vele films komen onderwerpen als de *Ku Klux Klan*, interracial huwelijken, separatisme en assimilatie aan bod. Hoewel hij een andere huidskleur heeft, kan je Micheaux zien als een voorganger van Kaye, toch zeker wat verhaalelementen betreft (Cook, 2004, pp. 250-253; Platt, 1999, pp. 113-114).

Het zijn echter niet alleen ondermaatse B-producties die het cinemapubliek bereiken. Ook grotere filmhuizen houden zich bezig met het produceren van prenten waarin racisme geweerd wordt. Dit duurt echter tot na de Tweede Wereldoorlog. Denk maar aan de kaskraker *Gone with the Wind* (1939) van Victor Fleming, waarin een belangrijke rol is weggelegd voor de zwarte dienstster Mammy. Met de indeling in stereotypen ten opzichte

van zwarten van David Bogle in het achterhoofd, is zij een schoolvoorbeeld van de dikke, goedhartige huismeid die later het pseudoniem “mammy” krijgt opgespeld (Van Aken, 1999, pp. 8-9). Begin jaren '40 komt er onder impuls van de *National Association for the Advancement of Coloured People* (NAACP) en de bevoegde filminstanties van het oorlogsdepartement een kentering in de stereotypische afbeelding van zwarten (Cook, 2004, p. 66). Niet alleen in de cinema is deze trend merkbaar. Tijdens de oorlog lanceert de krant *The Pittsburgh Courier* een campagne die een einde moest maken aan het overzeese fascisme en het binnenlandse racisme: de zogenaamde “Double V Campaign”. De eerste gevolgen in de filmwereld zijn bijrollen voor zwarte acteurs in oorlogsfilms, maar al snel volgen ook blanke regisseurs die hun steentje bijdragen aan meer verdraagzaamheid op het witte doek. Stanley Kramer en Elia Kazan (waarover later meer) worden vaandeldragers in deze strijd tegen racisme. Helaas is er ook een schaduwzijde aan deze goedbedoelde sociale films uit de jaren '40. Volgens John Nickle wordt de Afro-Amerikaan afgebeeld als iemand met bepaalde gebreken. Een trend die nog enkele decennia blijft doorschemeren en zelfs in een recente film als *American History X* nog aan de orde is (Nickle, 2004, pp. 25-26).

Een film waarin deze representatie uit de jaren '40 overeind blijft, is drievoudig Academy Award winnaar *To Kill a Mockingbird* (1962) van Robert Mulligan (Nickle, 2004, p. 26). Gebaseerd op het gelijknamige boek van Harper Lee – van wie dit eerste en meteen laatste boek een Pulitzer prijs oplevert – vertelt de film het verhaal van advocaat Atticus Finch die de verdediging van een zwarte voor zijn rekening neemt. Het stadje in het zuiden van de Verenigde Staten keert zich niet alleen tegen de veroordeelde Tom Robinson, maar ook tegen Finch en zijn twee kinderen. Raciale vooroordelen zijn hiervan de oorzaak. De blanke samenleving ziet de beschuldigde als een verpersoonlijking van het kwade en het beeld dat ze hebben van Robinson stemt overeen met hoe de zwarte wordt afgebeeld in vroegere films. Hij wordt namelijk valselyk beschuldigd van het mishandelen en verkrachten van een blanke vrouw (Dirks, 2006a). Tegelijk is het personage Tom Robinson niet meteen bijster slim. Gekleed in een werkoutfit en levend van handenarbeid, maakt hij een wat naïeve indruk. Zeker wanneer de kijker te horen krijgt hoe hij zich heeft laten verleiden door

Mayella. Dit stemt overeen met wat Nickle zegt over de representatie van de zwarte. Deze film van Robert Mulligan staat echter niet alleen. Ook voorgangers als *Pinky* (1949) van Elia Kazan en *Home of the Brave* van Mark Robson uit hetzelfde jaar die de intentie en ambitie hebben om de stereotype afbeelding van de zwarte te doorbreken, slagen amper in hun opdracht (Nickle, 2004, p. 26; Platt, 1992, pp. 457-466).

*American History X* vindt met zijn maatschappijkritiek nog steeds aansluiting bij de films die racisme als sociaal thema behandelen. Filmrecensent Bierinckx is echter van mening dat alle zwarten in *American History X* te categoriseren zijn als dieven en geweldenaars, met als uitzondering directeur Sweeney. De oorzaak hiervan zoekt hij in het onderwerp van de film dat vooral een licht wil werpen op de blanke omgeving van Los Angeles. Daardoor vervalt de afbeelding van de zwarte bevolking in veralgemeningen (Bierinckx, 1999, p. 21). Bovendien wordt de rol van de zwarte automatisch gereduceerd tot een bijrol. Het verhaal draait rond de familie Vinyard en hun familiale voorgeschiedenis komt uitvoerig aan bod. Dit is niet het geval bij de zwarte personages. Over de bende die de auto van Derek wil stelen, komen we nagenoeg niets te weten (O'Sullivan, 2001, pp. 328-329). Het is dus vooral door beperkingen van het filmisch medium dat deze "keuze" gemaakt wordt en niet zozeer uit ideologische overwegingen van de regisseur of de scenarist. Een film is nu eenmaal beperkt in tijd en ruimte, waardoor een haarfijne analyse niet altijd mogelijk is. Omdat de nadruk hier ligt op de neonazistische jongeren, genieten zij in *American History X* een diepgaande ontleding, terwijl de zwarten amper aan bod komen en enkel hun functie als slachtoffer of oorzaak van geweld kunnen uitspelen.

Ook filmrecensent Asay meent dat de afbeelding van de zwarte personages in *American History X* nog steeds moeizaam verloopt. Hij omschrijft de zwarte rollen als minderwaardig ten opzichte van de blanken (Asay, 1999, pp. 17-18). Asay maakt met de onderverdeling van Reddick in het achterhoofd zelfs een vergelijking met *The Birth of a Nation* waarin de zwarten worden afgebeeld als wilden. Volgens Asay is de gelijkenis duidelijk omdat de meeste zwarten in *American History X* als kleingeestige dieven of wrede misdadigers worden afgebeeld, met name de autodieven en de zwarte



jongen die Danny vermoordt op het toilet. Ook de dieper uitgewerkte zwarte personages zijn volgens Asay extreme uitersten van het stereotype spectrum. Zo staat tegenover de goedgehartige Sweeney de medegevangene Lamont. Hij wordt volgens Asay afgebeeld als het minder-



Derek en Lamont tussen de katoenen lakens

waardige tegenbeeld van de blanke, omdat hij onbeduidende arbeid verricht en in de gevangenis belandt door brute pech. De zwarte als minderwaardige en zelfs slaaf wordt in de film geïnscenariseerd door Derek en Lamont te laten samenwerken tussen katoenen lakens (zie foto). Dit zou het katoenplukken moeten symboliseren en zo een verwijzing zijn naar de slavernij. Ook de seksuele supermens en de perfecte entertainer zijn stereotypen uit de onderverdeling van Reddick die door Lamont worden ingevuld, respectievelijk door de scène waarin Lamont vertelt over het bedrijven van de liefde met zijn vriendin en de scène waarin hij grappen maakt over de *Ku Klux Klan*. Naast de narratieve functies van deze stereotype rollen, is volgens Asay het racistische denken van de neonazi's een mogelijke verklaringsgrond voor hoe de rollen zijn vormgegeven door regisseur en scenarist. Lamont, Sweeney en de autodieven zijn dan als het ware invullingen die neonazistische jongeren geven aan de zwarte medemens (Asay, 1999, pp. 17-18).

De moderne verhalen over racisme en neonazisme zoals *American History X* tonen dus dat ook gegoede burgers uit de betere wijken een leven leiden vol racisme van het ergste soort. Tegelijk heeft deze uitbreiding van het racisme naar meer welvarende burgers een nadeel. Door het racisme op te hangen aan een extreme en marginale beweging als het neonazisme, lijkt Hollywood te willen zeggen dat deze extreme vorm van racisme enkel bij een kleine groep jongeren voorkomt. Het grote publiek kan zo sneller afstand nemen van de haat die wordt afgebeeld, door er op te wijzen dat zulke

extreme vormen van racisme niet van toepassing zijn op gewone burgers. Professor aan de Universiteit van Zuid-Californië voor Cinema en Televisie Todd Boyd ontkent deze kritiek niet, maar merkt terecht op dat men moet erkennen dat zulke extreme vormen van haat en geweld enkel mogelijk zijn als er een voedingsbodem bestaat die dit toelaat. Om die reden kunnen films als *American History X* wel degelijk een grondige vorm van kritiek vormen zonder het verwijt te krijgen dat ze een groot probleem als racisme marginaliseren (Welkos, 1998, p. X). Dat een regisseur ondanks deze mogelijke kritiek toch kiest voor een onderwerp als neonazisme heeft natuurlijk ook met de mediums specifieke eigenschappen van cinema te maken. De opwindende wereld van het neonazisme is allicht spectaculairder in beeld te brengen dan een doorsnee gezin dat er racistische ideeën op na houdt. Een film als Oscarwinnaar *Crash* (2004) van Paul Haggis probeert om een adequate analyse te maken van hoe racisme alle sociale lagen van de bevolking beïnvloedt. Het verhaal speelt zich net zoals *American History X* af in Los Angeles, maar betreft alle mogelijke bevolkingsgroepen gaande van de rijke vrouw van een politicus tot een arme autodief. Toch blijft ook in deze film de logische zoektocht naar een sterk verhaal met scherpe beelden merkbaar. Het is immers een aaneenschakeling van gewelddaden die de rode draad doorheen de film vormt. Hetzelfde geldt voor *Falling Down* (2002) van Joel Schumacher. Opnieuw in Los Angeles zien we hoe een blanke man de pedalen verliest en tekeer gaat in de broeierige stad die verdeeld wordt door raciale en etnische verschillen (O'Sullivan, 2001, p. 328).

Hiermee is meteen duidelijk dat *American History X* zijn plaats kent in een eeuwenoude traditie van racisme in alle mogelijke cultuurvormen. Het zijn de historische invalshoek en het inzicht in de geschiedenis van het medium film – zowel wat stijl als inhoud betreft – die duidelijk maken dat hedendaagse films niet los gezien kunnen worden van hun invloedrijke voorgangers.

#### 2.1.1.2 *Blanke superioriteit*

Een minderwaardige visie ten opzichte van de andere gaat hand in hand met de eigen superioriteit. In het geval van het neonazisme en *American History*

X in het bijzonder, gaat het dus om de verhevenheid van het blanke ras in combinatie met een inferieure kijk op de andere bevolkingsgroepen. Neonazistische jongeren zijn er van overtuigd dat hun blanke ras oppermachtig is in vergelijking met andere rassen. Ze menen met andere woorden dat ze simpelweg beter zijn dan anderen. Dit oordeel baseren ze in eerste instantie op datgene wat meteen in het oog springt en visueel het meest herkenbaar is: de huidskleur. De beoordeling van een uiterlijk kenmerk kent echter zijn invloed op alle mogelijke sociale en psychologische domeinen, gaande van tewerkstelling en economische welvaart tot geloof en afkomst. Op al deze domeinen menen de neonazi's dat hun blanke invulling de hoogste waarde heeft. Hiervoor halen ze inspiratie bij de ideeën van Adolf Hitler die in het interbellum in zijn boek *Mein Kampf* de mening verkondigt dat het blanke ras superieur is ten opzichte van anderen en zeker ten opzichte van joden. Concreet heeft dit tot gevolg dat neonazi's niet alleen racistisch denken en handelen ten aanzien van anderen, maar ook ten opzichte van zichzelf. Terwijl ze vreemdelingen beschouwen als inferieure buitenstaanders, hemelen ze zichzelf op als het ultieme, zuivere ras. De hoge eigendunk en trots zijn duidelijk merkbaar in leuzen als "White pride worldwide", "White Power" en het bekende veertien woorden tellende citaat van David Lane, medestichter van de gewelddadige neonazistische groepering *The Order*: "We must secure the existence of our people and a future for white children", waarnaar vaak verwezen wordt met het getal 14 (Antonissen, 2006, pp. 131-132). Deze racistische regel wordt overigens letterlijk geciteerd door één van de neonazi's in *Pariah*. Hitlers *Mein Kampf* speelt trouwens een rol in de vier belangrijkste films over neonazisme. In *American History X* schrijft Danny een paper over dit haatzaaiend boek, in *Pariah* loopt de bendeleider te koop met zijn kennis over en citaten uit de geschriften van Hitler, in *The Believer* merkt Danny Balint op dat hij het niet erg vindt om in de gevangenis te zitten aangezien Hitler zijn boek schreef in een cel en in *Romper Stomper* (1992) van Geoffrey Wright tenslotte pronkt Hando met het boek en raadpleegt hij het als bron en voorbeeld voor zijn persoonlijke strijd tegen de Vietnamese invloed in zijn stad.

Net zoals het racisme duidelijk aan bod komt, zo ook speelt de blanke superioriteit een belangrijke rol in *American History X*. Telkens wanneer er

sprake is van racisme wordt immers niet alleen de vreemde met de beschuldigende vinger gewezen. Het is de hoofdrol in de film, namelijk de blanke man, die naar voren wordt geschoven als ideaal. De vader van Danny en Derek is als helpende brandweerman het arme slachtoffer van een schietgrage gek in een zwarte buurt, Danny is iemand die zich op het recht op vrijheid van meningsuiting beroept bij het schrijven van zijn paper over *Mein Kampf*, de skinheadbende triomfeert als sportieve winnaar tijdens een spelletje basketbal, Derek wordt het slachtoffer van autodiefstal, Danny wordt neergeschoten door een zwarte leerling, het feit dat vele blanke jongeren werkloos zijn is de schuld van laagbetaalde buitenlandse werknemers en zo gaat het lijstje door. Bovendien worden deze concrete situaties geëxtrapoleerd naar grotere maatschappelijke problemen. Het feit dat vader Vinyard met volgens hem incompetent zwarte brandweermannen moet samenwerken, is voor hem genoeg om te besluiten dat deze situatie tekenend is voor de gehele Amerikaanse tewerkstelling. Zo wordt later in de film de positieve discriminatie aangegrepen in het voorbeeld van Rodney King die in 1991 hardhandig door blanke politieagenten wordt aangepakt. Feit is dat telkens wanneer door de neonazistische jongeren in *American History X* reële sociale, maatschappelijke en politieke problemen worden aangekaart, ze uitgaan van de vreemdelingen als oorzaak van de problemen en bijgevolg de blanke superioriteit.

Hier kunnen we opnieuw een verwijzing maken naar *The Birth of a Nation* van Griffith. In die film schiet de *Ku Klux Klan* ter hulp om de bevolking te redden van de zwarte overheersing. Er wordt dus niet alleen een minderwaardig oordeel geveld over de zwarten, tegelijkertijd wordt de blanke bevolking opgehemeld als het ideaal en de redder van het kwaad. Ook de verwijzing naar Hitler die zichzelf uitroept tot redder van het volk is duidelijk.

### 2.1.1.3 Politieke ideologie

Hoewel de rol van Cameron Alexander – neergezet door Stacy Keach – met slechts enkele scènes en weinig dialoog eerder beperkt is, hebben de makers er mijns inziens toch goed aan gedaan om dit personage in de film te laten aantreden. Via de figuur van de bendeleider die zich op de achtergrond

houdt, maar toch duidelijk zijn invloed laat gelden, wijst *American History X* op de achterliggende en vaak onzichtbare machten van het neonazisme (Verbestel, 2001, p. 40). Dit zijn geen gefrustreerde leeghoofden, maar wel nationalistische, intelligente zakenlui of zelfs politici die jongeren opruien en (financieel) steunen. Het is net de onzichtbaarheid van Alexander die van hem een krachtig personage maakt. Overall merk je zijn invloed: wanneer Derek in de gevangenis zit, bekommert hij zich over Danny (met als climax een tatoeage van de bende); vlak voor de aanval op de supermarkt spreekt hij Derek



Cameron Alexander: half licht, half schaduw

bemoedigende woorden in, maar verdwijnt hij zelf van het toneel; ... Hij is dus wel degelijk het brein achter de organisatie, maar komt zelden of nooit op de voorgrond. Inhoudelijk gezien is het dus één van de belangrijkste bijrollen. Niet alleen door zijn afwezigheid valt Cameron Alexander op: als hij in beeld is, wordt visueel de nadruk gelegd op zijn anonimiteit. Zo draagt hij op openbare plaatsen voortdurend een (zonne-) bril en hoed. Ook de belichting helpt bij het benadrukken van de schuwheid van Alexander: bij een gesprek tussen hem en Derek is zijn gezicht deels bedekt door schaduw, terwijl Dereks gezicht volledig belicht is (zie foto). De enige keer dat Alexander duidelijk in beeld wordt gebracht, is in de vertrouwde omgeving van zijn kantoor. De naam van Cameron Alexander is trouwens niet toevallig gekozen, maar verwijst naar Ben Cameron: het hoofdpersonage van *The Birth of a Nation*.

Tony Kaye heeft zijn inspiratie voor deze quasi onzichtbare krachten niet zelf bedacht. Uiteraard draagt het ook bij tot het verhaal aangezien de tweestrijd tussen Derek en Cameron zorgt voor een bijkomend spanningselement. Zal Danny trouw blijven aan de bende van Cameron of kiest hij voor Derek en zijn nieuwe levensvisie? Meer nog dan dit verhaalelement wil Kaye ons een bescheiden blik werpen achter het rookgordijn dat het neonazisme heeft opgetrokken. Het personage van Cameron Alexander heeft hij dan ook in het leven geroepen om aan te tonen

dat het neonazisme meer is dan een bende marginale, achteropgestelde en gefrustreerde jongeren, uit op een robbertje vechten. Achter de subcultuur van het neonazisme gaat immers een politieke ideologie schuil die veel meer is dan bekrompen rassenhaat en geweldverheerlijking. Zo is de Britse BNP (*British National Party*) in het verleden al meerdere malen geconfronteerd met de banden die het onderhoudt met neonazistische milieus. Ook het *Vlaams Belang* komt na de dubbele moord in Antwerpen van 11 mei 2006 in opspraak omdat het een forum zou bieden aan neonazisme en hooliganisme (De Coninck, 2006, pp. 52-58). Bovendien onderhouden de verschillende nationale groeperingen onderling een sterke band en deze band gaat verder dan het organiseren van concerten of bijeenkomsten. Volgens Ingo Hasselbach, een voormalige neonazi is een sprekend voorbeeld van deze internationale samenwerking het verbieden van de belangrijkste Duitse neonazistische partij FAP (*Freiheitliche Deutsche Arbeiterpartei*). Kort na dit verbod ontstaat er in Nederland een identieke FAP-partij die als belangrijkste doel heeft om de naam en het partijsymbool in ere te houden. Vanaf dan kunnen de Duitse aanhangers in Nederland terecht, wat bewijst dat de internationale banden nationale wetgevingen kunnen overstijgen (Hasselbach, 1997, pp. 8-9).

Net zoals bij alle neonazistische factoren wil Kaye ook bij de politieke achtergrond van het neonazisme enkel suggereren. Buiten het feit dat Cameron Alexander de leider is van de *Venice Beach Gang* en dat er criminele feiten op zijn strafblad staan, komen we als kijker niets over hem te weten. Is hij lid van een meer gelegitimeerde extreemrechtse partij zoals de NDP in Duitsland (Fraser, 2000, pp. 7-8)? Is hij een oudstrijder die de Tweede Wereldoorlog en het antieke nazisme nog actief heeft meegemaakt zoals Kurt Dussander uit het boek van Stephen King *Apt Pupil* dat in 1998 verfilmd werd door Bryan Singer? Is het een academicus, medicus of jurist die anoniem geld doneert aan een neonazistische beweging; een optie gesuggereerd door Ingo Hasselbach en Henry Bean in *The Believer* (Hasselbach, 1997, p. 47)? Kaye dicteert niet letterlijk wie Cameron Alexander is, maar laat het aan de kijker om zijn positie in te vullen. Het is net dit mysterie dat bijdraagt tot een realistisch denkparcours. In de werkelijkheid zijn de machtige figuren achter de bendes ook verscholen en

zullen zij – zeker als ze lid zijn van een politieke partij – niet openlijk uitkomen voor hun neonazistische, neofascistische, racistische en negationistische ideeën. Met het mysterie rondom de figuur van Cameron Alexander heeft Kaye dus de aangewezen manier gevonden om ook het reële mysterieuze gedrag van neonazikopstukken te vatten.

#### 2.1.1.4 *Antisemitisme*

Naast racisme tegenover zwarten en de oosterse winkeluitbaters – zowel in woorden als daden – komt er in *American History X* ook de voor het neonazisme broodnodige portie antisemitisme aan bod. De uitwerking is echter beperkt in vergelijking met de behandeling van de jodenhaat in een film als *The Believer* (zie hoofdstuk 2, p. 72). In feite wordt het antisemitisme alleen aangeraakt door de aanwezigheid van Murray, een leraar van Danny en de nieuwe vriend van zijn moeder. Toch is deze geringe aanwezigheid van het antisemitisme genoeg om te stellen dat deze denkwijze ook meer dan zestig jaar na het einde van de Tweede Wereldoorlog nog steeds actueel is en niet meteen in een meer vredelievende vorm.

Bij het begin van *American History X* is meteen duidelijk dat Danny het allesbehalve goed kan vinden met Murray, een rol gespeeld door de joodse acteur Elliott Gould. Door de temporele structuur van de film wordt er aanvankelijk geen reden voor het ongenoegen geuit, maar enige tijd later blijkt dat Murray in het verleden de vriend was van moeder Vinyard en bovendien joods is. De nacht voordat Derek wordt opgepakt door de politie ontstaat er een hevige ruzie ten huize Vinyard waar Murray verschillende verwijten moet aanhoren, gaande van meningsverschillen tussen hem en Derek tot regelrechte scheldbuien en fysieke bedreigingen.

#### 2.1.2 Subcultuur van het neonazisme

Nu we weten wat er in het hoofd van een neonazi omgaat, kunnen we nagaan hoe hij in het leven staat. Neonazistische jongeren mogen dan wel een minderheid vormen, het is een georganiseerde minderheid met een specifieke levensstijl en met bepaalde uiterlijke kenmerken. Hoewel velen het

graag anders hadden willen zien, zijn deze extreemrechtse skinheads een sociale werkelijkheid die actief vorm geven aan een harde subcultuur. Het bekijken van *American History X* laat hieromtrent geen twijfel bestaan.

#### 2.1.2.1 Jeugdig karakter

Het eerste wat opvalt, is dat de neonazi's in de film jongeren zijn, met als enige uitzondering Cameron Alexander. Zoals gezegd is hij het brein dat zich schuilhoudt achter de gewelddadige jongeren. Net zoals de hoofdfiguren Danny en Derek zijn de andere leden van de bende stuk voor stuk jonge, gefrustreerde en agressieve skinheads waarvan ik de leeftijd schat tussen de 18 en 30 jaar. De keuze van Kaye voor jeugdige protagonisten is niet toevallig: al van bij het vroege begin is het neonazisme een jeugdcultuur, gegroeid uit de skinheadbeweging. Voor de wortels van het neonazisme zoals het wordt afgebeeld in *American History X* moeten we teruggaan naar de jaren '50. In deze periode ontstaan in de Verenigde Staten de eerste jeugdculturen. De babyboomgeneratie zorgt er voor een ongeziene hoeveelheid jongeren in de maatschappij die zich een eigen identiteit willen aanmeten. Dankzij de groeiende consumptiemaatschappij vormt dit geen enkel probleem. Ook cultureel is er een grote verandering op til; iets wat zich uit in het ontstaan van de rock-'n-roll. Vanaf dan zijn de jeugdculturen onlosmakelijk verbonden met popmuziek (De Meyer, 2004, p. 189-191).

Na de Verenigde Staten is begin jaren '60 Groot-Brittannië aan de beurt. De jeugdcultuur doet ook daar zijn intrede, maar dat verloopt niet op dezelfde manier als aan de andere kant van de grote plas. In Groot-Brittannië speelt immers een veel sterker verschil tussen de klassen. Hier is het vooral de arbeidersklasse die zich gaat distantiëren van de samenleving en de hogere klassen en dit in tegenstelling tot de Verenigde Staten waar de jeugd gebundeld is in hun "strijd" tegen de vorige generatie. Gevolg is dat we niet langer spreken van een enkele jeugdcultuur pur sang, maar van een groot aantal subculturen dat een apart leven leidt naast een jeugdcultuur voor de massa (De Meyer, 2004, p. 191).

De verschillende subculturen die begin jaren '60 in Groot-Brittannië ontstaan, leven vaak in onenigheid met elkaar. Langs de ene kant heb je de



“rockers” en de “teddy boys” waarvan de Amerikaanse variant mooi wordt afgebeeld in *The Wild One* (1953) van László Benedek. Een andere subcultuur wordt gevormd door de zogenaamde “modernists” – of “mods” – en het is in een onderdeelje van deze groepering dat we de voorganger van de skinhead ontmoeten. Naast de rijkere jongelui die over de mogelijkheid beschikken om zich volgens de te mode kleden en scooters te kopen, had je de “hard mods”. Omdat zij uit de arbeidersklassen komen, hebben ze geen geld voor dure mode en het rauwe uiterlijk dat daaruit voorkomt, ligt aan de basis van de skinhead (De Meyer, 2004, p.191-192). De skinhead komt dan wel voort uit de modernistische jeugdcultuur, tegelijkertijd is er sprake van een breuklijn. Door hun rauwe uiterlijk, hun gewelddadigere levenswijze en focus op werken, hebben ze een realistischere kijk op het leven. Mods daarentegen geven zich over aan drugs en hun modieus gladde uiterlijk lijkt te botsen met de harde werkelijkheid waarin de jongeren leven. Wat vaststaat, is wel dit: de skinheadbeweging is geboren.

Het is uit deze populaire skinheadbeweging dat het neonazisme als jeugdcultuur is geboren. De hoge werkloosheidsgraad, de lage scholing en de sterke klassentegenstellingen dragen bij tot de uitzichtloze toekomst voor de jongeren, maar het protest beperkt zich niet tot reacties tegen de politie, de regering en de werkgevers (X, 2005a). Eind jaren '60 komen veel Aziaten naar Groot-Brittannië om er een toekomst op te bouwen. Ze vormen een bijkomende bedreiging op de arbeidsmarkt en dus is er in die tijd veel racistisch geweld. Groepen skinheads trekken er op uit voor een avondje “Paki bashing” of het in elkaar slaan van iedereen die er vreemd uitziet. Dit kan zelfs leiden tot racistische moorden. Ook anderen worden het slachtoffer van geweld. Zo botvieren skinheads hun frustratie en agressie op homoseksuelen of supporters van de “verkeerde” voetbalploeg (Lowles & Silver, 1998, p.1-2).

Deze eerste racistische ondertonen worden na de heropleving eind jaren '70 enkel versterkt. Er ontstaan dan volwaardige racistische en neonazistische groeperingen waarvan de leden zichzelf als skinhead bestempelen. Logisch, gezien de economische crisis die er heerst. De stijgende werkloosheid en toenemende migrantenstroom vergroten de frustratie en betekenen voor veel jongeren de overstap naar een

extreemrechts milieu (Ria, 2003). In de Verenigde Staten kent het neonazisme vooral eind jaren '80 een sterke opmars. Niet alleen groeit het aantal nazistische skinheads, ook het geweld dat ze gebruiken stijgt enorm. Tussen 1987 en 2001 plegen skinheads maar liefst 43 moorden en duizenden andere gewelddaden (X, 2001). De film *Pariah* (1998) van Randolph Kret begint zelfs met een opsomming van krantenkoppen die bewijzen dat racistisch geweld doorheen de jaren '90 is blijven bestaan. We mogen echter niet uit het oog verliezen dat er vandaag de dag nog wel degelijk een onderscheid bestaat tussen de skinhead en de neonazi. Hoewel er veel overeenkomsten zijn op vlak van kledij en muzieksmaak, is er een groot verschil in politieke ideologie. De neonazi is immers de extreemrechtse versie van de skinhead, net zoals er extreemlinkse, communistische, antiracistische, anarchistische en apolitieke skinheads bestaan.

Bij het verfilmen van het verhaal van *American History X* heeft Tony Kaye zich dus laten leiden door de ontstaansgeschiedenis van de skinheadbeweging die later uitvloeit in de subcultuur van het neonazisme. Een subcultuur die we kunnen omschrijven als een jeugdcultuur waarbij vooral plaats is voor gefrustreerde, gewelddadige jongeren. De enige oudere neonazi in de film staat dan ook deels buiten de subcultuur, maar manipuleert de jongeren voor zijn eigen doelen.

#### 2.1.2.2 Mannelijke subcultuur

De protagonisten van *American History X* zijn niet alleen jong, het merendeel van de personages is mannelijk. Ook hiervoor moeten we een verklaring zoeken in de ontstaansgeschiedenis van de subcultuur. Het zijn vooral jongens die zich bezighouden met muziek, voetbal en geweld: drie basiselementen van de jeugdculturen. Voor de dames is er dus maar weinig plaats, al krijgen ze wel een beperkte mogelijkheid om binnen de subcultuur een plaatsje te veroveren. Ze kleden zich dan net zoals de jongens en scheren ook hun hoofd kaal. Uit een interview met een jonge Vlaamse skinhead Kevin in het weekblad *Humo* blijkt dat de meisjes het niet eenvoudig hebben, want het respect van de neonazi's voor vrouwen is ver zoek (Janzing, 2005, pp. 118-119). Het neonazisme wordt nu eenmaal

gedomineerd door mannen en in het verleden was de vrouw enkel verbonden met de organisatie via haar echtgenoot, vriend of vader (Schafer, 2002, pp. 70-71).

In *American History X* wordt de rol van de vrouwelijke skinhead vertolkt door Stacey, de vriendin van Derek. Het beeld dat de film van haar ophangt, stemt overeen met de getuigenis van Kevin. Ze draagt dezelfde kleding als de mannelijke bendeleden en haar haar is opgeschoren aan de zijkanten. Het respect dat uitgaat van Derek voor zijn vriendin is dubieus te noemen. Het ene moment volgt hij haar in een racistisch betoog, de andere keer laat hij haar staan wanneer hij de bende verlaat. Bovendien komt hij agressief uit de hoek; iets wat nog het best tot uiting komt in de seksscène die onderdeel uitmaakt van de openingssequentie van de film. Het aandeel van Stacey in de bende lijkt puur decoratief. Ze is altijd aanwezig, maar zegt amper een woord en neemt ook niet deel aan de actie. Bovendien lijkt het alsof haar liefde voor Derek vooral een liefde is voor de macht die Derek binnen het neonazimilieu bezit. Ze kijkt naar hem op en volgt hem in alles wat hij doet, maar zodra Derek duidelijk maakt dat hij het neonazisme achter zich wil laten, verdwijnt haar liefde als sneeuw voor de zon. Ze is wellicht teleurgesteld dat ze haar enige bestaansredenen binnen de bende verliest. Op die manier is de plaats van de vrouw binnen de neonazibeweging in *American History X* van de oude stempel. Dat vrouwen enkel gelieerd zijn via hun vader, vriend of echtgenoot behoort zoals gezegd deels tot het verleden. Tegenwoordig nemen vrouwen een actieve rol op zich binnen de organisatie en bezetten ze zelfs leidinggevende functies (Schafer, 2002, p. 71).

De nadruk op het masculiene karakter van het neonazisme komt uitgesproken aan bod in *Romper Stomper* (1992) van Geoffrey Wright. In deze Australische prent is het onderscheid tussen man en vrouw meer aan de orde en speelt de vrouw zelfs een doorslaggevende rol. Het grote verschil tussen *Romper Stomper* en andere neonazifilms is namelijk dat het neonazisme mijns inziens gehanteerd wordt als decor waarin een liefdesverhaal zich kan ontplooien (Friedman, 1992, pp. 10-11). In *Romper Stomper* maken we kennis met Hando die leider is van een bende skinheads. Hij bindt de strijd aan met Vietnamese immigranten die hij de schuld geeft van de hoge werkloosheid. Tijdens hun nachtelijke dwaaltochten door de

stad ontmoet Hando Gabe waarmee hij een dubieuze relatie begint. Gabe zorgt echter voor oproer binnen de bende aangezien Davey zich ook aangetrokken voelt tot haar. Dit resulteert in een hevige strijd tussen de twee skinheadvrienden. Terwijl de film ook aandacht schenkt aan de racistisch gemotiveerde vechtpartijen, ligt de nadruk op de driehoeksverhouding tussen Hando, Davey en Gabe. Ik zou zelfs de vergelijking durven maken met kaskraker *Titanic* (1997) van James Cameron waarin het ongeluk met het schip het decor vormt voor de vurige liefde tussen Jack en Rose. Dit liefdesthema wordt later ook nog herhaald in *Die Fetten Jahre Sind Vorbei* (2004) van Hans Weingartner. Deze film vertelt het verhaal van drie extreemlinkse jongeren waarvan de twee mannelijke protagonisten strijden om de liefde van hun vriendin. De afgunst tussen de twee mannelijke protagonisten in *Romper Stomper* is echter een stuk explicieter: het gevecht om het meisje staat immers symbool voor de onderlinge vriendschap en de trouw aan de bende. Toch is de overeenkomst met *Romper Stomper* overduidelijke dankzij de politieke achtergrond van het trio.

Het beeld dat *Pariah* van de vrouwelijke neonazi's vormt, gaat nog een stap verder dan *American History X* en *Romper Stomper*. Daar waar de vrouwen in *American History X* afhankelijk zijn van hun mannelijke kompaan en in *Romper Stomper* de vrouw als spilfiguur tussen twee vrienden wordt beschouwd, marginaliseert *Pariah* het vrouwelijke aandeel in de neonazibendes. Net zoals de mannen zijn de dames nietsnutten: ze hangen de hele dag rond, kunnen amper een inhoudelijk gesprek voeren, ze drinken en gebruiken drugs. Bovendien zijn ze het doelwit van de mannelijke frustratie. Ze zijn het slachtoffer van pesterijen en verbaal en fysiek geweld. Dit bereikt zijn droef hoogtepunt in de scène waarin bendeleider Crew zijn eigen vriendin verkracht. Van respect is dus geen sprake en daarmee kunnen we besluiten dat er in films over neonazisme geen plaats is voor vrouwelijke redelijkheid. Alles moet wijken voor de gewelddadige arrogantie en het kokende testosteron van de mannelijke subcultuur.

Tot slot is in *The Believer* het beeld van de vrouw opvallend door haar afwezigheid. In de bende valt geen vrouw te bespeuren en dat is waarschijnlijk nog de meest overtuigende visie op het masculiene karakter van de subcultuur. Er is simpelweg geen plaats voor vrouwen. Wel zien we

Carla, de vriendin van Daniel Balint, maar zij is ook niet meer dan dat. Ze maakt geen deel uit van de bende en waagt zich niet aan politieke uitspraken. Wie dat wel doet, is haar moeder Lina Moebius, maar ook zij staat vooral in de schaduw van haar vriend Curtis Zampf.

### 2.1.2.3 Uiterlijke kenmerken

Net zoals neonazi's in hun racistische mens- en wereldvisie buitenstaanders in de eerste plaats identificeren aan de hand van uiterlijke kenmerken (een donkere huidskleur, joodse pijpkrullen, een hoofddoek), zo zal een buitenstaander een neonazi herkennen aan zijn voorkomen. Dit is niet vreemd aangezien veel neonazistische jongeren er een opvallend uiterlijk op na houden; iets wat duidelijk wordt geïllustreerd in *American History X*. Zonder in stereotype veralgemeningen te willen vervallen, probeert Tony Kaye een beeld op te hangen van hoe de gemiddelde neonazistische jongere er uitziet.

In de eerste plaats is het kaalgeschoren hoofd een opvallend uiterlijk element van de neonazi's in *American History X*. Alle bendeleden – Danny en Derek inclusief – hebben een kale kop en het lijkt voor hen zelfs van levensbelang dat er geen spiertje haar op het hoofd prijkt. Wanneer Derek met een weelderige haarbos thuis komt na zijn vrijlating, krijgt hij tot tweemaal toe te horen dat hij zich dringend moet scheren. Het kale hoofd krijgt ook een symbolische betekenis. Wanneer moeder Vinyard vraagt aan Danny of hij zijn haar wil laten groeien, kan dit ook opgevat worden als het verlaten van de bende en het neonazisme; iets wat enige tijd later ook daadwerkelijk zal gebeuren. Met de gladgeschoren hoofden benadert Kaye de werkelijkheid, want al sinds het ontstaan van de skinheadbeweging hebben jongeren zich willen afscheiden van de gangbare mode. In de eerste plaats is de kale kop een vorm van kritiek op de



Kale neonazi's tijdens manifestatie

conformistische cultuur en een samenleving waarin iedereen in het rijtje loopt. Door al het haar van hun hoofd te scheren, stoten ze zich af van de maatschappij en van de langharige hippies uit de flowerpowerperiode die de toekomst veel rooskleuriger zien dan zichzelf. Ten tweede kan je het kapsel zien als een kruising tussen een soldaat en een gevangene. Het draagt met andere woorden bij tot een stoer voorkomen. Hiermee sluit het aan op de cinematografische conventie dat nieuwe soldaten worden kaalgeschoren als onderdeel van het inwijdingsritueel. Denk maar aan de openingsscène van *Full Metal Jacket* (1987) van Stanley Kubrick waarin alle jonge rekruten een afspraak hebben met de tondeuse (Hughes, 2000, p. 219). Tot slot creëert de glanzende huid een sterk groepsgevoel. Het feit dat iedere skinhead zijn hoofdhaar afscheert, geeft het gevoel bij de kliek te horen. Het kaalgeschoren hoofd is als opvallend uiterlijk kenmerk dan ook een terugkerend element in alle films over het neonazisme. Stuk voor stuk zijn de protagonisten van de verhalen kaalkoppen.

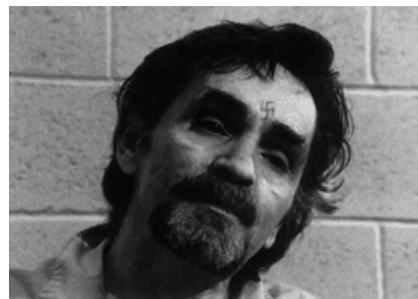
Naast het kaalgeschoren hoofd is ook de kledij doorslaggevend in het uiterlijk vertoon van de naziskinheads in *American History X*. Terwijl Danny er met zijn groene of bruine kleding een neutraal uitzicht op nahoudt, gaan Derek en de andere bendeleden opvallend gekleed door het leven. Vooral de scènes op het basketbalveld en voor het warenhuis tonen het stereotype beeld van de neonazistische skinhead dat vaak in de verschillende media wordt opgehangen. De bende draagt zwarte bomberjacks, strakke broeken en hoge legerlaarzen. Er schuilt echter ook een grond van waarheid achter deze stereotype afbeelding. Zowel de strakke jeansbroeken van Levi's of Wrangler en de botinnen van Doc Martens zijn nu eenmaal geliefde kledingstukken in het skinheadmilieu (Freire, 2005; Marshall, 2005). Een gelijkaardig stereotypisch voorbeeld van een skinhead komen we tegen in *Trainspotting* (1996) van Danny Boyle. Afgewerkt met bomberjack, botinnen en strakke jeans voldoet een skinhead in het park aan alle uiterlijke kenmerken. Dit staat in sterk contrast met de afbeelding van neonazi's in de Hollywood-comedy *Rat Race* (2001) van Jerry Zucker. In deze film doen de makers erg hun best om de uitbaters van een nazimuseum zo extreem mogelijk uit te dossen, met opzichtige make-up en kapsels. Dit past uiteraard

binnen het plaatje van de komische film, waar extremen en gebrek aan nuances moeten bijdragen tot de humor.

Een verklaring voor de modieuze voorkeur van skinheads moeten we opnieuw in het stoere voorkomen zoeken, temeer omdat zowel de bomberjacks als de botinnen verwijzen naar het beeld van het leger en de stoere soldaat. De populariteit van deze kledij gaat terug naar de beginperiode van de skinheadbeweging. De eerste skinheads hebben als het ware het beeld van de hedendaagse skinhead en neonazi bepaald. De scène met het neonazifeest in *American History X* toont nog meer opvallende kledingstijlen onder de jongeren. Zo zien we een lookalike van Adolf Hitler met snorretje en gekamd haar en mannen in legeruniformen. Dit is een handige manier om te verwijzen naar de geschiedkundige grondslag uit de Tweede Wereldoorlog die aan de oorsprong ligt van het hedendaagse racistische en fascistische gedachtegoed.

Uiteraard is het niet de bedoeling van Tony Kaye om een zo waarheidsgetrouw beeld op te hangen van de klederdracht van de doorsnee neonazi. Zoals bij alle jeugd is het modebeeld van deze jongeren even wisselvallig als het weer en iedere neonazi heeft wel zijn eigen invulling. Of het vestimentair gedrag van Derek en zijn kompanen al dan niet realistisch is of in overeenstemming met de gangbare stijl van de neonazi's, is van minder belang. Het voornaamste doel is dat het voor de kijker duidelijk moet zijn dat Derek een neonazi is. Omdat film een visueel medium is, is de kledij daarom een handig hulpmiddel om de identiteit van een personage vorm te geven.

Net zoals de kledij zijn ook de tatoeages in het oog springende "props" geworden (Bordwell & Thompson, 2004, pp. 183-184). In één oogopslag kan de toeschouwer Derek en zijn kompanen beoordelen (en veroordelen). Derek met een getatoeëerde swastika op zijn borst laat immers weinig aan de verbeelding over. Ook in andere films wordt een swastikatatoeage gebruikt om te wijzen op het pure kwaad dat uitgaat van het personage. Zo draagt één van de "bad guys" in *Sin City* (2005) van Frank L. Miller en Robert Rodriguez een swastika op het voorhoofd. Dit herinnert niet



Charles Manson

alleen aan het verachtelijke gedachtegoed van het nazisme, maar is ook een rechtstreekse verwijzing naar het pure kwaad in de beruchte massamoordenaar Charles Manson (zie foto). Ook andere tatoeages “sieren” Dereks lichaam en velen daarvan worden bovendien door echte neonazi’s gedragen. Duidelijk zichtbaar is de prikkeldraad rond zijn bovenarmen, een Duitse adelaar (een symbool dat nog steeds sporen draagt van de Tweede Wereldoorlog), een Keltisch teken met de woorden “white power”, een Duits kruis en twee honden op zijn schouderbladen (Schwarz, 2006). De initialen “D.O.C.” die verwijzen naar de skinheadbende van Cameron Alexander “Disciples of Christ” is dan weer een tatoeage die specifiek voor *American History X* is ontwikkeld. Dat neemt echter niet weg dat tatoeages van nonfictieve bendes frequent voorkomen. Net zoals bij de kledij kunnen we de keuze van Kaye voor het gebruik van tatoeages op twee manieren verklaren. In de eerste plaats is het een verwijzing naar de werkelijkheid waarin neonazi’s hun lichaam versieren met oude en nieuwe symbolen die hun gedachtegoed uitdrukken. Ten tweede is het een handig middel om in het filmisch medium de kijker meteen duidelijk te maken dat het om racistische jongeren met nazistische sympathieën gaat. De opzichtige tatoeages laten immers weinig aan de verbeelding over.

Dat regisseur Kaye oog heeft voor detail, bewijst het opschrift van het T-shirt van één van de neonazistische jongeren. Tijdens het spelletje basketbal draagt hij een shirt met daarop het rugnummer 88. Dit is niet toevallig gekozen. Het gaat hier om een verwijzing naar de getallensymboliek die de neonazi’s hanteren. Zo staat het getal 88 voor “Heil Hitler”, aangezien de achtste letter van het alfabet een H is ( $2 \times H = HH$ ). Volgens hetzelfde principe staat 18 voor “Adolf Hitler” en is het getal 311 (driemaal de 11<sup>e</sup> letter van het alfabet) synoniem voor de *Ku Klux Klan* (Antonissen, 2006, pp. 130-131). Deze en meer voor de hand liggende symbolieken vinden we ruimschoots terug in *American History X*. Zo is de slaapkamer van de gebroeders Vinyard versierd met vlaggen en posters uit de Tweede Wereldoorlog en draagt Seth een truitje met daarop een Duitse adelaar en swastika. Zijn garderobe bevat ook een T-shirt met daarop “White Power” omringd met vlammen.



Naast de kledij en tatoeages maakt Edward Norton ook van zijn lichaam een “prop”. Hij ondergaat een metamorfose door een intensieve, maandenlange training en komt volgens Jan Temmerman, filmrecensent van *De Morgen*, in de buurt van de fysieke verandering van Robert DeNiro voor zijn rol van Jake La Motta in *Raging Bull* (1980) van Martin Scorsese. Edward Norton is er van overtuigd dat het uiterlijk van Derek erg belangrijk is in het verhaal. Niet alleen moet zijn spierkracht een manifestatie zijn van de haat die in hem leeft, het wordt tevens een uiting van zijn opgekropte emoties en gevoelens. Met zijn indrukwekkend lichaam trekt Derek een wal op tegenover zijn vijanden (Temmerman, 1999c, p. 30). Dat neonazistische jongeren in de film en daarbuiten overdreven veel aandacht schenken aan hun présence is niet vreemd. Het uiterlijk vertoon en de verheerlijking van het menselijk lichaam zijn belangrijke elementen in de wereld van het neonazisme. Onder invloed van het oude nazisme moet het lichaam bejubeld worden en is een piekfijn voorkomen een streefdoel. In *Mein Kampf* beschrijft Adolf Hitler dat geest en lichaam in perfect evenwicht moeten zijn en dat een jongeman zijn vrije tijd moet gebruiken om het lichaam te harden (Hitler, 1982, p. 305).

## 2.2 Narratieve structuur

Nu we weten wat er inhoudelijk verteld wordt – zowel impliciet als expliciet –, kunnen we nagaan op welke manier Kaye het verhaal van *American History X* uit de doeken doet. In wat volgt in dit eerste onderdeel over de laag van het verhaal, ligt de nadruk op de narratieve structuur van de film. Omdat het verhaal verteld wordt via het medium film, moeten we dus eerst begrijpen welke mediumspecifieke invloeden er uit gaan van de cinema op het verhaal van *American History X*.

### 2.2.1 Verhouding tussen “plot” en “story”

Hoewel Kaye als regisseur vooral aandacht wil schenken aan het visuele ten koste van het narratieve, kunnen we moeilijk ontkennen dat de film een sterk verhaal heeft (Temmerman, 1999a). De kracht van het verhaal schuilt in het feit dat niet alles chronologisch wordt verteld. De kijker krijgt namelijk niet

een verhaal voorgeschoteld dat hem simpelweg wordt voorgelezen, waarbij men van het ene feit logisch overgaat naar de volgende gebeurtenis. Om deze enigszins ingewikkelde narratieve structuur van *American History X* te doorgronden, maken we in de eerste plaats gebruik van de termen “story” en “plot.” De plot zijn de verhaalelementen die expliciet worden getoond. De kijker kan de plot als het ware aflezen van het bioscoopscherm. Wat ook deel uitmaakt van de plot zijn bepaalde non-diëgetische elementen, zoals de begin- en eindcredits en de aan het verhaal toegevoegde geluiden en muziek. Het verhaal van een film is echter meer dan wat letterlijk op het scherm verschijnt en verteld wordt. Wanneer een toeschouwer een film bekijkt, voegt hij of zij zaken toe die in feite niet aanwezig zijn in de afgebeelde wereld waarin het verhaal zich afspeelt. Een toeschouwer kan zich immers bewust zijn van zaken die zich buiten beeld afspelen en gebeurtenissen die niet expliciet getoond worden. Het geheel van wat wordt afgebeeld en wat de kijker van het verhaal maakt door ongetoonde zaken toe te voegen, noemen we de “story.” Hiervoor moet de toeschouwer beroep doen op zijn eigen verbeeldingskracht of verhaalelementen die expliciet getoond worden vertalen naar impliciete onderdelen van de verhaallijn (Bordwell & Thompson, 2004, pp. 70-72).

Toegepast op *American History X* kunnen we stellen dat er een speciale band is tussen de plot en de story. Zoals in iedere film zijn er onduidelijkheden, maar die zijn meestal niet meteen van groot belang voor de ontwikkeling en het begrijpen van de verhaallijn. Zo kunnen we ons afvragen hoe Derek zijn vriendin heeft leren kennen. Zat ze al in het neonazimilieu of heeft Derek haar meegesleurd in zijn tragische levenswandel? Het opmerkelijke aan de verhaallijn van *American History X* is dat er wel ruimte is voor interpretatie – en dus een verschil tussen plot en story – maar dat het verhaal zijn kracht niet verliest, omdat het net meer zegt over de onbepaaldheid van racisme en neonazisme. Zo is de manier waarop regisseur Kaye en dus ook scenarioschrijver McKenna op zoek gaan naar een psychologische verklaring voor het extreemrechtse gedachtegoed en handelen van Derek, een interessant onderscheid tussen plot en story. In de film wordt immers een reeks aan mogelijke oorzaken getoond zonder er ooit op te hameren dat één van de voorafgaande feiten de ultieme verklaring is

voor het feit dat Derek een neonazistische skinhead is. Als oorzaak wordt de bekrompen praat van de racistische vader Vinyard over positieve discriminatie als mogelijkheid geopperd. Ook de moord op de vader wordt als mogelijke verklaring naar voren geschoven, omdat zo de gezinssituatie duidelijk verslechtert en de xenofobie toeneemt. Bovendien is ook de invloed van Cameron Alexander, het brein achter de neonazistische bende, onmiskenbaar aanwezig. Tot slot wordt los van Derek getoond hoe naïeve en gefrustreerde jongeren worden geronseld. Nu is het niet meteen aan de kijker om te beslissen wat de juiste verklaring is. Veeleer wil Kaye hiermee aantonen dat het onzeker is welke factor bepalend is en dat het wellicht een samenloop is van verschillende factoren die ervoor zorgen dat Derek praktiserend racist is geworden (Verbestel, 2001, pp. 40-41). Terwijl de plot dus verschillende mogelijke ontstaansgronden toont, is de story niet duidelijk over welke oorzaak nu net de doorslag geeft. Het is bijgevolg aan de kijker om voor een eigen invulling te zorgen; om zelf met de gegeven plot een story te vormen. Hierin ligt een sterk verschil met *Pariah*. De film toont van nagenoeg alle personages dat ze uit een gebroken familie komen. Twee meisjes zijn het slachtoffer van ouderlijk seksueel misbruik, David Lee verliest zijn thuis door onenigheid met de nieuwe gekleurde vriend van zijn moeder en ook leider Crew is niet langer welkom thuis. Hiermee schuift regisseur Kret een belangrijke oorzaak van het neonazisme op de ouders en de verloedering van de jeugd. De neonazistische jongeren zijn met andere woorden stuk voor stuk kinderen met een donker verleden (Thomas, 1999).

Een ander interessant onderscheid tussen plot en story vinden we terug in de scène waarin Derek geëmotioneerd vertelt over de moord op zijn vader terwijl die zijn job als brandweerman uitoefent. Door de woorden van Derek – en dus in de plot – leren we dat zijn vader werd neergeschoten door een zwarte drugsdealer. Het zijn echter enkel en alleen Dereks woorden die de kijker duidelijkheid moeten verschaffen. Nooit ontdekt de toeschouwer of het ook echt een zwarte dader was. Het is dus best mogelijk dat Derek hier via een veralgemening loze beschuldigingen uit. Filmrecensent Samuel Blumenfeld wijst op deze onduidelijkheid door te spreken van een “ongeluk” in plaats van een moord (Blumenfeld, 1999, p. X).

Het onderscheid tussen story en plot heeft ook gevolgen voor de manier waarop het hoofdpersonage van de film bepaald wordt. In de story is dit duidelijk Derek Vinyard: het is zijn leven dat verfilmd wordt met terugblikken op het verleden via flashbacks. Jongere broer Danny ondergaat zijn invloed, maar blijft langs de zijlijn staan. Het is pas in de plot dat Danny een belangrijke rol krijgt toebedeeld. De toeschouwer volgt het verhaal namelijk door zijn ogen. Het verhaal ontplooit zich wanneer Danny de opdracht krijgt om een paper te schrijven over de terechtstelling van zijn broer en de gevolgen die dit heeft voor de familie Vinyard. Terwijl de story het verhaal van Derek uit de doeken doet, vertelt de plot het verhaal van Danny die nadenkt over het leven – en dus de story – van Derek.

### 2.2.2 Oorzaak en effect

Naast de verhouding tussen “plot” en “story” is de structuur van oorzaak en effect bepalend voor de kracht van de vertelstructuur van *American History X*. Zonder de noties “oorzaak” en “effect” zou het verhaal onbestaande zijn. Het narratieve wordt immers opgebouwd door een aaneenschakeling van gebeurtenissen die een oorzaak hebben en op hun beurt een reeks gevolgen impliceren. Aangezien de relatie tussen oorzaak en effect zo belangrijk is in het vormen van de vertelling, moeten we eerst nagaan wie of wat deze causale relaties veroorzaken. Zoals het in de meeste films het geval is, gebeurt dit in *American History X* door personages. De familie Vinyard en de broers Derek en Danny in het bijzonder zijn spilfiguren in het verhaal en bijgevolg is de narratieve structuur opgebouwd rond handelingen die Danny en vooral Derek uitvoeren. Een van de meest manifeste acties is de trap van Derek op het achterhoofd van de zwarte autodief. Dit heeft een gevangenisstraf tot gevolg en is ook de reden waarom Danny een paper over het leven van Derek moet schrijven. De film is dus opgehangen aan deze actie. Dit betekent echter niet dat alles start bij deze ene gewelddaad. Vele gebeurtenissen en handelingen zijn er aan voorafgegaan. Denk maar aan de dood van vader Vinyard of zelfs het feit dat Danny zijn broer waarschuwt wanneer hij inbrekers bij de wagen ziet. De specifieke acties en gebeurtenissen hangen nauw samen met persoonlijkheidskenmerken van de

personages die op hun beurt een causale invloed hebben op het verhaal. Zowel het gewelddadige karakter van Derek als de bijna vaderlijke bezorgdheid van directeur Sweeney hebben gevolgen op het verhaal (Bordwell & Thompson, 2004, pp. 72-74).

Zoals gezegd speelt het onderscheid tussen “story” en “plot” een belangrijke rol in het begrijpen van de causale relaties. De plot van *American History X* vangt immers aan met het tonen van een gevolg (de dubbele moord van Derek), waarvan pas later de mogelijke oorzaken worden getoond. De dubbele moord van Derek heeft op zijn beurt weer een hele reeks gevolgen: de gevangenisstraf, de bekering van Derek, de dood van Danny en vele anderen. Op die manier is de openings- en sleutelscène van *American History X*, gefilmd als flashback, een middel om de film in medias res aan te vatten.

### 2.2.3 Temporele structuur

Meer nog dan de verhouding tussen oorzaak en gevolg, is de temporele structuur van *American History X* doorslaggevend voor de narratieve ontwikkeling. De bespreking van de causaliteit en het onderscheid tussen “story” en “plot” verduidelijkt meteen hoe belangrijk het tijdselement is. De plot van *American History X* ontwikkelt zich immers niet rechtlijnig, maar wordt door middel van flashbacks gecompliceerd. De story ontplooit zich uiteraard wel chronologisch, omdat de flashbacks niets meer doen dan met mondjesmaat meer informatie toevoegen aan het verhaal. Deze bijkomende informatie wordt door de kijker geïnterpreteerd en op een logische manier geordend. De toeschouwer gaat dus op een actieve wijze te werk door een tijdslijn te creëren waarop hij de gebeurtenissen die zijn afgebeeld kan rangschikken (Bordwell & Thompson, 2004, p. 74).

In de eerste plaats wordt de temporele structuur van *American History X* gecompliceerd door de “temporal order” of de volgorde waarin gebeurtenissen worden afgebeeld. De afbeelding van de gebeurtenissen is immers allesbehalve chronologisch te noemen. Het gebruik van flashbacks is hiervan de oorzaak (Bordwell & Thompson, 2004, pp. 74-75). Met behulp van de plotsegmentatie (zie bijlage 1, p. 130) wordt al snel duidelijk dat Kaye zijn

film heeft doorspekt met flashbacks die hij consequent afbeeldt in zwart-wit. Volgens Verbestel hanteert Kaye de flashback niet zoals dat meestal gedaan wordt, namelijk om dat wat tot het verleden behoort in zwart-wit te filmen en dat wat in het heden plaatsvindt in kleur weer te geven. Verbestel is van mening dat Kaye gebruik maakt van de zwart-wit beelden om aan te geven dat het gaat om herinneringen van Danny of Derek. Beelden die zich wel in het verleden afspelen, maar die niet behoren tot de herinnering van Danny of Derek worden volgens hem dan ook in kleur afgebeeld. In dat opzicht gaat Kaye in de fout door in het begin van de film de autodieven in zwart-wit te filmen zonder dat Derek noch Danny hier ooit getuige van zijn geweest. Ook de beelden van de dieven die in hun wagen door de stad rijden en die voorafgaan aan de diefstal, gefilmd vanuit een subjectieve camera, zijn volgens dit principe onjuist in zwart-wit afgebeeld (Verbestel, 2001, p. 38). Mijns inziens trapt Verbestel hier de bal mis, vermits *American History X* geen enkele scène bevat die zich in het verleden afspeelt en toch in kleur is gefilmd. Ik kan enkel vermoeden dat hij doelt op de scène waarin directeur Sweeney op het politiekantoor zijn kennis over de skinheadbende uit de doeken doet. Deze scène speelt zich echter ook in het heden af aangezien er wordt gezegd dat Derek die ochtend de gevangenis heeft verlaten. Bijgevolg ben ik van mening dat de flashbacks in zwart-wit wel degelijk gebeurtenissen uit het verleden zijn, die uiteraard ook tot de herinnering van Danny en/of Derek behoren, maar daarom niet expliciet herinnerd worden in de plot. Daarom ook dat de autodiefstal wel in zwart-wit gefilmd wordt. Het gaat immers vooraf aan de dag van de vrijlating van Derek.

De enigszins ingewikkelde vertelstructuur wordt al snel eenvoudig als we alle gebeurtenissen op een tijdslijn plaatsen. In chronologische volgorde gaat de film van start met beelden van Danny en Derek die als jonge kinderen op het strand spelen. In de film wordt dit getoond als een flashback op het einde van de film, wanneer Derek onder de douche staat. Vervolgens zien we de scène waarin Danny en Derek als tienerjongens luisteren naar het verhaal van hun vader over positieve discriminatie. Een volgende stap in het verhaal is de video met daarop het interview met de jonge Derek vlak na de dood van zijn vader. In een wat grotere sprong in de tijd zien we het tafereel op het basketbalveld. Meteen wordt de invloed van Cameron

Alexander duidelijk die zich nog het sterkst manifesteert in de vernieling van de winkel met een allochtone eigenaar. Dan zijn we aangekomen bij de laatste dag dat Derek op vrije voet leeft. 's Avonds zet hij nog de joodse vriend van zijn moeder het huis uit. Zijn moeder wil dat hij onmiddellijk haar huis verlaat, maar Derek blijft nog een nacht; de nacht waarin hij de dubbele moord begaat. Een tweede deel van de film speelt zich af in de gevangenis waar Derek tot inkeer komt door toedoen van een zwarte vriend. Tot slot worden de twee laatste dagen van Danny verfilmd die niet toevallig samenvallen met de vrijlating van Derek.

Wanneer we *American History X* in deze vorm analyseren, valt mijns inziens een groot deel van de kracht van de film weg. Waar in de oorspronkelijke vorm plaats is voor interpretatie en suggestie, kan de toeschouwer bijna niet anders dan de relaties tussen de verschillende scènes als causaal interpreteren. Er wordt niets meer aan de verbeelding overgelaten en er wordt bijna gesuggereerd dat het maar al te logisch is dat Derek vervalt in het neonazisme. Derek krijgt als het ware een gelegitimeerde reden om racistisch te denken en handelen. Daarom valt het enkel toe te juichen dat Kaye gezorgd heeft voor een ietwat complexere vorm van vertelling en montage.

Tony Kaye speelt niet alleen met de volgorde van de getoonde gebeurtenissen. Ook de "temporal duration" of de tijdsduur die de getoonde gebeurtenissen innemen, is onderhevig aan de manier waarop de cineast het tijdsgegeven hanteert om het verhaal van *American History X* kracht bij te zetten. Wanneer we spreken over tijdsduur binnen de cinema kunnen we een onderscheid maken tussen drie tijdseenheden, waarbij we opnieuw verwijzen naar het onderscheid tussen plot en story. De screen duration is simpelweg de tijdsduur van de filmvertoning. In het geval van *American History X* is dit een kleine twee uur. Deze 120 minuten komen echter niet overeen met de tijdsduur van het verhaal dat verteld wordt of de "story duration". Het verhaal is immers het leven van Danny en Derek vanaf de dag dat ze als kindjes op het strand spelen tot op het moment waarop Danny wordt neergeschoten. Alles wat tussen deze twee gebeurtenissen plaatsvindt, maakt deel uit van de story. Dit betekent echter niet dat we ook iedere gebeurtenis, iedere karaktertrek, iedere handeling en ieder verhaalelement kunnen zien op het

witte doek. Voor de film wordt immers een selectie gemaakt uit relevante gebeurtenissen die expliciet dan wel impliciet aan bod komen. Deze selectie is de “plot duration.” Terwijl de laatste dag van Danny waarin hij de paper schrijft en waarin Derek wordt vrijgelaten uit de gevangenis vrij gedetailleerd aan bod komt, ontdekken we het verleden erg gefragmenteerd met behulp van flashbacks. Toch is de tijdsduur van deze flashbacks lang genoeg om te begrijpen hoe de twee broers nu in het leven staan. Dit begrip ontstaat zoals gezegd door zowel expliciete als impliciete verwijzingen. De scène waarin de vader zijn mening over positieve discriminatie geeft, dwingt de kijker tot het besef dat hij een sterke invloed heeft gehad op het denken van Derek. De scène waarin de broers als kindjes op het strand spelen, kan dan weer een impliciete verwijzing zijn naar de zorgeloze jeugd en staat in fel contrast met het verloop van hun leven (Bordwell & Thompson, 2004, pp. 75-76).

In de film wordt ook enkele keren gespeeld met de plot duration. Zo zullen sommige flashbacks veel meer tijd in beslag nemen dan andere. Een voorbeeld hiervan is het deel dat zich in de gevangenis afspeelt. Dit verhaalelement neemt veel meer tijd in beslag dan bijvoorbeeld de scène op het basketbalveldje. Reden hiervoor is simpelweg dat dit verhaalelement belangrijker is voor de verdere narratieve ontwikkeling. Het is immers in de gevangenis dat Derek tot inkeer komt en deze wending heeft grote gevolgen voor de rest van zijn leven. De tijdsduur moet dus een evenwicht zoeken om net genoeg informatie prijs te geven dan wel achter te houden. Een schoolvoorbeeld van spelen met de plot duration om een schokeffect te creëren, is de scène waarin Danny op zijn computer typt dat zijn getuigenis een verschil had kunnen maken in het nadeel van Derek. In plaats van een langgerekte sequentie in de rechtszaal, ontdekt de kijker in enkele seconden en op een krachtige manier hoe groot de trouw en liefde van Danny voor zijn broer is. Tegelijk is de tijdsduur ook belangrijk in het verstrekken van informatie over de achterliggende thematiek van het neonazisme. Zo wordt de flashback naar het gesprek met vader Vinyard over positieve discriminatie langdurig getoond om duidelijk te maken dat de gezinssituatie een grote invloed heeft gehad op het racistisch denken van Derek en om zo zijn levensverhaal coherent in beeld te brengen. De reden waarom Kaye verkiest om ook het tumultueuze gesprek tussen Derek en de joodse vriend van zijn



moeder lang in beeld te houden, is niet zozeer belangrijk voor het verhaal. Dat Derek er racistische ideeën op na houdt, is immers duidelijk. Toch is het voor Kaye de ideale manier om Dereks gedachtegoed te ontrafelen. De kijker is naast de gewelddadige uitbarstingen getuige van de ideeën die er achter de geweldplegingen schuilgaan. De cineast maakt zo duidelijk dat het racisme en antisemitisme zo sterk leeft bij de neonazistische jongeren dat het hen tot gewelddaden drijft. Tijdsduur kan dus bepalend zijn voor het blootleggen van achterliggende ideeën en is in het geval van *American History X* een handige manier om na te gaan wat voor donkere ideeën in de hoofden van de neonazistische jongeren omgaan.

Een andere manier om te spelen met de plot duration is het gebruik van slowmotion. Op enkele momenten in de film past Kaye de slowmotion toe en toont hij de beelden trager dan dat ze in werkelijkheid hebben plaatsgevonden. Zo is er in de film een fragment waarin de skinheadbende een winkel kort en klein slaat. Door bepaalde shots trager af te beelden, worden deze gebeurtenissen gedramatiseerd. In een van de shots gooit Derek in slowmotion een kassa door een ruit, wat een al dan niet bewuste verwijzing is naar *Romper Stomper* waar het hoofdpersonage een quasi identieke handeling uitvoert met een winkelraam en een vuilnisemmer.

Naast de slowmotion kan de cineast de dramatische impact van bepaalde gebeurtenissen versterken, door bepaalde shots of scènes meerdere keren te tonen. Zo wordt de spraakmakende moordscène tot tweemaal toe getoond. Hierdoor speelt de regisseur met de “temporal frequency” of de frequentie waarmee gebeurtenissen getoond worden. Een bekend voorbeeld hiervan vinden we ook terug in Alfred Hitchcocks *Vertigo* uit 1958. Hierin wordt via een flashback dezelfde moord op Madeleine Elster tweemaal getoond met deels identieke beelden als de eerste keer. Tijdens de tweede vertoning verneemt de kijker echter hoe de vork in de steel zit door de visie van de dubbelgangster te verfilmen. De kijker weet op dat moment meer dan het hoofdpersonage John Ferguson. In *American History X* wordt dezelfde gebeurtenis niet vanuit een ander personage gefilmd, maar wordt er bij de herneming van de scène toch meer getoond dan de eerste keer. Het is pas in de tweede vertoning dat de kijker getuige is van de manier waarop Derek de dief vermoordt en het is pas vanaf dat moment dat de kijker

begrijpt hoe brutaal en onverschrokken Derek is (Bordwell & Thompson, 2004, p. 76). Naast de relatief rustige gesprekken (die meestal wel ontaarden in heftige ruzies) dragen de gewelddadige scènes bij tot de visie op het neonazisme en de wetenschap dat deze subcultuur geweld verheerlijkt. Cinematografische technieken zoals de slowmotion of het spelen met de “temporal frequency” dragen bij tot de dramatische impact van deze scènes.

#### 2.2.4 Begin, einde en ontwikkelingspatronen

Dat een filmprojectie van *American History X* een nulpunt heeft en pas van start gaat vanaf de eerste seconde dat de filmspoel begint te lopen, betekent niet noodzakelijk dat de aanvang van het filmverhaal ook van nul begint. “Screen duration” en “plot duration” zijn immers twee gescheiden tijdsbepalingen. Bijgevolg kunnen we stellen dat de film niet zonder meer begint. Er zijn immers zaken voorafgegaan aan de start van de film en zijn verhaal. De toeschouwer van *American History X* beleeft in de eerste minuten niet de start van het verhaal dat de film wil vertellen, maar wordt in alle onwetendheid in het midden van het verhaal geworpen. In Latijnse termen spreken we van “in medias res.” De opening van de film vangt aan in het midden van het verhaal, zonder dat de kijker zich hiervan ten volle bewust is. De kijker weet zelfs niet wat er aan voorafgaat en wat er zal volgen (Bordwell & Thompson, 2004, p. 80). De eerste minuten van *American History X* tonen de moorden van Derek, maar het duurt tot de volgende scène waarin Danny en Sweeney de paper bespreken dat de kijker kan vermoeden dat het om een flashback gaat en hoe deze flashback in het verhaal past. Deze mogelijkheid om een verhaal te vertellen, is niet nieuw. Vele verhalen vatten aan op een punt dat niet het begin van de story is. Zo start *Sunset Boulevard* (1950) van Billy Wilder met de dood van het hoofdpersonage. De flashforward die begeleid wordt door een voice-over introduceert de plot aan de kijker die daarna de rest van het verhaal ontdekt. Ook *Citizen Kane* (1941) van Orson Welles begint met de dood van het hoofdpersonage om vervolgens terug te blikken op diens leven. We zien ook een parallel met *American Beauty* (1999) van Sam Mendes: een film die start met de aankondiging van de dood van het hoofdpersonage.

Nadat de film van start is gegaan en het verhaal op gang is gekomen, moet de plot zich ontwikkelen om tot slot een eindpunt te bereiken. In het geval van *American History X* gebeurt de narratieve ontwikkeling aan de hand van de paper die Danny moet maken. Het is via zijn schrijfproces dat de kijker ontdekt hoe het levensverhaal van de broers Vinyard is verlopen. Daar waar veel films zich ontwikkelen rondom de verandering in kennis van één van de personages, is het hier de toename aan kennis van de toeschouwer die de leidraad van het verhaal is. Danny kent het verhaal immers al; voor hem is het veeleer een nieuwe confrontatie met het verleden. Dit verklaart ook het veelvuldige gebruik van flashbacks. Het is namelijk de ideale manier om iets wat de personages al weten, duidelijk te maken aan de kijker. De toeschouwer gaat als het ware op ontdekkingstocht doorheen het geheugen van de protagonisten om zo de huidige stand van zaken ten volle te begrijpen (Bordwell & Thompson, 2004, pp. 80-81).

Net zoals een film niet zomaar start, moet ook het cinematografische einde enigszins genuanceerd worden. Het einde van een filmrol betekent immers niet het einde van de plot, laat staan het verhaal. Dit komt in *American History X* maar al te duidelijk naar voren door het open einde. De dood van Danny mag dan wel het einde van zijn leven betekenen, hoe het nadien met Derek en de rest van de familie Vinyard zal verlopen is onduidelijk. Het “un-happy end” maakt dat *American History X* een apart plaatsje inneemt, aangezien een einde in veel gevallen een emotionele of spectaculaire climax is. Denk maar aan de overwinning op de aliens in *Independence Day* (1996) van Roland Emmerich of de passionele kus van Sneeuwwitje en haar prins. Verbestel noemt het einde in mineur van *American History X* een “on-Hollywoods accent in een in wezen echte Hollywoodfilm” (Verbestel, 2001, p. 41). Hiermee sluit het meer aan bij films als *Pépé le Moko* (1937) van Julien Duvivier en *Carlito's Way* (1993) van Brian De Palma waarin de hoofdpersonages de dood vinden. Met het open einde biedt Tony Kaye de kijker de kans om zelf na te denken over wat er vervolgens zou kunnen gebeuren met Derek. Is de moord reden genoeg om te vervallen in zijn oude neonazistische gewoontes? De moord op zijn vader was alvast een sterke katalysator van zijn vijandige gevoelens tegenover vreemdelingen (Bordwell & Thompson, 2004, p. 82).

Terwijl er zich tussen het begin en het einde van *American History X* inhoudelijk een hoop gebeurtenissen en ontwikkelingen hebben voorgedaan, heeft Kaye er voor gezorgd dat de film stilistisch een afgerond geheel is. Het einde van de plot is namelijk gelijkaardig aan het begin. De film start met beelden van een zonsopgang en eindigt met beelden van een ondergaande zon. Hiermee is een einde gekomen aan een bewogen dag en aan het turbulente leven van Danny. De thematiek van het strand wordt vlak voor het einde hernomen als een moment van terugdenken aan de jeugd van Danny en Derek. Wanneer de film eindigt met gelijkaardige beelden, die overigens begeleid worden met dezelfde openingsmuziek, is de stilistische en narratieve cirkel rond.

#### 2.2.5 “Range” en “depth” van de “story information”

Op enkele uitzonderlijke gebeurtenissen na, kent de toeschouwer na het bekijken van een film het verhaal dat er zich in afspeelt. De informatie die nodig is om dit verhaal op te bouwen, wordt echter slechts mondjesmaat prijsgegeven. In sommige films als *Lost Highway* (1997) van David Lynch of *Un Chien Andalou* (1929) van Luis Buñuel is het zelfs een heel karwei om de gegeven – of ontbrekende – informatie te begrijpen en zo een verhaal te vormen. In vergelijking met deze prenten is *American History X* veel toegankelijker. Toch is, zoals eerder gezegd, enige toewijding en inspanning van de kijker vereist om de gegeven informatie in een samenhangend geheel te gieten. Naast het spelen met de chronologische volgorde, is ook het onderscheid in kennis tussen de personages en de kijker hiervan een oorzaak. We duiden deze reikwijdte van de kennis over het verhaal aan met “range of story information.” In het voorbeeld van *American History X* zijn bepaalde flashbacks voor Danny of Derek al geruime tijd geweten, terwijl de kijker pas dan kennis maakt met de informatie. De unieke narratieve structuur waarbij de kijker het verhaal beleeft aan de hand van het ophalen van herinneringen, wekt echter vaak de indruk dat de kijker alles samen met Danny ontdekt. Toch is het voor hem slechts een herbeleving van de gebeurtenissen. De “range of story information” kan verschillen naargelang het personage. Zo komt Danny gelijktijdig met de kijker te weten hoe Derek

zijn dagen in de gevangenis doorbracht. Voor Derek zijn verhaal uit de doeken doet, weten Danny noch de kijker dat hij veranderingen is ondergaan en hoezeer hij veranderd is. Dereks reikwijdte van narratieve informatie overstijgt die van Danny ook op het einde van de film. Danny komt immers nooit te weten wat er na zijn dood zal gebeuren.

We kunnen eindigen met een hiërarchie waarin we de personages en de kijker rangschikken op grond van hun kennis. Derek neemt de hoogste plaats in omdat hij weet heeft van de belangrijke gebeurtenissen in de gevangenis. Vervolgens is Danny het personage dat het meeste weet. Hij kent zijn broer door en door en weet ook hoe de geschiedenis van de familie in elkaar zit. Ook de andere personages zoals directeur Sweeney, Cameron Alexander en de andere familieleden kennen de historie van Derek en Danny. Dit maakt dat de kijker op de laatste plaats komt in de hiërarchie. Hij moet een groot deel van het verhaal leren uit het herbeleven van de trieste geschiedenis tot op de dag dat Derek vrijkomt uit de gevangenis. Vanaf dan wordt de kijker een rechtstreekse getuige en volgt hij de broers in hun acties en emoties (Bordwell & Thompson, 2004, pp. 83-85).

Niet alleen de reikwijdte van de narratieve informatie, ook de diepte van de informatie is bepalend voor het verhaal van de film. Het bestuderen van deze “depth of story information” is nagaan in hoeverre de kijker inzicht krijgt in de psychologie van de filmpersonages. Het is onderzoeken in welke mate de cineast voor diepgang of oppervlakkigheid heeft gekozen bij de uitwerking van de plot. Ook hier kunnen we te werk gaan met een polarisatie, en wel tussen objectiviteit en subjectiviteit. Een filmverhaal is objectief wanneer je via het uitwendige gedrag van de personages leert wat er gaande is. Het zijn gedragingen en acties die sleutelmomenten vormen in de narratieve ontwikkeling. Hier tegenover staat een subjectief filmverhaal. In dat geval kan de kijker op een impliciete of expliciete manier gevoelens en emoties waarnemen. De kijker krijgt de kans om in de denkwereld van de personages te kruipen en zo met hen mee te voelen (Bordwell & Thompson, 2004, pp. 86-86).

Mijns inziens bevindt het verhaal van *American History X* zich eerder aan de subjectieve kant van het spectrum. Ik heb het dan vooral over de gebroeders Vinyard. Van de moeder en de andere bijrollen kunnen we enkel

vermoeden wat hun gevoelens bij de gebeurtenissen zijn, maar door de grote hoeveelheid aandacht die de film aan de broers schenkt, leren we wat er in hun hoofd omgaat. De flashbacks en vooral de expliciete manier waarop Danny en Derek hierop reageren, zijn eveneens een duidelijke vorm van subjectiviteit. Hoewel in vele andere films flashbacks vaak vertrekken vanuit de herinnering van een bepaald personage om vervolgens een erg objectieve vertelling te worden, blijven de flashbacks in *American History X* trouw aan het personage van waaruit de herinnering ontstaat. Een emotionele reactie als de tranen van Danny wanneer hij terugdenkt aan zijn vader, zijn dan ook de ultieme manier om de flashback een subjectief karakter te geven (Bordwell & Thompson, 2004, p. 86).

#### 2.2.6 Besluit

Om de laag van het verhaal te besluiten, kunnen we twee mogelijke redenen aanhalen waarom Tony Kaye geopteerd heeft voor een gecompliceerde, onchronologische vertelstructuur. In de eerste plaats wil hij met *American History X* geen voorgekauwd verhaal voorschotelen. Racisme en neonazisme zijn moeilijk verteerbare onderwerpen en de regisseur wil onder geen beding een statisch verhaal vertellen dat dé waarheid over het ontstaan van neonazistische gedachten omvat. Omtrent de hele discussie rondom positieve discriminatie bestaan geen eenvoudige antwoorden en Kaye wil de kijker dan ook zelf laten reflecteren over deze heikele punten. Net daarom heeft Kaye zoals gezegd verschillende mogelijke verklaringen voor de extreemrechtse neigingen van Derek ter beschikking gesteld. Door de verschillende flashbacks wordt van de kijker een actieve inbreng vereist om zo mee te leven met, dan wel afstand te nemen van het krachtige hoofdpersonage.

Ten tweede ligt de keuze voor een wat zwaardere narratieve structuur in de plot zelf. De story wordt immers verteld vanuit het standpunt van Danny. Het gebruik van dit vertelperspectief om het verhaal aan de kijker te vertellen, heeft tot gevolg dat persoonskenmerken van Danny in de vertelstructuur sluipen. Het verklaart bijvoorbeeld het gebruik van de flashbacks. Danny beleeft het verhaal opnieuw en daardoor komen de

herinneringen letterlijk in beeld. Dit wordt ook door het camerawerk benadrukt door tijdens flashbacks te focussen op de gelaatsuitdrukkingen van Danny. De volgorde waarin de verhaalelementen getoond worden aan de toeschouwer is naast gebrek aan chronologie ook bijzonder verward. Het duurt een poosje vooraleer de kijker grip krijgt op de structuur en deze verwardheid is in zekere mate ook een manier om op de verstrooidheid van Danny te wijzen. De dag waarop hij het verhaal vertelt – en dus de paper schrijft – is voor hem een emotionele dag door de vrijlating van zijn oudere broer. De verwardheid die omgaat in het hoofd van de jonge skinhead dringt dus door tot in de vertelstructuur van *American History X*.

### **3. Laag van de mise-en-scène**

Nu we weten hoe het verhaal van *American History X* van begin tot einde verloopt en hoe het zich afhankelijk van tijd, ruimte, oorzaak en gevolg ontwikkelt, is het tijd om meer in detail te treden en zo te ontdekken hoe de overige lagen van de film bijdragen tot de afbeelding van het neonazisme. Een voor de hand liggende, maar niet onbelangrijke eigenschap van cinema is immers dat het verhaal en dus ook een thematiek in beeld gebracht moet worden om het ook daadwerkelijk te kunnen vertellen. Verhaal en thematiek moeten met andere woorden gevisualiseerd worden en hiervoor zijn verschillende aspecten van belang die samen de “mise-en-scène” vormen. Afgeleid uit het Frans is het meteen duidelijk waar de term voor staat; zeker als je weet dat het zijn oorsprong in de theaterwereld kent. Op de planken betekent “mise-en-scène” wat er op het toneel te zien is en moet gebeuren. Als we spreken over “mise-en-scène” in de cinema, heeft dit betrekking op wat er in beeld te zien is. Meer concreet gaat het dan over de setting, de belichting, het acteerwerk en de beweging (Bordwell & Thompson, 2004, pp. 176-177).

### 3.1 Setting: de schaduwzijde van het zonnige Californië

Terwijl de setting van een theaterstuk door zijn relatieve onveranderlijkheid vooral een achtergrond blijft waarin acteurs hun ding doen, kan de setting van een film deel uitmaken van het verhaal en helpen om het verhaal vorm te geven. *American History X* speelt zich af in Venice Beach in Los Angeles, Californië. Om deze locatie te duiden, heeft de regisseur een opbouw voorzien waarbij de precisie toeneemt in de loop van het verhaal. De openingsscène van de film is een visuele schets waarbij een eerste situering wordt getroffen. De kijker ziet de zee met een strand, palmbomen en een kuststadje. In de volgende shot kijkt de toeschouwer via een subjectieve camera vanuit een wagen dat door het stadje rijdt. Het typische uiterlijk van de winkelstraat, het bord met het woord "Pets", de Amerikaanse wagens en de Amerikaanse vlag aan het huis van de Vinyards verraden dat we ons in de Verenigde Staten bevinden en daarmee is een eerste situering volbracht. Enkele scènes later spreekt directeur Sweeney over zijn school "Venice Beach High." Hieruit kan de kijker opmaken dat het verhaal zich afspeelt in de buurt Venice Beach te Californië. Vervolgens wordt voor de slechte verstaander duidelijk gemaakt waar Venice Beach ligt. Wanneer directeur Sweeney het politiekantoor binnenwandelt, zien we op de glazen deur "LAPD" wat staat voor *Los Angeles Police Departement*. Vanaf dan weet de kijker in welke Amerikaanse staat het verhaal zich afspeelt en even later valt opnieuw de naam van de buurt Venice Beach als de aanwezigen in het politiekantoor de *Venice Beach Gang* bespreken (Asay, 1999, p. 17).

Dat Tony Kaye deze setting heeft uitgekozen, is geen toeval. De cineast heeft bewust gekozen voor een blanke buurt als decor van het verhaal van *American History X*. Hiervoor is hij zelfs op locatie gaan filmen in Los Angeles om zo een realistischer beeld van de neonazistische jeugd te bekomen (McCarthy, 1998, p. 41). Volgens hoofdrolspeler Edward Norton is het een sterke kant van de film om het verhaal in de blanke, relatief welvarende voorsteden te plaatsen. Op die manier wordt immers duidelijk dat het neonazisme niet simpelweg kan worden afgeschilderd als een marginaal probleem van een kleine groep jongeren. Om dezelfde reden hebben regisseur Kaye en scenarioschrijver McKenna er voor gekozen om Derek



Vinyard zo intelligent en welbespraakt over te laten komen (Temmerman, 1999c, p. 30).

Ook wordt duidelijk dat het racisme zich niet beperkt tot het wat achteropgestelde zuiden van de Verenigde Staten, terwijl dit in het cinematografische verleden ooit wel is gebeurd. In films als *To Kill a Mockingbird* (1962), *Mississippi Burning* (1988) van Alan Parker en *The Birth of a Nation* (1915) is het telkens de bevolking van de zuidelijke staten die zich inlaten met rassenhaat en geweld (Temmerman, 1999c, p. 30; Welkos, 1998, p. X). Opvallend is dat de verpersoonlijking van rechtvaardigheid en menslievendheid vaak uit een beter milieu komt dan de arme, racistische Texaanse boeren. Denk maar aan schoolmeester Atticus Finch uit het eerder genoemde *To Kill a Mockingbird* en agent Alan Ward uit *Mississippi Burning*.

Bovendien staat de setting van de blanke buurten in scherp contrast met het groot aantal films die in de jaren vlak voor het verschijnen van *American History X* in de bioscoopzalen draaien. Hierin zijn het vooral de zwarte buurten van Los Angeles die als achtergrond dienen (Bierinckx, 1999, p. 21). Denk maar aan *Menace II Society* (1993) van Albert en Allen Hughes en *Boyz n the Hood* (1991) van John Singleton. De blanke buurt waarin de Venice Beach Gang met Cameron Alexander en Derek Vinyard aan het hoofd de koning te rijk zijn, staat ook in de film zelf in schril contrast met een tweede belangrijke locatie: de gevangenis. Deze scherpe tegenstelling wordt perfect verwoord door Lamont, de medegevangene. Hij stelt dat in de gevangenis Derek de "neger" is. Hij is nu immers in de minderheid en zal in de praktijk ondervinden wat het is om buitenstaander te zijn.

Naast de gevangenis en de blanke buurten van Los Angeles, kunnen locaties en settings ook een latente boodschap met zich meebrengen. Ze fungeren dan als achtergrond, maar vertellen meer dan ze op het eerste zicht lijken prijs te geven. Zo wordt de winkel waar Derek en zijn bende paniek zaaien, uitgebaat door Koreaanse winkeliers. Hiermee maakt Kaye duidelijk dat het niet alleen de zwarte bevolking is die haat opwekt bij de neonazistische jongeren. Iedere buitenlander moet het ontgelden en zo dus ook de Koreaanse winkelluitbaters die al snel worden gecategoriseerd als illegaal. De regisseur zorgt er overigens voor dat het racisme niet van één kant komt (van de neonazi's naar de zwarten en andere bevolkingsgroepen).

Hij stapt uit de naïviteit dat enkel blanke skinheads racistisch geweld in zich dragen door een scène in de film op te nemen waarin een blanke student wordt lastig gevallen door zwarte medestudenten (Welkos, 1998, p. X). Een tweede latente afbeelding van de omgeving vinden we in het onderscheid tussen de twee woningen die de familie Vinyard betrekken. In de periode voor de dood van vader Vinyard en voor de moord van Derek – een periode waarin aan de oppervlakte nog geen wolkje aan de lucht is – woont de familie in een groot alleenstaand huis met een grote voortuin. Na de vrijlating van Derek woont de familie in een sociale woning. Deze op het eerste zicht nietszeggende “change of scenery” heeft een belangrijke implicatie: de jaren dat Derek in de gevangenis zat, waren tekenend voor de achterblijvende moeder en kinderen (zie foto). Dit uit zich ook in de ziekte van de moeder. De afwezigheid van Derek heeft met andere woorden zware gevolgen gehad voor het gezin, waarschijnlijk omdat hij voor een inkomen kon zorgen wanneer de moeder ziek was. Op die manier kan een setting – en vooral een verandering van setting – veel zeggen over de sociale omstandigheden binnen de locatie.



Het oude huis van de familie Vinyard



Het nieuwe huis van de familie Vinyard

Naast de gekozen locaties maken ook allerlei voorwerpen die zich op de set bevinden, deel uit van de setting. Op het eerste zicht zijn deze “props” vaak onbelangrijk, maar door het voortdurend terugkeren, de emotionele draagkracht of de symboliek kunnen ze aan belang winnen (Bordwell & Thompson, 2004, pp. 183-184). Zo wordt er in *Dancer in the Dark* (2000) van Lars von Trier geen woord gerept over de bril van het zontje van Selma Jezkova tot in de slotscène waarin de bril plots een bijzonder emotionele waarde krijgt. Ook de gong in *The Man Who Knew Too Much* (1956) van Alfred Hitchcock krijgt een belangrijke rol toegeschreven

naarmate het verhaal zijn climax nadert. In *American History X* wordt enkele keren beroep gedaan op ogenschijnlijk onbelangrijke props die toch een symbolische waarde met zich meedragen. Zo speelt Danny met een Amerikaans vlaggetje terwijl hij wacht voor het kantoor van directeur Sweeney. Op



Snoepjes

zich heeft dit amper betekenis, maar het feit dat een secretaresse met donkere huidskleur toekijkt, geeft de scène een wrange bijmaak; alsof Danny wil laten merken dat ze niet welkom is. Het patriottisme dat uitgaat van de Amerikaanse vlag heeft dus een andere connotatie dan in een film als *We Were Soldiers* (2002) van Randall Wallace. Later in de film zien we Seth, een vriend van Derek, in een zetel zitten terwijl hij snoepjes uit een schaalje eet (zie foto). Hij neemt een graai uit de witte snoepjes, maar haalt er eerst het enige zwarte snoepje tussen uit en gooit het weg. Dit draagt nauwelijks iets bij tot het verdere verloop van het verhaal, maar is wel een mooie symbolische manier om te wijzen op het doordrongen racisme van Seth. Een gelijkaardige symboliek wordt een jaar later gebruikt in *The Hurricane* (1999) van Norman Jewison; een film waarin racisme een sleutelrol vervult. De drie Canadese vrienden van de van moord beschuldigde zwarte bokser Rubin Carter bezoeken een zwarte vrouw en zij biedt hen koekjes aan. Op het schaalje liggen zowel zwarte als witte koekjes en wat volgt is een ludieke allusie op het feit dat de blanke man een wit koekje neemt. Het racistisch en neonazistisch gedachtegoed komt ook door middel van meer manifeste props aan de orde. Zo is de kamer van de twee broers versierd met vlaggen, posters en memorabilia. Ook tijdens het optreden is de omgeving versierd met swastikavlaggen en schilderijen. Zulke props keren terug in alle films over neonazisme. De kamer van Hando uit *Romper Stomper* lijkt qua decoratie verdacht veel op die van de gebroeders Vinyard en Davey heeft in dezelfde film veel geld over voor een Duits pistool uit de Tweede Wereldoorlog. Hieruit blijkt dus duidelijk dat een regisseur bij machte is om met behulp van kleine, op het eerste zicht onbeduidende voorwerpen een

statement van jewelste te maken. De gespannen sfeer op het moment dat Danny wacht om Sweeney te spreken, maakt van een klein papieren vlagje een symbool met de kracht van een stalen vuist.

### 3.2 Belichting: een psychologisch spel van licht en schaduw

Adembenemende omgevingen en indrukwekkende acteerprestaties worden tot niets herleid als ze niet juist of onvoldoende belicht zijn. In het dagelijkse leven heeft licht lang niet zo'n doorslaggevende functie als in de cinema. Personen en voorwerpen verschijnen met als enige voorwaarde dat ze voldoende belicht zijn. Wanneer een boek lezen niet meer lukt door het invallen van de duisternis, ontsteken we een lamp en is ons probleem opgelost. In de film heeft licht echter meer functies dan enkel en alleen het bevorderen van de zichtbaarheid. De belichting helpt ook bij het vormgeven van de omgeving. Door het gebruik van lichtinval en schaduw kan een filmmaker bepaalde voorwerpen of personen benadrukken, dan wel negeren. Dit accentueren van elementen uit de mise-en-scène helpt op die manier niet alleen bij het vormgeven van de omgeving, maar ook van het verhaal (Bordwell & Thompson, 2004, pp. 191-192). Toch mogen we de functie van

het zichtbaar maken niet uit het oog verliezen. Zodra gebeurtenissen gefilmd worden, is er een al dan niet diëgetische lichtbron in werking die ervoor zorgt dat alles belicht wordt. In de openluchtscènes is de zon de natuurlijke lichtbron, terwijl binnenshuis het invallende licht door een raam of een kunstmatige lichtbron deze functie overneemt.



Derek Vinyard met tatoeage

Om bijvoorbeeld het gezicht van Danny in zijn donkere kamer toch zichtbaar te maken, doet men beroep op het lichtgevende computerscherm.

Het kan niet anders of in *American History X* neemt belichting een belangrijke plaats in bij het scheppen van de juiste atmosfeer waarin het

verhaal zich kan ontwikkelen en bij het symbolisch ondersteunen van bepaalde psychologische of narratieve aspecten. De openingsscène van de film is meteen opmerkelijk wat belichting betreft (zie foto vorige pagina). Nadat Derek de dieven heeft verjaagd, keert hij zich naar de camera. Zijn gezicht en ontblote bovenlichaam worden fel belicht en contrasteren zo met de gitzwarte achtergrond. Hierdoor valt ook de zwarte swastika-tatoeage extra op die op haar beurt contrasteert met het belichte lichaam van Derek. Op die manier benadrukt de belichting in combinatie met de muziek en de slowmotion de grootsheid en fysieke kracht van Derek. Dezelfde techniek wordt even later toegepast op het aangezicht van Danny die vol vertwijfeling en ongeloof toekijkt. Het belichte gezicht contrasteert met de donkere achtergrond, waardoor de klemtoon ligt op de emoties van Danny. De close-up versterkt dit effect.

De belichting valt een tweede keer op bij de sequentie van het basketbalwedstrijdje (zie foto). Door de lange schaduwen van de spelers ontstaat er een streepjesmotief dat duidelijk in beeld komt door het filmen vanuit een hoge hoek. Omdat op het basketbalveld een eerste



Streepjesmotief op het basketbalveld

gewelddadige opstoot plaatsvindt tussen Derek en de zwarte man die hij later vermoord, kan dit streepjesmotief een aankondiging zijn van de gevangenis. De donkere gestreepte schaduwen doen denken aan de tralies van een gevangenis. De scène op het basketbalveld is in narratief opzicht trouwens een welgekozen verhaalelement. Door de onschuldige spelvorm van een basketbalwedstrijd kan Kaye toch de strijd die in het dagelijks leven in Los Angeles tussen de twee rassen in Los Angeles bestaat, belichten. Hij treedt hiermee in de voetsporen van Clint Eastwood die in *White Hunter, Black Heart* (1990) beroep doet op een sportwedstrijd. De film over het moeizame productieproces van filmklassieker *The African Queen* (1951) van John Huston toont een voetbalmatch tussen blank en zwart om de

gespannen relatie tussen de blanke filmcrew en de plaatselijke bevolking te schetsen.

Eenzelfde symbolisch gebruik van licht vinden we terug in de scène waarin ruzie ontstaat aan de eettafel tussen Derek en de joodse vriend van zijn moeder. Een gezichtshelft van Derek is voortdurend onderbelicht. Dit kan beschouwd worden als de schaduwzijde van zijn persoonlijkheid die diezelfde nacht de overhand neemt wanneer hij twee dieven vermoord. Op deze manier kan een technische materie als lichtinval en belichting bijdragen tot het etaleren van de duistere thematiek van het neonazisme.

### 3.3 Beweging en acteerprestaties: Nortons gespierde schouders dragen het verhaal

Dat een acteur uitgedost als de perfecte neonazi op de set verschijnt, biedt geen garantie voor het slagen van zijn rol als extreemrechtse skinhead noch voor het overbrengen van een neonazistische thematiek. Er is meer nodig dan alleen het uiterlijk om kijkers te overtuigen. Om van een film een geslaagde mediaboodschap te maken, is er nood aan talentvolle acteurs en actrices. Zij zijn degenen die het verhaal moeten vertellen en ensceneren. Ze moeten de boodschap op een geloofwaardige manier trachten over te brengen. In termen van de mise-en-scène kunnen we acteurs en actrices beschouwen als hulpstukken van de regisseur om op de scène een verhaal te creëren. Ze doen dus meer dan een verhaal vertellen met woorden en dialoog: ze gaan op in het visuele geheel dat een film is (Bordwell & Thompson, 2004, pp. 198-201).

Het hoofdpersonage in *American History X* is mijns inziens Derek Vinyard. De kijker kijkt dan wel mee over de schouder van Danny, in de meeste scènes draait het verhaal om Derek en hoe hij een invloed heeft op zijn jongere broer. Daar waar onder filmrecensenten onenigheid bestaat omtrent de overtuigingskracht van *American History X*, miskent niemand het talent van Edward Norton die met zijn rol als Derek een sterke acteerprestatie neerzet. Blumenfeld is zelfs van oordeel dat zijn talent nog niet ten volle werd benut omwille van het regisseurwerk van Tony Kaye

(Blumenfeld, 1999, p. X). Dat Edward Norton in *American History X* knap werk heeft geleverd, wordt bevestigd met een Oscarnominatie. Norton blijft hier echter heel nuchter en bescheiden onder (Temmerman, 1999c, p. 30). Een reden voor deze nominatie moeten we allicht zoeken in het feit dat Norton van zijn personage een walgelijk figuur maakt, waar de kijker uiteindelijk toch een band mee kan opbouwen (McCarthy, 1998, p. 41, 47). Dat Norton het publiek kan raken heeft mijns inziens te maken met de manier waarop hij zijn extreme standpunten uit. Hij doet dit op een intelligente en beargumenteerde manier en door de eenzijdige visie wordt het nog geloofwaardig ook. Zijn redevoeringen over positieve discriminatie, het Rodney King incident en de illegalen in de tewerkstelling komen kordaat en krachtig over. Ondanks de brutale gewelddaden komt Derek dus niet over als enkel en alleen een breinloze skinhead en het is net daar dat de toeschouwer de kans krijgt om met hem te sympathiseren (Asay, 1999, pp. 17-18). Deze sympathie is natuurlijk geen onvoorwaardelijke liefde en vertrouwen. De bijna onmenselijke haat zorgt voor beperkte identificatiemogelijkheden waardoor de kijker afstand blijft bewaren (Verbestel, 2001, p. 39). Het gevoel dat de toeschouwer heeft ten opzichte van Derek Vinyard kan dus geplaatst worden op een spanningsboog met als uitersten medeleven en onbegrip of zelfs walging. Kaye speelt voortdurend met deze twee polarisaties en met het meevoelen van de kijker en het is dat wat de film volgens mij interessant maakt.

Het bejubelen van het acteertalent van Edward Norton wordt door de filmrecensenten aan banden gelegd wanneer ze het hebben over zijn overtuigingskracht bij de plotwending waar Derek zich bekeert en niet langer te maken wil hebben met het neonazisme. Volgens hen verliest de film hier zijn geloofwaardigheid, omdat de gedrevenheid waarmee Derek vroeger zijn vijanden haatte, verdwijnt als sneeuw voor de zon. Blijkbaar is er niet meer nodig dan een gevangenisstraf en een vriendschap met medegevangene Lamont om Dereks gedachtegoed volledig om te keren (Boesten, 2001, p. 37; Verbestel, 2001, pp. 41-42). Naar mijn mening moet deze stelling enigszins genuanceerd worden. Het feit dat Edward Norton zich voor zijn rol heeft laten beïnvloeden door het verhaal van Ingo Hasselbach, maakt duidelijk dat de feiten in *American History X* daadwerkelijk kunnen

plaatsvinden. Hasselbach was jarenlang een neonazi van het zwaarste kaliber en bevond zich – net zoals Derek – in de hoogste rangen van zijn bende. Ook Hasselbach was een intelligente, doch gefrustreerde man, maar na verloop van tijd zag hij in dat hij fout was. Vervolgens stapte hij met veel moeilijkheden uit de organisatie (Hasselbach, 1997; Temmerman, 1999c, p. 30). Gezien de waargebeurde feiten die Norton raadpleegt tijdens zijn voorbereiding op de film, kunnen we stellen dat een grondige persoonsverandering mogelijk is. Dit betekent echter niet dat we ons geen vragen kunnen stellen bij de filmische voorstelling van de film. Kaye heeft er voor gekozen om geen diepgravende emotionele analyse te maken van de veranderingen die Derek onderging in de gevangenis. Hij opteert voor het tonen van enkele doorslaggevende momenten die symbool staan voor de evolutie die Derek doorstaat. Verbestel is van oordeel dat dit gebrek aan psychologische diepgang een teken is van naïviteit waardoor de film een duidelijke invloed van Hollywood ondergaat (Verbestel, 2001, p. 41-42). Naar mijn mening is het deels aan de kijker om hieruit conclusies te trekken en te beseffen dat de ontwikkeling geen kwestie is van enkele vriendschappelijke en traumatische ervaringen in de gevangenis. Het mag ook in geen geval een veralgemening zijn naar alle neonazi's. Dat uitzonderingen als Ingo Hasselbach en de fictieve Derek Vinyard uit het neonazisme kunnen stappen, betekent geenszins dat iedere skinhead deze moeilijke stap kan of wil zetten.

Samen met zijn oudere broer is Danny Vinyard het belangrijkste personage van *American History X*. Voor de narratieve ontwikkeling van de film betekent de rol van Edward Furlong het venster op de wereld van Derek. De kijker ontdekt het verleden door zijn ogen en voelt zijn emoties bij alle gebeurtenissen. Als jongere broer komt Danny naar voor als een slachtoffer van Dereks blinde haat en woede. Hij loopt hem vol bewondering en in alle naïviteit na als een schoothondje (zie de scène waarin hij trots zijn nieuwe tatoeage toont) (Boesten, 2001, p. 37). Terwijl hij probeert om Dereks evenbeeld te worden bij gebrek aan een vaderfiguur, doet Sweeney zijn best om Danny op het juiste pad te helpen. Hij ziet de levensloop van Derek als een persoonlijke mislukking en wil dit geen tweede keer laten gebeuren (Bierinckx, 1999, p. 21; McCarthy, 1998, p. 47). De directeur lijkt in zijn



opdracht te zijn geslaagd, want ondanks zijn dood is Danny wel degelijk veranderd. Dat blijkt uit de nieuwe versie van zijn paper die hij nog net op tijd heeft afgewerkt. Op aanraden van Derek eindigt hij zijn verhaal met een quote van Abraham Lincoln. In een speech die stamt uit de tijd van de Amerikaanse burgeroorlog (een verwijzing naar *The Birth of a Nation* van D.W. Griffith) roept hij op tot broederschap tussen de noordelijke en zuidelijke staten. Danny heeft het racistische gedachtegoed dus afgezwefd en hoopt dat blank en zwart (en alle rassen) samen kunnen leven (Halsall, 1998).

#### **4. Laag van de camera en de montage**

Hoe uitgekiend het verhaal ook mag zijn, het is niet alleen wát gefilmd wordt dat van belang is voor een film. Ook de manier waarop iets in beeld wordt gebracht, is tekenend voor het eindresultaat. Daarom bestuderen we na de laag van het verhaal, de mise-en-scène en de acteerprestaties in welke mate en op welke manier de camera en de montage bijdragen tot *American History X*.

##### 4.1 Het fotografische beeld: beeldeigenschappen leggen de nadruk op Derek

Met een camera kan een cineast meer doen dan enkel registreren. Een cameralens is immers niet zomaar doorzichtig glas en een filmrol is geen calqueerpapier. Verschillende aspecten van de cameratechniek kunnen gebruikt worden om het gefilmde te manipuleren en zo bepaalde narratieve elementen in de verf te zetten of te verwaarlozen. In *American History X* is vooral het gebruik van de lens belangrijk. Door de lens juist te hanteren, kan een cameraman diepte in het beeld creëren en dit principe wordt veelvuldig toegepast in Kayes prent. De scène waarin Derek twee autodieven vermoordt, werd eerder besproken in de uiteenzetting van de belichting. Het is echter niet alleen de belichting die Derek op de voorgrond van het beeld plaats. Ook het perspectief van de camera maakt dat de skinhead naar voren springt in het beeld, waardoor de nadruk op hem en zijn haat ligt. In de shot

van de scherpbelichte Derek zien we op de achtergrond een flikkerend politielicht dat helemaal onscherp is. De focus ligt letterlijk en figuurlijk op het hoofdpersonage. Deze techniek wordt gedurende het hele verloop van de film gehanteerd. Voortdurend prijken enkele personages op de voorgrond, terwijl de omgeving en andere personen naar de achtergrond verdwijnen omdat de focus op de centrale figuur in het frame ligt (Bordwell & Thompson, 2004, pp. 242-243).

Aangezien Tony Kaye regelmatig de filmsnelheid manipuleert, is ook dit aspect van het cameragebruik belangrijk om het verhaal van *American History X* kracht bij te zetten. De filmsnelheid kan aangepast worden gaande van versneld filmen (met minder dan 24 frames per seconde) naar vertraagd filmen (meer dan 24 frames per seconde) (Bordwell & Thompson, 2004, pp. 234-236). Zoals gezegd in de paragraaf over “temporal duration” kan een filmmaker met behulp van slowmotion het tijdsverloop van de film beïnvloeden. De beelden worden vertraagd om zo een dramatisch effect te bekomen. Naast de aanval op de supermarkt, is de scène waarin Derek twee autodieven vermoordt een moment waarop duidelijk is wat het dramatiserend effect van een slowmotion kan zijn. Door de vertraagde beelden zie je de haat in de ogen van Derek en komt alles veel brutaler en directer over. Dat Kaye ervoor kiest om alle gewelddadige scènes (moordpartij, aanval op supermarkt, verkrachtingsscène) in slowmotion te filmen is allesbehalve innovatief. Sterker nog: het filmen in slowmotion van gewelddadige scènes is een cliché van de moderne cinema geworden (Bordwell & Thompson, 2004, p. 235). Het heeft wel tot gevolg dat hij voor de zonsopgang en zonsondergang moet vertrouwen op montage en niet gebruik kan maken van het populaire *time-lapse effect*, waarbij trage gebeurtenissen zich op het beeld zeer snel ontwikkelen. Vooral natuurdocumentaires durven deze methode al eens te gebruiken (Bordwell & Thompson, 2004, p. 236).

Volgens Verbestel is het gebruik van slowmotion in *American History X* een geslaagde manier om de toeschouwer te confronteren met de mogelijke gevolgen van het rechts-extremisme. De kijker wordt als het ware wakker geschud door de brutaliteit en het besef dat ook verschrikkelijke moorden behoren tot de extreemrechtse leefwereld; of althans tot wat de neonazistische jongeren in staat zijn (Verbestel, 2004, p. 38-39). En dat Kaye

met deze brutale scène niet overdrijft, hoeft geen betoog. Een raciale moordpartij zoals in *American History X* is de harde realiteit. Meer nog: midden 2002 werd in Duitsland een jongen op identieke manier vermoord door zijn neonazistische vrienden (Somers, 2003, p. X).

#### 4.2 Framing: de camera als oog op de haat

Terwijl de fotografische kwaliteit bepalend is voor hoe iets in beeld komt, houdt een cameraman in opdracht van de regisseur ook altijd rekening met wát er precies in beeld moet komen. Zoals gezegd is een camera geen panopticum dat alles kan waarnemen. De randen van het beeld impliceren een beperking van datgene wat getoond kan worden. Wat in het frame wordt opgenomen, is dus een selectie van de werkelijkheid. Het is dan ook logisch dat framing – of het selecteren van beeldinhoud – een grote invloed uitoefent op wat uiteindelijk op het scherm verschijnt (Bordwell & Thompson, 2004, pp. 252-253).

Wanneer acteurs in een bepaalde omgeving in beeld (of in het frame) gebracht worden, kan de camera verschillende posities innemen ten opzichte van het gefilmde. We noemen dit de “angle of framing” of de camerahoek.

Omdat er oneindig veel standpunten zijn die een camera kan innemen om een scène te filmen, zijn er ook oneindig veel camerahoeken. De drie meest voorkomende zijn echter de “straight-on angle” of het neutrale oogpunt dat rechtdoor de actie bekijkt, de “high angle” of het vogelperspectief en de “low angle”



Derek in kikkerperspectief

of het kikvorsperspectief (Bordwell & Thompson, 2004, pp. 260-261). De camerahoeken in *American History X* volgen in grote lijnen de cameraopstelling die Orson Welles in zijn magnus opus *Citizen Kane* (1941) hanteert. In zijn glorieuze momenten wordt Kane gefilmd vanuit het kikvorsperspectief om zo zijn macht te benadrukken. De toeschouwer kijkt

letterlijk op naar de grote Kane. Hetzelfde gebeurt bij Derek die bij de moordpartij gefilmd wordt vanuit een low-angle positie (zie foto vorige pagina). Het “opkijken naar” moet hier genuanceerd worden, in die zin dat de gemiddelde kijker weinig respect toont voor Dereks acties. Wel benadrukt de lage camerapositie de kracht en de overheersing van de skinheadterreur (Bordwell & Thompson, 2004, p. 263). Net zoals Kane wordt Derek van zijn troon gestoten. In de gevangenis wordt hij gekraakt door zijn medegevangenen. De verkrachtingsscène eindigt dan ook met een high-angle shot van Derek die hulpeloos op de grond ligt.

Kaye speelt in *American History X* ook enkele malen met de hoogte van de camera. Zo zorgt hij bij de scène op het basketbalveld voor enkele shots die vanuit de lucht zijn genomen. Dit is op zich ook een high-angle shot, maar de camera is dermate hoog geplaatst, dat ook de fysieke hoogte een rol speelt. We kunnen vermoeden dat dit een esthetische meerwaarde biedt aan het beeld, aangezien het schaduwspel bij de ondergaande zon duidelijk wordt. Verder zorgt het voor meer overzicht op het spel. Het moet namelijk duidelijk zijn dat de blanke ploeg wint. Tot slot zijn deze shots vanuit de lucht een aangename afwisseling om voor een vlotte montage te zorgen die de scène interessant kan houden. Door de neutrale spelsituaties vanuit de hoogte te filmen, creëert Kaye afstand. Deze afstand komt in fel contrast te staan met de close-ups van de brutalere spelsituaties. De afwisseling tussen afstand en nabijheid zorgt er voor dat het spel grimmiger wordt en de vijandigheid duidelijk voelbaar is bij de cruciale spelmomenten.

Het is niet alleen de hoogte of de hoek van de camera die voor afstand kan zorgen. Kaye gebruikt voor zijn binnenhuisopnames geregeld een breedbeeldlens waardoor er een grote ruimtelijkheid ontstaat. Volgens Verbestel is dit het ideale middel voor de kijker om afstand te bewaren en om zo een spanningsveld op te bouwen rondom het al dan niet meeleven met de dubieuze extreemrechtse personages (Verbestel, 2001, p. 39). Hieruit blijkt duidelijk dat ook de keuze van de juiste lens het gevraagde effect kan bewerkstelligen (Bordwell & Thompson, 2004, pp. 253-254).

Een vrij expliciete manier om afstand of nabijheid te creëren, is het manipuleren van de camera-afstand. Net zoals het aantal camerahoeken, is het aantal camera-afstanden oneindig – iedere millimeter dichterbij of verder

van de mise-en-scène is weer een andere camera-afstand – maar samengevat kunnen we spreken van een zevental belangrijke shots. Tony Kaye maakt voor zijn *American History X* gretig gebruik van al deze mogelijkheden. De openingsscène is een opeenvolging van enkele panoramazichten van het strand, de zee en het stadje. We noemen dit “extreme long shots”. Aan de andere kant van het spectrum staat de “extreme close-up” waarbij de camera zo dichtbij komt dat slechts een onderdeel van een gezicht of voorwerp in het frame wordt opgenomen. Enkele voorbeelden uit *American History X* zijn de schaal met gekleurde snoepjes en de mond van de zwarte jongen die Derek doodtrapt. Tussen deze twee extreme shots ligt een hele resem van camera-afstanden, gaande van de “long shot”, de “medium long shot”, de “medium shot”, de “medium close-up” en de “close-up”. In feite is het niet zozeer de aanwezigheid van deze verschillende shots die van belang is. Wel is de afwisseling tussen de verschillende camera-afstanden tekenend voor hoe alles in beeld wordt gebracht (Bordwell & Thompson, 2004, pp. 262-263). De aaneenschakeling van verschillende beelden, gefilmd vanuit een bepaalde camerahoek en van op een bepaalde camera-afstand en camerahoogte, bespreken we in de montage.

#### 4.3 Montage: een weloverwogen afwisseling van rust en tumult

Om de laag van de camera en montage te besluiten, kunnen we ons de vraag stellen op welke manier de montage van beelden kan bijdragen tot de afbeelding van het neonazisme in *American History X*. Tijdens de problematische montageperiode hebben Tony Kaye enerzijds en Edward Norton anderzijds aangestuurd op een afwisseling in de snelheid van de elkaar opvolgende beelden. Het tempo gaat dan weer erg traag en kalm om bij actiescènes te versnellen tot ophitsende stromen van beelden. Een voorbeeld dat spreekt voor de rest van de film is de aanval op de supermarkt en de toespraak van Derek die er aan voorafgaat. In zijn betoog dat enkele minuten duurt, wordt slechts sporadisch geknipt om de reactie van de omstanders te tonen. Het oog van de camera en dus ook de kijker is dus constant op Derek gericht; iets wat zijn woorden meer kracht bij zet. Het is

alsof de kijker zo gefascineerd luistert dat hij niet eens met zijn ogen knippert. Deze rust staat in scherp contrast met de aanval die volgt. Nu wordt er constant geknipt en gewisseld tussen verschillende cameraposities. Dit brengt snelheid in de scène en legt de nadruk op de furiositeit van Derek en zijn bendeleden.

##### **5. Laag van het binnenbeeldse en buitenbeeldse geluid: een beperkte standaardsoundtrack biedt geen meerwaarde**

Het geluid van een film kunnen we plaatsen op een as van twee uitersten met aan de ene zijde het binnenbeeldse geluid en aan de andere zijde het buitenbeeldse geluid. Het binnenbeeldse of diëgetische geluid is het geheel van geluiden die hun bron binnen het verhaal van de film hebben. Dit kunnen voorbijrijdende auto's, een spelende radio, blaffende honden, ... Daarnaast zijn er ook nog de buitenbeeldse of non-diëgetische geluiden. Deze geluiden vinden hun oorsprong buiten het filmverhaal. Het kan hier gaan om geluidseffecten of toegevoegde muziek. Het geluid in film kan verschillende posities innemen op de as tussen diëgetisch en non-diëgetisch. Het openingsliedje van Carol Reeds geprezen *The Third Man* (1949) is overbekend, maar kent zijn bron buiten het verhaal en is dus non-diëgetisch. Het openingsnummer van Alfred Hitchcocks *The Man Who Knew Too Much* (1956) is volgens hetzelfde principe diëgetisch, want de bron van de muziek – het orkest – is in beeld; meer nog: het orkest speelt een belangrijke rol in de ontknoping van deze thriller. De cineast kan ook spelen met de positie van het geluid op de “diëgesis-as”. Zo lijkt het terugkerende harmonicadeuntje in *C'era una volta il West* (1968) van Sergio Leone aanvankelijk een buitenbeeldse geluid, maar na verloop van tijd ontdekt de kijker dat de cowboy met de bijnaam Harmonica zorgt voor het geluid (Bordwell & Thompson, 2004, pp. 366-370).

In *American History X* wordt zowel buitenbeelds als binnenbeelds geluid gebruikt. Tot de non-diëgetische geluiden behoort de soundtrack van Anne Dudley. Haar muziek is toegevoegd aan de beelden om een bepaalde sfeer op te wekken. De openingscompositie wordt zelfs een terugkerend thema wanneer het lied op het einde wordt herhaald. Deze klassieke

uitvoering vergroot de dramatische impact van de tragische slotgebeurtenis. Niet alle muziek in *American History X* is buitenbeelds. De countrymuziek met racistische en antisemitische teksten die we horen in het busje van skinhead Seth en de harde rockmuziek die gespeeld wordt op het neonazifeest, zijn diëgetisch. De bronnen van het geluid – respectievelijk de autoradio en de rockband – maken deel uit van het verhaal. Het lied dat Seth in zijn busje zingt, is trouwens een versie van de “Battle Hymn of the Republic.” Dit lied ontstond tijdens de Amerikaanse Burgeroorlog (opnieuw een verwijzing naar *The Birth of a Nation*) en wordt toegeschreven aan William Steffe. De oorspronkelijke tekst van Julia Ward Howe is in de film herschreven tot een ronduit racistische en antisemitische hymne (IMDb, 2006). De neonazistische muziek in *American History X* is echter vrij beperkt, zeker in vergelijking met *Romper Stomper*. Dit kan als een nadeel van de film beschouwd worden, zeker gezien het feit dat muziek voor de jongeren van uitermate groot belang is.

## 6. Besluit

Wat we willen onthouden en meenemen naar de volgende hoofdstukken is dat de betekenis die een film heeft, ten alle tijden uitgaat van het geheel van de film. Een filmisch aspect zoals de mise-en-scène of de verhaallijn van naderbij bekijken, is simpelweg onmogelijk zonder rekening te houden met alle andere lagen van de film. Een studie van bijvoorbeeld de acteerprestaties kan men moeilijk ophangen aan wetmatigheden. Alles is contextafhankelijk. Een acteur kan een schitterende rol neerzetten in de ene film en een kopie ervan kan volledig misplaatst zijn. Het is dus steevast de context en de samenhang met de andere filmische aspecten die bepalend is voor het juist benaderen van een cinematografisch kenmerk (Bordwell & Thompson, 2004, p. 263).

Het bestuderen van het neonazisme in speelfilms is met andere woorden geen kwestie van bepaalde narratieve of thematische aspecten te belichten. Integendeel, de film moet in zijn geheel en in al zijn afzonderlijke kenmerken onderzocht worden, te meer omdat alle filmische aspecten sterk afhankelijk zijn van elkaar. Een voorbeeld maakt dit duidelijk. Als we aan de

hand van *American History X* de neonazistische skinheads willen bestuderen, kan Derek gekozen worden als uitgangspunt. We moeten dan echter meer onderzoeken dan enkel zijn verschijning, zijn uitspraken of zijn acties. Zowel het gespierde uiterlijk, de opzichtige tatoeages, het narratieve element van de racistische moorden, de belichting, de dramatische achtergrondmuziek, de slowmotion, de focus van de camera,... Alle lagen van de film hebben uiteindelijk een invloed op een personage of gebeurtenis en bepalen zo het standpunt dat de kijker inneemt. Het bestuderen van een film en zijn thematiek, is dus niet het bestuderen van één filmisch aspect. Het is kijken naar alle mogelijke elementen en deze voortdurend terugkoppelen naar het geheel (Pomerance & Gateward, 2005, p. 319).

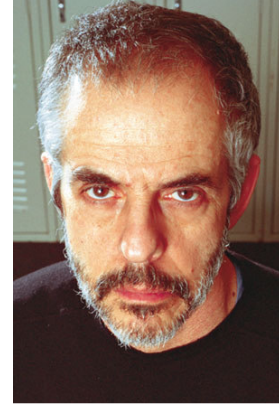
Ten tweede is het belangrijk om te onthouden dat *American History X* dankzij zijn bijzondere thematiek niet alleen een specifieke plaats heeft binnen de hedendaagse cinema. De uitwijding over het racisme binnen de filmgeschiedenis heeft ons geleerd dat de eerste film van Tony Kaye geworteld is in een lange traditie. Een traditie die enerzijds racisme behandelt als een smet op de samenleving, maar ook een traditie die zelf racistisch is geweest. In dat opzicht moet duidelijk zijn dat *American History X*, net zoals *To Kill a Mockingbird* of *Pinky* thuishoort in het rijtje films dat een aanklacht tegen racisme wil betekenen. Ondanks de gelijkenissen met en de erfenis van een film als *The Birth of a Nation* wil *American History X* geenszins haat prediken. Een heikel thema als racisme in al zijn verschijningsvormen bespreekbaar maken, dat is wat *American History X* mogelijk maakt.



## II THE BELIEVER

### 1. Productiegeschiedenis: een film in de naweeën van 9/11

Tony Kaye is niet de enige regisseur die zijn eerste langspeelfilm aan het neonazisme wijdt. In 2001 debuteert de Amerikaanse en joodse regisseur Henry Bean met *The Believer*, een film over de jonge neonazi Daniel of Danny Balint die een innerlijke strijd doormaakt omwille van zijn joodse afkomst. Met hulp van medeschrijver Mark Jacobson put Bean zijn inspiratie voor dit verhaal uit



Regisseur Henry Bean

waargebeurde feiten. De cineast heeft zich voor het verhaal van *The Believer* laten inspireren door het levensverhaal van Daniel Burros. Deze jonge neonazi is gedurende de jaren '60 een vooraanstaand lid van de *American Nazi Party* en de *Ku Klux Klan* in New York, tot bekend wordt dat hij eigenlijk van joodse afkomst is. John McCandlish Phillips, een journalist van de *New York Times* komt tot deze ontdekking en schotelt in een interview de feiten voor aan Burros. Hij bedreigt de reporter met de dood en zweert zelfmoord te plegen, mocht de gevoelige informatie ooit aan de oppervlakte komen. Wanneer even later het artikel op de voorpagina van de krant prijkt, komt Burros zijn belofte na en hij onttrekt zich van het leven (Bryk, 2006; Camhi, 2002, p. 7).

De aanpassing van het verhaal die Henry Bean voor het witte doek maakt, wordt in 2001 bekroond met de prijs van de jury op het *Sundance Film Festival*, het festival voor de onafhankelijke film (Curry, 2002; Parker, 2001, p. X). Ook op andere festivals kan de film op veel bijval rekenen en zijn de meeste critici lovend. Desondanks kan de film in thuisland Amerika geen enkele distributeur bekoren. Een belangrijke reden hiervoor is de kritiek die vooraanstaand rabbijn Abraham Cooper uit (Laurier, 2002). Hij verklaart aan *Paramount Pictures*, een filmdistributie-maatschappij die interesse toont, dat de film niet werkt omwille van een zwak script en enige vorm van antisemitisme. Volgens Cooper is de scène in de synagoge waar de skinheads thora-rollen vernielen mogelijk aanstootgevend (Taylor E., 2002).

Aangezien Cooper bekend staat om zijn expertise inzake haatgroeperingen, blijft hij een sterke stem in de cinemawereld. Mede dankzij zijn band met het *Simon Wiesenthal Centrum* volgen vele media-instanties hem dan ook blindelings in zijn raadgevingen (Pomerance & Gateward, 2005, p. 317). Een andere recensent zoekt de oorzaak van het gebrek aan populariteit in de film zelf. Volgens Ethan Alter is het feit dat Bean zijn protagonist niet demoniseert één van de belangrijkste redenen voor het niet toehappen van een distributeur (Alter, 2002). Net zoals Derek Vinyard in *American History X* is Danny Balint een intelligente jongeman en allesbehalve een onwereldse amokmaker zonder inhoud, zoals Hando in *Romper Stomper* en David Lee in *Pariah* dat wel zijn. De kijker moet bijgevolg een gezonde portie kritiek aan de dag leggen om de problematiek van het antisemitisme in *The Believer* te doorgronden. Het is geen voorgekauwde en lichtverteerbare kost en net daarin schuilt wellicht de angst van Cooper en Alter.

Recensent Warren Curry ondersteunt deze theorie en verklaart dat het personage van Danny Balint onherkenbaar is. Men kan zich quasi onmogelijk identificeren met het conflict dat hem in tweeën scheurt. Het is zo'n zwaar probleem dat er geen eenvoudige oplossingen voor te vinden zijn en net dat maakt het voor de kijker moeilijk (Curry, 2002). Bean zelf zegt hierover dat het personage van Danny Balint niet letterlijk genomen mag worden. Het is een overdrijving en een symbolisering van de strijd tussen haat en liefde die iedere persoon kenmerkt. De uitvergroting van het hoofdpersonage wordt door Linekin Kafkaïaans genoemd, verwijzend naar zijn roman *Metamorphosis*, waarin de sleutelfiguur verandert in een kakkerlak om diens emotionele toestand te symboliseren (Linekin, 2002; Taylor E., 2002). Er bestaat geen liefde zonder haat en geen haat zonder liefde en het is net deze tweestrijd die Bean in beeld wil brengen. Dat het voor de kijker geen eenvoudige opgave is om het personage helemaal te doorgronden, kan Bean die huivert bij de gestandaardiseerde simpliciteit van Hollywood, enkel toejuichen (Schumann, 2002).

Tot overmaat van ramp komt het productieproces van *The Believer* tot een einde op de vooravond van de terroristische aanslagen in New York City en Washington. Henry Bean maakt op 11 september 2001 aanstalten om vanuit New York het vliegtuig te nemen richting Toronto. Hij zal er op een

filmfestival zijn debuutfilm voorstellen. Gezien de dramatische gebeurtenissen van die ochtend zal zijn vlucht echter niet vertrekken. Bovendien zal de thematiek van bomaanslagen, moord en jodenhaat gezien de sfeer van die dagen en weken zeker niet gesmaakt worden door het cinemapubliek, als mensen al bereid zouden zijn om in die periode met een beker popcorn in de hand naar het witte doek te staren. De nieuwe tijdsgeest die volgens Bean na die rampzalige dag is aangebroken, zou er zelfs voor zorgen dat kijkers niet langer kunnen omgaan met de subtiliteit en ironie die in *The Believer* schuil gaat (Bean, 2001, pp. 26-29). Een gelijkaardig voorval vindt plaats bij de première van *Pariah*. De eerste vertoning wordt namelijk uitgesteld na de barbaarse schietpartij op *Columbine High School* (Cavagne, 2000).

Ondanks alle tegenslag krijgt de toeschouwer uiteindelijk toch de kans om *The Believer* te bekijken. Een cinematicket kopen is echter niet nodig, want de film verschijnt niet in de zalen. Het uitblijven van een distributeur en de terreur met haar maatschappelijke gevolgen hebben er immers voor gezorgd dat het verhaal van Danny Balint enkel via kabeltelevisie te ontdekken is. Sinds enkele jaren is dit geen uitzondering meer. De Amerikaanse televisiezenders *HBO* en *Showtime* werken namelijk samen met het *Sundance Film Festival* en krijgen zo de mogelijkheid om nieuwe films in première te vertonen op televisie. De terroristische aanslagen van 11 september 2001 zorgen ervoor dat de datum van de uitzending wat naar achter wordt geschoven, maar na lang wachten krijgen de geïnteresseerden dan toch de kans om de eerste speelfilm van Henry Bean te bekijken (Brown, 2002, p. 15; Owen, 2002). *The Believer* volgt daarin het voorbeeld van ondermeer *Things Behind the Sun* (2001), een film van Allison Anders waarvan de première wordt vertoond op de Amerikaanse kabeltelevisie (Alter, 2002).

## 2. Laag van het verhaal

### 2.1 Inhoudelijke verhaalaspecten

Zoals uit de productiegeschiedenis al blijkt, vertelt *The Believer* het op waar gebeurde feiten gebaseerde verhaal van Danny Balint. De kijker leert deze jongeman uit New York kennen als een gewelddadige neonazi die met behulp van zijn bescheiden bende amok maakt op straat en anderen lastigvalt. Danny wordt aangetrokken door Curtis Zampf en Lina Moebius, een koppel dat bijeenkomsten organiseert en een moderne fascistische beweging uit de grond wil stampen. Danny wil zich inzetten voor hun zaak en wel door joden te vermoorden. Ondertussen begint hij een relatie met Carla, de dochter van Moebius. Wat later wordt Danny geïnterviewd door Guy Daniels, een journalist van *The New York Times* die hem confronteert met zijn joodse wortels. De gekrenkte neonazi reageert furieus en dreigt zichzelf te doden als Daniels het bezwarend materiaal bekend maakt. Vervolgens vertrekken Danny en zijn bende op aanraden van Zampf naar een bijeenkomst voor jonge racistische skinheads. Hij maakt er kennis met andere neonazi's, die hem leren omgaan met wapens en explosieven. Eenmaal terug in New York zet de bende zijn spoor van vernieling voort in een koosjer restaurant en een synagoge. Ondertussen begint het innerlijk conflict tussen het neonazistische gedachtegoed en de joodse wortels te spelen. Dat stopt hem echter niet om de moord op een vooraanstaande jood Ilio Manzetti (een rol gespeeld door regisseur Henry Bean) te beramen. Zijn poging mislukt. Nadien krijgt Danny de kans om in opdracht van Moebius en Zampf fondsen te werven voor de beweging en ontmoet hij zijn oude joodse studiegenoten Stuart en Miriam. Even later raakt bekend dat Manzetti in de straten van New York vermoord is en ten onrechte wijst iedereen Danny als schuldige aan. Door de moord en de verdenkingen is Danny helemaal van slag en bereikt zijn innerlijke strijd een hoogtepunt. Dat leidt uiteindelijk tot zijn dood, want op de joodse feestdag Jom Kippoer pleegt hij zelfmoord door zichzelf op te blazen in een synagoge.

Terwijl het verhaal van de gebroeders Vinyard in *American History X* pure fictie is, is het verhaal van *The Believer* dus gebaseerd op het leven van

de intelligente jongeman Daniel Burros. De naam van het filmpersonage Danny Balint alleen al is een duidelijke verwijzing naar Burros. Dat Henry Bean inspiratie heeft geput uit het leven van deze neonazi wil echter niet zeggen dat de film een biografie is, zoals *Sergeant York* (1941) van Howard Hawks, *Walk the Line* (2005) van James Mangold en *Born on the Fourth of July* (1989) van Oliver Stone dat wel zijn. Bean mag dan wel geïnteresseerd zijn in wat Burros gedreven heeft om vanuit een joodse traditie op te groeien tot een neonazikopstuk en vervolgens na een hevig innerlijk conflict zichzelf van het leven te beroven, hij wil in geen geval het levensverhaal van Daniel Burros verfilmen. Wel wil hij een schets maken van wat volgens hem schuilgaat achter zijn haat en wat hem er toe gebracht heeft om zelfmoord te plegen. Dat de film dus slechts geïnspireerd is op waar gebeurde feiten, maakt dat de kijker geen weet heeft van het relatief onbekende verhaal achter de plot. Er zijn dan ook verschillen tussen de film en de realiteit. Deze verschillen gaan verder dan naamsveranderingen (Danny Balint in plaats van Daniel Burros en Guy Danielsen in plaats van John McCandlish Phillips). Zo heeft Daniel Burros zelfmoord gepleegd met behulp van een geweer en dat in tegenstelling tot de fictieve Danny Balint die zichzelf opblaast in een synagoge (Bryk, 2006; Rosenbaum, 2002). Het is echter niet het doel van deze eindverhandeling om de verschillen en overeenkomsten tussen Daniel Burros en Danny Balint te onderzoeken. Wel kan *The Believer* een prima mediumboodschap zijn om te ontdekken hoe cinema het neonazisme benadert. Dat de plot gebaseerd is op waar gebeurde feiten maakt het wel aannemelijk dat er een link is tussen cinema en realiteit. Hoe deze link gelegd wordt door de regisseur gaan we na in volgende paragrafen.

### 2.1.1 Ideologische karakteristieken

Net zoals in het hoofdstuk over *American History X* maak ik gebruik van enkele topics die tekenend zijn voor de film en de behandeling van het neonazisme.

### 2.1.1.1 *Antisemitisme*

Het duurt niet lang of de kijker begrijpt – net zoals bij het bekijken van *American History X* – dat hij anderhalf uur zal worden blootgesteld aan racisme van het zwaarste kaliber, namelijk zoals we dat vandaag de dag kennen onder de noemer “neonazisme.” Onmiddellijk na de openingcredits waarin we Danny Balint met gewichten in de weer zien, achtervolgt hij een joodse jongen op de metro. Zonder een woord te zeggen, valt hij hem lastig door tegen hem aan te leunen, hem te porren en op zijn tenen te trappen met zware botinnen. De sfeer wordt grimmiger wanneer de jongen wegvlucht en ze elkaar op straat weerzien. Danny slaat een boek uit de handen van de jood en daagt hem – net zoals Jack Wilson uit *Shane* (1953) van George Stevens – uit om het op te rapen. In de befaamde western weerklinken even later gewerschoten, in *The Believer* volgen slagen en een hele reeks beledigingen tot Danny als overwinnaar wegwandelt. Met die brutale openingsscène is meteen de toon gezet voor het verdere verloop van de film. Het herinnert onvermijdelijk aan het gewelddadige begin van *American History X* en toch is er een belangrijk verschil: het slachtoffer. Daar waar Derek Vinyard twee zwarte inbrekers vermoordt, botviert Danny Balint zijn woede op een joodse jongen. Dit onderscheid is bepalend voor het verdere verloop van het verhaal, want uiteindelijk belicht *The Believer* de joodse zijde van het neonazisme.

In de bespreking van *American History X* was de kans om uit te wijden over antisemitisme beperkt tot de rol van de joodse schooldirecteur Sweeney. In *The Believer* is dan weer het racisme tegenover zwarten niet meer dan enkele kleinere scènes. Daarom kunnen we besluiten dat waar *American History X* de kaart van het racisme trekt ten koste van het antisemitisme, *The Believer* net het omgekeerde doet en een uitgebreide analyse biedt van alle mogelijke vormen van antisemitisme.

Net zoals in *American History X* is er een hiërarchie van racisme – in casu antisemitisme – aanwezig. Naast de geweldplegingen gaat de jodenhaat bij Balint vooral schuil in zijn woorden en denkwijzen. De jongen is belezen, intelligent en welbespraakt, maar de inhoud van zijn retoriek is dubieus. Naast een hele resem scheldpartijen met een vaak terugkerend

“kyke” wat een denigrerende term is voor jood, gaat ook achter zijn argumentatie een sterke racistische invalshoek schuil. De kijker maakt hiermee voor het eerst kennis tijdens de bijeenkomst ten huize Curtis Zampf en Lina Moebius. Daar waar het merendeel van de aanwezigen vooral weemoedig terugblijkt op de goede tijd van weleer, hamert Balint op het feit dat ze actie moeten ondernemen. Bovendien spitst hij zijn aandacht toe op de joden, terwijl de anderen het ook hebben over andere rassen. Als oplossing voor de achteruitgang van de maatschappij stelt hij dan ook voor om zoveel mogelijk joden te vernietigen. Tijdens de bijeenkomst voorziet cineast Bean ook een uitermate subtiele vorm van antisemitisme: humor. Wanneer Balint gevraagd wordt welke jood hij als eerste zou vermoorden, antwoordt iemand al spottend “Barbra Streisand.” De aanwezigen lachen en het is niet uitgesloten dat ook kijkers een glimlach niet kunnen bedwingen. Daarmee hanteert Bean de kracht van humor die tegelijk mensen aanspreekt en afstoot omwille van de antisemitische ondertoon. Volgens Hoberman schuilt achter de grap de kracht van de regisseur die net zoals Hitchcock het publiek weet te betrekken in het verhaal via humor (Hoberman, 2002, p. 123). Denk maar aan de manier waarop Thornhill dronken achter het stuur kruipt in *North by Northwest* (1959). Hoewel de man in gevaar wordt gebracht, kan je als kijker bijna niet anders dan lachen met het dronken geklungel. Wanneer het zoontje van Ben McKenna in *The Man Who Knew Too Much* (1956) per ongeluk het gewaad van een Marokkaanse vrouw aftrekt, hanteert Hitchcock humor op een gelijkaardige manier om het verhaal op gang te brengen en de kijker te betrekken. Tot slot zijn de amusante misverstanden in een vogelwinkel bij de start van *The Birds* (1963) de ideale manier om de personages op een luchtige manier te introduceren en om ze met elkaar in contact te brengen.

Ook in het gesprek met de journalist komt de antisemitische ondertoon naar boven. Balint is er van overtuigd dat er een onderscheid is tussen de verschillende rassen en beschouwt het jodendom als een hardnekkige ziekte. Ook maakt hij gewag van de joodse invloed in de media en de banksector; iets wat niet meer of minder is dan een kortzichtige veralgemening. Tot slot raast hij door over de seksuele beleving van joden die hij pervers en onnatuurlijk noemt. De seksualiteit veralgemeent hij

vervolgens naar de gehele samenleving die verziekt wordt door het jodendom (Pomerance & Gateward, 2005, p. 329). Het antisemitisme doorspekt dus alle mogelijke onderdelen van de samenleving: de economie, de media, de persoonlijke leefwereld, seksualiteit, eetgewoontes en godsdienst. Bovendien schuift hij voor iedere pejoratieve joodse visie de blanke superieure visie naar voor als alternatief.

De treurige climax van geweld vinden we net zoals in *American History X* in een racistische moord. Dat het niet Danny is die de moord pleegt, is in dit opzicht van minder belang. Balint behoort immers tot dezelfde klik als de moordenaar Drake. Bovendien is het slachtoffer Ilio Manzetti lange tijd het geliefkoosde doel van Balint. Toch is er een groot verschil met de moord op de zwarte autodieven. De haat die in de ogen van Derek staat geschreven, is in *The Believer* vervangen door afschuw, ongeloof en zelfs verdriet. Wanneer Balint het nieuws van de moordpartij verneemt, is hij op het hoogtepunt van zijn innerlijk conflict en kan hij amper geloven dat zoiets is kunnen gebeuren. Allicht had hij – ondanks zijn mislukte moordpoging – nooit zelf de trekker overgehaald. Het besef dat hij zelf joods is en de haat grotendeels achterwege laat, heeft hem immers tot inkeer gebracht. Toch is de moord op Manzetti een antisemitische gruweldaad die niet zeldzaam is in het neonazistisch milieu en daarbuiten.

*The Believer* mag dan wel een kind van de eenentwintigste eeuw zijn, antisemitisme is ondanks de actuele invulling geen nieuw fenomeen. Zelfs lange tijd voor de Tweede Wereldoorlog en Hitlers onovertroffen jodenhaat is er al sprake van minachting ten aanzien van alles wat joods is. Het zal dan ook niet verbazen dat net zoals het racisme ook het antisemitisme ruimschoots aan bod komt in de geschiedenis van de cinema. Henry Bean is net zoals Tony Kaye geen grondlegger, maar draagt wel zijn steentje bij tot het antisemitisme in de cinema, waarvan we twee vormen kunnen onderscheiden. Enerzijds is er sprake van films die het antisemitisme als maatschappelijk fenomeen behandelen en daar kritiek op leveren. Bij deze reeks films kunnen we dus ook *The Believer* categoriseren.

Anderzijds heeft de filmgeschiedenis een resem films voortgebracht die zelf als mediumboodschap antisemitisch zijn. De Duitse propagandafilms uit de jaren '30 en '40 van vorige eeuw spelen hierbij een belangrijke rol. In



zijn recent boek *The "Jew" in Cinema* onderscheidt Omer Bartov vier verschillende afbeeldingen van de jood in de cinema: de jood als dader, de jood als slachtoffer, de jood als held en de jood als antiheld (Bartov, 2005). In het onderdeel waarin de jood als dader en antiheld naar voor komt, laten de propagandafilms weinig aan de verbeelding over. Puur racisme en antisemitisme staan centraal in deze films. Om het volk nog meer te overtuigen van de Duitse superioriteit wordt Joseph Goebbels na 1933 hoofd van het *Universum Film Aktiengesellschaft* (verder UFA). In 1917 roept de Duitse regering dit filminstituut in het leven om het gebrek aan films van vaderlandse makelij op te krikken. Vlak na de Eerste Wereldoorlog is de productie en distributie immers zodanig afgezwakt dat het bioscooppubliek voornamelijk geïmporteerde films te zien krijgt. Van bij de start is het de taak van het UFA om het nationale beeld van Duitsland op te krikken; in die mate zelfs dat het de concurrentie kan aangaan met Hollywood (Cook, 2004, pp. 89-93). Na de Weimarrepubliek waarin schitterende expressionistische films als *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1919) van Robert Wiene, *Nosferatu: eine Symphonie des Grauens* (1922) van F.W. Murnau en *Metropolis* (1926) van Fritz Lang het levenslicht zien, zet Goebbels het werk van het UFA verder. Dit keer staat niet meteen het opkrikken van de kwantiteit van de Duitse films centraal, wel wil de minister van propaganda de inhoud naar zijn hand zetten (Cook, 2004, p. 110). Hij is zich ten volle bewust van de kracht van cinema als communicatiemiddel en speelt dit dan ook uit door films te weren (bijvoorbeeld *M* (1930) van Fritz Lang; de regisseur weigerde een baan bij het UFA en vluchtte naar de Verenigde Staten) en door de productie en distributie te sturen naar een Duits ideaalbeeld (Cook, 2004, pp. 291-294). Hoewel het aandeel expliciete propaganda in de films van vlak voor en tijdens de Tweede Wereldoorlog eerder beperkt is, blijft de Duitse propaganda een interessant onderwerp gezien de verschillende aspecten van het nazisme die zich genesteld hebben in de films. Naast liefde en respect voor het superieure vaderland en zijn bewoners, de inferioriteit van buitenstaanders en de trouw aan de onnipotente leider (perfect in beeld gebracht door Leni Riefenstahl in *Triumph des Willens* uit 1935), is het zondebokprincipe wellicht het meest dominant in de Duitse propaganda. Dit kernpunt uit Hitlers ideologie – dat hij in zijn boek *Mein Kampf* neerpent –

houdt in dat de joden de schuldigen zijn van de politieke en economische teloorgang. Met de *Endlösung* in het achterhoofd is de taak van de propagandafilms eenduidig: het Duitse volk waarschuwen voor het “Joodse gevaar” en voorbereiden op een oplossing voor dit “probleem” (Welch, 2001, pp. 236-239). Het beeld van de onnipotente leider wordt overigens ook in een hedendaagse film als *Elephant* (2003) van Gus van Sant gebruikt. We zien er hoe de moordenaars in spe archiefbeelden van Hitler bekijken en met de experimentele werkwijze van de regisseur in het achterhoofd kunnen we opmaken dat de jongeren mogelijk beïnvloed zijn door neonazistische ideeën. Van Sant heeft er in zijn film namelijk voor gekozen om niet één vaststaande verklaring te zoeken voor de moordlust van de tieners. Hij suggereert een hele reeks mogelijke verklaringen. Denk maar aan het computerspelletje, de pesterijen en zelfs het filmen van de blauwe lucht. Van Sant is van mening dat je zelfs het weer als verklaring naar voren kan schuiven, simpelweg omdat we nooit helemaal zeker zullen weten waarom tieners aan het moorden slaan (Wolf & Van Sant, 2003). Er zijn voldoende narratieve elementen in *The Believer* die teruggrijpen op kenmerken van de propagandafilms. De verschillende aspecten van het nazisme vinden we terug in Beans film, zij het in puur verhalende vorm zonder propagandistische waarde. Vooral de inferioriteit van buitenstaanders en de blanke superioriteit zijn onmiskenbaar aanwezig.

David Welch maakt in zijn boek *Propaganda and the German Cinema, 1933-1945* gewag van drie belangrijke Duitse antisemitische propagandafilms: *Jud Süß* van Veit Harlan, *Die Rothschilds* van Erich Waschneck en *Der Ewige Jude* van Fritz Hippler. Deze drie schoolvoorbeelden van propaganda verschijnen niet toevallig in 1940: het begin van de Tweede Wereldoorlog en het hoogtepunt van de campagne tegen het joodse volk. Ik zal enkel de laatste film behandelen, met het oog op het onderwerp van deze eindverhandeling. *Der Ewige Jude* is immers niet alleen een goed voorbeeld om de antisemitische film te illustreren, ook is hij erg geliefd in neonazistische kringen. Bovendien bevat *The Believer* een rechtstreekse verwijzing naar deze duistere prent.

Samen met *Jud Süß* en *Die Rothschilds* verschijnt *Der Ewige Jude* na een periode van zes jaar waarin de jood in Duitse films stereotiep werd afgebeeld als een komisch figuur in bijvoorbeeld *Robert und Bertram* van Hans H. Zerlett en *Leinen aus Irland* van Heinz Helbig uit 1939 (Leiser, 1974, p. 75; Reeves, 1999, p. 111). Vanaf dan kiest Goebbels resoluut voor de staalharde antisemitische propaganda. Hij doet dit op aanraden van Hitler die in een toespraak duidelijk maakt dat niet alle problemen gewelddoos kunnen worden opgelost. Hiermee verwijst hij duidelijk naar de joodse kwestie. De link met de roep om actie van Danny Balint ligt voor de hand. Het geweld moet echter gelegitimeerd worden door het Duitse volk en de Führer is van mening dat propaganda het middel bij uitstek is (Hornshøj-Möller, 10.09.1998). In de film van Fritz Hippler – op dat moment hoofd van het filmdepartement van het ministerie van propaganda – is de humor uit de voorafgaande periode ver zoek. Het verhaal begint met een tekst die meteen duidelijk maakt wat het doel van de film is: tonen hoe de joden echt zijn en benadrukken dat ook joden die zich hebben aangepast aan de Westerse wereld niet thuishoren in de ideale Arische samenleving. Een tentoonstelling die in november 1937 in München loopt met een bijhorend fotoboek van Hans Diebow en een film voor partijleden *Juden ohne Mask* (1937) van Walter Böttcher gelden als inspiratie voor deze thematiek (Van den Berghe, 2003, p. 49, 54). Het verdere verloop van de film gebeurt in overeenstemming met wat Hitler over de joden zegt in *Mein Kampf*. In dit boek vergelijkt hij de Hebreeuwse bevolkingsgroep met een hardnekkige ziekte die de gezondheid van het arische ras aantast. Volgens hem kan enkel een waakzame nationaal-socialistische regering dit probleem op tijd herkennen en oplossen (Hitler, 1982, pp. 276-278). Een reeks van stereotiepe en racistische afbeeldingen van “de jood” als parasiet van de maatschappij, egoïstische geldwolf en luie leugenaar geven een afgrijselijke visie op de joodse samenleving. Ook de muziek draagt bij tot een duistere sfeer. Door dreigende muziek bij nietszeggende beelden (bijvoorbeeld een groepje mannen dat staat te praten op straat) te monteren, wordt een sfeer van samenzwering gecreëerd. Het effect van deze onheilspellende muziek wordt nog versterkt in buitenlandse versies omdat daar de Duitse voice-over wegvalt (Leiser, 1974, p. 85). Hoewel de gruwelijke beelden van de dieren slachtingen je tot op de dag van

vandaag bij het nekvel grijpen, zijn de drogredeneringen die de voice-over – ingesproken door Eberhard Taubert die tevens het idee van de film aanbracht – maakt, mijns inziens vele malen angstaanjagender (Welch, 2001, p. 245). Zo moet de bekende slotscène van *M* de kijker er van overtuigen dat iedere jood – zoals het personage van de joodse acteur Peter Lorre – een leugenachtige kindermoordenaar is. De meest frappante sequentie is echter de vergelijking tussen joden en ratten. Beiden zijn ziektedragende parasieten die best kunnen worden vernietigd om het Duitse volk rein en gezond te houden. Het is net deze vergelijking die gemaakt wordt door Danny in *The Believer*. Tijdens de bijeenkomst bij Curtis Zampf schuift hij het vermoeden van zoveel mogelijk joden als enige oplossing naar voor. Zulke gewelddaden legitimeert hij door te stellen dat iedereen joden haat, net zoals ieder van ons ratten haat. Ongedierte, zo meent hij, moet vernietigd worden. Een akelige overeenkomst met de propagandistische boodschap van *Der Ewige Jude*.

Het zijn zulke drogredeneringen die de opzet van *Der Ewige Jude* om een realiteitsgetrouw beeld van de jood te scheppen tenietdoen. Beslissingen in het productieproces hebben er echter ook toe bijgedragen dat we niet kunnen spreken van een documentaire die de echte jood moet tonen. Naast duidelijke ensceneringen grijpen de makers tijdens het maken van de film herhaaldelijk in. Zo heft men een slachtverbod voor een dag op en om de scènes in de synagoge te filmen wordt deze eenmalig heropend (Van den Berghe, 2003, pp. 53-55). Stig Hornshøj-Möller noemt *Der Ewige Jude* zelfs de meest gemanipuleerde film ooit gemaakt. (Hornshøj-Möller, 14.09.1998) Dit sluit goed aan bij wat Goebbels in 1940 over propaganda zegt: “Propaganda does not have anything to do with the truth! We serve truth by serving a German victory” (Baird, 1975). Hitler zelf voegt hier nog aan toe dat propaganda niet als doel heeft om een objectief onderzoek naar de waarheid te verrichten. Deze uitspraak staat echter haaks op wat *Der Ewige Jude* pretendeert te zijn: de waarheid achter het masker van de jood (Reeves, 1999, p. 83).

Ondanks de overdreven stereotiepe en racistische denkwijzen kon de film op enig succes rekenen, zij het vooral bij partijleden en in SS-kringen. Aanvankelijk komt er een groot aantal nieuwsgierigen opdagen, maar het

vaste cinemapubliek geeft verstek als eenmaal bekend is wat voor gruwelijke beelden de film bevat. In dit opzicht was *Jud Süß* van Veit Harlan een veel groter succes, met meer dan 20 miljoen bezoekers tijdens de eerste twee jaren van de vertoning en dit dankzij de aanwezigheid van een sterke verhaallijn. Het is dus niet zozeer het antisemitische karakter waaraan de film zijn populariteit dankt. Integendeel, het lauwe succes van *Der Ewige Jude* is misschien zelfs een teken dat het Duitse cinemapubliek van die tijd niet zit te wachten op antisemitische propaganda (Bartov, 2005, p. 7; Reeves, 1999, pp. 114-115). Zoals gezegd blijft *Der Ewige Jude* in beperkte kringen ook lang na de première populair. Hoewel hij onmiddellijk na de oorlog verboden wordt, bekijken neonazistische jongeren de film nog regelmatig. Het internet is hierbij een handig hulpmiddel (Van den Berghe, 2003, pp. 54-56). De vraag of het gevaarlijk is om *Der Ewige Jude* te gebruiken als middel om kinderen iets bij te leren over propaganda of de nazi-ideologie, moet dan ook genuanceerd worden. Net zoals in de jaren '40 van de vorige eeuw zijn het ook nu vooral jongeren die al overtuigd zijn van hun antisemitische visie die zich laten beïnvloeden door de film (Hornshøj-Möller, 05.09.1998; Reeves, 1999, pp. 118-119).

Na jarenlang de spot gedreven te hebben met de zwarte bevolking in de cinema, komt daar reactie op en niet in het minst van de zwarte cineasten zelf. Voor de jood in de cinema geldt hetzelfde. Al in de eerste jaren na de Tweede Wereldoorlog komt er scherpe kritiek op de propagandafilms en wel in de vorm van een specifiek genre: de "social consciousness" film. Dit soort film waarin de jodenhaat als thematiek wordt gehanteerd, staat in schril contrast met de antisemitische films. Ze vormt een zware aanklacht tegen het racisme en de discriminatie ten opzichte van joden door allerlei onderwerpen te behandelen die in die periode opgang maken. Iets wat men niet meteen zou verwachten van Hollywood waarin entertainment nog steeds het uitgangspunt van de producties is (Campbell, 1978, p. 57). Enkele voorbeelden van behandelde sociale problemen zijn alcoholisme (*The Lost Weekend* (1945) van Billy Wilder), jeugdcriminaliteit (*Knock on Any Door* (1947) van Nicholas Ray) en politieke corruptie (*All the King's Men* (1949) van Robert Rossen). Ook antisemitisme is een probleem dat in die dagen de kop op steekt en dus is ook deze sociale problematiek voer voor cineasten

van weleer. Bekende voorbeelden zijn: *Crossfire* (1947) van Edward Dmytryk en *Gentleman's Agreement* (1947) van Elia Kazan (Christensen, 1987, pp. 78-82; Cook, 2004, pp. 374-375). Elia Kazan heeft overigens verschillende sociale onderwerpen behandeld. Met films als *Pinky* (1949) over racisme, *Viva Zapata!* (1952) over politieke corruptie en *Splendor in the Grass* (1961) over generatieconflicten heeft hij aardig zijn steentje bijgedragen tot het genre van de "social consciousness" films (Cook, 2004, p. 402; Crabbe, 2004, p. 47).

In het kader van deze verhandeling zijn vooral *Gentleman's Agreement* van Kazan en *Crossfire* van Dmytryk van belang. Hoewel Omer Bartov en filmhistoricus David Cook *Crossfire* kwalitatief hoger inschatten, is Kazans prent wellicht de bekendste film over antisemitisme (Bartov, 2005, p. 43; Cook, 2004, pp. 374-375). Dat bewijzen de drie Oscars die de film in de wacht sleept (voor beste film, beste regisseur en beste actrice in een bijrol) en het feit dat de film een financieel succes is. Het wordt dat jaar zelfs het meest succesvolle product van de Amerikaanse productiemaatschappij Fox (Campbell, 1978, p. 54; Friedman, 1987, p. 143; IMDb, 2006). De film komt er in de eerste jaren na de Tweede Wereldoorlog waarin Hollywood het antisemitisme op Amerikaanse bodem belicht. De films beklemtonen dat antisemitisme niet enkel verbonden is met het nazisme en de Holocaust in Europa, maar ook het dagelijkse leven in de Verenigde Staten beïnvloedt. Een eerste poging onderneemt Vincent Sherman in zijn film *Mr. Skeffington* (1944). Hierin wordt antisemitisch gedrag afgestraft en probeert de cineast de jood als meest sympathieke figuur naar voren te schuiven. Toch blijven er door de eenvoudige en stereotypische voorstellingen joodse vooroordelen in het spel waardoor de goede bedoelingen van de filmmaker in het water vallen. In dat opzicht is *Gentleman's Agreement* een betere film (Bartov, 2005, pp. 34-37).

Met het boek van Laura Z. Hobson als uitgangspunt vertelt *Gentleman's Agreement* het verhaal van Philip Schuyler Green (gespeeld door Gregory Peck, die ook in *To Kill a Mockingbird* een sociaal geladen thema aansnijdt). Hij is een journalist die zich acht weken lang als jood voordoet om een stuk te kunnen schrijven over antisemitisme. De gevolgen had hij nooit verwacht: hij merkt dat de hele Amerikaanse samenleving is

doorweekt met een impliciete of expliciete vorm van antisemitisme, gaande van discriminatie in een hotel tot het pesten van zijn kind als emotioneel hoogtepunt. Ook zijn relatie krijgt harde klappen te verduren. De film belicht tevens hoe joden omgaan met antisemitisme. Zo is er de joodse secretaresse die niet alleen haar joodse identiteit ontkent, maar ook zelf antisemitisch is. Verder is er Liebermann, een joodse geleerde die zijn geloof weglacht met grapjes (Friedman, 1987, pp. 143-145; Campbell, 1978, p. 53). Omer Bartov noemt deze voorstellingen in zijn boek *The "Jew" in Cinema* stereotypes, maar mijns inziens is het een mooie manier van Kazan om aan te tonen dat de hele samenleving en ook de joden zelf, doordrongen zijn van het antisemitisme (Bartov, 2005, p. 37-38). Henry Bean speelt met zijn debuutfilm ook in op deze eigenaardige vorm van zelfhaat. Net zoals de joodse secretaresse vooroordelen koestert over haar eigen volk, gaat er van Danny Balint een sterke haat uit naar joden terwijl hij zelf joods is.

Een film uit hetzelfde jaar als *Gentleman's Agreement* is *Crossfire* van Edward Dmytryk. Er is een grote gelijkenis tussen deze films die beide het antisemitisme behandelen: de antisemitische problematiek wordt namelijk van buiten uit benaderd door niet-joden. Toch wordt deze benadering anders ingevuld. *Crossfire* gaat immers verder dan de belediging en discriminatie die we te zien krijgen in *Gentleman's Agreement*. Centraal staat de moord op een jood, met als reden voor het misdrijf het joods zijn. Op die manier spuit de film kritiek op de hypocriete houding van Amerikanen die in Europa het fascisme en racisme van nazi-Duitsland bekampen en aan het thuisfront het antisemitisme welig laten tieren. Het verhaalelement van de moord is zowel voor Bartov als voor de producer van *Crossfire* Adrian Scott trouwens één van de argumenten om *Crossfire* beter te beoordelen dan *Gentleman's Agreement*. Een moord benadrukt volgens hen de gewelddadige kern van het racisme en antisemitisme. Discriminatie, pestgedrag en foute grappen lijken het antisemitisme minder ruw voor te stellen dan het in werkelijkheid is. Dit maakt dat *Crossfire* dichter bij de casestudies staat dan *Gentleman's Agreement*. Je kan immers moeilijk zeggen dat neonazisme niet verder gaat dan discriminatie en stoere praat aan de toeg. Brutale gewelddaden gepleegd door neonazistische jongeren op slachtoffers die ze minderwaardig achten, behoren nu eenmaal tot de harde realiteit en tot de wereld van de

cinema. Derek Vinyard en Danny Balint zijn daarvan het filmisch bewijs (Bartov, 2005, pp. 42-45; Platt, 1992, pp. 408-412). Als we de vergelijking tussen *Crossfire* en *Gentleman's Agreement* doortrekken, kunnen we besluiten dat *The Believer* een mengeling is van beide films. Henry Bean heeft ook voor een pseudo-buitenstaander gekozen die de joodse problematiek benadert. Ik gebruik hier het voorvoegsel “pseudo” omdat Danny zelf joodse wortels heeft en dus niet helemaal buiten het jodendom staat. Verder lijkt *The Believer* de vormen van antisemitisme uit beide films te combineren. Zowel lichtere vormen van racistische ideeën, pesterijen en geweld als een racistische moord komen aan bod in *The Believer*. Als we dit terugkoppelen op de kritiek van Bartov en Scott maakt dit van *The Believer* een allesomvattende film: er is aandacht voor een onschuldig doch antisemitisch grapje, maar ook voor haat van het zwaarste kaliber.

#### 2.1.1.2 Joodse zelfhaat

Wat ongetwijfeld een extra dimensie geeft aan *The Believer*, is de gespletenheid van het hoofdpersonage. Balint mag dan wel uitgegroeid zijn tot een doorwinterde neonazi en jodenhater, dit staat in scherp contrast met zijn joodse opvoeding en opleiding. De ideologische tegenstelling tekent zich in de loop van het verhaal sterker af en eindigt in pure zelfvernietiging. Danny kan niet leven met zijn joodse achtergrond. De dood als laatste toevluchtsoord is wellicht het meest krachtige symbool voor de zelfhaat die in de figuur van Balint aanwezig is. Henry Bean belicht met het innerlijke conflict van Danny een bijzonder maatschappelijk verschijnsel, namelijk het joodse antisemitisme of de joodse zelfhaat. Danny Balint is de verpersoonlijking van wat de schrijver Theodor Herzl in 1896 de “antisemiet van joodse oorsprong” heeft genoemd (Baum, s.d.). De joodse zelfhaat gaat dus ver terug in de tijd: het zijn schrijvers als Theodor Lessing, Fritz Wittels en Otto Weininger die het begrip vlak na 1900 introduceren en bediscussiëren (Finlay, 2005, pp. 201-202). In 1941 gaat Kurt Lewin op zoek naar een verklaring voor dit gegeven en hij komt tot de conclusie dat joodse zelfhaat ontstaat wanneer individuen de groep proberen te verlaten. Ze blijven aangetrokken door de meerderheid en belanden zo in de periferie van



de sociale groep. Het is op dit moment dat volgens Lewin de haat ten opzichte van joden (en dus ook zichzelf) groeit. Deze haat kan echter verschillende vormen aannemen: het kan gaan van indirect gedrag tot het verloochenen van je identiteit of het niet deelnemen aan het sociaal leven. Een andere mogelijkheid is dat men zich afzet tegen een bepaalde groep joden (Finlay, 2005, pp. 201-203). Zo schrijft Lessing in 1941 zijn boek *Der Jüdische Selbsthass* naar aanleiding van een trip naar Polen waar hij het levensgrote verschil tussen West-Europese en Oost-Europese joden optekent (Baum, s.d.).

Een andere belangrijke reden waarom joden zichzelf kunnen haten, moeten we vooral bij jongeren zoeken. Wanneer men in de puberteit belandt, is er vaak sprake van een zekere vorm van rebellie tegen het ouderlijk gezag. Bij joodse kinderen is dit niet anders en gaat de drang naar het zich bevrijden van het juk van de ouders gepaard met het zich afzetten tegen het joodse geloof en de joodse levenswijze (Baum, s.d.). De succesvolle Amerikaanse animatiereeks *The Simpsons* wijdt ook aandacht aan dit thema. In één van de vele afleveringen ontdekt de kijker dat Krusty the Clown joods is. Hij heeft echter met zijn geloof gebroken, omdat hij van zijn vader geen clown mocht worden. Krusty wijkt echter niet af van zijn plan en entertaint de mensen. Bijgevolg verbreekt hij alle banden met het jodendom en verstopt hij zijn ware identiteit achter een rode neus, net zoals Danny Balint zich wegsteekt in de neonazistische subcultuur. Deze verklaring mag absoluut niet veralgemeend worden, maar in het geval van *The Believer* kan het wel een interessante denkpiste zijn. De regisseur heeft er namelijk voor gezorgd dat de kijker geen rechtstreekse verklaring krijgt voorgeschoteld voor de veranderingen die Danny in zijn leven heeft ondergaan. Wel is duidelijk voelbaar dat de relatie met zijn vader en leerkracht moeizaam verloopt. Met zijn vader heeft hij nog maar weinig contact en als leerling zet Danny zich af tegen iedere vorm van autoriteit. Door zijn intelligentie is hij kritisch ten opzichte van alles en dus ook het gezag van leerkracht of ouder. De link met Danny Vinyard uit *American History X* is duidelijk, maar tegelijkertijd is er een verschil. Danny Vinyard rebelleert na de dood van zijn vader tegen zijn leerkracht en het schoolhoofd. Het schrijven van een essay over *Mein Kampf* is zonder twijfel een vorm van opstandigheid. Het verschil met *The Believer*

is dat Balint volledig op eigen initiatief handelt, terwijl de rebellie van Vinyard vooral ontstaat in navolging van zijn oudere broer. In *The Believer* neemt de rebellie de vorm aan van neonazisme die gezien de achtergrond van Balint zelfhaat impliceert, maar ook in andere films is rebellie een sleutelement in de verklaring van het neonazisme. In *Romper Stomper* (1992) van Geoffrey Wright is er evenmin sprake van een gezonde band met de maatschappij. Met de macht van de politie wordt gesold en de grootmoeder van één van de Australische skinheads heeft geen invloed op haar extreemrechtse kleinzoon. In *Pariah* zorgt de vertroebelde band tussen de neonazistische jongeren en hun ouders voor een afwijkende levensvisie en levenswandel. David Lee kan zich niet vinden in de keuze van zijn moeder om om te gaan met een zwarte vriend en bendeleider Crew is niet langer welkom bij zijn drugsverslaafde vader.

Zoals dat meestal het geval is, putten recente films als *The Believer*, *American History X*, *Romper Stomper* en *Pariah* inspiratie uit oudere cinema. Voor de thematiek van jeugdige rebellie is dat niet anders. Het meest bekende voorbeeld ontstaat niet toevallig in de tijd dat de jeugdculturen hun opgang maken, want in 1955 regisseert Nicholas Ray *Rebel Without a Cause*. In die jaren viert de vervreemding van de jeugd hoogtij, mede dankzij de Koude Oorlog en zijn nucleaire dreiging. De tijdsgeest van toen vergelijkt Barker met de sfeer waarin de terroristische aanslagen van 11 september 2001 zich voltrokken (Barker, 2002). Meteen is een link gelegd tussen de productiegeschiedenissen van Ray's en Beans film. In *Rebel Without a Cause* worden drie jongeren geconfronteerd met problemen in de thuis sfeer. De omgang met hun ouders is zo verstoord dat ze van huis weglopen om te ontsnappen aan de ouderlijke tirannie. Hun vlucht van huis is een vlucht van hun problemen en in die zin kunnen we opnieuw de vergelijking maken met *The Believer*, waarin Danny Balint eveneens van huis vlucht om te ontsnappen aan zijn joodse achtergrond. Bovendien is er in het begin van beide films een scène in de gevangenis. In *Rebel Without a Cause* komen de levens van de drie protagonisten samen en in *The Believer* betaalt Carla de borgsom van Danny en zijn vrienden. Vanaf dan is duidelijk dat er iets moois kan groeien tussen hen (Dirks, 2006a; Ebert, 2005).

Daar waar *Rebel Without a Cause* de rebellie van alledaagse jongeren in beeld brengt, gaat *The Wild One* (1953) van László Benedek een stapje verder. Deze film doet een beroep op de subcultuur van het motormilieu om de opstandigheid van de jeugd in beeld te brengen. Marlon Brando kruipt er in de huid van de leider van de motorbende “The Black Rebels.” Met hun stoere uiterlijk en brullende motoren jagen ze de mensen van een klein stadje de stuipen op het lijf. Het zijn vooral de oudere mannen die het moeten ontgelden, deels omdat zij zich het meest storen aan de jongbloed rebellen. In die zin sluit *The Wild One* – die als eerste het fenomeen “subcultuur” aansnijdt in de cinema – perfect aan bij films over het neonazisme (Roe, 2005). Het motormilieu is immers een wat extremere vorm van subcultuur waarin de jeugd zijn toevlucht zoekt. De rock-'n-rollcultuur waarvan sprake in *Rebel Without a Cause* is veeleer een jeugdcultuur die alle lagen van de bevolking aanspreekt, terwijl een motorbende minder toegankelijk is net zoals neonazistische groeperingen dat zijn.

### 2.1.1.3 Racisme

Uiteraard hoort antisemitisme onder de noemer “racisme” thuis. De term jodenhaat spreekt voor zich en zegt duidelijk dat antisemieten zich beter voelen dan joden. Toch zijn er nog andere vormen van racisme aanwezig in *The Believer*, waarbij de haat niet zozeer gericht is op de joodse gemeenschap, maar wel op zwarten. Zo ontstaat er ruzie tussen de bende van Danny en een groepje zwarten. Er is geen echte reden voor het gevecht,



Danny provokeert

maar voor de skinheadbende is de huidskleur genoeg om te provoceren en even later op de vuist te gaan. Provoceren doet Danny maar al te graag, want even later komt hij twee zwarte jongeren tegen waar hij ostentatief tegen aan loopt. Tegelijkertijd opent hij zijn jasje waardoor een opvallende

swastika op zijn T-shirt duidelijk zichtbaar is (zie foto). Net zoals in *American History X* krijgt alles wat niet aan het blanke superioriteitsgevoel voldoet het zwaar te verduren. Het zijn echter niet de zwarte personages die gevisieerd worden. Henry Bean legt gezien de achtergrond van het hoofdpersonage de nadruk op een specifieke vorm van racisme: het antisemitisme of jodenhaat.

#### 2.1.1.4 *Politieke ideologie*

Net zoals Tony Kaye onderneemt Henry Bean een poging om in zijn analyse van het neonazisme verder te kijken dan de alledaagse leefwereld van de jongeren. Het racistische gedachtegoed gaat hand in hand met de ideologie van extreemrechtse partijen of groeperingen en dus is een link tussen gelegitimeerde en ongelegitimeerde bewegingen mogelijk en in de meeste gevallen niet ver zoek. Waar Tony Kaye opteert voor een onzichtbare en vooral onidentificeerbare enkeling die als brein achter de bende fungeert, gaat de keuze van Bean uit naar een ondergrondse organisatie onder leiding van Curtis Zampf en Lina Moebius. In de veronderstelling dat de tijd rijp is, wil het duo een intellectuele fascistische beweging uit de grond stampen. In Danny Balint zien ze de retorische kracht achter de organisatie die wellicht veel jongeren kan aanspreken (Curry, 2002; Taylor C., 2002). Wanneer Balint zich engageert voor de beweging, ziet Zampf de toekomst rooskleurig in en droomt hij er al van om bruggen te slaan met de politieke wereld (Parker, 2002, p. X). De politieke organisatie van Zampf verlaat echter het pad van de legitimiteit: ze sturen Danny en zijn bendeleden naar een kamp waar ze andere skinheads ontmoeten. Daar is amper plaats voor beschaafde discussies. Er wordt gevochten, ze spelen oorlogsspelletjes en trainen in het hanteren van wapens en het maken van explosieven. Het lijkt wel een trainingskamp voor terroristen (Curry, 2002).

Filmrecensente Joanne Laurier vindt het gegeven van de neofascistische organisatie in handen van Zampf en Moebius in het hedendaagse New York, met zulke ideeën en in respectabele middens overigens lachwekkend. Zij meent dat het grote gevaar van extreemrechts vandaag de dag uit strenge conservatieve, christelijke hoek en de zogenaamde militie-bewegingen komt (Laurier, 2002). Michael Cox en Martin

Durham delen haar mening. Ze zijn van oordeel dat zulke bewegingen wel bestaan, maar dat ze nooit voldoende aanvaard – laat staan populair – zullen worden. Bovendien menen ze dat skinheads zo ondervertegenwoordigd zijn in de blanke bevolking en zeker in de algemene bevolking van de Verenigde Staten dat ze daar allicht nooit politieke potten zullen breken. Dit alles neemt echter niet weg dat er politieke krachten achter de neonazistische skinheadbeweging schuilgaan (Hainsworth, 2000, 305-307). Om de vergelijking met *American History X* aan te gaan is mijns inziens de cinematografische invulling van Kaye efficiënter gezien de geheimzinnigheid rondom het personage van Cameron Alexander. De kracht van deze figuur ligt in zijn mysterieuze karakter, terwijl de geconcretiseerde beweging van Bean weinig aan de verbeelding over laat en weinig realistisch is.

Een tweede verwijzing naar een politieke macht die schuilgaat achter het gemarginaliseerde neonazisme – en in het geval van *The Believer* het antisemitisme – is het werven van fondsen. Danny Balint wordt door Zampf en Moebius ingeschakeld om via lezingen zoveel mogelijk geld binnen te rijden voor de fascistische organisatie. Naar de identiteit van de donateurs hebben we het raden, maar Bean wekt het vermoeden dat de financiële steun uit “belangrijke” hoek komt. De aanwezigen geven met hun maatpakken een plechtige indruk en het gaat bijgevolg niet om kleine schenkingen van enkelingen. In een andere scène gaat Balint persoonlijk naar een afspraak met een zakenman. De locatie van het kantoor in een wolkenkrabber doet vermoeden dat de man een belangrijke functie heeft. Met deze verhaalelementen insinueert Henry Bean dat het neonazisme en antisemitisme geen marginaal fenomeen is. De neonazistische skinheads mogen dan wel een extreme uitwas zijn, doordat zij in de schijnwerpers staan blijft er voldoende schaduw over waarin financiële zwaargewichten een niet te verwaarlozen invloed uitoefenen.

Na een analyse van de politieke ideologie in *American History X* en *The Believer*, zouden we foutief kunnen concluderen dat iedere cineast oog heeft voor achterliggende duistere machten. Het tegendeel wordt naast *Pariah* bewezen door *Romper Stomper*. In deze Australische film is absoluut geen sprake van skinheads die geruggensteund worden door een grotere extreemrechtse organisatie, beweging of partij. Het verhaal gaat enkele en

alleen over een legertje gefrustreerde jongeren dat amok maakt met vreemdelingen en met eigen bendeleden. Een verklaring hiervoor kunnen we zoeken in het feit dat Wright het neonazisme aanwendt als achtergrond voor de strijd tussen bendeleider Hando en zijn beste vriend Davey om de hand van Gabe. Om een liefdesverhaal te vertellen, is geen nood aan een diep uitgewerkte schets van het neonazisme. Dit maatschappelijk fenomeen komt dan ook vooral visueel aan bod en volgens Gillespie staat het neonazisme in *Romper Stomper* vooral symbool voor een sterk groepsgevoel en loyaliteit (Gillespie, 1993, p. 51). Vanuit de groep en de loyaliteit kan de strijd tussen Hando en Davey losbarsten: kiest Davey voor Gabe of blijft hij trouw aan de bende? Als symbool voor trouw aan de groep en rebellie tegenover de maatschappij is het neonazisme dus niet onderworpen aan een gedetailleerd onderzoek. Wat we te zien krijgen, is een bende gedesintegreerde jongeren die rondhangen, drinken en vechten. Daarmee is een vergelijking met *A Clockwork Orange* (1971) van Stanley Kubrick naar de gelijknamige roman van Anthony Burgess mogelijk (Stratton, 1992, p. 54). Ook in deze film zien we losgeslagen jongeren die de buurt vandaliseren met geweld, verkrachtingen en vechtpartijen. *Romper Stomper* bevat trouwens een rechtstreekse verwijzing naar *A Clockwork Orange*. In een scène vallen de skinheads een oude dronkaard lastig, net zoals de gemaskerde bende in *A Clockwork Orange* dat doet.

### 2.1.2 Subcultuur van het neonazisme

Waar *American History X* een beeld geeft van racisme en zijn extreme uitwassen in de Verenigde Staten, biedt *The Believer* een breed inzicht in de wereld van het antisemitisme. Beide ideologieën die onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn, komen samen tot een kookpunt in het neonazisme en in de hoofden van de neonazistische jongeren. Laten we vervolgens nagaan hoe de cineast de leefwereld van de jongeren in beeld brengt. Aan bod komen het jeugdig karakter, het gebruik van het internet en de uiterlijke kenmerken.

### 2.1.2.1 *Jeugdig karakter*

*The Believer* duurt net geen 100 minuten en daarvan is Danny Balint slechts enkele seconden niet in beeld. Het kan dus niet anders of het twintigjarig hoofdpersonage zorgt ervoor dat de film een jeugdig karakter krijgt. De leeftijd van Danny sluit aan bij de ouderdom van Daniel Burros, maar ook bij de leeftijd van de gemiddelde skinhead. Zoals gezegd is het neonazisme als subcultuur een jeugdcultuur en de meeste aanhangers zijn op zoek naar hun identiteit. Dit is zeker het geval bij Danny die op een kritisch punt is aanbeland: blijft hij het neonazisme trouw of volgt hij terug zijn oude joodse pad? De rest van de bende heeft ongeveer dezelfde leeftijd als Danny en daarmee is de gelijkenis met *American History X* groot. Toch toont *The Believer* dat het neonazisme meer is dan een bende gefrustreerde jongeren. Waar *American History X* enkel oog heeft voor de geheimzinnige Cameron Alexander en voor het racisme uit de mond van vader Vinyard, benadrukt Henry Bean dat ook heel wat volwassenen de jongeren volgen in hun racisme en antisemitisme. Zij zullen echter nooit gewelddadig de straat optrekken, maar financiële steun bieden om dit mogelijk te maken is zonder twijfel even onmenselijk.

Met *The Believer* maken we opnieuw kennis met een bende jeugdige neonazi's en daarmee stellen we een terugkerend patroon vast. In de vier belangrijkste films over het neonazisme maken de protagonisten deel uit van een bende en het is opvallend dat er grote gelijkenissen zijn tussen de bendeleden in de verschillende films. Het lijkt alsof bepaalde stereotypes terugkeren. Als we *American History X*, *The Believer*, *Romper Stomper* en *Pariah* vergelijken komt er in 3 van de 4 films een corpulent bendelid, een extra jong bendelid, een achtergesteld bendelid, een sterk bendelid en een leider voor (Parker, 2002, p. X). Opvallend is dat het jonge bendelid altijd het slachtoffer wordt van het geweld van een rivaliserende bende. Zo worden Danny Vinyard uit *American History X* en Doughboy uit *Pariah* neergeschoten door een zwart bendelid en is Bubs uit *Romper Stomper* het slachtoffer van een kogel van de politie. De samenstelling van de groep doet onbewust denken aan recente animatiefilms zoals *Finding Nemo* (2003) Andrew Stanton of *Ice Age* (2002) van Chris Wedge. Het hoofdpersonage

wordt steevast omringd door een aantal kleurrijke figuren zoals de dwaze domoor, de gezellige dikkerd en de stoere krachtpatser. Deze veelheid aan personages zorgt voor een breed spectrum aan karaktertrekken die nu verdeeld worden over de verschillende protagonisten en garant staan voor dolkomische situaties.

#### 2.1.2.2 *Internet*

Henry Bean heeft jarenlang gebroed op het plan om *The Believer* te maken. In die lange periode heeft hij voldoende tijd gehad om onderzoek te doen naar wat neonazisme en antisemitisme nu werkelijk is. Dat heeft er toe bijgedragen dat Bean een zo adequaat mogelijk beeld wil ophangen van het neonazisme. Een duidelijk voorbeeld vinden we naar het einde van de film toe waar Danny afspreekt om met Stuart en Miriam te bidden in de synagoge. Eenmaal aangekomen ontstaat er een vijandige woordenwisseling met een oude studiegenoot. Hij leidt uit zijn kledij af dat Danny een skinhead is en bijgevolg niet thuishoort in de synagoge (Russell, 2001). Op dat moment werpt Stuart ter verdediging op dat lang niet alle skinheads racistisch zijn. Hiermee houdt Bean een correcte visie op het skinheadmilieu voor ogen en doorbreekt hij een hardnekkig vooroordeel rond deze subcultuur.

Na intens onderzoek heeft hij ook ontdekt dat veel communicatie tussen neonazi's verloopt via het wereldwijde web. Daarom komt Danny via een website te weten dat Curtis Zampf een bijeenkomst houdt. Hiermee sluit de wereld van *The Believer* nauw aan bij de realiteit waarin neonazistische jongeren uit alle uithoeken van de wereld contacten onderhouden, informatie uitwisselen, afspraken maken en hun ideologie verkondigen (Fraser, 2000, pp. 6, 10). Sympathisanten worden niet langer op de hoogte gehouden door zelfgedrukte krantjes, clandestiene magazines of amateuristische flyers. Haat wordt nu gepredikt via het internet dat vandaag de dag overal en eenvoudig toegankelijk is en bijgevolg raadpleegt Danny het internet niet toevallig. In het jaar 1995 doet de eerste haatverspreidende website zijn intrede op het internet. Donald Black lanceert de website van *Stormfront* met daarop discussiefora, teksten en chatrooms (Schafer, 2002, pp. 69-70). Met de groei



van de online communicatie stijgt ook het aantal neonazistische websites. Dat bewijst een schijnbaar eindeloze lijst van websites die haat verkondigen, samengesteld door Raymond A. Franklin (Franklin, 2006). Gelijktijdig groeit ook de activiteit op deze webstekken. Ze worden gebruikt om leden te ronselen, liedjes door te sturen, video's te bekijken, teksten te lezen en om op de hoogte te blijven van de laatste nieuwtjes. Een ander voordeel is dat contact tussen verschillende groeperingen ontstaat. Er is als het ware een internationaal netwerk op poten gezet. Bovendien is de kostprijs van online publicatie en promotie stukken goedkoper en is er weinig controle of censuur van de regering (Schafer, 2002, pp. 71-72; Stern, s.d.). Via het internet kan je zelfs de wet omzeilen en het recht op vrijheid van meningsuiting uitoefenen. De online anonimiteit garandeert immers dat je quasi ongenaakbaar bent voor onwettig racisme, antisemitisme of revisionisme en negationisme (Fraser, 2000, pp. 43-44). Bovendien is het een handig hulpmiddel om afspraken te maken voor illegale concerten en bijeenkomsten (Schmidt, 1993, p. X). Het is fascinerend hoe Bean met een tiental seconden beeldmateriaal een wereld weet aan te kaarten van haat op het internet.

### 2.1.2.3 Uiterlijk kenmerken

Uit de analyse van de uiterlijke kenmerken van de neonazi's in *American History X*, blijkt dat het voorkomen belangrijk is om het groepsgevoel te versterken en dus ook om bij de groep te horen. Dit wordt extra benadrukt in *Pariah*. Wanneer Steve wraak wil nemen omdat zijn zwarte vriendin verkracht werd door een bende skinheads, wil hij infiltreren in het milieu. Het eerste en eigenlijk ook enige wat hij doet om de klik te kunnen benaderen, is zijn uiterlijk veranderen. Hij scheert zich kaal en draagt een jeans met rode bretellen en een bomberjack vol nazi-emblemen. Hij laat enkele tatoeages zetten en marcheert over straat met blinkende botinnen. Ook *The Believer* bevestigt het belang van het uiterlijk vertoon. Het kaalgeschoren hoofd, de zware botinnen met gekleurde veters, de opzichtige tatoeages: het uiterlijk vertoon van Danny en zijn bendeleden is even grotesk als dat van zijn collega's in Venice Beach. Daar waar Derek geen twijfel laat over zijn haatgevoelens door middel van de grote swastikatatoeage op de borst,

draagt Danny een T-shirt met een hakenkruis in de originele kleuren uit het Derde Rijk. Het kledingstuk is niet alleen een middel om te tonen waar hij voor staat, hij hanteert het als provocatiemiddel. Wanneer hij op straat twee zwarten tegenkomt, laat hij zijn jasje openhangen zodat zijn rivalen goed kunnen zien dat hij ze verafschuwt. Het T-shirt speelt overigens ook een rol in de innerlijke dualiteit. Als Danny wat later in de film bij zijn vader op bezoek gaat, rits hij zijn jas tot boven toe om het hakenkruis te verbergen. Wellicht speelt de trots ten opzichte van zijn familie hem parten.

Opmerkelijk is dat niet alleen de typische kledij van de neonazistische subcultuur van belang is, ook de joodse kledij speelt een voorname rol in het verhaal. In de eerste plaats is er de talliet of tallis: een lang stuk stof met franjes en een blauwe band dat door joden gedragen wordt tijdens vieringen. Danny ontvreemdt een talliet uit de synagoge die ze overvallen en draagt het onder zijn T-shirt. In de loop van het verhaal heeft het twee functies. Eerst en vooral staat het symbool voor het jodendom dat stilaan weer een



Spiegelbeeld Derek

belangrijke plaats inneemt in het leven van Danny. Hij draagt het als een herinnering aan zijn joodse wortels. Deze symboliek van tweestrijd wordt nog versterkt wanneer Danny het onder zijn shirt draagt terwijl hij de Hitlergroet brengt en joodse regels opzegt. Ook cinematografisch wordt de tweestrijd symbolisch in beeld gebracht door Danny in een spiegel te laten kijken. Op die manier zie je het personage tweemaal wat symbool staat voor de gespleten persoonlijkheid. Dit principe wordt ook toegepast in *American History X* waar Derek na zijn vrijlating in de spiegel kijkt en nadenkt over zijn zorgeloze jeugd (zie foto). Ten tweede ontdekt Drake dankzij de talliet de ware aard van Danny. Tijdens de moordpoging op Manzetti ziet hij het kledingstuk en wordt zijn vermoeden dat Danny joods is een onomstootbaar feit. Naast de talliet draagt Danny naar het einde van de film een typisch joods hoofddeksel: de keppel. Nadat hij met Miriam en Stuart heeft

afgesproken om te bidden, draagt hij de keppel – of yarmulke zoals het in de Verenigde Staten wordt genoemd – in de synagoge. Dit is duidelijk een toenaderingspoging tot het jodendom. Hij probeert zich opnieuw te identificeren met het joodse groepsgevoel.

Met zijn indrukwekkende fysieke transformatie doet Edward Norton recensenten denken aan Robert De Niro als bokser in *Raging Bull* van Martin Scorsese. Ook Ryan Gosling valt die eer te beurt, zij het dat men hem vergelijkt met een andere rol, met name Travis Bickle in *Taxi Driver* (1976) van dezelfde regisseur. De openingsscène waarin Danny druk in de weer is met gewichten (een beeld dat enkele malen herhaald wordt in loop van het verhaal) herinnert sterk aan Bickle die zich voorbereidt op de moordaanslag (Klawans, 2002, p. X; Rosenbaum, 2002). Het trainen met gewichten is een terugkerend fenomeen in zowel *The Believer*, *American History X*, *Romper Stomper* als *Pariah*. In alle vier de films verwijst het naar de verheerlijking van het menselijk lichaam en de kracht die moet uitgaan van ieder persoon. Een kracht die dan ook op alle mogelijke manieren getoond wordt. De lichamelijke kracht heeft voor Danny Balint nog een bijkomende betekenis. Hij wil het tegenovergestelde zijn van de zwakke, tengere jood en slaagt daar met zijn gespierd lichaam voortreffelijk in (Parker, 2002, p. X).

## 2.2 Narratieve structuur

Naar analogie met de analyse van *American History X* is een volgende stap nagaan op welke manier en in hoeverre de overige lagen van de film een invloed hebben op de representatie van het neonazisme in *The Believer*. Om te beginnen blijven we in de laag van het verhaal, zij het op structureel niveau.

### 2.2.1 Verhouding tussen “plot” en “story”

Na de theoretische omkadering van de begrippen “plot” en “story” gebaseerd op Bordwell & Thompson (Bordwell & Thompson, 2004, pp. 70-72) in het hoofdstuk over *American History X*, is het vanzelfsprekend dat dit onderscheid ook in *The Believer* van toepassing is. De plot is namelijk (zoals

in quasi iedere film) van kortere duur dan de story. Het onderscheid tussen plot en story verschilt echter ook tussen films onderling. Zo is het verschil tussen het getoonde verhaal en alle achterliggende feiten veel groter in *The Believer* dan in *American History X*. Enkel het afgebeelde verhaal in het heden en de enkele flashbacks naar de schooltijd van Danny maken deel uit van de plot, maar uiteraard wordt het narratieve geheel ook vormgegeven door alles wat daar tussen zit en niet wordt afgebeeld. Henry Bean neemt van deze tussenperiode niets op in het verhaal en dat maakt dat er een grote brok informatie wordt achtergehouden. Dit heeft tot gevolg dat de evolutie van Danny niet wordt getoond en dus ook niet bekend gemaakt wordt aan de kijker. Hoe heeft hij het joodse geloof en de joodse levenswijze achter zich gelaten? Hoe heeft hij kennis gemaakt met het neonazisme? Op deze vragen wordt geen eenduidig antwoord gegeven, al insinueert Bean wel dat de band met zijn vader verstoord is. Dat is duidelijk te merken wanneer Danny hem opzoekt. Van een moeder is geen sprake, al kan je uit haar afwezigheid voldoende afleiden (Rosenbaum, 2002). Met deze onduidelijkheden heeft Bean er net zoals Kaye voor gezorgd dat er van de kijker een actieve inbreng vereist is. Bean ziet het dan ook niet als zijn taak om alle puzzelstukjes zichtbaar te maken, laat staan ze op de juiste plaats te leggen. Een groot verschil met *Pariah* waarin zoals gezegd wel bewust wordt gezocht naar verklaringen voor het neonazisme van de jongeren.

Een ander onderscheid tussen “plot” en “story” wordt in *The Believer* gemaakt door het inlassen van een droomsequentie. Nu is een droomsequentie niet ongewoon in de cinema. Denk maar aan de vele horrorfilms waarin de protagonist zwetend ontwaakt om te concluderen dat al de gruwel maar een droom is of de hallucinante droom in *Spellbound* (1945) van Alfred Hitchcock, geschreven door Salvador Dalí. De droom in *The Believer* staat helemaal in functie van de dialectiek tussen het joodse geloof en het neonazisme. Door de droom enkele malen in licht gewijzigde vorm te hernemen, maakt het de evolutie die Danny doorstaat duidelijk. De narratieve basis voor de droom ligt in het verhaal dat een holocaustoverlevende vertelt. De bendeleden moeten deze sessie bijwonen als straf voor een vechtpartij in een koosjer restaurant. De oude joodse man vertelt er hoe zijn babyzoon voor zijn ogen op een bajonet wordt gespiest door een Duitse soldaat. Bij het

horen van dit gruwelijk verhaal reageert Danny furieus aangezien hij het een laffe daad vindt dat de man machteloos toekijkt. We merken hier ook een link met de klasscène waar de leerlingen het verhaal van Abraham en zijn twee zonen bestuderen. Er is een duidelijk verband tussen de vader van het kind dat toestaat dat een kwade macht (het nazi-Duitsland) zijn kind vermoordt en Abraham die toestaat dat een kwade God zijn zoon wegneemt (Laurier, 2002).

Onmiddellijk zien we wat de man vertelt in zwartwitte beelden. Vlak na de overval op de synagoge krijgt de kijker deze beelden opnieuw te zien, maar nu heeft Danny de plaats van de Duitse soldaat ingenomen (zie foto). Dit symboliseert dat de neonazistische kant nog steeds de overhand heeft.



Droomsequentie met Danny als soldaat

Een gelijkaardige versie van de droom keert terug wanneer Danny een joods gezin volgt tot in de joodse wijk. Wanneer het kind hem in de ogen kijkt, ziet Danny zichzelf weer als Duits soldaat. In de scène die er aan voorafgaat, bespreken Danny en een vriend dat ze een nieuwe bom zullen plaatsen: nog steeds is het neonazisme sterk aanwezig. De droomsequentie keert een laatste maal terug vlak voordat Danny de synagoge binnenwandelt waar een bom op hem wacht. Dit keer neemt Danny niet alleen de plaats van de soldaat in, we zien hem ook als vader die de soldaat te lijf gaat. Op die manier geeft Bean te kennen dat Danny niet machteloos toekijkt en het heft in eigen handen neemt. Het joodse geloof verslaat als het ware het neonazisme.

Henry Bean hanteert met deze droomsequentie puur visuele en narratieve middelen om een emotionele staat van het hoofdpersonage uit te beelden. Twee filmrecensenten kunnen zich niet vinden in het gebruik van de droomsequentie. Volgens Hoberman past het niet binnen het narratieve geheel, terwijl Curry het een onhandige manier vindt om iets duidelijk te maken (Curry, 2002; Hoberman, 2002, p. 123). Mijns inziens is het net een perfecte symbolisering van de tweestrijd die het zijn en wezen van Danny

doordringt. Verwijzend naar het onderscheid tussen “plot” en “story” kunnen we stellen dat Bean visuele verhaalelementen opneemt in de plot om zo een meerwaarde te bieden aan de story. Voor het einde van de film maakt Bean opnieuw gebruik van een droomsequentie die hij toevoegt aan de plot. Het letterlijke levensverhaal van Danny mag dan wel eindigen met een zelfdodende ontploffing, Bean maakt de story af door een extra symbolische droomscène toe te voegen. Hierin zien we Danny in zijn oude school de trappen beklimmen. Hij komt er zijn oude leraar tegen die hem verzekert dat er boven niets te vinden is, maar Danny loopt dapper door. Plots lijkt Danny in een oneindige cirkel te zijn gevangen, want daar staat opnieuw de leraar met dezelfde woorden. McGill is van oordeel dat het oneindig beklimmen van de trappen en de woorden van de leraar betekenen dat er geen God of hogere kracht is (McGill, s.d.). Mijns inziens is dit net een teken dat er wel een hogere kracht is. Eerder in de film spreekt Danny namelijk over het feit dat alles in het jodendom elkaar uitcijfert tot er niets overblijft: het oneindige niets. Net dat is volgens de joden de kracht van God en volgens hetzelfde principe is het koosjer eten opgebouwd. Alles heeft namelijk zijn tegenovergestelde en samen is het niets (Pfefferman, 2001). Naar mijn mening heeft Danny dus zijn plaats gevonden in het oneindige niets en dat wordt visueel uitgebeeld door de steeds terugkerende trappen. Dezelfde visuele thematiek vinden we terug in de schilderkunst van Maurits Cornelius Escher. Deze Nederlandse kunstenaar speelt in zijn werken met de verschillende dimensies en zo is een reeks schilderijen ontstaan waarin een oneindige reeks trappen wordt afgebeeld (O’Conner & Robertson, 2002). Dit doet sterk denken aan het einde van *The Believer*.

### 2.2.2 Oorzaak en effect

In *American History X* ontwikkelt het verhaal zich net zoals in alle films onder impuls van gebeurtenissen. Denk maar aan de trap op het hoofd van de dief die een hele reeks gevolgen teweeg brengt. In *The Believer* is dit niet anders, al maken we wel een onderscheid tussen de innerlijke en uiterlijke processen die het verhaal vorm geven (Klawans, 2002, p. X). De belangrijkste oorzaak voor de narratieve ontwikkeling van de plot, is het besluit van Danny om

contacten te leggen met de fascistische beweging van Zampf en Moebius. Hierdoor leert hij Carla kennen en komt hij in contact met de andere skinheadbende. Vanaf dan wordt het neonazisme dat voordien enkel in zijn hoofd bestaat, omgezet in daden. Danny mag dan al een pestkop geweest zijn in het verleden, een moordaanslag is toch van een ander kaliber dan joodse jongens lastigvallen op de metro.

Wat *The Believer* echter onderscheidt van *American History X* is het grote aandeel van innerlijke processen dat het verhaal in beslag neemt. Derek Vinyard wordt dan wel met zichzelf geconfronteerd in de gevangenis en besluit uiteindelijk om het neonazimilieu de rug toe te keren, het innerlijk conflict dat Danny Balint doormaakt, is veel intenser, fundamenteeler en dieper uitgewerkt. De acties en gebeurtenissen in *American History X* nemen een belangrijkere plaats in dan de emotionele toestand en ontwikkelingen. De kijker is getuige van huiselijke ruzies, geweldplegingen, een tweevoudige moord en het leven in de gevangenis. In *The Believer* ziet de toeschouwer vooral twijfel, onzekerheid en innerlijke onrust. De oorzaak hiervan is het gesprek met de holocaustoverlevenden. De confrontatie is voor Danny bikkelhard en betekent een opflakking van twijfel die in de loop van het verhaal enkel zal toenemen. Zijn joodse zelfhaat compliceert deze ontwikkelingen en maakt dat alle gebeurtenissen een wrange bijmaak krijgen. De haat in Dereks ogen is puur en onversneden, maar bij Danny merk je meteen dat hij een wrang gevoel heeft bij zijn verschrikkelijke gewelddaden.

### 2.2.3 Temporele structuur

Waar *American History X* een nogal complexe aaneenschakeling is van flashbacks en scènes in het heden, ontwikkelt het verhaal van *The Believer* zich vrij rechtlijnig. Henry Bean respecteert dus grotendeels de “temporal order”, maar maakt toch enkele keren gebruik van flashbacks. Dit gebeurt echter op een zeer logische en doorzichtige manier door terug te grijpen op één welbepaald moment in de kindertijd van Danny. Hij laat deze cruciale gebeurtenis enkele malen de revue passeren, zowel in het hoofd van Danny als voor de ogen van de kijker. De gebeurtenis die zo belangrijk is voor de

verdere ontwikkeling van Danny en het verhaal is een discussie tussen Danny als kind en zijn leerkracht. Ze kibbelen over de macht van God en dat zal uiteindelijk de doorslag zijn voor het verlies van Danny's vertrouwen in het joods geloof (Laurier, 2002). Net daarom is de scène zo doorslaggevend: reeds in zijn kindertijd neemt Danny niets zonder meer voor waarheid aan. In de loop der jaren blijft deze kritische ingesteldheid bewaard en vormt het de grond van zijn joodse zelfhaat en overstap naar het neonazisme. Op het moment dat het filmverhaal begint, is de joodse zelfhaat dus al in volle ontwikkeling en dit wordt dan ook van bij de eerste scène aangekondigd. De kijker krijgt de discussie tussen Danny en zijn leerkracht te horen terwijl de begincredits op het beeld verschijnen.

Een tweede keer dat Danny en de kijker geconfronteerd worden met het verleden, is wanneer hij thuis door oude schoolschriften bladert. De fysieke link met het klaslokaal is gelegd en even later ziet de kijker de beelden die bij het geluidsfragment horen. Deze beelden zijn geel van kleur en worden op die manier duidelijk onderscheiden van de overige scènes. Het fragment wordt echter onderbroken voor het helemaal tot een einde is. De scène wordt vrij snel voor een derde maal getoond nadat Danny met de journalist heeft gepraat. De snelle herneming maakt duidelijk dat Danny innerlijk in de war is. Zijn verleden begint hem parten te spelen en zelfs de bovenhand te nemen. In de derde reprise toont het fragment wat meer informatie. Zo ziet de kijker dat Danny God uitdaagt hem als almachtige te vernietigen om vervolgens het lokaal te verlaten. Dan verdwijnen de beelden en horen we de leerkracht Danny aanmanen om terug te komen. Bean grijpt voor een laatste maal terug naar het fragment en toont dit keer hoe Danny als kind de trappen afloopt. Hij laat het jodendom achter zich en zo is de eerste stap naar neonazisme, antisemitisme en zelfhaat gezet. De scène die voorafgaat aan de flashback bevat net zoals in de eerste flashback een fysieke link. Danny draagt namelijk dezelfde grote bril als toen hij jong was. De laatste flashback komt overigens niet toevallig na de moordpoging op Manzetti. Net dan heeft Drake zijn ware identiteit ontdekt en het is duidelijk dat Danny opzettelijk mis heeft geschoten. Ook de scène die volgt op de flashback is tekenend voor het geheel van verwardheid. Danny wordt door



Zampf en Moebius gevraagd om fondsen te werven, iets wat hem letterlijk misselijk maakt.

Op die manier hanteert Bean net zoals Kaye de flashback om de chronologie van het verhaal te doorbreken. De manier waarop dit gebeurt en vooral de functie van de flashback is echter onvergelijkbaar. Kaye maakt van *American History X* een puzzel om de evolutie in de twee broers duidelijk te maken, terwijl Bean de flashback symbolisch gebruikt als aankondiging en verklaring van de zelfhaat.

#### 2.2.4 Begin, einde en ontwikkelingspatronen

*The Believer* volgt hetzelfde patroon als *American History X* in die zin dat het verhaal “in medias res” aanvangt. De film gaat van start op een moment dat er al veel achter de rug ligt (Bordwell & Thompson, 2004, p. 80). De kijker leert Danny kennen als gewelddadige skinhead, maar weet niet wat hem in het verleden tot neonazi heeft gemaakt. Dat komt de toeschouwer in de loop van het verhaal slechts gedeeltelijk te weten aan de hand van flashbacks. In vergelijking met *American History X* bevat *The Believer* minder fysieke gebeurtenissen. De grote veranderingen gebeuren onderhuids en hierdoor ontstaat er een onderscheid tussen de innerlijke en uiterlijke verhaallijn (Linekin, 2002).

Een belangrijk visueel patroon dat zich doorheen het verhaal ontwikkelt, zijn de thorarollen. Deze heilige geschriften worden zelfs de belangrijkste props (Bordwell & Thompson, 2004, p. 183-184). Tijdens de openingcredits sieren tekstregels de achtergrond; iets wat op het einde van de film herhaald wordt. Ook in de loop van het verhaal maken de rollen een belangrijk deel uit van het verhaal. Eenmaal de bende ze beschadigd en besmeurd heeft, neemt Danny ze mee naar huis voor reparatie. De aanwezigheid van de rollen geeft hem echter de kans om zich na lange tijd opnieuw te verdiepen in de teksten. Zo krijgt het joodse geloof een herkansing om een plaats in het leven van Danny in te nemen. Er moet wel voor het plaatsje gevochten worden, want uiteraard is het jodendom onvereenigbaar met het sterk aanwezige neonazisme. De thorarollen en de

kracht die er van uitgaat, symboliseren dus perfect de innerlijke strijd van Danny.

*The Believer* heeft niet alleen een begin “in medias res” gemeen met *American History X*, een tweede gelijkenis is dat het verhaal eindigt met de dood van een belangrijk personage. Terwijl Danny Vinyard wordt neergeschoten op de toiletten van zijn school, berooft Danny Balint zichzelf van het leven in een synagoge. Ook *Romper Stomper* eindigt met de dood van een belangrijk personage. Hando wordt vermoord met een Duits bajonet, maar zijn dood wordt amper als een verlies gezien. Het lijkt alsof zijn vriend een duivelse kant van zichzelf heeft gedood. Davey heeft gekozen voor de liefde in plaats van de haat. Refererend naar de eindquote van *American History X* kiest Davey ervoor om de bagage die haat is, te laten vallen.

#### 2.2.5 “Range” en “depth” van de “story information”

Om er voor te zorgen dat de kijker enige tijd in de waan wordt gehouden omtrent de innerlijke verhaallijn en de ware identiteit van Danny, wordt informatie over zijn joodse achtergrond slechts met mondjesmaat prijsgegeven. Dat maakt dat Danny van bij de start van het verhaal veel meer weet dan de kijker; de reikwijdte en diepte van zijn kennis gaat verder dan die van de kijker. Als toeschouwer krijg je pas in de loop van het verhaal de kans om in het hoofd van het hoofdpersonage te kijken; iets wat aanvankelijk bemoeilijkt wordt door het gewelddadige karakter van Danny. Oorspronkelijk zou er over de identiteit van Danny geen twijfel mogen bestaan. Bean had immers in gedachten zijn film *The Jewish Nazi* te noemen; een titel die weinig aan de verbeelding overlaat (Linekin, 2002; Taylor C., 2002). Toch kan de oplettende kijker al snel achterhalen dat er meer schuilgaat achter de stoere, racistische pose van de kale protagonist. Nadat de begincredits het beeld verlaten, valt Danny op straat een joodse jongen lastig. Onmiddellijk laat hij blijken dat hij wat van het joodse geloof kent. Hij spreekt over Abraham en zijn zonen en noemt de jongen een “Yeshiva bucher”, verwijzend naar de joodse school waar jongeren leren over de thora (Brown, 2002, p. 15; Mandelberger, 2000; Thompson, 1998, p. X). Vervolgens zien we een aantal scènes die alle twijfel wegnemen: Danny praat over de

uitroeiing van joden, hij toont stoer de swastika op zijn T-shirt en hij belandt in de gevangenis omwille van een gevecht met zwarte jongeren. Het is pas de eerste flashback waarin we Danny als joodse leerling zien, die duidelijkheid brengt. Dit wordt nog verscherpt door de volgende scène waarin hij zijn zieke vader bezoekt en ze lachen met het feit dat de televisie aanstaat op vrijdag. Zijn zus geeft ook te kennen dat het dragen van nazi-symboliek ontoelaatbaar is ten opzichte van “hun volk.” De kijker kan dan niet anders dan beseffen in wat voor vreemde situatie Danny verzeild is geraakt en meteen daarna volgt ook voor Danny de harde confrontatie met de werkelijkheid. De journalist dwingt hem immers om zichzelf te heroriënteren.

Een tweede bron van onzekerheid in *The Believer* is lange tijd de waarheid achter de moord op Ilio Manzetti. Naast Miriam en journalist Guy Danielsen kan ook de kijker vermoeden dat Danny de moord heeft gepleegd. Op dat moment zijn er slechts twee personages die met zekerheid kunnen zeggen wie de werkelijke dader is: Danny en Drake. Bean neemt alle twijfel weg door middel van een zwartwit scène waarin we zien dat Drake Manzetti neerschiet. Er is echter een verschil met deze scène en de zwartwit scènes in *American History X* waar alle flashbacks kleurloos worden afgebeeld. In *The Believer* gaat het immers niet om een flashback. De montage die de scène in drie delen knipt en vermengt met beelden van Danny die over straat loopt, maakt duidelijk dat het gaat om een gedachtegang van Danny. Hij was immers niet aanwezig bij de feiten.

### **3. Laag van de mise-en-scène**

#### **3.1 Setting: de worm in “the Big Apple”**

Hoewel de openingsscène in de metro verklapt dat het verhaal zich afspeelt in een stad, blijft het even een raadsel wat de precieze locatie is van *The Believer*. Tot de website die Danny raadpleegt verradt dat de bijeenkomst met Curtis Zampf in New York City plaatsvindt. Het is geen toeval dat *The Believer* zich grotendeels in deze stad afspeelt. Manhattan is immers de thuisbasis van regisseur Bean (Bean, 2001, p. 26). Hij kent de metropool als

zijn broekzak en heeft rustig de tijd genomen om de geschikte locaties voor de film uit te kiezen.

Een groot voordeel om New York als toneel voor *The Believer* te gebruiken, is dat de stad met zijn verschillende buurten verschillende nationaliteiten huisvest. Er is het economisch centrum waar vooral welvarende blanken wonen, er is de joodse wijk, Chinatown, Hell's Kitchen, Harlem, ... New York is een mengelmoes van culturen en een plaats waar mensen van verschillende afkomst in harmonie met elkaar kunnen samenleven. Het is echter ook een broedplaats voor conflicten tussen de verschillende bevolkingsgroepen en net daarom is het logisch dat neonazisme er kan woeden. Na de terroristische aanslagen van 11 september 2001 heeft de setting van *The Believer* een extra dimensie gekregen. Toeschouwers hebben gemerkt waar terrorisme toe in staat is en dat weegt door op de film. De locatie belichaamt sindsdien een constante dreiging van terreur. Terreur die in de film aan bod komt in de vorm van racistische moorden en bomaanslagen. Het gevaar komt dus niet per se uit de zogenaamde schurkenstaten, maar vindt een thuis binnen de Amerikaanse landsgrenzen.

### 3.2 Belichting: alle spots gericht op Danny

De belichting is een tweede element van de mise-en-scène dat een invloed heeft op de afbeelding van het verhaal en het neonazisme in het bijzonder. Eerst en vooral wil de belichting op onopvallende wijze een stempel drukken op het feit dat Danny centraal staat in het verhaal. Hij is de protagonist waar alles om



Danny in het licht van de lamp

draait en dat wordt benadrukt door te spelen met licht. Zo bezoeken Danny en drie bendeleden het huis van Curtis Zampf om er een gespreksavond bij te wonen. Eenmaal ze het huis betreden hebben, nemen ze plaats tegen de muur en wel op zo'n manier dat Danny dicht bij de lamp zit (zie foto).

Hierdoor is hij belicht terwijl de anderen in de schaduw zitten. Ten tweede manipuleert Bean net zoals Tony Kaye het licht om extra grootsheid aan de neonazi's toe te schrijven. Wanneer de bende 's avonds over straat loopt worden ze zo belicht dat hun schaduw (meer bepaald: cast shadow) zich langgerekt over de grond werpt (Bordwell & Thompson, 2004, p.191). Dit geeft hen bijna mythische proporties, alsof het reuzen zijn. In diezelfde scène volgt even later een gevecht in de duisternis. De knokpartij wordt echter niet getoond, maar we zien wel kleine lichtflitsjes van lichamen die voor de autolichten lopen. Hierdoor wordt beweging en actie gesuggereerd die samen met het geluid de indruk wekken dat er een hevig gevecht aan de gang is.

In *The Believer* wordt de belichting ook op een erg expliciete manier gebruikt. Enerzijds zijn er de flashbacks die fel overbelicht zijn en bovendien erg fletse kleuren hebben. Zo wordt een duidelijk onderscheid gemaakt met de scènes die in het heden plaatsvinden. Daar waar het verhaal zou falen om de kijker duidelijk te maken dat de scène een sprong in de tijd is, neemt de belichting deze functie over. Anderzijds wordt in de voorlaatste scène van *The Believer* de setting fel overbelicht tot enkel nog een scherpe witte kleur zichtbaar is. In deze scène krijgt de overbelichting een symbolische functie. Het felle licht van de explosie symboliseert namelijk de overgang naar de dood. Even later zien we immers hoe Danny de trappen van zijn school beklimt, op zoek naar het oneindige niets.

### 3.3 Beweging en acteerprestaties: de alomtegenwoordigheid van Ryan Gosling

Uit iedere laag van de film is gebleken en zal blijken dat de film rond Danny draait. Hij is zonder twijfel en zonder discussie het enige hoofdpersonage. Dit kan moeilijk anders als je weet dat geen enkele scène bespaard blijft van zijn aanwezigheid. Wanneer we de filmrecensies er op naslaan, verwondert het dan ook niet dat de rol van Danny Balint veelbesproken is. Op enkele uitzonderingen na lijkt er onder de verschillende filmrecensenten een grote eensgezindheid te bestaan over de acteerprestatie van Ryan Gosling. In hun beoordeling gebruiken ze zowat alle denkbare lovende adjectieven uit de

Engelse taal en schrikken ze er niet van terug om een lading superlatieven te gebruiken. “*Beyond brilliant*”, “*stunning*”, “*explodes with talent and star power.*” Het zijn maar enkele voorbeelden van het kleurrijke taalgebruik in de recensies (Brown, 2002, p. 15; Curry, 2002; Schwarzbaum, 2001, p. 41-42). Parker is zelfs van mening dat de acteerprestatie van Gosling samen met het innerlijke conflict van Danny de redding van de film betekenen. Hij ziet een beloftevolle toekomst weggelegd voor de jonge ster, temeer omdat hij zich volledig weet te vereenzelvigen met het personage (Parker, 2002, p. X). Schumann voegt hier nog aan toe dat de voortdurende aanwezigheid van het personage iets beangstigends heeft, maar tegelijk ook de mogelijkheid biedt om de vriendelijke, menselijke kant van Danny te ontdekken. Omdat de figuur meerdere dimensies verkrijgt en zo een complex wezen wordt, stijgt *The Believer* uit boven de andere “skin flicks” die voor de voorstelling van de neonazi terugvallen op stereotypes en veralgemeningen (Atkinson, 2000, p. X; Schumann, 2002).

Er gaan echter ook enkele negatieve stemmen op over het aandeel van Ryan Gosling in *The Believer*. Taylor noemt zijn acteerwerk monotoon en breekt meteen de hele film af. De reden hiervoor zoekt hij in het feit dat de filmcritici *The Believer* gehypet hebben. Omdat de film tijdens het productieproces geen distributeur vindt en hij dus ook niet getoond wordt aan het publiek, verdedigen volgens Taylor de critici de film door dik en dun. Hij kan zich bijgevolg niet vinden in de lovende commentaar en vindt er dan ook geen doekjes om (Taylor C., 2002). Mijns inziens is Taylors vertrekpunt om kritiek te uiten op de film niet goed gekozen. De film mag dan de hemel in geprezen zijn door nagenoeg alle recensenten, uiteindelijk moet je naar mijn mening de film beoordelen op wat hij is en niet op hoe hij ontvangen wordt. Zodoende kan ik me ook niet vinden in de kritiek die Taylor spuit op de rol van Ryan Gosling. Hij zorgt er mijns inziens voor dat de film kan zijn wat hij is: het verhaal van Danny Balint. Een bijzonder personage met een sterk karakter dat geen invloed van buiten af duldt.

#### 4. Laag van de camera en de montage

Nu we weten hoe de verschillende elementen van de mise-en-scène een invloed uitoefenen op de representatie van het neonazisme in *The Believer*, rest ons de taak na te gaan op welke manier de laag van de camera en de montage een bijdrage leveren.

##### 4.1 Het fotografische beeld: kracht en aanwezigheid in beeld

Wat het fotografische beeld betreft, leert *American History X* dat de afspeelsnelheid bepalend is voor wat op het grote scherm verschijnt. In Kayes prent draagt het gebruik van slowmotion bij tot het scheppen van een dramatisch effect. Bean past dit principe toe in *The Believer*. Door enkele scènes trager af te spelen dan de normale snelheid, komt de nadruk te liggen op de furiositeit en kracht van Danny. Zo deelt hij enkele kopstoten uit aan een collega-neonazi. Het vertragen van het beeld maakt de razende blik in zijn ogen duidelijk zichtbaar. De bemerking die Verbestel geeft bij de slowmotion in *American History X* is eveneens van toepassing op *The Believer*. Hij is van mening dat de kijker dankzij de slowmotion in staat is te beseffen hoe brutaal en gewelddadig het rechtsextremisme kan zijn (Verbestel, 2004, p. 38-39).

Een ander cruciaal element van het fotografische beeld is de focus. In *The Believer* wordt de focus gebruikt om het hoofdpersonage te introduceren in de film. In het metrostel zien we vele reizigers, maar door het beeld scherp te stellen op Danny die zijn hoofd naar de joodse jongen draait, valt het oog



Danny in focus, Carla op de achtergrond

op hem en maakt hij zijn intrede in het verhaal. Ook verderop in het verhaal wordt de scherpte van het beeld gebruikt om de focus letterlijk en figuurlijk op Danny te plaatsen, net zoals dat in *American History X* met Derek gebeurt (zie foto). Wanneer we hem zien praten met Zampf en Moebius, staat Carla

op de achtergrond in heel onscherp beeld. Danny daarentegen is klaar en duidelijk zichtbaar. Dit legt de nadruk op zijn belangrijk aandeel in de film en symboliseert bovendien de steun in de rug die Carla biedt.

#### 4.2 Framing: de camera als narratieve illustratie

Net zoals de belichting en de focus wendt men de framing aan om in *The Believer* de nadruk te leggen op het hoofdpersonage van de film. De meest voor de hand liggende manier om dit te doen, is er voor zorgen dat Danny voortdurend in beeld is en bovendien centraal staat in het beeld. De ontmoeting ten huize Zampf is een sprekend voorbeeld. In de kamer zitten een twaalftal personen en toch wordt met behulp van een precieze framing de focus gelegd op de belangrijkste figuren. Diegenen die in beeld komen zijn Zampf, Moebius, Carla, de journalist en niet in het minst Danny. De overige aanwezigen verdwijnen in het decor en bijgevolg ook uit een groot deel van het verhaal. Naast het feit dat Danny onafgebroken in beeld is, manipuleert de cameraman in opdracht van Bean de camerahoek om een bepaald beeld van het hoofdpersonage te creëren. Door de camera een kleine afstand onder de ooghoogte van Danny op te stellen, vormt de cineast een beeld waarbij de kijker omhoog moet kijken. De regisseur dwingt de toeschouwer via dit kikkerperspectief om ontzag te hebben voor Danny. In de openingsscène kijkt de camera voortdurend neer op de joodse jongen. Dat is niet enkel het gevolg van de opstelling in de setting, maar wordt ook veroorzaakt door de camerahoek. Dit inventief gebruik van framing draagt tevens bij tot het scheppen van sfeer. Door de camera juist op te stellen, maakt Bean duidelijk hoe de verhouding tussen de verschillende protagonisten is. Een voorbeeld hiervan is het interview dat de journalist van de *New York Times* afneemt van Danny. Voortdurend kijkt de camera en bijgevolg ook de kijker lichtjes op naar Danny tot het moment dat Daniels hem confronteert met zijn joodse wortels. Op dat moment verspringt het camerastandpunt naar het vogelperspectief, want plots verdwijnt de intellectuele en fysieke overmacht van Danny. Vanaf dan heeft de journalist de touwtjes in handen en voelt Danny zich bedreigt. Een gelijkaardige tactiek gebruikt de regisseur in de scène waar Danny en zijn bende worden



verwelkomt in het kamp voor neonazi's. Bij hun aankomst voel je meteen de grillige sfeer en al snel wordt Danny op de grond geslagen. De camera filmt Danny vanuit vogelperspectief om aan te tonen dat hij in de nieuwe kring geen macht heeft. Je zou kunnen zeggen dat Bean geen andere keuze heeft dan vanuit



Danny in de gevangenis

de lucht te filmen aangezien Danny op de grond ligt. Een scène vroeger in de film bewijst dat dit niet waar is. In de gevangenis zit Danny op de grond, maar de camera staat op de vloer zodat het beeld toch nog op ooghoogte van Danny blijft (zie foto). De camerahoek heeft in de latere scène dus een narratieve functie, want even later staat Danny op om zijn belager te grazen te nemen. Na zijn overwinning stabiliseert de camera zich weer een stukje onder de ooglijn van Danny met de boodschap dat hij zichzelf heeft bewezen en ook in de nieuwe bende de scepter zwaait.

Ten derde gebruikt Bean de framing om invloed uit te oefenen op de actie of rust in beeld om zo de kijker te betrekken bij het verhaal. Net zoals Kaye en vele andere cineasten maakt hij de standvastigheid van de camera afhankelijk van de actie binnen het frame. Zo worden rustige scènes gekenmerkt door een stevige, stille camera terwijl actiescènes gefilmd worden met een trillende, bewegende camera. Hiermee wordt de onrust of de kalmte in het verhaal overgebracht op de kijker. Bovendien symboliseert het zenuwachtige cameragebruik het onevenwicht binnen Danny's persoonlijkheid (Curry, 2002). Wanneer Danny de overhand neemt in het gevecht dat ik zonet besprak, trilt de camera mee met de actie in beeld. Bean filmt ook enkele zwiepende beelden van de lucht en de takken vanuit een subjectieve positie van Danny's slachtoffer om zo de kopstoten die hij te verduren krijgt, in beeld te brengen en op de kijker over te brengen.

Tot slot kan de cineast met behulp van een uitgekiende framing de nadruk leggen op bepaalde details. Wanneer Danny naar de gruwelijke verhalen luistert van de joden die de holocaust hebben meegemaakt, behoudt de camera een zekere afstand. We zien het hele lichaam van Danny

en daarmee is duidelijk dat hij zich letterlijk distantieert van de verhalen. Het kan hem niet raken. Op het moment dat een oude man het verhaal van zijn vermoorde babyzoon vertelt, springt de camera plotsklaps naar een extreme close-up van Danny's gezicht. We zien zijn betraande ogen en net zoals het verhaal hem bij het nekvel grijpt, zit de camera hem nu dicht op de huid. Voor Danny is het niet langer mogelijk om afstand te bewaren en dat bewijzen de droomsequenties die in het verdere verloop van de film terugkeren. Volgens hetzelfde principe zoomt de camera in op het gezicht van Danny terwijl hij de joodse jongen toetakelt. Op die manier wordt de afschuw op zijn gezicht duidelijk.

#### 4.3 Montage: de kracht van suggestie

Tot slot nemen we de montage onder de loep. De meest opvallende montage in *The Believer* wil de suggestie wekken dat Danny over buitengewone mogelijkheden beschikt. In de eerste plaats geeft Bean door simpele montagetechnieken de indruk dat Danny hard en veel traint om sterker te worden en zo de typische lichaamsverheerlijking na te streven. In de openingsscène zien we Danny in de weer met gewichten en door ostentatief te knippen in tussen de shots waardoor het beeld telkens verspringt, lijkt het alsof Danny langdurig en met overtuiging spieren kweekt. In enkele seconden kan een hele training getoond worden, net zoals dat gebeurt in *Rocky* (1976) van John G. Avildsen. Dezelfde methode past Bean toe in de scène waarin Danny fondsen werft. We zien hoe hij een publiek toespreekt, maar tussen de zinnen knipt Bean naar een andere wervingssessie. Op het eerste zicht lijkt het alsof er een fout is geslopen in de montage. De kledij van Danny verandert immers bij elk shot. Bean laat echter opzettelijk enkele verschillen tussen de verschillende shots bestaan omdat het zo lijkt alsof Danny veel wervingssessies volbrengt. Hiermee wordt zijn bekwaamheid als vaardig spreker in de verf gezet. De montage krijgt op die manier een narratieve functie. Het benadrukt de talenten die Danny bezit.

De montage in *The Believer* neemt opnieuw narratieve properties aan in de zwartwitte scène waarin Drake Ilio Manzetti vermoordt. Deze gebeurtenis wordt in drie delen geknipt en ieder deel wordt afgewisseld met

beelden van Danny die over straat loopt. Pas in het derde en laatste deel ontdekt de kijker dat het Drake en niet Danny is die Manzetti om het leven brengt. De eerste twee delen leggen bijgevolg een verband tussen Danny en de moord en door pas op het einde duidelijk te maken dat Drake de ware dader is, wordt de kijker geconfronteerd met de onschuld van Danny.

##### **5. Laag van het binnenbeeldse en buitenbeeldse geluid: de film volgt de maat van de muziek**

Zelfs de pioniers van de cinema zijn zich ten volle bewust van de kracht van geluid. Film mag dan wel een visueel medium zijn, een verhaal vertellen aan de hand van beelden is pas geslaagd wanneer het auditief ondersteund wordt. In de begindagen van de cinema is het technisch onmogelijk om het geluid te registreren en gelijktijdig af te spelen met de beelden, maar toch speelt muziek dan al een belangrijke rol. Films worden begeleid door pianomuziek of een heel orkest en bijgevolg heeft muziek vooral een sfeerscheppende functie. Na het doorvoeren van technologische vernieuwingen is het belang van muzikale ondersteuning niet afgezwakt. Dat bewijst *The Believer*. Het ritme dat de muziek aanneemt, past perfect bij het tempo van de scène en de actie die er in te zien is. De openingsscène is hiervan een mooi voorbeeld. Eerst zien we Danny op het metrostel een joodse jongen lastigvallen. Van zodra de jongen in beeld komt, is een stampend basgeluid hoorbaar dat het ritme aanneemt van de rijdende trein. Naarmate Danny hem begint te pesten, neemt het ritme toe. Omdat de jongen zich belaagd voelt, stapt hij af bij het eerste station. Onmiddellijk stopt het manisch ritme en vormt de bas het geluid van een hartslag. De jongen lijkt te zijn ontsnapt, maar de hartslag blijft voor spanning zorgen. Dan verschijnt Danny en het ritme van de bas en dus de hartslag van de jood neemt toe, net zoals de spanning tussen de twee jongens. De muziek sluit trouwens aan bij de thematiek van het verhaal. De huilerige gezangen doen denken aan joodse klaagliederen.

Niet alleen muziek die toegevoegd wordt aan de beelden van *The Believer* spelen een rol, ook diëgetische geluiden die deel uitmaken van de plot zelf zijn belangrijk (Bordwell & Thompson, 2004, p. 366). In de eerste

plaats is er het Amerikaanse volkslied dat door de bommenspecialist van de bende geneuried wordt wanneer ze de explosieven uittesten. Dit is een duidelijke verwijzing naar het patriottisme dat schuilgaat achter hun gedachtegoed. Bovendien zorgt de muziek voor een grappig effect daar de explosie helemaal niet spectaculair is. Een tweede keer dat diëgetische muziek voorkomt in *The Believer* is wanneer Danny in de gevangenis het liedje "My Darling Clementine" neuriet. Een vrolijk kinderliedje past helemaal niet in deze omgeving en daarmee wil Danny duidelijk maken dat het hem niets kan schelen. Het lijkt alsof het voor hem dagelijkse kost is. Daarnaast is het mogelijk een verwijzing naar de western *My Darling Clementine* (1946) van John Ford. De manier waarop de regisseur de Mexicanen en dronken indianen voorstelt, is niet helemaal koosjer en met die racistische ondertoon sluit de film aan bij de thematiek van *The Believer* (Beard, s.d.).

Geluid kan wat we zien niet alleen beïnvloeden of versterken, het kan de beelden ook vervangen. Bean opteert in een vechtsce ne in *The Believer* om de beelden uit het frame te laten en het geluid voor zich te laten spreken. We zien de skinheadbende en een groepje zwarten elkaar uitdagen en op elkaar aflopen. De camera blijft echter gefocust op Danny totdat hij het beeld uitloopt om deel te nemen aan het gevecht. Vervolgens horen we enkel geluiden van een gevecht; de suggestie wordt gewekt dat het er hevig aan toe gaat. Deze methode wordt frequent gebruikt in thrillers of horrorfilms. Schaduwen of geluid vervangen de beelden en meestal is de suggestie van horror of geweld veel krachtiger dan de actie zelf. Het is dus een slimme manier van Bean om het geweld uit beeld (offscreen) te laten en er daardoor voor te zorgen dat de fantasie van de kijker zorgt voor een wellicht veel indrukwekkendere sce ne.

Opvallend is dat *The Believer* net zoals *American History X* gebruik maakt van een soundtrack waarin geen neonazistische muziek voorkomt. Tony Kaye gebruikt enkele fragmenten rockmuziek door het geluid aan de hand van een getoond optreden diëgetisch te maken, maar zelfs dit laat Bean achterwege. Hiermee staan de twee genoemde films in scherp contrast met *Romper Stomper* en *Pariah*. De soundtrack van beide films loopt over van agressieve rockmuziek, zowel non-diëgetisch als diëgetisch (bijvoorbeeld op feestjes of in de wagen). De muziek wordt niet enkel

gebruikt om de gewelddadige scènes kracht bij te zetten, het verwijst ook naar de liefde voor muziek van de neonazi's. Zoals in alle subculturen neemt muziek immers een onvervangbare positie in. In het geval van het neonazisme is het zelfs een bindmiddel voor de verschillende bewegingen en wordt muziek aangewend als middel om jongeren te ronselen. De opbrengsten van de neonazistische muzieksector wordt vervolgens gebruikt voor politieke doeleinden (Mackay & Simkin, 2006). De soundtrack van *Romper Stomper* met punkliedjes is speciaal geschreven door componist John Clifford White, terwijl regisseur Randolph Kret voor *Pariah* beroep doet op bestaande muziek. De bekendste groep op de soundtrack is "Reagan Youth". De teksten van deze band uit de jaren '80 laten niets aan de verbeelding over. Het gaat om een groep die zich fel verzet tegen haat. Dit is opvallend aangezien je in een film over neonazisme racistische muziek zou verwachten. Toch kunnen we twee redenen bedenken waarom Kret gekozen heeft voor zogenaamde "peace punk". In de eerste plaats distantieert de regisseur zich volledig van het neonazisme (Cavagna, 2000). Daarom wil hij wellicht geen podium bieden aan racistische bands. Bovendien verwijst de regisseur hiermee naar de muzikale heterogeniteit die bestaat binnen het skinheadmilieu. Skinheads zweren immers niet trouw aan één bepaald genre en bijgevolg is het niet vreemd dat ze in de film naar skinheadmuziek luisteren met liedjesteksten die niet aan hun ideologisch ideaal beantwoorden. Het lijkt alsof de liefde voor muziek de achterliggende politieke ideeën overstijgt. Daarom is er plaats voor zowel reggae en ska uit de begindagen van de skinheadbeweging, maar ook voor de "H8core" of "Hatecore": de brutale neonazistische punkmuziek met extreme racistische en revisionistische of negationistische teksten (Kaivers, 2003; Lowles & Silver, 1998, pp. 1-3; Marshall, 2005).

## 6. Besluit

De analyse van *The Believer* bevestigt wat *American History X* ons heeft geleerd: de filmische representatie van het neonazisme bestudeer je met oog voor details én met oog voor het geheel. Alle lagen van de film zijn verweven en oefenen invloed op elkaar. Het antisemitisme dat expliciet in het verhaal

aan bod komt, wordt ook aangetoond door de kledij, de temporele structuur en cinematografische kenmerken als belichting en montage.

Wat ik ook onthoud, is dat Henry Bean met *The Believer* een correcte film heeft willen nastreven. Dit doel bereikt hij door oog te hebben voor detail, zonder daarmee het hoofdverhaal schade te berokkenen. Hij brengt bijvoorbeeld de hele discussie omtrent de veralgemening van racisme in het skinheadmilieu in beeld aan de hand van een kleine bijzin. Wanneer Danny terecht beschuldigd wordt racist te zijn, neemt een vriend het ternauwernood voor hem op door te stellen dat er ook antiracistische skinheads bestaan. Een tweede voorbeeld is de wijze waarop Danny via het internet te weten komt dat Curtis Zampf een bijeenkomst organiseert in de stad. Door simpelweg een website te tonen, legt Bean de wereld van het online racisme met de duizenden haatsites bloot. Het is dankzij zulke suggererende details dat *The Believer* niet alleen een sterk individueel verhaal vertelt, maar tegelijkertijd een inkijk geeft in de subcultuur van het neonazisme met zijn specifieke kenmerken.

De waarheid en echtheid van *The Believer* gaat schuil in zulke kleine bijzinnetjes. De intelligentie van Danny Balint wordt niet alleen getoond aan de hand van zijn uitgebreide woordenschat en dito kennis over de Tweede Wereldoorlog en het jodendom. Het zijn subtiele doch efficiënte dwaasheden die uit de monden van de bendeleden vloeien die het intellect van Danny extra in de verf zetten. “Wie is Joseph Goebbels?” vraagt één van hen. En “of de televisie terug op tekenfilms mag?” Een ander voorbeeld is de vermelding van Noam Chomsky’s naam. Curtis Zampf droomt ervan om hem en andere intellectuelen uit te nodigen op een gespreksavond. Hiermee verwijst Bean naar Chomsky’s mening om de dubieuze en revisionistische theorieën van de Franse geschiedkundige Robert Faurisson omtrent de Holocaust te publiceren (Fraser, 2000, p. 41, 112-113). Chomsky stuit hiermee in de jaren '80 op hevig verzet en zo opent de cineast met één enkel zinnetje de discussie over de vrijheid van meningsuiting. Mag je racisme en revisionisme verkondigen onder bescherming van het recht van vrije meningsuiting? Kan je ondemocratische groeperingen uitsluiten van het debat? Kan je de in de liberale verstandhouding zo gehekelde censuur wel toepassen op

fascistische en neonazistische bewegingen? Bean schotelt de kijker deze vragen voor, maar geeft geen antwoord. Dat is de taak van de kijker.

Hierin schuilt mijns inziens de kracht van Henry Bean en zijn *The Believer*. Oog voor detail en niet bang zijn om een ingewikkelder thema onder handen te nemen dan het zwart-wit denken van het neonazisme.

## ALGEMEEN BESLUIT

Als deze eindverhandeling als doel heeft te tonen hoe het neonazisme wordt voorgesteld in de cinema, heeft dit een belangrijk gevolg. De films die me helpen op deze ontdekkingsstocht zijn geen sociologische of psychologische studies van het maatschappelijke fenomeen. Noch zijn het documentaires als *Beruf: neo-Nazi* (1993) van Winfried Bonengel of *Louis and the Nazis* (2003) van Louis Theroux die tonen hoe het werkelijke neonazisme in de wereld staat (Fraser, 2000, pp. 68-69). De uitgekozen casestudies zijn eerder poëtische en gefictionaliseerde dan wetenschappelijke bronnen, in die zin dat de opzet van de films het vertellen van een verhaal is. *The Believer* en *American History X* zijn twee recente films die ondanks alle verschillen een gelijkaardig doel voor ogen hebben: tonen hoe haat jongeren kan overmeesteren en wat daarvan de gevolgen zijn. Ze bieden ons feiten noch cijfers. Wel schijnen ze op hun specifieke manier een licht op de duistere wereld van het neonazisme. De titel van de eindverhandeling noemt de cinema niet voor niets een gids.

Aan de hand van twee voorname casestudies en geruggensteund door een hele reeks oude en nieuwe films, heb ik geprobeerd om een inzicht te krijgen in de manier waarop cineasten een maatschappelijk fenomeen in beeld brengen. In de eerste plaats gebruiken ze het neonazisme als een thematisch kader waarin zich een interessant en opwindend verhaal ontwikkelt. Met feiten uit de realiteit van de subcultuur construeren ze een cinematografische werkelijkheid waarin neonazistische protagonisten bepaalde gebeurtenissen en ontwikkelingen doorstaan. Zoals voorspeld worden deze verhalen doorspekt met filmische en culturele conventies en non-fictieve, wetenschappelijke tendensen. Zo is de muziek in *Romper Stomper* niet alleen gewelddadig om de spannende scènes kracht bij te zetten, de pompende muziek wordt ook daadwerkelijk door de neonazi's gemaakt. De spanningsboog tussen realiteit en conventie is in alle films over het neonazisme aanwezig en de regisseur in kwestie beschikt over artistieke vrijheid om voor een eigen invulling te zorgen. Zoals een stadsgids vrij is om zijn persoonlijk verhaal en zijn ervaringen te delen met toeristen, zo kan een cineast op zijn eigen creatieve manier bepaalde verhaalelementen



opnemen en ontwijken. Een eigen invulling betekent echter niet dat we per film een resem nieuwigheden ontdekken. Zoals verwacht zijn er vele overeenkomsten wat betreft kledij, racistisch geweld, muziek en spierkracht die terugkeren. Het ultieme voorbeeld is dat *Mein Kampf* in de vier belangrijkste films wordt aangehaald en dat iedere protagonist zijn spieren traint, verwijzend naar respectievelijk het racistisch gedachtegoed en de arische lichaamsverheerlijking.

Deze eindverhandeling bewijst dat hoe actueel een onderwerp ook mag zijn, echte uniciteit zeer zeldzaam is. In alles wat de cineasten op het witte doek projecteren, worden ze rechtstreeks of onrechtstreeks en bewust of onbewust beïnvloed door een lange culturele en maatschappelijke traditie. Chaplin of Eisenstein mogen dan geen film gemaakt hebben over het neonazisme, toch drukt de geschiedenis van de cinema een onuitwisbare stempel op de recente films.

Tot slot koester ik een stille hoop dat over dit onderwerp nooit nog een woord zal worden geschreven. Dat zou immers betekenen dat het neonazisme een stille dood is gestorven en er geen films meer over gemaakt worden. Helaas is deze wens onrealistisch. De toenemende polarisering tussen arm en rijk, de hoge werkloosheid en de angst voor het vreemde drijven jongeren nog steeds in de armen van extreemrechts en het neonazisme. Dat dit tot gewelddadige uitbarstingen, actuele nieuwsitems en maatschappelijke commotie kan leiden, bewijzen de recente racistische moorden en de geplande concerten van *Blood and Honour* in Antwerpen. De erfenis van Hitler leeft met andere woorden nog voort in de hoofden van blanke jongeren en dus is de kans dat er een nieuwe film over het neonazisme verschijnt niet uitgesloten.

## REFERENTIES

- Alter, E. (2002). *'Believer' on Showtime: Must-must-see movie. Riveting story of Jewish neo-Nazi airs Sunday*. Media Life. [19.07.2006, Media Life: [http://www.medialifemagazine.com/news2002/mar02/mar11/5\\_fri/news4friday.html](http://www.medialifemagazine.com/news2002/mar02/mar11/5_fri/news4friday.html)].
- Antonissen, J. (2006). In de schaduw van het VB: de racistische aanslagen van Blood and Honour. *Humo* 3432, pp. 130-134.
- Asay, E. (1999). American History X. *Black Film Bulletin* 3/1999, pp. 17-18.
- Atkinson, M. (2000). Pariah: Skin Flick. *Village Voice* 16.02.2000, p. X.
- Baird, J. W. (1975). *The Mythical World of Nazi War Propaganda 1939-1945*. Oklahoma: The University of Oklahoma. [22.02.2006, The University of Oklahoma: <http://www.ou.edu/englhale/propaganda.html>].
- Barker, J. (2002). *Rebel Without a Cause*. Wenen: Cinetext. [27.07.2008, Cinetext: [http://cinetext.philo.at/magazine/reviews/john\\_barker\\_-\\_rebel\\_without\\_a\\_cause.html](http://cinetext.philo.at/magazine/reviews/john_barker_-_rebel_without_a_cause.html)].
- Bartov, O. (2005). *The "Jew" in Cinema: From the Golem to Don't touch my Holocaust*. Bloomington: Indiana University Press.
- Baum, S. K. (s.d.). *Jewish Self-Hate: An Empirical Approach and Update*. Steven K. Baum. [24.07.2006, Steven K. Baum: <http://stevebaum.com/pdf/selfhate.pdf>].
- Bean, H. (2001). Everything has changed. *Sight and Sound* Vol. 12, December 2001, pp. 26-29.
- Beard, W. (s.d.). *My Darling Clementine*. Alberta: University of Alberta. [03.08.2006, University of Alberta: <http://iceberg.arts.ualberta.ca/filmstudies/My%20Darling%20Clementine.htm>].
- Bierinckx, C. (1999). American History X. Onvoldoende uitgediepte aanklacht. *Film en Televisie* 490/1999, p. 21.
- Blumenfeld, S. (1999). Comment devenir antiraciste en une leçon. *Le Monde* 04.03.1999, p. X.
- Boesten, W. (2001). American History X. *Cinemagie* 235, p. 37.
- Bordwell D., Thompson K. (2004). *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.

- Brown, H. (2002). The Jew who refused to believe. *The Jerusalem Post* 04.01.2002, p. 15.
- Bryk, W. (2006). *A Jewish Klansman who did more than just hate himself*. New York: The New York Press. [19.07.2006, The New York Press: <http://www.nypress.com/16/8/news&columns/oldsmoke.cfm>].
- Camhi, L. (2002). Not your typical neo-Nazi film. *International Herald Tribune* 21.03.2002, p. 7.
- Campbell, R. (1978). The Ideology of the Social Consciousness Movie: Three Films of Darryl Zanuck. *Quarterly Review of Film Studies* 1/1978, pp. 49-71.
- Cavagna, C. (2000). *Pariah*. About Film. [01.08.2006, About Film: <http://www.aboutfilm.com/movies/p/pariah.htm>].
- Christensen, T. (1987). *Reel Politics. American Political Movies from Birth of a Nation to Platoon*. Oxford: Basil Blackwell Inc.
- Cook, D. A. (2004). *A History of Narrative Film*. New York – London: W. W. Norton & Company.
- Crabbe, K. (2004). *De cinema van Elia Kazan: stijl en thematiek: case-study: On the Waterfront*. Leuven: KULeuven.
- Curry, W. (2002). *Henry Bean's The Believer*. CinemaSpeak.com. [25.05.2006, CinemaSpeak.com: <http://www.cinemaspeak.com/Reviews/thebeliever.html>].
- Davis, R. L. F. (2003). *Popular Art and Racism: Embedding Racial Stereotypes in the American Mindset – Jim Crow and Popular Culture*. Chatham: Mindwise Media LLC. [01.03.2006, Mindwise Media LLC: [http://www.jimcrowhistory.org/resources/lessonplans/hs\\_es\\_popular\\_culture.htm](http://www.jimcrowhistory.org/resources/lessonplans/hs_es_popular_culture.htm)].
- De Bock, S. (2006). Goedzak werd koele moordenaar. *De Standaard* 12.05.2006, pp. 6-7.
- De Coninck, D. (2006). Voor u getest: zet het VB echt neonazi's uit de partij? *Humo* 3429, pp. 52-58.
- De Meyer, G. (2004). *Cultuur met een kleine c*. Leuven: Uitgeverij Acco.
- Dirks, T. (2006a). *Rebel Without a Cause (1955)*. Mountain View: Filmsite.org. [27.07.2006, Filmsite.org: <http://www.filmsite.org/rebel.html>].

- Dirks, T. (2006b). *To Kill a Mockingbird (1962)*. Mountain View: GreatestFilms.org. [01.03.2006, GreatestFilms.org: <http://www.greatestfilms.org/toki.html>].
- Ebert, R. (30.03.2003). *The Birth of a Nation (1915)*. Chicago: Rogerebert.com. [28.02.2006, Rogerebert.com: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20030330/REVIEWS08/303300301/1023>].
- Ebert, R. (19.06.2005). *Rebel Without a Cause (1955)*. Chicago: Rogerebert.com. [14.03.2006, Rogerebert.com: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20050619/REVIEWS08/506190301/1023>].
- Falcon, R. (2003). *Leni Riefenstahl*. Guardian Unlimited. [22.03.2006, Guardian Unlimited: <http://www.guardian.co.uk/obituaries/story/0,3604,1038897,00.html>].
- Finlay, W.M.L. (2005). Pathologizing dissent: Identity politics, Zionism and the 'self-hating Jew'. *British Journal of Social Psychology*, 44, p. 201-222.
- Franklin, R. A. (2006). *The Hate Directory*. Woodstock: Raymond A. Franklin. [30.07.2006, Raymond A. Franklin: <http://www.bcpl.net/~rfrankli/hatedir.htm>].
- Fraser, N. (2000). *The Voice of Modern Hatred. Encounters with Europe's New Right*. London: Picador.
- Freire, D. (2005). *Japanese Skinheads: The Meaning of a Subculture*. Florida: University of Florida. [05.12.2005, University of Florida, <http://www.clas.ufl.edu/users/jmurphy/JPT3500file/JPT.Projectfile/Jpt/Skinhead.html>].
- Friedman, E. (1992). Geoffrey Wright's Romper Stomper. *Cinema Papers* 86, pp. 6-11.
- Friedman, L. D. (1987). *The Jewish Image in American Film*. Secaucus: Citadel Press.
- Gillespie, P. (1993). Romper Stomper. *Cinema Papers* 91, pp. 51-52.
- Hainsworth, P. (2000). *The Politics of the Extreme Right: From the Margins to the Mainstream*. London: Pinter.

- Halsall, P. (1998). *Modern History Sourcebook: Abraham Lincoln: First Inaugural Address, March 4, 1861*. New York: Fordham University. [08.05.2006, Fordham University: <http://www.fordham.edu/halsall/mod/1861lincoln-aug1.html>].
- Hasselbach, I. (1997). *Meedogenloos: getuigenissen van een voormalig neonazi*. Houten: Van Reemst.
- Heylen M., Van Hulle M., (2005). *Getuigenissen uit de concentratiekampen*. Eeklo: Taptoe Roularta Books.
- Hitler, A. (1982). *Mein Kampf*. Ridderkerk: Uitgeverij Ridderhof.
- Hoberman, J. (2002). Blind Faith. Confrontations With the Tyrannies of Tradition. *Village Voice* 21.05.2002, p. 123.
- Hornshøj-Möller, S. (05.09.1998). *Using Authentic Nazi Propaganda in Teaching the Holocaust: Problems, possibilities, dangers and experiences*. Herndon: The Holocaust History Project. [22.02.2006, The Holocaust History Project: <http://www.holocaust-history.org/der-ewige-jude/tampa-19970302.shtml>].
- Hornshøj-Möller, S. (10.09.1998). *The Role of "Produced Reality" in the Decision-Making Process Which Led to the Holocaust*. Herndon: The Holocaust History Project. [17.02.2006, The Holocaust History Project: <http://www.holocaust-history.org/der-ewige-jude/montreal-19970611-written.shtml>].
- Hornshøj-Möller, S. (14.09.1998). *The Eternal Jew – a Blueprint for Genocide*. Herndon: The Holocaust History Project. [20.02.2006, The Holocaust History Project: <http://www.holocaust-history.org/der-ewige-jude/millersville-19980427.shtml>].
- Hughes, D. (2000). *The Complete Kubrick*. London: Virgin Publishing Ltd.
- IMDb (2006). *The Internet Movie Database*. Seattle: IMDb, Inc. [16.08.2006, IMDb, Inc.: <http://www.imdb.com/>].
- Janzing, J. (2005). Extreemrechtse jongerenbewegingen in Vlaanderen: de haat rukt op. *Humo* 3387, pp. 118-121.
- Kaivers, P. (2003). *De eerste skinheads waren zwart*. Brussel: Altho Bvba. [03.08.2006, Altho Bvba: <http://www.vivat.be/00-00.asp?articleID1082>].
- Klawans, S. (2002). Sleepless in Nightmute. *The Nation*, 10.06.2002, p. X.

- Laurier, J. (2002). *Confusion on every score. The Believer, directed and written by Henry Bean*. Oak Park: World Socialist Web Site. [24.07.2006, World Socialist Web Site: [http://www.wsws.org/articles/2002/jun2002/veli-j28\\_prn.shtml](http://www.wsws.org/articles/2002/jun2002/veli-j28_prn.shtml)].
- Leab, D. J. (1976). *From Sambo to Superspade. The Black Experience in Motion Pictures*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Leiser, E. (1974). *Nazi Cinema*. London: Secher & Warburg.
- Linekin, K. (2002). *Beyond belief: Henry Bean's The Believer restores our faith in mature filmmaking*. Toronto: Eye Weekly [29.07.2006, Eye Weekly: [http://www.eye.net/eye/issue/issue\\_08.15.02/film/believer.html](http://www.eye.net/eye/issue/issue_08.15.02/film/believer.html)].
- Lowles, N., Silver, S. (1998). *White Noise: Inside the international nazi skinhead scène*. London: Searchlight.
- Mackay, N. (prod.) en Simkin, M. (reg.). (11.03.2006). *Ter Zake: Nazi Hate Rock* [TV-uitzending]. Canvas.
- Mandelberger, S. (2000). *The Believer*. Toronto: FilmFestivals.com. [02.08.2006, FilmFestivals.com: <http://www.filmfestivals.com/servlet/JSCRun?obj=FicheFilmus&CfgPath=ffs/filmweb&id=2157>].
- Mapp, E. (1972). *Blacks in American Films: Today and Yesterday*. Metuchen, New Jersey & London: The Scarecrow Press, Inc.
- Marshall, G. (2005). *Skinhead Nation*. London: ST Publishing. [03.08.2006, ST Publishing: <http://www.skinheadnation.co.uk>].
- Maurer, M. (1998). *A Quick Chat with Tony Kaye*. Kamera.co.uk. [27.04.2006, Kamera.co.uk: <http://www.kamera.co.uk/interviews/kaye.html>].
- Maynard, R. A. (1974). *The Black Man on Film: Racial Stereotyping*. New Jersey: Hayden.
- McCarthy, T. (1998). "History" digs deep for brutal truths. *Variety* 26.10.1998, pp. 41, 47.
- McGill, H. (s.d.). *The Independent Review*. London: Fireworks Entertainment. [02.08.2006, Fireworks Entertainment: <http://www.thebelievermovie.com/reviews/ind.html>].
- Nickle, J. (2004). Disabling African American Men: Liberalism and Race Message Films. *Cinema Journal* 44, No. 1, Fall 2004, pp. 25-48.

- Noble, P. (1970). *The Negro in the Film*. New York: Arno Press & The New York Times.
- Null, G. (1975). *Black Hollywood. The Negro in Motion Pictures*. New Jersey: Citadel Press.
- Nuttin, J. (1999). *Sociale beïnvloeding. Toetsbaar leren denken over gedrag*. Leuven: Universitaire Pers Leuven.
- Ockhuysen, R. (1999). Nuances van racisme gelikt verbeeld. *De Volkskrant* 12.05.1999, p. X.
- O'Connor J. J., Robertson E. F. (2002). *Maurits Cornelius Escher*. Baarn: The M. C. Escher Compagny BV. [02.08.2006, The M. C. Escher Compagny BV: <http://www-gap.dcs.st-and.ac.uk>].
- O'Sullivan, S. (2001). Representations of Prison in Nineties Hollywood Cinema: From Con Air to The Shawshank Redemption. *The Howard Journal*, Vol. 40 No. 04 November 2001, pp. 317-334.
- Owen, R. (2002). *Anti-Semitism harsh topic, but 'The Believer' goes deep*. Post-Gazette. [24.07.2006, Post-Gazette: <http://www.post-gazette.com/tv/20020315owen2.asp>].
- Parker, J. (2002). A Film Divided. *The American Prospect* vol. 13, 15.07.2002, p. X.
- Peters, J. M. (1981). *Pictorial Signs and the Language of Films*. Amsterdam: Rodopi.
- Pfefferman, N. (2001). *Study in Self-Hatred: Henry Bean explores the life of a Jewish neo-Nazi in "The Believer"*. Los Angeles: The Jewish Journal of Greater Los Angeles. [02.08.2006, The Jewish Journal of Greater Los Angeles: <http://www.jewishjournal.com/home/preview.php?id=6386>].
- Platt, D. (1992). *Celluloid Power. Social Film Criticism from The Birth of a Nation to Judgment at Nuremberg*. Metuchen, New Jersey & London: The Scarecrow Press.
- Pomerance M., Gateward F. (2005). *Where the Boys Are. Cinema of Masculinity and Youth*. Detroit: Wayne State University Press.
- Quartier, J. (2006). White Power in Antwerpen. *De Standaard* 28.02.2006, p. X.
- Reeves, N. (1999). *The Power of Film Propaganda. Myth or Reality?* London & New York: Cassell.

- Roe, K. (Auditorium Max Weber, 22.03.2005). *College voor het vak Communicatiesociologie over subculturen* [notities].
- Rosenbaum, J. (2002). *Love to Hate*. Chicago: Chicago Reader Inc. [19.07.2006, Chicago Reader Inc.: [http://www.chicagoreader.com/movies/archives/2002/0602/020614\\_1.html](http://www.chicagoreader.com/movies/archives/2002/0602/020614_1.html)].
- Russell, J. (2001). *The Believer (2001)*. British Broadcasting Corporation. [25.05.2006, British Broadcasting Corporation: [http://www.bbc.co.uk/films/2001/12/04/the\\_believer\\_2001\\_review.shtml](http://www.bbc.co.uk/films/2001/12/04/the_believer_2001_review.shtml)].
- Salter, R. C. (2004). The Birth of a Nation as American Myth. *The Journal of Religion & Film, Vol. 8, No. 2, October 2004*, z.p.
- Savelberg, R. (2005). Herdenken in het land van de ouders. *De Standaard 28.01.2005*, p. X.
- Schafer, J. A. (2002). Spinning the web of hate: Web-based hate propagation by extremist organisations. *Journal of Criminal Justice and Popular Culture, 9(2)*, pp. 69-88.
- Schmidt, M. (1993). *Neonazi's: Onderzoek naar een verschrikking*. Amsterdam: Veen.
- Schumann, H. (2002). *Believe it or not*. Cinescene. [28.07.2006, Cinescene: <http://www.cinescene.com/reviews/believe.html>].
- Schwarz, R. (2006). *The Tattoos of American History X*. Bella Online. [27.04.2006, Bella Online: <http://www.bellaonline.com/articles/art36172.asp>].
- Schwarzbaum, L. (2001). The Last Taboo. Entertainment Weekly Magazine No. 594, p. 41-42.
- Somers, S. (2003). American History X in een Duitse varkensstal. *De Morgen 28.05.2003*, p. X.
- Stern, K. S. (s.d.). *Hate and the Internet*. New York: The American Jewish Committee. [30.07.2006, The American Jewish Committee: [http://www.ajc.org/atf/cf/{42D75369-D582-4380-8395-D25925B85EAF}/Hate\\_and\\_%20the%20Internet.pdf](http://www.ajc.org/atf/cf/{42D75369-D582-4380-8395-D25925B85EAF}/Hate_and_%20the%20Internet.pdf)].
- Stratton, D. (1992). Romper Stomper. *Variety 25.05.1992*, p. 54.
- Taylor, C. (2002). "The Believer" Salon.com. [29.07.2006, Salon.com: <http://archive.salon.com/ent/movies/review/2002/05/17/believer/index.html>].



- Taylor, E. (2002). *Bean & Nothingness*. Los Angeles: LAWeekly. [19.07.2006, LAWeekly: <http://www.laweekly.com/general/features/bean-nothingness/3913/>].
- Temmerman, J. (1999a). 'Ik ben de grootste sinds Hitchcock'. *De Morgen*, 26.02.1999, p. X.
- Temmerman, J. (1999b). Regisseur ten oorlog tegen eigen film. Advertentiecampagne wordt omgedoopt tot 'hype art'. *De Morgen*, 16.01.1999, p. 15.
- Temmerman, J. (1999c). Verblind door woede en haat. *De Morgen*, 05.03.1999, p. 17.
- Thomas, K. (1999). "Pariah" delves into world of skinheads. Los Angeles: Film Threat. [01.08.2006, Film Threat: <http://www.filmthreat.com/index.php?section=reviews&id=611>].
- Tormans, Stijn. (2005). Ze zijn zo rechts, mijnheer. *Knack* 23.02.2005, pp. 30-35.
- Van Aken, S. (1999). *De evolutie van het beeld van de Afro-Amerikaan in de Amerikaanse speelfilm: een analyse van The Birth of a Nation, Mississippi Burning en Do the right thing*. Leuven: KU Leuven.
- Van den Berghe, G. (2003). Der ewige Jude: een dadergetuigenis. *Streven*, januari 2003, pp. 48-58.
- Verbestel, W. (2001). American History X. *Cinemagie* 235, pp. 38-47.
- Verhoest, F. (2005). Dubbele doodslag om pint bier. Skinhead staat terecht omdat hij op scoutsfluit twee jongemannen doodschoot. *De Standaard* 12.02.2005, p. X.
- Welch, D. (2001). *Propaganda and the German cinema, 1933-1945*. Oxford: Clarendon.
- Welkos, R. D. (1998). The Thin Line Between...FEAR and HATE. *Los Angeles Times* 21.10.1998, p. X.
- Williams, L. (2001). *Playing the Race Card: Melodramas of black and white from Uncle Tom to O. J. Simpson*. Princeton: Princeton University Press.
- Wolf, D. (prod.) en Van Sant, G. (reg.). (2003). *Elephant: audiocommentaar regisseur* [dvd]. Amsterdam: A-Film.

- X. (2005a). *Skinhead Culture, 1960-Today*. London: Libcom.org. [06.12.2005, Libcom.org, <http://www.libcom.org/history/articles/skinheads/>].
- X. (2005b). Masker Duitse neonazi-partij valt. *De Standaard* 24.01.2005, p. X.
- X. (2005c). Schutter Minnesota bewonderde Hitler. *De Standaard* 23.03.2005, p. X.
- X. (2006). Blood & Honour plant nieuw neonaziconcert. *De Standaard* 04.08.2006, p. X.

## Bijlage 1: Plotsegmentatie *American History X*

1. Openingcredits
2. Zwartwitte beelden: zee en strand vanuit verschillende perspectieven, de zon komt op
3. Zwartwitte beelden: wagen rijdt door de stad
4. Zwartwitte beelden: Danny wordt gewekt door het geluid van zijn vriende broer Derek. Een wagen met zwarten stopt voor hun huis. Twee gewapende mannen stappen uit om hun auto te stelen. Danny hoort glas breken, ziet de dieven en waarschuwt Derek. Derek loopt gewapend naar buiten en schiet twee dieven neer, de derde kan ontsnappen.
5. De dag van Dereks vrijlating: Danny hoort een gesprek tussen zijn directeur Sweeney en zijn geschiedenisleraar Murray over zijn boekbespreking van *Mein Kampf*. Hij speelt met een Amerikaans vlaggetje tot hij binnen mag komen bij de directeur. Die is van mening dat Danny een nieuwe paper moet schrijven gezien het thema en de toon van de vorige versie. De paper moet gaan over Dereks opsluiting en de gevolgen voor het gezin.
6. Een blanke leerling krijgt op het toilet een pak slaag van enkele zwarte jongens. Danny is er ook, maar is niet onder de indruk ondanks de bedreigingen.
7. Sweeney arriveert op het politiekantoor van de LAPD. Hij bespreekt er met enkele agenten de Venice Beach Gang (een skinheadbende), omdat hij contact heeft met de jongeren. Het gaat al snel over Derek en we leren dat hij een protégé is van Cameron Alexander. Hij is een distributeur van White Power spullen en het brein zonder strafblad achter de bende. Hij gebruikt Derek om gefrustreerde jongeren te ronselen.
8. Via een videorecorder bekijkt het gezelschap op het politiekantoor beelden van Derek en zijn moeder vlak nadat zijn vader vermoord is tijdens zijn werk als brandweerman. Derek wordt geïnterviewd en schuift de schuld in de schoenen van de vreemdelingen die Amerika overspoelen.
9. Danny loopt over straat en droomt over vervlogen tijden. Hij kijkt naar een basketveldje waar de zwarte jongen van op het toilet staat. Hij vertelt over de oprichting van de D.O.C.-bende om blanken te beschermen.
10. Zwartwitte beelden: Tijdens een basketbalwedstrijd waar ook Derek aan deelneemt, ontstaat er ruzie. Er volgt een weddenschap waarbij de blanke jongens het opnemen tegen de zwarten (onder andere de jongen die Derek zal vermoorden). De blanken winnen het spel en eisen het basketveld op. De verliezers druipen af.
11. Danny loopt over straat en denkt aan de drie moeilijke jaren waarin Derek in de gevangenis zat.
12. Zwartwitte beelden: Vrijlating van Derek die in de armen van zijn moeder valt.
13. Danny komt thuis en vindt Derek en de rest van de familie. Hij laat een tatoeage zien die Cameron gezet heeft. Derek krijgt een telefoontje.
14. Seth, een corpulente vriend van Derek, rijdt in een busje en zingt een racistisch countryliedje. Hij komt aan bij het huis van de Vinyards en praat met Danny over politiek en vreemdelingen met een camera in de hand. Vervolgens praat Derek met Danny over zijn paper omdat hij een telefoontje heeft gekregen van Sweeney. Derek spoort Danny aan zijn best te doen. We horen de zieke moeder op de achtergrond en de familie bespreekt haar toekomstplannen. Derek wil dat Danny wegblijft van de skinheads waarop Danny boos wegloopt.
15. Danny denkt na over zijn paper en typt op zijn computer tot hij inspiratie vindt.
16. Zwartwitte beelden: Cameron gebruikt Derek als poppetje om de bende gefrustreerde jongeren te leiden. In een speech veroordeelt hij de illegale immigranten die het geld opslokken. Ook neemt hij de marihuana van één van de skinheads af. Even later terroriseren ze de winkel van een Koreaan. Ter afsluiting gooit Derek een kassa door een ruit.
17. Danny denkt na over zijn paper.
18. Zwartwitte beelden: Enkele jaren na de dood van vader Vinyard komt Murray, die dan de vriend is van de moeder, op bezoek bij de familie. Er ontstaat een discussie die ontaardt in een regelrechte ruzie. Murray die zelf jood is, wordt weggestuurd door Derek. Hij toont zijn swastikatatoeage. De moeder zakt in elkaar op de stoeprand.
19. Danny speelt met zijn jongste zusje en praat met moeder. Hij haalt een doosje uit de kast met daarin nazi-emblemen en het artikel over Dereks moorden.
20. Zwartwitte beelden: Na het voorval met Murray wil moeder Derek uit huis, maar hij en zijn vriendin blijven nog één nacht; de nacht waarin Derek twee zwarten vermoordt. We zien nogmaals Derek die op de dieven schiet en ook hoe hij een gewonde afmaakt door hem een trap op het hoofd te geven terwijl hij zijn mond op de stoeprand legt. De politie pakt Derek op terwijl hij Danny blijft aankijken vol haat en triomf die snel verandert in bitterheid door het feit dat hij nu dader is in plaats van slachtoffer.
21. Danny werkt aan de paper tot hij wordt opgehaald door twee skinheadvrienden. We zien nog net hoe hij typt dat zijn getuigenis een levenslange gevangenisstraf voor Derek zou hebben betekend. Voor hij vertrekt wist hij deze zinnen.
22. Op een rockoptreden gaan skinheads uit hun dak. Derek is er ook en ziet zijn vriendin terug, maar hij is duidelijk gekomen voor iets anders. Hij stelt voor om het neonazimilieue te verlaten. Ondertussen praat Danny met Cameron

- over zijn paper en over Sweeney. Cameron maakt daarbij de vergelijking tussen Hitler en Martin Luther King. Derek onderbreekt het gesprek en Cameron is duidelijk blij hem terug te zien. Er is echter meteen spanning, want Derek is veranderd. Cameron vertelt over hoe de bendes samenwerken en dat hij Derek als grote leider wil. Derek wil weg. Hij slaat Cameron neer en bedreigt hem met de dood. Het skinheadpubliek keert zich tegen Derek en Seth richt een pistool op hem. Derek neemt het pistool af en weet te vluchten. Danny achtervolgt hem en is razend. Hij kan maar niet begrijpen wat Derek net gedaan heeft.
23. Zwartwitte beelden: In de gevangenis wordt Derek meteen vemederd. Hij zoekt zijn toevlucht bij de neonazi's. Hij moet samenwerken met een zwarte, maar weigert met hem te praten.
  24. Zwartwitte beelden: Derek ontdekt dat één van de neonazi's drugs dealt met een Latino. Hij vindt dit niet kunnen.
  25. Zwartwitte beelden: Derek krijgt bezoek van zijn moeder, maar zij is niet welkom. Ze praten even over Danny.
  26. Zwartwitte beelden: Derek werkt met de zwarte en met een grapje over de Ku Klux Klan is het ijs eindelijk gebroken.
  27. Zwartwitte beelden: De sfeer tussen de twee werkkompanen wordt beter. Ze praten over vrouwen, basketbal en de reden waarom ze in de gevangenis zitten. De zwarte vertelt dat hij onterecht een lange gevangenisstraf uitzit.
  28. Zwartwitte beelden: Derek speelt basketbal met de gekleurde gevangenen.
  29. Zwartwitte beelden: In de douche wordt Derek verkracht door neonazi's. De cipier kijkt weg.
  30. Zwartwitte beelden: Sweeney komt naar de gevangenis om te praten over Danny die Derek achterna gaat. Derek komt tot inzicht dat hij een deel van zijn leven heeft verknoeid en smeekt om hulp. Daar zijn voorwaarden aan verbonden. Hij moet Sweeney helpen de neonazi's te bestrijden.
  31. Zwartwitte beelden: Derek blijft de neonazi's in de gevangenis negeren.
  32. Zwartwitte beelden: De zwarte waarschuwt voor Dereks gevaarlijke situatie nu hij geen vrienden meer heeft.
  33. Zwartwitte beelden: Derek brengt zijn tijd al lezend door en er gebeurt niets meer. Bij zijn vrijlating neemt hij afscheid van zijn zwarte vriend. Het afscheid is gespeeld afstandelijk, maar toch emotioneel.
  34. Danny toont begrip voor het hele verhaal en ze lopen als vrienden naar huis waar ze de neonazistische posters en vlaggen van de muur halen.
  35. Een auto met zwarten (ook de jongen van het toilet) rijdt langs het huis van de familie Vinyard. Danny werkt ondertussen weer verder aan zijn paper.
  36. Zwartwitte beelden: De familie Vinyard met de vader nog in leven eet aan tafel. De vader verkoopt racistische praat over Sweeney en positieve discriminatie.
  37. Met betraande ogen kijkt Danny naar het computerscherm.
  38. Derek neemt een douche en bekijkt zijn swastikatatoeage. Ondertussen zien we beelden van spelende Derek en Danny als kind op een strand.
  39. We zien beelden van de stad die ontwaakt en de zon die opkomt. Het is ochtend en Danny is klaar voor een nieuwe start.
  40. Derek moet naar de reclasseringsambtenaar en neemt Danny mee tot aan zijn school. Onderweg stoppen ze voor koffie en daar wordt Derek geroepen door Sweeney en een agent. Ze vertellen dat Cameron en Seth in elkaar zijn geslagen en in het ziekenhuis liggen. Uit angst voor wraakacties moet Derek met de neonazibende gaan praten om ze te bedaren. Derek gaat na lang twijfelen akkoord, maar zet eerst Danny af aan de schoolpoort. Derek loopt naar huis en vol argwaan ziet hij een wagen passeren. Even later wordt Danny neergeschoten op het toilet door de zwarte jongen. Derek loopt binnen en huilt bij het dode lichaam van zijn broer. Tot slot maakt Danny een einde aan zijn paper met een quote en de woorden "Hate is baggage".
  41. Eindcredits.

## Bijlage 2: Plotsegmentatie *The Believer*

1. Openingcredits met op de achtergrond thorateksten.
2. Quote: "I hate and I love. Who can tell me why?" – Catullus.
3. Danny Balint traint in ontbloot bovenlijf met gewichten. Een tatoeage is duidelijk zichtbaar. We horen een geluidsfragment van de klasscène.
4. OpeningCredits.
5. Danny volgt een joodse jongen op de metro. Danny daagt uit door hem te duwen en op zijn tenen te trappen. De jongen negeert hem en stapt af. Danny volgt.
6. Jongen komt Danny tegen op straat. Hij slaat boek uit handen en daagt uit om het op te nemen. Vervolgens geeft hij het terug en om hem even later te beledigen in elkaar te slaan.
7. Danny surft op het Internet en leest er over Curtis Zampf die naar New York komt.
8. Bijeenkomst Zampf. Danny komt aan met een groepje skinheadvrienden. De journalist Guy Danielsen is aanwezig. Er volgt een redevoering over de huidige maatschappij en dat de regering geen oplossingen biedt. Fascisme wordt naar voren geschoven als oplossing/alternatief. Carla komt binnen. Danny neemt het woord over rassen en het jodendom.
9. Danny praat met Carla. Nina Moebius stelt zich voor en vraagt naar banden met de FBI. Ilio Manzetti komt ter sprake als eerste slachtoffer.
10. Zampf en Moebius praten over Danny en besluiten dat ze geen antisemitisme binnen de beweging wensen.
11. Danny en vrienden lopen over straat. Er ontstaat ruzie met een groepje zwarten.
12. De skinheads zitten in de gevangenis. Carla betaalt de borgtocht.
13. Carla neemt Danny mee naar huis en ze praten over haar vader.
14. Danny wordt wakker naast Carla. Ze heeft een blauwe plek. Bij het vertrek ziet Danny Zampf in de gang.
15. Danny loopt door de stad en duwt twee zwarten. Hij komt aan bij zijn thuis en bladert door oude schoolschriften.
16. Flashback: Danny voert als jonge leerling een discussie met leerkracht over geloof.
17. Zijn zus Linda komt de kamer binnen en geeft commentaar op het T-shirt. Ze praten over hun vader. Danny eet met hem.
18. Danny krijgt telefoon van Guy Danielsen.
19. Ontmoeting in een restaurant: Danielsen en Danny discussiëren over racisme, geloof, het jodendom en seks. Vervolgens confronteert de journalist Danny met het feit dat hij joods zou zijn. Danny bedreigt Guy met een geweer en zweert zichzelf te doden bij publicatie.
20. Flashback van Danny die uit het leslokaal vlucht.
21. Danny rijdt met enkele vrienden in een busje naar een bijeenkomst van skinheads. De sfeer is vriendschappelijk en tegelijk gespannen. Danny krijgt een klap en als soort van welkomsritueel volgt er een gevecht tussen hem en een skinhead. Danny wint overtuigend. Danny heeft geloofwaardigheid gewonnen.
22. 's Avonds praten enkele skinheads over de Tweede Wereldoorlog. Danny vraagt naar explosieven.
23. Danny oefent geweeschieten op een schietstand met zwarten en joden als doelwit.
24. Danny komt aan bij het huis van Zampf. Carla negeert hem en wil niets van hem weten. Danny zegt dat hij vannacht naar haar kamer zal komen.
25. Danny doet wat hij zegt en komt naar haar kamer via het dak. Daar ziet hij hoe Carla vrijt met Zampf.
26. De dag erna keert Danny terug naar het huis en treft er Zampf. Danny vertelt dat hij zijn visitekaartje wil nalaten.
27. Danny loopt met zijn skinheadvrienden door de stad en wandelt een joods eethuis binnen waar enkel koosjer eten wordt geserveerd. Er ontstaat een discussie over koosjer eten die ontaardt in een gevecht.
28. Rechtszaal: skinheads moeten kiezen tussen 30 dagen gevangenis of sensitivity training.
29. Op de sensitivity training praten holocaustoverlevenden over hun ervaringen. De skinheads maken grapjes. Een van de overlevenden vertelt een verhaal over zijn babyzoon die voor zijn ogen op een bajonet werd gespiest door een Duits soldaat. Zwartwitte beelden van het verhaal. Danny vraagt zich af waarom de man niets gedaan heeft. Een andere skinhead ontkent de holocaust, maar Danny gaat niet akkoord. Ontkennen van de holocaust staat voor hem gelijk aan zeggen dat Hitler zwak was. Eén van de joodse overlevenden reageert zelf antisemitisch door te zeggen dat Hitler een straf van God was voor de joden. Danny merkt op dat de overlevenden van hem kunnen leren, namelijk dat je je vijand moet doden.
30. Skinhead toont explosieven aan Danny.
31. Een zestal skinheads waaronder Danny breken in in een synagoge en vernielen alles. Danny kijkt toe en praat met God. Ze plaatsen een bom onder het spreekgestoelte. Eén van de skinheads vindt thorarollen en drijft er de spot mee. De letters van de begingeneriek keren weer met muziek. Danny pronkt met zijn kennis van het jodendom met als excuus dat je moet kennen wat je haat. Een skinhead vernielt de rol, Danny rolt hem terug op.

32. De skinheads kijken televisie en zien dat de bom niet ontploft is.
33. Danny leest een boek, kijkt naar de gestolen joodse kerkkleding en denkt terug aan het verhaal van de holocaustoverlevende. In zwartwitte beelden zien we dat hij nu de plaats van de Duitse soldaat heeft ingenomen. Ondertussen repareert hij de gescheurde thorarollen. Hij bindt een joodse windel rond zijn middel. Hij is duidelijk geëmotioneerd. Hij brengt Hitlergroeten terwijl hij joodse verzen opzegt.
34. Danny krijgt telefoon van Guy Danielsen. Hij zegt dat hij het artikel nog niet geplaatst heeft, maar dat wel kan doen omdat hij beweert dat Danny de bom heeft geplaatst.
35. Danny en een skinhead smeden het plan om Ilio Manzetti te vermoorden op een bijeenkomst.
36. Als de avond valt, liggen ze in de bosjes om Manzetti neer te schieten. Danny durft niet. De skinhead ontdekt de windel. Danny schiet hem neer en vlucht.
37. Flashback naar klasscène. Danny gaat in discussie met leerkracht over God en loopt weg.
38. Danny is terug in New York. Hij ontmoet Zampf en Moebius. Ze praten over de opstarting van een intelligente fascistische beweging die aansluit bij de officiële politiek. Ze vragen de hulp van Danny om fondsen te werven.
39. Danny geeft over op straat. Carla schiet hem te hulp en kust hem.
40. Carla zit op zijn kamer en ziet de joodse kledij en thora. Hij geeft uitleg en leest een stuk voor. Hij geeft haar les.
41. Danny werft fondsen en geeft uitleg over antisemitisme.
42. Danny praat met zakenman in wolkenkrabber. Ze praten over een gelddonatie. De man meent dat alles om geld draait.
43. Danny praat met een skinhead van het kamp over een nieuwe bom. Hij kijkt toe hoe een joods gezin op de brug wandelt en volgt hen tot in de Joodse wijk. Het kind kijkt om naar Danny en opnieuw zien we het verhaal van de overlevende met Danny als soldaat.
44. Danny stapt een boekwinkel binnen. Hij ontmoet er een oude joodse vriend Stuart en zijn vriendin Miriam. Danny wordt uitgenodigd om te komen bidden op een seminarie.
45. Danny en vriend testen bom uit.
46. Carla oefent Hebreeuws terwijl Danny spieren traint. Ze vermoedt dat Danny joods is.
47. Danny gaat naar het seminarie. Hij ontmoet er Stuart en andere joden die hem beschuldigen van antisemitisme en racisme. Stuart verdedigt hem.
48. Danny praat met Miriam. Ze werkt voor Justitie en weet van Lina Moebius dankzij informanten in de groep.
49. Danny spreekt op een belangrijke vergadering om fondsen te werven. Hij zingt een joods gebed en meent dat we van de joden moeten houden om ze te vernielen, omdat de jood gehaat wil worden. De aanwezigen zijn geschokt. Guy Danielsen is ook aanwezig.
50. Lina Moebius is razend. Op televisie wordt getoond dat Manzetti vermoord is, net zoals Danny beschreven had in het begin van de film.
51. Zwartwitte beelden van hoe Manzetti wordt neergeschoten door Drake, de skinhead die bij Danny was tijdens de nacht van de moordpoging.
52. Danielsen vraagt aan Danny of hij de dader is. Danny slaat hem neer.
53. Miriam confronteert Danny met de feiten. Ze hoorde van Moebius dat Danny de moord gepland had. Ze probeert hem te helpen, Danny scheldt haar uit. Ze geeft hem een opnameapparaat om bezwarend materiaal van Lina te verzamelen.
54. Danny komt thuis en Carla staat klaar met een etentje ter ere van Jom Kippoer. Danny loopt naar buiten, belt Miriam en zegt dat hij op de feestdag het gebed wil voorgaan.
55. Danny en een skinhead rijden naar de synagoge en plaatsen een bom onder het spreekgestoelte.
56. Danny leest een artikel in de krant dat zegt dat de moordenaar van Manzetti een joodse nazi zou zijn. Er staan foto's van hem bij als kind en van nu.
57. Danny kijkt televisie in een bar. Het gaat over het leven van Manzetti.
58. De vader van Danny ziet hoe Lina Moebius wordt geïnterviewd op televisie en ze ontkent dat ze weet dat Danny joods is. Ze zegt dat ze niet verrast is omdat antisemitisme tegenwoordig vooral een joods fenomeen is.
59. Danny wandelt de synagoge binnen. Een gewapende veiligheidsagent laat hem door. Hij treft er Carla en spoort haar aan weg te gaan.
60. Zwartwitte beelden van het verhaal van de overlevende. Dit keer is Danny zowel soldaat als vader die de soldaat te lijf gaat.
61. Danny gaat gekleed in joodse kleding de gebedsdienst voor. Iemand in het publiek herkent Danny van in de krant en haalt de politie. Danny moet zijn tranen bedwingen. Vervolgens waarschuwt hij Stuart en Carla dat er een bom ligt. Iedereen vlucht behalve Danny.
62. Er verschijnt heel fel licht rondom Danny en we zien hem in zijn oude school. Hij loopt de trappen op ziet zijn leraar. Hij blijft lopen en lopen en zijn leraar blijft terugkeren. Het oneindige niets.
63. Eindcredits.

### **Bijlage 3: Filmografie**

#### *American History X* (1998)

Directed by Tony Kaye  
Written by David McKenna  
Produced by John Morrissey  
Co-producers: Jon Hess, David McKenna  
Executive Producers: Bill Carraro, Kearie Peak, Steve Tisch, Lawrence Turman  
Original Music by Anne Dudley  
Cinematography by Tony Kaye  
Cast: Edward Norton, Edward Furlong, Beverly D'Angelo, Avery Brooks, Jennifer Lien, Ethan Suplee, Stacy Keach, Fairuza Balk, Elliott Gould, Guy Torry, William Russ, ...

#### *Believer, The* (2001)

Directed by Henry Bean  
Written by Henry Bean & Mark Jacobson  
Produced by Susan Hoffman, Christopher Roberts & Eric Sandys  
Executive Producers: Daniel Diamond, Jay Firestone, Adam Haight & Eric Sandys  
Original Music by Joel Diamond  
Cinematography by Jim Denault  
Cast: Ryan Gosling, Summer Phoenix, Theresa Russell, Billy Zane, A.D. Miles, Joshua Harto, Glenn Fitzgerald, Garret Dillahunt, Kris Eivers, Elizabeth Reaser, Dean STrober, ...

*A Clockwork Orange* (1971), Stanley Kubrick  
*All the King's Men* (1949), Robert Rossen  
*American Beauty* (1999), Sam Mendes  
*Apt Pupil* (1998), Bryan Singer  
*Born on the Fourth of July* (1989), Oliver Stone  
*Boyz n the Hood* (1991), John Singleton  
*C'era una volta il West* (1968), Sergio Leone  
*Carlito's Way* (1993), Brian De Palma  
*Citizen Kane* (1941), Orson Welles  
*Crash* (2004), Paul Haggis  
*Crossfire* (1947), Edward Dmytryk  
*Dancer in the Dark* (2000), Lars von Trier  
*Das Kabinett des Dr. Caligari* (1919), Robert Wiene  
*Der Ewige Jude* (1940), Fritz Hippler  
*Die Fetten Jahre Sind Vorbei* (2004), Hans Weingartner  
*Die Rothschilds* (1940), Erich Waschneck  
*Elephant* (2003), Gus van Sant  
*Falling Down* (2002), Joel Schumacher  
*Finding Nemo* (2003), Andrew Stanton  
*Full Metal Jacket* (1987), Stanley Kubrick  
*Gentleman's Agreement* (1947), Elia Kazan  
*Gone with the Wind* (1939), Victor Fleming  
*Home of the Brave* (1949), Mark Robson  
*Ice Age* (2002), Chris Wedge  
*Independence Day* (1996), Roland Emmerich  
*Intolerance, Love's Struggle Throughout the Ages* (1916), D.W. Griffith  
*Jud Süss* (1940), Veit Harlan

*Juden ohne Mask* (1937), Walter Böttcher  
*Knock on Any Door* (1947), Nicholas Ray  
*L'Omnibus des Toqués Blancs et Noirs* (1902), Georges Méliès  
*Leinen aus Irland* (1939), Heinz Helbig  
*Lost Highway* (1997), David Lynch  
*M* (1930), Fritz Lang  
*Menace II Society* (1993), Albert & Allen Hughes  
*Metropolis* (1926), Fritz Lang  
*Mississippi Burning* (1988), Alan Parker  
*Mr. Skeffington* (1944), Vincent Sherman  
*North by Northwest* (1959), Alfred Hitchcock  
*Nosferatu: eine Symphonie des Grauens* (1922), F.W. Murnau  
*Pariah* (1998), Randolph Kret  
*Pépé le Moko* (1937), Julien Duvivier  
*Pinky* (1949), Elia Kazan  
*Raging Bull* (1980), Martin Scorsese  
*Rat Race* (2001), Jerry Zucker  
*Rebel Without a Cause* (1955), Nicholas Ray  
*Robert und Bertram* (1993), Hans H. Zerlett  
*Rocky* (1976), John G. Avildsen  
*Romper Stomper* (1992), Geoffrey Wright  
*Sergeant York* (1941), Howard Hawks  
*Shane* (1953), George Stevens  
*Sin City* (2005), Frank L. Miller & Robert Rodriguez  
*Spellbound* (1945), Alfred Hitchcock  
*Splendor in the Grass* (1961), Elia Kazan  
*Sunset Boulevard* (1950), Billy Wilder  
*Taxi Driver* (1976), Martin Scorsese  
*The African Queen* (1951), John Huston  
*The Birds* (1963), Alfred Hitchcock  
*The Birth of a Nation* (1915), D.W. Griffith  
*The Great Train Robbery* (1903), Edwin S. Porter  
*The Hurricane* (1999), Norman Jewison  
*The Jazz Singer* (1927), Alan Crosland  
*The Lost Weekend* (1945), Billy Wilder  
*The Man Who Knew Too Much* (1956), Alfred Hitchcock  
*The Third Man* (1949), Carol Reed  
*The Wild One* (1953), László Benedek  
*Things Behind the Sun* (2001), Allison Anders  
*Titanic* (1997), James Cameron  
*To Kill a Mockingbird* (1962), Robert Mulligan  
*Trainspotting* (1996), Danny Boyle  
*Triumpf des Willens* (1935), Leni Riefenstahl  
*Un Chien Andalou* (1929), Luis Buñuel  
*Uncle Tom's Cabin* (1903), Edwin S. Porter  
*Viva Zapata!* (1952), Elia Kazan  
*Walk the Line* (2005), James Mangold  
*We Were Soldiers* (2002), Randall Wallace  
*White Hunter, Black Heart* (1990), Clint Eastwood