

# *‘A human rides his horse till it dies’*

De relatie tussen het paard en mannelijkheid in vier Westerns uit de jaren ‘50



Myrthe Groote, s4624041  
Januari 2020  
Bachelorscriptie Geschiedenis  
Radboud Universiteit Nijmegen  
Dr. R. Ensel



# Inhoudsopgave

Inleiding: <i>Status quaestionis</i> en methode	5-10
Hoofdstuk 1: Mannen en hun paarden	
1.1. Inleiding <i>Mannen en hun paarden</i>	12
1.2. Vormen van mannelijkheid	12-13
1.3. Mannelijkheid in het Amerika van de jaren vijftig	14
1.4. Mannelijkheid en film	14-15
1.5. De cowboy en zijn paard	15-16
1.6. Het paard in het Westen	16
1.7. Conclusie <i>Mannen en hun paarden</i>	16
Hoofdstuk 2: ‘ <i>You are a woman, maybe!</i> ’	
2.1. Inleiding ‘ <i>You are a woman, maybe!</i> ’	18
2.2. Mannelijkheid in <i>Broken Arrow</i>	19-20
2.3. Mannelijkheid in <i>Shane</i>	20-22
2.4. Mannelijkheid in <i>The Searchers</i>	22-24
2.5. Mannelijkheid in <i>The Horse Soldiers</i>	24-25
2.6. Conclusie ‘ <i>You are a woman, maybe!</i> ’	25-26
Hoofdstuk 3: Zwart, bruin of bont	
3.1. Inleiding <i>Zwart, bruin of bont</i>	28
3.2. Paarden in <i>Broken Arrow</i>	28-30
3.3. Paarden in <i>Shane</i>	30-31
3.4. Paarden in <i>The Searchers</i>	31-33
3.5. Paarden in <i>The Horse Soldiers</i>	33-34
3.6. Conclusie <i>Zwart, bruin of bont</i>	35
Conclusie	36-37
Bibliografie	38-40
Bronnenlijst	41



## *Status quaestionis* en methode

Eén van de vroegste filmklassiekers is de door Edwin S. Porter geregisseerde stomme film *The Great Train Robbery*<sup>1</sup> uit 1903. In de veertien minuten durende film zien we een bende van vier mannen een trein overvallen en de passagiers ontdoen van hun kostbaarheden. De film kan gezien worden als de eerste Western met clichés die voor altijd in het genre aanwezig zouden blijven. Voorbeelden hiervan zijn een scène in de saloon, een gewelddadige ‘shoot-out’ en een spannende achtervolging te paard die tegen de achtergrond van het Amerikaanse Midden-Westen werd gefilmd. Dit waren de motieven die het genre van de Western zouden definiëren, maar daarbinnen maakte het genre ook vele veranderingen door. Fenin en Everson schreven in 1962 al over deze veranderingen in hun studie *The Western: From Silents to Cinerama*.<sup>2</sup> Volgens de auteurs waren vooroorlogse Westerns vooral gevuld met ideaalbeelden. Onder invloed van de censurerende *Motion Picture Production Code* was de held in deze films fysiek en moreel sterk, typische Amerikaanse waarden als het in stand houden van orde en gerechtigheid stonden bij hem hoog in het vaandel.<sup>3</sup> In de jaren vijftig werden de films realistischer op het gebied van de verbeelding van het harde leven aan de Frontier en de manier waarop met *law and order* werd omgegaan. Fenin en Everson laten in hun werk zien hoe het hoofdpersonage van de Western in een *outlaw* veranderde. Zijn gruweldaden werden gelegitimeerd en de misdadige held kwam vaak sympathiek over.<sup>4</sup> Het werk van Fenin en Everson behandelt de verschillende standaard-motieven die in Westerns voorkomen, namelijk geweld, seks, ruimte en raciale verschillen.

Hun onderzoek naar de cowboy-held die zich verzet tegen het conformisme past binnen de opkomende traditie van de filmstudies uit de jaren vijftig en zestig. Polan legt uit hoe film in de jaren vijftig door veel critici werd gezien als een massacultuur die zielloos en oppervlakkig was. Als reactie hierop zocht men naar filmhelden die zich tegen het

---

<sup>1</sup> *The Great Train Robbery* (Edison Manufacturing Company, 1903), reg. Edwin S. Porter  
<[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/transcoded/4/42/The\\_Great\\_Train\\_Robbery\\_%281903%29\\_-\\_yt.webm/The\\_Great\\_Train\\_Robbery\\_%281903%29\\_-\\_yt.webm.360p.vp9.webm](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/transcoded/4/42/The_Great_Train_Robbery_%281903%29_-_yt.webm/The_Great_Train_Robbery_%281903%29_-_yt.webm.360p.vp9.webm)>.

<sup>2</sup> G. N. Fenin, W. K. Everson, *The Western: From Silents to Cinerama* (New York, 1962).

<sup>3</sup> Fenin, Everson, *The Western*, 26-27.

<sup>4</sup> *Ibidem*, 28-29 en 37.

conformisme afzetten en zich zo losmaakten van kritiek op massacultuur.<sup>5</sup> Al aan het begin van de opkomst van film werd er onderzoek naar het medium gedaan. In eerste instantie werd film geïnterpreteerd als een nieuwe vorm van literatuur en werd vooral gefocust op het narratief en de morele en artistieke elementen hierin. Later in de jaren twintig en dertig werd dit uitgebreid met onderzoek dat inging op de symboliek, allegorie, gebruik van *setting*, de psychologie van personages, etc.<sup>6</sup> Filmanalyse hield zich dus al lang bezig met het idee van het medium als een bron voor onderzoek. In de jaren vijftig ontstond hieruit de tak van de filmstudies.

Onder invloed van de zogenoemde *Cultural Turn* van de jaren zeventig en tachtig werd in deze periode steeds meer onderzoek gedaan naar culturele uitingen, waaronder film, maar ook groepen en onderwerpen die in de ‘traditionele geschiedschrijving’ vrijwel niet aan bod waren gekomen, zoals vrouwen en niet-Westerse culturen.<sup>7</sup> Ook in onderzoek naar de Western zien we deze *Cultural Turn* terug. Een voorbeeld hiervan is *The Samurai Film and the Western* (1972) waarin de figuur van de samurai in Japanse films en in Westerns wordt vergeleken.<sup>8</sup> In *On The Warpath: John Ford and the Indians* (1980) en *The Western 1909-14: A Cast of Villains* (1989) bespreken de auteurs hoe om wordt gegaan met de Native American en de Mexicaan.<sup>9</sup> Werken als *Westerns: Films Through History* (2001) belichten allerlei verschillende motieven binnen het genre, zoals muziek, maar ook hoe historisch trauma in het genre wordt besproken.<sup>10</sup> Ook in het meer recente *Violence and Open Spaces* (2017) ligt de nadruk op culturele elementen zoals geweld en hoe het als noodzakelijk kwaad wordt gezien voor de vorming van de Amerikaanse identiteit.<sup>11</sup> Baker interpreteert de Western op vergelijkbare wijze. In hoofdstuk zeven van *Masculinity in Fiction and Film* merkt hij op dat het genre als een mythe voor de Amerikaanse samenleving geldt. Geweld wordt volgens Baker in de films als een drijfveer voor de ontwikkeling van de Amerikaanse natiestaat

---

<sup>5</sup> D. Polan, *Scenes of Instruction: The Beginnings of the U.S. Study of Film* (Berkeley), 4.

<sup>6</sup> Polan, *Scenes of Instruction*, 45-48.

<sup>7</sup> P. Burke, *What is Cultural History?* (Cambridge, 2008), 34 en 47.

<sup>8</sup> S. M. Kaminsky, ‘The Samurai Film and the Western’, *Journal of Popular Film and Television* 1:4 (1972), 312-324.

<sup>9</sup> K. Ellis, ‘On the Warpath: John Ford and the Indians’, *Journal of Popular Film and Television* 8:2 (1980), 34-41 en P. Stanfield, ‘The Western 1909-14: A Cast of Villains’, *Film History* 1:2 (1987), 97-112.

<sup>10</sup> J. Walker (red.), *Westerns: Films Through History* (Londen, 2001).

<sup>11</sup> S. Mueller, C. Buschendorf, K. Sarkowsky (red.), *Violence and Open Spaces: The Subversion of Boundaries and the Transformation of the Western Genre* (Heidelberg, 2017), 10-15.

gepresenteerd. Hij stelt dat mannelijkheid in de Western onlosmakelijk verbonden is met Amerikaanse waarden van geweld, vooruitgang en beschaving.<sup>12</sup>

De Western is daarmee niet zomaar een filmgenre, maar één die nauw verbonden is met Amerikaans nationalisme. Westerns vertellen hoe het is om Amerikaan te zijn en hoe dit Amerikaan zijn ontstaan is. Onderdeel hiervan is de relatie tussen ruimte en natuur en de mens waar in Westerns veel mee gespeeld wordt. De Western speelt zich over het algemeen af op de Frontier of op de grens van de Noordelijke en de Zuidelijke Staten. Dit wordt vaak in binaire verschillen uitgelegd, bijvoorbeeld door het contrast van de, als onbeschaafd geziene, woestijn die door Native Americans wordt bewoond en de besloten, en als beschaafd geziene, binnenruimten van saloons en nederzettingen die door Amerikaanse kolonisten bewoond worden. Het geweld speelt zich af in de woeste buitenruimte en wordt als onderdeel van de natievorming en de ontstaansmythe gezien.<sup>13</sup> Een andere tweedeling die van groot belang is in de Western is die van verschillen in gender.

Onder invloed van de *Cultural Turn* ontstond er in de jaren zeventig een tak van onderzoek dat zich bezighield met de politieke en sociale geschiedenis van vrouwen. Vanaf de jaren tachtig heeft deze tak zich uitgebreid tot de discipline genderstudies die zich niet alleen bezighoudt met vrouwen, maar met alle vormen van genderuitingen.<sup>14</sup> In tegenstelling tot de tot nu toe genoemde werken focust Verstraten in zijn *Screening Cowboys* zich volledig op de manier waarop mannelijkheid verbeeld wordt in Westerns.<sup>15</sup> Verstraten beargumenteert dat de cowboy-held zijn mannelijkheid toegekend krijgt door derden, door vrouwen, door kinderen, door de Ander en bovenal door andere mannen. Hij heeft verschillende films opnieuw bekeken vanuit het idee dat gender, en in het bijzonder mannelijkheid, een constructie is. Dit idee is afkomstig van de schrijfster Simone de Beauvoir die stelde dat sociale structuren uit binaire tegenstellingen bestaan. Deze structuren worden of als ‘vrouwelijk’ of als ‘mannelijk’ gekenmerkt en zijn op die manier ‘gegenderd’ en geconstrueerd door de mens.<sup>16</sup> Onderzoek in deze richting koppelt mannelijkheid vaak aan

---

<sup>12</sup> B. Baker, *Masculinity in Fiction and Film: Representing Men in Popular Genres, 1945-2000* (Londen, 2005), 125-128 en 131.

<sup>13</sup> Mueller, Buschendorf, Sarkowsky, *Violence and Open Spaces*, 7-10.

<sup>14</sup> A. F. Timm, J. A. Sanborn, *Gender, Seks and the Shaping of Modern Europe. A History from the French Revolution to the Present Day* (Londen, 2016), 15-18.

<sup>15</sup> P. W. J. Verstraten, *Screening Cowboys. Reading Masculinities in Westerns* (onuitgegeven dissertatie, Universiteit van Amsterdam, 1999).

<sup>16</sup> I. Van der Tuin, ‘Feminisme als strijdtoneel: Simone de Beauvoir en de geschiedenis van het feminisme’, in: R. Buikema, L. Plate (red.), *Handboek genderstudies in media, kunst en cultuur* (Bussum, 2015), 19-38, alhier 27.

andere motieven die onderzocht worden, zoals geweld, omgang met vrouwen en andere mannen, seks en machtsgebruik.<sup>17</sup>

Een motief dat vrijwel nooit in dit onderzoeksveld aan bod komt en aan mannelijkheid wordt gekoppeld is de mens-dierrelatie en dan in het bijzonder de rol van het paard. Het idee van een speciale relatie tussen mens en dier is niet nieuw. Lévi-Strauss schreef bijvoorbeeld al over dierclassificaties. Hondoo legt in zijn hoofdstuk over dieren in folkloristische verhalen uit hoe Lévi-Strauss dieren in fictie zag als motieven. Het hoofdstuk illustreert dat dieren en hun relatie tot de mens gebruikt kunnen worden voor het duiden van culturele verschijnselen.<sup>18</sup> Het is opmerkelijk dat onderzoek naar de Western hier vrijwel niet naar kijkt omdat er ten eerste wel aandacht is voor de natuurlijke omgeving en het landschap en ten tweede omdat het paard een belangrijk en niet weg te denken figuur in de Western is. McMahon schreef in 2010 in haar bijdrage aan *The Philosophy of the Western* wel over de rol van paarden in Westerns.<sup>19</sup> In haar hoofdstuk laat ze zien dat paarden een bijzondere positie innemen in het genre. Ze worden vereerd als imposante en elegante wezens, maar ook volledig gedomineerd en met geweld onderdanig gemaakt. McMahon beargumenteert dat de mens doormiddel van de Western zijn onvrede met de wereld laat zien via geweld tegen paarden.<sup>20</sup> De auteur focust vooral op menselijk gedrag en laat de genderdimensie buiten beschouwing. Volgens Birke en Brandt dragen paarden wel degelijk gendernoties met zich mee en is het belangrijk om vanuit dat oogpunt naar de dieren te kijken.<sup>21</sup>

Dat is wat ik in dit onderzoek ook beoog te gaan doen. Vanuit filmstudies is voortgekomen dat films en hun inhoud een bron van onderzoek kunnen zijn. Fantoni laat zien dat film op allerlei verschillende manieren de realiteit weerspiegelt, om deze reden kan het worden gebruikt als primaire bron voor historisch onderzoek.<sup>22</sup> Volgens Marc Ferro laat film een interpretatie van de wereld en de geschiedenis zien en kan een historicus dit in zijn of haar

---

<sup>17</sup> Zie onder anderen: Walker, *Westerns: Films Through History*; G. Studlar, M. Bernstein (red.), *John Ford Made Westerns: Filming the Legend in the Sound Era* (Indianapolis, 2001) en B. E. Roth, 'Violence the Western Way', *Psychoanalytic Review* 84:5 (1997), 743-751.

<sup>18</sup> J. Handoo, 'Cultural Attitudes to Birds and Animals in Folklore', in: R. Willis (red.), *Signifying Animals: Human Meaning in the Natural World* (Londen, 1990), 34-38, alhier 34-35.

<sup>19</sup> J. L. McMahon, 'Beating a Live Horse: The Elevation and Degradation of Horses in Westerns', J. L. McMahon, B. S. Csaki (red.), *The Philosophy of the Western* (Lexington, 2010), 329-350.

<sup>20</sup> McMahon, 'Beating a Live Horse', 336 en 342.

<sup>21</sup> L. Birke, K. Brandt, 'Mutual Corporeality: Gender and Human/Horse Relationships', *Women's Studies International Forum* 32:3 (2009), 189-197, alhier 190.

<sup>22</sup> G. Fantoni, 'A Very Long Engagement: The Use of Cinematic Text in Historical Research', in: J. M. Carlsten, F. McGarry (red.), *Film, History and Memory* (New York, 2015), 18-31, alhier 22.

voordeel gebruiken om zo achterliggende ideeën en agenda's bloot te leggen.<sup>23</sup> Daarom is de hoofdvraag: 'Hoe werd het paard in vier Amerikaanse Western-films uit de jaren vijftig als motief ingezet om mannelijkheid tot uitdrukking te brengen?'

De vier films die hiervoor onderzocht worden zijn: *Broken Arrow* (1950, reg. Delmer Davis, *20th Century Fox*), *Shane* (1953, reg. George Stevens, *Paramount Pictures*), *The Searchers* (1956, reg. John Ford, *Warner Bros.*) en *The Horse Soldiers* (1959, reg. John Ford, *United Artists*). Deze vier Westerns worden geanalyseerd door te kijken naar hoe paarden en de combinatie paard en ruiter in de context van diersymboliek in beeld worden gebracht. Hoe zit de relatie tussen mannelijke personages en de paarden om hen heen in elkaar? Is deze vriendschappelijk, of juist getekend door geweld? Welke filmische technieken worden ingezet om de mens-dierrelatie duidelijk te maken voor het publiek?

De methode die in dit onderzoek gebruikt gaat worden om de films te analyseren wordt omschreven door Pramaggiore en Wallis in *Film: A Critical History*.<sup>24</sup> Elke film heeft zijn eigen motieven, ofwel details die herhaaldelijk toegepast worden, die als symbolen gebruikt kunnen worden om het idee van de film op het publiek over te brengen. Motieven kunnen verschillende vormen aannemen. Het zijn bijvoorbeeld handelingen, muziekstukken, locaties, kostuums, etc. Zoals eerder benoemd heeft het Western genre deze motieven ook, denk hierbij aan de 'shoot-out', de locatie van het Amerikaanse Midden-Westen, het paard, etc. Het publiek verwacht deze motieven te zien bij het kijken van een Western. Bij filmanalyse wordt gekeken of deze verwachtingen juist wel of niet vervuld worden.<sup>25</sup>

Bij de uitvoering van dit onderzoek heb ik de vier films die besproken gaan worden meerdere keren bekeken. Als eerste wordt de plot van elke film kort omschreven om een idee te geven waar de film over gaat. De plot is de grote verhaallijn van de film. Deze grote verhaallijn wordt duidelijk gemaakt door opeenvolgende scènes die invloed op elkaar hebben.<sup>26</sup> Vervolgens worden voor de analyse van de films een aantal belangrijke scènes uit de film geselecteerd om grondiger te bekijken. Hier wordt gelet op de mise-en-scène. Dit is de manier waarop alle verschillende onderdelen van een scène op het scherm worden geplaatst. Bijvoorbeeld waar het hoofdpersonage gepositioneerd is, welke andere personages in beeld zijn, welke set gebruikt is en welke motieven te zien zijn.

---

<sup>23</sup> Fantoni, 'A Very Long Engagement', alhier 23.

<sup>24</sup> M. Pramaggiore, T. Wallis, *Film: A Critical Introduction* (Londen, 2005).

<sup>25</sup> Pramaggiore, Wallis, *Film: A Critical Introduction*, 10-12.

<sup>26</sup> Ibidem, 36.

Om dit te kunnen interpreteren is het van belang om de verschillende gebruikte filmtechnieken mee te nemen in de analyse. Welke camerastandpunten (*shots*) heeft de regisseur toegepast en op welke manier is licht ('belichting') gebruikt?<sup>27</sup> Er bestaan allerlei verschillende soorten *shots* en *angles* die een regisseur kan toepassen om een scène in beeld te brengen. Het soort *shot* en de *angle* die gebruikt worden bepalen hoe een emotie of een actie op de kijker overkomt. Een *extreme wide shot* laat bijvoorbeeld de grootsheid van de omgeving en de kleinheid van een personage zien. Deze wordt veel in Westerns gebruikt om de grootsheid van de natuur te benadrukken. Een *close-up* en een *extreme close-up* zijn bedoeld om de emotie of reactie van een personage weer te geven. Die zie je in Westerns bijvoorbeeld bij de '*shoot-out*'.<sup>28</sup> Na het verzamelen van al deze informatie wordt een interpretatie van de geselecteerde scènes en de film als geheel gegeven.

In het eerste hoofdstuk van dit onderzoek wordt de deelvraag 'Hoe werd mannelijkheid in de jaren vijftig in films uit de Verenigde Staten verbeeld?' beantwoord. Hiermee wordt de context van de film en van mannelijkheid in deze periode besproken. Daarnaast wordt in hetzelfde hoofdstuk ook de deelvraag 'Welke symbolische waarde hebben paarden?' beantwoord. Hier wordt een licht geworpen op de bijzondere functie van paarden en hun relatie tot de mens en hoe dit in films verbeeld wordt. In de hoofdstukken twee en drie worden de geselecteerde films geanalyseerd. In dit onderzoek is gekozen voor een thematische hoofdstukindeling, daarom wordt in hoofdstuk twee besproken hoe gender, en met name mannelijkheid, aan de hand van filmtechnieken tot uitdrukking wordt gebracht. Motieven, *shots*, belichting en dialoog worden geanalyseerd om de deelvraag 'Welke filmtechnieken werden gebruikt om gender en mannelijkheid in de vier geselecteerde films te verbeelden?' te kunnen beantwoorden.

Het hoofdstuk daarna houdt zich bezig met het specifieke motief van het paard. Opnieuw worden filmtechnieken geanalyseerd om te onderzoeken hoe het paard iets zegt over mannelijkheid in de geselecteerde films. De deelvraag die in dit hoofdstuk beantwoord wordt is: 'Hoe werd het paard in de vier geselecteerde films ingezet?' Als laatste volgt een conclusie waarin de hoofdvraag 'Hoe werd het paard in vier Amerikaanse Western-films uit de jaren vijftig als motief ingezet om mannelijkheid tot uitdrukking te brengen?' beantwoord wordt.

---

<sup>27</sup> Ibidem, 275.

<sup>28</sup> Zie: New York Film Academy, 'Glossary', <<https://www.nyfa.edu/student-resources/glossary/>> [geraadpleegd op 08-01-2020] en Studiobinder, 'The Ultimate Guide to Camera Shots (50+ Types of Shots and Angles in Film)' <<https://www.studiobinder.com/blog/ultimate-guide-to-camera-shots/>> [geraadpleegd op 08-01-2020].



## Hoofdstuk 1

# Mannen en hun paarden

## Mannelijkheid en paardensymboliek

### 1.1. Inleiding *Mannen en hun paarden*

Het idee van gender is op dit moment een veel besproken onderwerp. Er wordt in de maatschappij en in verschillende media steeds vaker tegen het traditionele beeld van mannelijkheid aangeschopt. Door verschillende soorten entertainment zoals muziek, film en tv-series worden alternatieve vormen van mannelijkheid ook bij het bredere publiek populairder.<sup>29</sup> In de jaren vijftig speelden media, waaronder film, een vergelijkbare rol in de verspreiding van genderidealen. De films die deze periode in de bioscoopzalen in de Verenigde Staten gedraaid werden waren voornamelijk familie-, avonturen- en historische films.<sup>30</sup> Deze films hadden veel te zeggen over gender en mannelijkheid. Daarom wordt in dit eerste hoofdstuk de deelvraag ‘Hoe werd mannelijkheid in de jaren vijftig in films uit de Verenigde Staten verbeeld?’ beantwoord. In dit onderzoek wordt mannelijkheid gekoppeld aan het motief van het paard. Hierom wordt in het tweede deel van dit hoofdstuk ook stilgestaan bij de deelvraag ‘Wat is de symbolische waarde van paarden?’

### 1.2. Vormen van mannelijkheid

In de jaren tachtig en negentig ontwikkelde zich in het verlengde van de *Cultural Turn* de discipline van de genderstudies. Binnen dit veld werd in eerste instantie vooral gekeken naar de rol van de vrouw en hoe met vrouwelijkheid werd omgegaan. Het interessegebied van genderstudies breidde zich in de jaren negentig en tweeduizend ook uit naar de man en

---

<sup>29</sup> Zie onder anderen J. Meyers, ‘How Media is Redefining Men and how Men are Redefining Media’, *HuffPost* <[https://www.huffpost.com/entry/how-media-is-redefining-men-and-how-men-are-redefining\\_b\\_59b18166e4b0c50640cd657f?guccounter=1&guce\\_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xlMmNvbS8&guce\\_referrer\\_sig=AQAAADK\\_vrSR8cIVacN6VfcAF22Za8D2ghqUz8R83oJFhm0BtTKfp4pWc02pxBQzvEw6ztBi7hfb5CaGWTjgvNSOUsc18VV08T4UUx\\_W\\_0Za1Y7dDiVWg-2Z5gV7pCGduwYTrQ3IA1Hn0\\_hkStzGk\\_HMXKlinzyTX4Oa\\_66K\\_4VSjWP1](https://www.huffpost.com/entry/how-media-is-redefining-men-and-how-men-are-redefining_b_59b18166e4b0c50640cd657f?guccounter=1&guce_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xlMmNvbS8&guce_referrer_sig=AQAAADK_vrSR8cIVacN6VfcAF22Za8D2ghqUz8R83oJFhm0BtTKfp4pWc02pxBQzvEw6ztBi7hfb5CaGWTjgvNSOUsc18VV08T4UUx_W_0Za1Y7dDiVWg-2Z5gV7pCGduwYTrQ3IA1Hn0_hkStzGk_HMXKlinzyTX4Oa_66K_4VSjWP1)> [ geraadpleegd op 8-12-2019] en J. Pham, ‘BTS is Redefining What it Means to be Masculine & Attractive in America’, *StyleCaster* <<https://stylecaster.com/bts-masculinity-america/>> [ geraadpleegd op 8-12-2019].

<sup>30</sup> K. Hatch, ‘New Faces of Masculinity’, in: M. Pomerance (red.), *American Cinema of the 1950s: Themes and Variations* (New Brunswick, 2005), 43-64, alhier 44.

personen die onder de LGBTQ+ paraplu vallen.<sup>31</sup> Misschien wel het belangrijkste concept binnen onderzoek naar mannelijkheid is de ‘hegemoniale mannelijkheid’ die Raewyn Connell in haar boek *Masculinities* uit 1995 introduceert. Connell beschrijft het soort mannelijkheid dat in een specifieke context dominant is of als ideaalbeeld wordt gezien als ‘hegemoniale mannelijkheid’.<sup>32</sup> Dit is een ideaalbeeld dat eigenlijk alleen voor een hele kleine groep haalbaar is. Naast deze eerste vorm van mannelijkheid benoemt Connell nog twee andere vormen, ‘medeplichtige mannelijkheid’ en ‘ondergeschikte mannelijkheid’.<sup>33</sup> Mannen die zelf niet kunnen voldoen aan de ‘hegemoniale mannelijkheid’ maar wel streven naar dit beeld compenseren dit door andere mannen te controleren op hun gedrag. Dit wordt ‘medeplichtige mannelijkheid’ genoemd. Mannen die niet aan het ideaalbeeld voldoen, bijvoorbeeld niet-heteroseksuele, niet-witte of feminiene mannen vallen onder de ‘ondergeschikte mannelijkheid’.<sup>34</sup> Van Rijsbergen omschrijft hoe de interactie tussen deze soorten mannelijkheid in de praktijk werken en welke gevolgen ze kunnen hebben in zijn boek *Het onbehagen van de man*. Hij legt uit hoe ‘medeplichtige mannelijkheid’ tijdens zijn jeugd in zijn werk ging:

“Als jongens in mijn omgeving zich op een zwakke of kwetsbare manier opstelden, dan kregen ze ervan langs. Achteraf – en dat zeg ik nu als dertiger – maakten die mannelijkheidsidealen dat ikzelf en veel andere jongens in mijn omgeving nooit echt een emotionele band smeedden. Hoe kan je immers een werkelijke vriendschap aangaan als je je nooit van je kwetsbare kant kan laten zien? Als dat soort gedrag zelfs wordt afgestraft?”<sup>35</sup>

Hoe ‘hegemoniale mannelijkheid’ eruitziet verschilt per sociale, geografische en historische context. In de Verenigde Staten van de jaren vijftig zag dit ideaalplaatje er anders uit dan in de eenentwintigste eeuw.

---

<sup>31</sup> Timm, Sanborn, *Gender, Sex and the Shaping of Modern Europe*, 17-18.

<sup>32</sup> L. Plate, ‘Mannelijkheid als strijdtoneel: William Stoner en mannenstudies’, in: R. Buikema, L. Plate (red.), *Handboek genderstudies in media, kunst en cultuur* (Bussum, 2015), 163-180, alhier 170 en R. W. Connell, J. W. Messerschmidt, ‘Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept’, *Gender & Society* 19:6 (2005), 829-859, alhier 832.

<sup>33</sup> Plate, ‘Mannelijkheid als strijdtoneel’, 171-174 en Connell, Messerschmidt, ‘Hegemonic Masculinity’, 832-835.

<sup>34</sup> Plate, ‘Mannelijkheid als strijdtoneel’, 171-174.

<sup>35</sup> D. Van Rijsbergen, *Het onbehagen van de man* (Amsterdam, 2009), 13.

### 1.3. Mannelijkheid in het Amerika van de jaren vijftig

Volgens Rotundo werden aan het begin van de twintigste eeuw ideeën over mannelijkheid gekenmerkt door het in bedwang houden van emoties, wilskracht en fysieke kracht. Vechten werd als noodzakelijk voor de ontwikkeling van de man gezien.<sup>36</sup> Deze nadruk op kracht leidde ten tijde van de Eerste en Tweede Wereldoorlog tot een gemilitariseerd mannelijkheidsideaal dat ook na de oorlog terugkeerde.<sup>37</sup> De ideale man in de Verenigde Staten van de jaren vijftig was wit, heteroseksueel, wist zijn emoties in bedwang te houden maar schuwde geweld niet als de situatie daarom vroeg. Hij was afkomstig uit de middenklasse, had verantwoordelijkheidsgevoel, een goede baan en stelde zijn gezinsleven voorop.<sup>38</sup> Dit is echter een ideaalbeeld en stelt niet de volledige werkelijkheid voor. Baker beargumenteert dat de mannelijkheid van de jaren vijftig tweeledig was. Aan de ene kant zachtaardig en gericht op het gezin, maar aan de andere kant hard en agressief naar andere mannen en vrouwen.<sup>39</sup>

### 1.4. Mannelijkheid in film

Films uit deze periode hebben moeite om met deze tweedeling om te gaan, waardoor tegenstrijdige beelden te zien zijn. Hatch illustreert dit aan de hand van twee acteurs, Montgomery Clift en Marlon Brando, die door hun uiterlijk, gedrag, acteerstijl en de rollen die zij vertolkten zich tegen het heteronormatieve beeld verzetten.<sup>40</sup> Ook in de Western staat het beeld van de man niet vast. De cowboy-held in de Western deelt een aantal waarden met het ideaalbeeld van de man uit de jaren vijftig. Hij is vrijwel altijd fysiek sterk en heeft zijn emoties onder controle. Hij is vaak een eenzame man die geweld niet uit de weg gaat. Toch is de cowboy-held, net als mannen in de werkelijkheid, niet zo ééndimensionaal als het ideaalbeeld suggereert. Het belangrijkste streven van de cowboy-held is het behalen van een persoonlijk doel. Hij bereikt dit doel door zijn mannelijkheid én vrouwelijkheid strategisch in

---

<sup>36</sup> E. A. Rotundo, *American Manhood: Transformations in Masculinity from the Revolution to the Modern Era* (New York, 1993), 225 en 239 en zie onder anderen ook B. Epstein, 'Anti-Communism, Homophobia, and the Construction of Masculinity in the Postwar U.S.', *Critical Sociology* 20:3 (1994), 21-44

<sup>37</sup> Timm, Sanborn, *Gender, Sex and the Shaping of Modern Europe*, 200.

<sup>38</sup> Baker, *Masculinity in Fiction and Film*, 5.

<sup>39</sup> Ibidem, 29 en 31.

<sup>40</sup> K. Hatch, 'New Faces of Masculinity', 49-52.

te zetten, de manier waarop dit gebeurt is van secundair belang.<sup>41</sup> In tegenstelling tot de protagonist vertoont de antagonist vaak uitsluitend hypermasculien gedrag. Hij verzet zich tegen alles wat niet mannelijk is in een bijna obsessieve missie om aan het mannelijkheidsideaal te voldoen. Dit lijkt in eerste instantie precies op wat het ideaalbeeld voorschrijft, maar de Western laat zien dat een man die weigert zich van verschillende kanten te laten zien vrijwel altijd aan het kortste eind trekt.<sup>42</sup> Naast zijn gedrag valt de cowboy-held vaak ook op door zijn uiterlijk of door zijn omgang met de omgeving. Hij is vaak een man zonder vaste verblijfplaats die zich in de woeste natuur van het Amerikaanse Midden-Westen begeeft.

### 1.5. De cowboy en zijn paard

Hoewel de cowboy-held over het algemeen een eenzaam personage is heeft hij vaak wel één vaste kameraad: zijn paard. In Westerns is het paard niet alleen een belangrijk motief, maar het dier is soms een eigen personage in het narratief of vervangt menselijke personages.<sup>43</sup> Paard en cowboy hebben in sommige gevallen zelfs een vriendschappelijke relatie, een voorbeeld hiervan zien we in de film *Hidalgo* (2004, reg. Joe Johnston), waarin cowboy Frank Hopkins aan het einde van de film zijn paard Hidalgo beloont door hem terug te sturen naar de wildernis om in een kudde met soortgenoten te leven.

De cowboy wordt in de Western neergezet als een talentvolle ruiter die goed met paarden om kan gaan. Echter in veel, vooral oudere, films zien we dat paarden doelloos geslagen en geschopt worden. McMahon stelt dat de manier waarop mensen met paarden omgaan een reflectie is van de manier waarop zij met mensen en met zichzelf omgaan, omdat de mens allerlei eigenschappen van zichzelf in het paard herkent. In Westerns laten vooral de antagonisten maar ook de protagonisten hun dominantie zien met als ultiem doel om zowel de natuur als de dieren en de mens te overheersen.<sup>44</sup> Dit vertoon van dominant, en op momenten zelfs agressief, gedrag is één van de kenmerken van het mannelijke ideaalbeeld van de jaren vijftig. Dat het paard ingezet wordt om deze boodschap van dominantie over te brengen is

---

<sup>41</sup> W. C. Peek, 'The Romance of Competence: Rethinking Masculinity in the Western', *Journal of Popular Film and Television* 30:4 (2003), 206-219, alhier 208-210.

<sup>42</sup> Ibidem, 209.

<sup>43</sup> ZicoSuave, 'Symbolism in the Western Genre: Love Thy Horse as Thyself', *The Artifice* <<https://the-artifice.com/symbolism-in-the-western-genre/>> [geraadpleegd op 30-10-2019].

<sup>44</sup> McMahon, 'Beating a Live Horse', 334 en 343.

geen toeval. Het dier is in de context van de Western niet alleen het primaire vervoersmiddel, maar het is ook een symbool van overwinning en autoriteit.

## **1.6. Het paard in het Westen**

Het paard zelf is in Westerse samenlevingen al eeuwenlang een drager van betekenis. Het snuivende en bange paard is een teken van de aankomende dood, angst en terreur, terwijl het witte paard wordt geassocieerd met Helios, de Griekse zonnegod die in een rijtuig de zon door de hemel verplaatst.<sup>45</sup> Misschien wel één van de bekendste beelden van paard en ruiter is het schilderij van Napoleon die op zijn witte paard de Grote Sint-Bernhardpas oversteekt. De combinatie paard en ruiter werd gebruikt om dominantie, soevereiniteit en overwinning te belichamen. Leaders lieten zich vooral op onrustige paarden afbeelden. Het kalm blijven in een gevaarlijke situatie en het in bedwang kunnen houden van het paard waren kenmerken van een groot en onbevreesd leider en daarmee van de ideale man.<sup>46</sup>

## **1.7. Conclusie *Mannen en hun paarden***

In dit hoofdstuk zijn twee deelvragen beantwoord. Als eerste is ingegaan op de vraag ‘Hoe werd mannelijkheid in de jaren vijftig in films uit de Verenigde Staten verbeeld?’ In de jaren vijftig bestond er een ideaalbeeld van de man als broodwinner voor het gezin, hij kon zijn emoties in bedwang houden, maar is tegelijkertijd hard en soms zelfs agressief. Omdat het figuur van het paard in de Western de focus van dit onderzoek is werd in het tweede deel van dit hoofdstuk de vraag ‘Wat is de symbolische waarde van paarden?’ beantwoord. Het paard zelf belichaamt verschillende ideeën. Het wordt geassocieerd met de dood en terreur, maar ook met grootsheid en licht. De combinatie van het paard en de mannelijke ruiter symboliseert dominantie en macht. Naar deze beelden van paard en ruiter en de interactie tussen deze twee wordt gekeken bij de analyse van de films. In het volgende hoofdstuk wordt in het bijzonder gekeken naar gender en mannelijkheid. Het motief van het paard zal in hoofdstuk drie aan bod komen.

---

<sup>45</sup> U. Raulff, *Farewell to the Horse: A Cultural History* (New York, 2015), 206 en 221-223.

<sup>46</sup> Raulff, *Farewell to the Horse*, 202 en 209.



## Hoofdstuk 2

# ‘You are a woman, maybe!’

## Mannelijkheid in de Western

### 2.1. Inleiding ‘You are a woman, maybe!’

De Western is een verhaal over identiteit, etniciteit, doorzettingsvermogen, natuur, geweld en natievorming, maar het is vooral ook een verhaal over de man. In het genre worden verschillende motieven en filmtechnieken ingezet om dit verhaal over te brengen op het publiek. In dit hoofdstuk wordt aandacht besteed aan de deelvraag ‘Welke filmtechnieken werden gebruikt om gender en mannelijkheid in de vier geselecteerde films te verbeelden?’ De vier films die geanalyseerd worden zijn *Broken Arrow*<sup>47</sup>, *Shane*<sup>48</sup>, *The Searchers*<sup>49</sup> en *The Horse Soldiers*.<sup>50</sup> Deze films zijn uitgekozen om een beeld te geven van de verschillende soorten Westerns uit de jaren vijftig. *Shane* en *The Searchers* zijn voorbeelden van psychologische Westerns waar het plot zich vooral richt op de emoties en gedachten van de personages<sup>51</sup>, terwijl *Broken Arrow* meer een avonturenfilm is waarin de cowboy-held een groep door gevaren naar succes moet leiden<sup>52</sup> en *The Horse Soldiers* als een typische en enigszins clichématige film, waar het goede het kwaad overwint, kan worden gezien.<sup>53</sup> In dit hoofdstuk zullen de films één voor één besproken worden. Als eerste wordt van elke film een korte samenvatting gegeven om vervolgens een aantal geselecteerde scènes te bespreken. Dit wordt gevolgd door de analyse van motieven, *shots*, *angles* en dialoog om de verschillende soorten mannelijkheid zoals omschreven door Connell, en besproken in het vorige hoofdstuk, bloot te leggen.

---

<sup>47</sup> *Broken Arrow* (20<sup>th</sup> Century Fox, 1950), reg. Delmer Daves, <<https://www.imdb.com/title/tt0042286/>>.

<sup>48</sup> *Shane* (Paramount Pictures, 1953), reg. George Stevens, <<https://www.imdb.com/title/tt0046303/>>.

<sup>49</sup> *The Searchers* (Warner Bros., 1956), reg. John Word, <<https://www.imdb.com/title/tt0049730/>>.

<sup>50</sup> *The Horse Soldiers* (United Artists, 1959), reg. John Word, <<https://www.imdb.com/title/tt0052902/>>.

<sup>51</sup> Fenin, Everson, *The Western*, 280.

<sup>52</sup> Hatch, ‘New Faces of Masculinity’, 44.

<sup>53</sup> Fenin, Everson, *The Western*, 333.

## 2.2. Mannelijkheid in *Broken Arrow*

In de vier films die gebruikt zijn voor dit onderzoek zien we hoe personages hun genderidentiteit tot uitdrukking brengen in hun handelingen, dialoog en uiterlijk. De mannelijke personages zetten, zoals ook omschreven door Peek, hun mannelijkheid en vrouwelijkheid in om tot hun einddoel te komen.<sup>54</sup> In contact met vrouwen en kinderen laten zij bijvoorbeeld hun zachtere kant zien, terwijl zij tijdens een confrontatie met de antagonist zich agressief opstellen.

De film *Broken Arrow* uit 1950 gaat over Tom Jeffords die in samenwerking met Native American leider Cochise een vredesverdrag wil realiseren. Hoewel Cochise hier heil in ziet zijn er in beide kampen tegenstanders. Tijdens een scène halverwege de film wordt Jeffords ervan beschuldigd een spion voor Cochise te zijn. Hij loopt met een dreigende blik op zijn uitdager Ben Slade af. De camera volgt hem in een *medium tracking shot*.<sup>55</sup> In het *medium shot* focust de camera op Jeffords en wordt hij vanaf zijn bovenlijf in beeld gebracht en door de camera gevolgd (*tracking*). Dit *shot* is gebruikt om de spanning voor de kijker op te bouwen door zowel op Jeffords dreigende uitdrukking als op de reactie van de andere mannen in de saloon te focussen. Jeffords verheft zijn stem, richt zich op om intimiderend te lijken terwijl hij probeert niet nog bozer te worden. Zodra zijn tegenstander hem blijft beschuldigen verliest Jeffords de controle over zijn emoties en stompt hij Slade in het gezicht. Jeffords draait zich om en, ondanks dat hij alleen staat tegenover tientallen tegenstanders, daagt hij de andere mannen in de saloon uit door te roepen: “*Anybody else wants to call me a renegade?*” De mannen reageren niet op deze woorden en blijven Jeffords ervan beschuldigen een verrader te zijn. Als hij voor ‘*Indian lover*’ wordt uitgemaakt stort Jeffords zich in een knokpartij waar de gehele saloon bij betrokken raakt. De mannen sleuren Jeffords naar buiten en proberen hem op te knopen, maar hij wordt op het laatste moment gered door generaal Howard.

Het personage van Jeffords laat in deze scène meerdere vormen van mannelijkheid zien. De manier waarop hij in eerste instantie zijn emoties in bedwang

---

<sup>54</sup> Peek, ‘The Romance of Competence’, 209.

<sup>55</sup> New York Film Academy, ‘Glossary’, <<https://www.nyfa.edu/student-resources/glossary/>> [geraadpleegd op 08-01-2020] en Studiobinder, ‘The Ultimate Guide to Camera Shots (50+ Types of Shots and Angles in Film)’ <<https://www.studiobinder.com/blog/ultimate-guide-to-camera-shots/>> [geraadpleegd op 20-12-2019].

houdt, maar bij een persoonlijke aanval toch overgaat op geweld is een uiting van hegemoniale mannelijkheid, zoals men in de jaren vijftig de witte man verbeeldde. Tegelijkertijd ontdekken we dat Jeffords niet volledig aan dat plaatje voldoet. In deze scène is hij fysiek en verbaal niet sterk genoeg om te overwinnen, iets dat hem bijna fataal wordt.

Ook in de laatste scène van de film zien we dat Jeffords niet altijd in het ideaalplaatje past. Tijdens een aanval van de Amerikaanse kolonisten wordt Jeffords' Native American vrouw Sonseeahray gedood, waarna hij het meisje in zijn armen sluit en in tranen uitbarst. Door het gebruik van een *single shot close-up*<sup>56</sup>, waarin alleen Jeffords' betraande gezicht in beeld is, wordt het verdriet dat hij ervaart nog eens extra benadrukt, dit roept sympathie op. Ook Cochise laat zien dat hij deels gewelddadig is, door het plegen van een overval op de kolonisten, maar ook vredelievend kan zijn door het vredesverdrag te steunen. Hierdoor laten beide mannen zien dat ze zowel gewelddadig als vredelievend zijn, hun gedrag is zowel mannelijk als vrouwelijk.

### 2.3. Mannelijkheid in *Shane*

Terwijl *Broken Arrow* als hoofdgedachte meegeeft dat iedereen zowel goed als slecht kan zijn, worden goed en kwaad in *Shane* (1953) heel expliciet van elkaar gescheiden.<sup>57</sup> De film gaat over kolonisten die bedreigd worden door rancheigenaar Rufus Ryker en zijn bende. Op een dag komt de cowboy Shane bij de kolonistenfamilie Starrett op bezoek en helpt hij de kolonisten van Rufus en zijn bende af. De kolonisten en de familie Starrett representeren het goede. Dit zien we in scènes van de feestelijkheden op de '4th of July'. Bij de kolonisten wordt gedanst en gegeten, terwijl in het stadje door Ryker's bende schietspellen en straatraces worden gehouden. Een andere binaire scheiding in de film, is die van mannelijkheid en vrouwelijkheid. In het stadje staat een winkel met aangebouwde saloon. De winkeleigenaar is een man maar zijn klanten zijn voornamelijk vrouwen en kinderen. Daardoor wordt de winkel als een vrouwelijke ruimte geïntroduceerd. Terwijl de saloon een typische mannenruimte is waar de bende van Ryker zich het merendeel van de film ophoudt.

---

<sup>56</sup> New York Film Academy, 'Glossary', <<https://www.nyfa.edu/student-resources/glossary/>> [geraadpleegd op 08-01-2020] en Studiobinder, 'The Ultimate Guide to Camera Shots (50+ Types of Shots and Angles in Film)' <<https://www.studiobinder.com/blog/ultimate-guide-to-camera-shots/>> [geraadpleegd op 20-12-2019].

<sup>57</sup> G. Miller, 'Shane Redux: The Shootist and the Western Dilemma', *Journal of Popular Film and Television* 11:2 (1983), 66-77, alhier 67.

Shane gaat naar de winkel om zijn leren cowboy outfit in te ruilen voor nette kleding. Dit laat zien dat hij om zijn uiterlijk geeft, wat Peek omschrijft als een vrouwelijke eigenschap.<sup>58</sup> Daarna gaat Shane in zijn nieuwe kleren naar de saloon om wat te drinken. Eenmaal aangekomen bij de bar roept één van de aanwezige mannen gelijk: “*Well, let’s keep the smell of pigs out from where we’re drinking!*” daarmee duidelijk makend dat de netjes geklede Shane niet welkom is in de saloon. Als Shane ook nog een glas ‘sodapop’ besteld wordt hij uitgelachen. Dit wordt allemaal in een *full shot op hip level*<sup>59</sup> gefilmd. Dit *full shot* toont zowel de ruimte waarin Shane zich bevindt als zijn reactie en de reactie van de andere mannen. Het *shot* is ter hoogte van de heup gefilmd om de illusie te wekken dat de kijker aan een tafeltje in de saloon zit en overzicht heeft over de gehele ruimte. Op deze manier is goed te zien hoe Shane zowel in gedrag als in uiterlijk en houding uit de toon valt. Eén van de mannen staat op en loopt vervolgens naar Shane toe en blijft hem treiteren. Hij gooit een drankje over Shane’s nieuwe shirt en zegt “*Here have some of this! And smell like a man.*” Hierop vertrekt Shane. Ryker komt uit een zijkamer en complimenteert zijn rechterhand Chris Calloway voor het succesvol weggagen van Shane.



[Fig. 1: Shane en Joey Starrett in *Shane*]

<sup>58</sup> Peek, ‘The Romance of Competence’, 212.

<sup>59</sup> New York Film Academy, ‘Glossary’, <<https://www.nyfa.edu/student-resources/glossary/>> [geraadpleegd op 08-01-2020] en Studiobinder, ‘The Ultimate Guide to Camera Shots (50+ Types of Shots and Angles in Film)’ <<https://www.studiobinder.com/blog/ultimate-guide-to-camera-shots/>> [geraadpleegd op 22-12-2019].

Deze scène is een mengelmoes van allerlei soorten mannelijkheid. Ryker is de enige man die voldoet aan de kenmerken van hegemoniale mannelijkheid. Ondanks dat hij vrijwel de hele scène afwezig is maakt zijn optreden en grote gedaante duidelijk dat hij de baas is. Hij kan zelfs hypermasculien genoemd worden. Malpas omschrijft hoe Ryker in de film zich zo van alles wat niet-mannelijk is afzet dat hij zich zelfs niet in ‘vrouwelijke ruimten’ begeeft.<sup>60</sup> Chris en de andere mannen van Ryker’s bende laten, wat Connell medeplichtige mannelijkheid noemt, zien.<sup>61</sup> Zij voldoen niet volledig aan het hegemoniale mannelijke beeld, want ze zijn niet allemaal even sterk of even succesvol als Ryker, maar ze profiteren wel van hun relatie tot ‘de’ man door Shane te kleineren waarvoor Chris met een compliment van Ryker en gelach van andere mannen wordt beloond.

Shane daarentegen laat ondergeschikte mannelijkheid zien door het drinken van *sodapop*, in plaats van alcohol, en door zijn kleding. Chris ziet hem niet als ‘echte man’ en spreekt hem daarop aan. Ondanks dat het in eerste instantie lijkt alsof Shane zich gewonnen geeft door weg te gaan, is hij degene die in deze scène de boventoon voert. In eerste instantie negeert hij de treiterij, zelfs als zijn nieuwe shirt wordt verpest blijft hij beheerst zoals een ‘echte man’ betaamt. Dit laat zien dat Shane veel dichterbij de hegemoniale mannelijkheid komt dan Chris en zijn vrienden die daarnaar streven. Shane blijft in de hele scène ongeïnteresseerd en kalm, verlaat de saloon met opgeheven hoofd en stapt naar buiten het licht in. Tegelijkertijd stapt Ryker, de belichaming van hypermasculiene mannelijkheid, vanuit een donkere kamer de saloon in. Uiteindelijk faalt Ryker en wordt door Shane in een vuurgevecht verslagen.

#### **2.4. Mannelijkheid in *The Searchers***

Waar *Shane* een belangrijke betekenis geeft aan binnenruimtes in het uitdrukken van het verschil tussen goed en kwaad speelt, *The Searchers* (1956) zich vooral in de buitenruimte af. De film gaat over Ethan Edwards die naar zijn broer en diens gezin terugkeert na de Amerikaanse Burgeroorlog. Bij een aanval van Comanche-leider Scar wordt de helft van het gezin vermoord en worden twee dochters ontvoerd. Ethan begint samen met Martin Pawley een zoektocht om de meisjes terug te vinden.

---

<sup>60</sup> J. Malpas, ‘A Western Sense of Place: The Case of George Stevens’s *Shane*’, *GeoHumanities* 1:1 (2015), 36-50, alhier 42.

<sup>61</sup> Connell, Messerschmidt, ‘Hegemonic Masculinity’, 832.

Het personage van Ethan Edwards is een typische cowboy-held. Hij is eenzaam, afstandelijk en hard. Dit zien we in de eerste helft van de film als de mannen een begraven Native American vinden. Ethan neemt zijn geweer en schiet uit woede en met een grijns op zijn gezicht de ogen van de Native uit om te voorkomen dat diens geest in de geestenwereld terecht komt. Ook in andere scènes zien we deze gruwelijkheid en het bijna genieten daarvan terug. Terwijl de Comanche Ethans groep aanvalt bij de rivier is hij, samen met kapitein Clayton, de enige die zo lang mogelijk blijft staan. In tegenstelling tot de kapitein die gedeeltelijk achter een boomstronk verscholen is, zien we in een *deep focus wide shot*<sup>62</sup> hoe Ethan rechtop staat en volledig blootgesteld wordt aan de kogels van de Comanche. Het *wide shot* laat zowel de omgeving als de personages in beeld zien om de grootsheid van de natuur en de aanstormende Native Americans te benadrukken. Met *deep focus* worden alle onderdelen van het beeld scherp weergegeven waardoor het belang van de beelden benadrukt wordt. In het volgende *medium close-up shot*<sup>63</sup> zien we Martin Pawley achter een boom hurken waarbij alleen zijn hoofd en schouders in beeld zijn. Nadat hij meerdere kogels heeft afgevuurd laat hij zijn wapen vallen en barst in tranen uit.

De personages van Martin en Ethan zijn tegenpolen. Martin is jong, knap, emotioneel en heeft weinig geweld meegemaakt. Waar Ethan hegemoniale mannelijkheid uitstraalt laat Martin ondergeschikte mannelijkheid zien.<sup>64</sup> Hij kan zijn emoties op meerdere momenten in de film niet in bedwang houden. Het contrast tussen Ethan en Martin wordt nog duidelijker als Ethan zijn testament aan Martin geeft hierin laat hij al zijn bezittingen aan hem na. Martin is het hier niet mee eens omdat Ethans nichtje Debbie nog leeft. Martin trekt uit woede zijn mes maar blijkt niet in staat om Ethan te verwonden, zoals zijn intentie is. Weer barst Martin in huilen uit. In dit *full shot*<sup>65</sup>, waarin beide personages, van de zijkant gezien, met de omgeving volledig in beeld zijn, zien we hoe Ethan op een rotsblok zit terwijl Martin op hem neerkijkt vanuit staande positie. Door deze positie zou Martin de overhand moeten hebben, maar door het gebrek aan emotionele controle bij Martin wordt al snel duidelijk dat Ethan nog steeds de touwtjes in handen heeft. Ethan is, als we uitgaan van het idee van hegemoniale

---

<sup>62</sup> New York Film Academy, 'Glossary', <<https://www.nyfa.edu/student-resources/glossary/>> [geraadpleegd op 08-01-2020] en Studiobinder, 'The Ultimate Guide to Camera Shots (50+ Types of Shots and Angles in Film)' <<https://www.studiobinder.com/blog/ultimate-guide-to-camera-shots/>> [geraadpleegd op 23-12-2019].

<sup>63</sup> New York Film Academy, 'Glossary', <<https://www.nyfa.edu/student-resources/glossary/>> [geraadpleegd op 08-01-2020] en Studiobinder, 'The Ultimate Guide to Camera Shots (50+ Types of Shots and Angles in Film)' <<https://www.studiobinder.com/blog/ultimate-guide-to-camera-shots/>> [geraadpleegd op 23-12-2019].

<sup>64</sup> Connell, Messerschmidt, 'Hegemonic Masculinity', 833.

<sup>65</sup> New York Film Academy, 'Glossary', <<https://www.nyfa.edu/student-resources/glossary/>> [geraadpleegd op 08-01-2020] en Studiobinder, 'The Ultimate Guide to Camera Shots (50+ Types of Shots and Angles in Film)' <<https://www.studiobinder.com/blog/ultimate-guide-to-camera-shots/>> [geraadpleegd op 23-12-2019].

mannelijkheid, de ‘echte man’, terwijl Martin ondergeschikt is. Wat *The Searchers* zo bijzonder maakt is dat de held van het verhaal geen combinatie van mannelijk en vrouwelijk gedrag laat zien. Ethan is in tegenstelling tot Jeffords en Shane een hypermasculiene man die aan alle ideaalbeelden van de jaren vijftig voldoet.<sup>66</sup>

## 2.5. Mannelijkheid in *The Horse Soldiers*

Net als in *The Searchers* is de hoofdrolspeler in *The Horse Soldiers* (1959) een personage dat voldoet aan het mannelijkheidsideaal van de jaren vijftig in de Verenigde Staten. Kolonel John Marlowe krijgt als opdracht om met zijn cavalerie-eenheid in vijandelijk gebied spoorlijnen onklaar te maken. Onderweg overnacht de eenheid op het land van juffrouw Hannah Hunter en de officieren worden door haar uitgenodigd voor een diner. Juffrouw Hunter probeert informatie los te krijgen van de mannen door hen te charmeren. Marlowe en dokter Henry Kendall doorzien haar list en beiden zijn beleefd maar afstandelijk en meer dan een kleine glimlach kan er niet vanaf.

Net zoals in *The Searchers*, waar Martin de tegenhanger van Ethan is, is dokter Kendall de tegenhanger van Marlowe. Helemaal aan het begin van de film wordt al duidelijk hoe verschillend de twee mannen zijn. Nadat de rust na een aanval is teruggekeerd wordt Kendall gevraagd om te helpen bij een bevalling. Kendall is blij met het gezond ter wereld brengen van het kindje en zegt “*One is gone and one is born. It’s an amazing process, isn’t it?*” Maar Marlowe is het hier niet mee eens en arresteert Kendall voor het negeren van bevelen. Gedurende de rest van de film gaat Kendall, ondanks deze arrestatie, zijn eigen weg en helpt zowel eigen troepen als die van de vijand.

Na hevige gevechten waarbij de spoorlijn succesvol is vernietigd en de locomotief opgeblazen is ziet Marlowe een jonge soldaat sterven. Dit grijpt hem zo aan dat hij de controle over zijn emoties verliest. Daarna staat hij samen met juffrouw Hunter aan de bar waar hij zich vol giet met whisky. Hierbij schuift hij de whiskyfles over de bar en stoot zo met geweld een toren glazen om, dit wordt gefilmd met een *medium long shot*.<sup>67</sup> Dit *shot* brengt Marlowe en juffrouw Hunter vanaf de knieën in beeld en op de achtergrond zien we ook de andere aanwezigen. Deze staan in eerste instantie met de rug naar de scène maar draaien zich

---

<sup>66</sup> Timm, Sanborn, *Gender, Sex and the Shaping of Modern Europe*, 200 en Rotundo, *American Manhood*, 225.

<sup>67</sup> New York Film Academy, ‘Glossary’, <<https://www.nyfa.edu/student-resources/glossary/>> [geraadpleegd op 08-01-2020] en Studiobinder, ‘The Ultimate Guide to Camera Shots (50+ Types of Shots and Angles in Film)’ <<https://www.studiobinder.com/blog/ultimate-guide-to-camera-shots/>> [geraadpleegd op 27-12-2019].

om zodra Marlowe de glazen omgooit. Marlowe verdwijnt uit het beeld en daardoor verschuift de aandacht naar de afkeurende blikken van de andere aanwezigen.

Bijna de gehele film laat Marlowe een hegemoniaal mannelijkheidsbeeld zien dat zelfs hypermasculien genoemd kan worden. Er is weinig sprake van persoonlijke ontwikkeling en zijn mannelijkheid wordt gekenmerkt door koelheid, afstandelijkheid, gebrek aan emotie, en later geweld en controleverlies. Daarom is het opvallend dat zijn missie toch slaagt omdat dit soort hypermasculiniteit vaak wordt afgestraft in plaats van beloond.



[Fig. 2: Kendall en Marlowe in *The Horse Soldiers*]

## 2.6. Conclusie ‘*You are a woman, maybe!*’

In de vier films die voor dit onderzoek gebruikt zijn worden verschillende vormen van mannelijkheid vertoond. In de eerste film zien we dat het hoofdpersonage meerdere vormen van mannelijkheid én vrouwelijkheid inzet. Hij is op het oog een voorbeeld van hegemoniale mannelijkheid maar aan het einde van de film laat hij zijn kwetsbaarheid zien. In de film *Shane* wordt gebruik gemaakt van alle drie door Connell genoemde soorten mannelijkheid.<sup>68</sup> Chris laat medeplichtige mannelijkheid zien door Shane te kleineren. Shane toont ondergeschikte mannelijkheid tegenover Ryker die juist hypermasculiene mannelijkheid laat zien waarbij hij zelfs zover gaat dat hij ‘vrouwelijke ruimten’ mijdt. Hij wordt echter

---

<sup>68</sup> Connell, Messerschmidt, ‘Hegemonic Masculinity’, 832-833.

uiteindelijk verslagen door Shane. In deze films wordt het inzetten van mannelijkheid en vrouwelijkheid beloond, terwijl de antagonisten voor hun hypermasculiniteit worden gestraft. In de twee laatste films zien we juist dat het hoofdpersonage alleen hegemoniale mannelijkheid vertoont. De personages zijn koel en hard, calculerend en verliezen soms hun beheersing waardoor ze tot geweld overgaan. Dit wordt in de films gecompenseerd door een tegenhanger die wel een vorm van ondergeschikte mannelijkheid laat zien. Martin is emotioneel, waar Ethan dat niet is, en dokter Kendall gaat tegen de regels in, waar Marlowe zich bij alles laat leiden door het protocol van het leger.

Al deze personages hebben iets gemeen, namelijk dat ze zich verplaatsen met een paard. In het volgende hoofdstuk wordt dit motief van het paard aan het verhaal toegevoegd en wordt onderzocht hoe mannelijkheid via dit symbool op het publiek wordt overgedragen.



## Hoofdstuk 3

# Zwart, bruin of bont

## Paarden in de Western

### 3.1. Inleiding *Zwart, bruin of bont*

Hierboven is benoemd hoe paarden een motief zijn in het genre van de Western. Het publiek verwacht paarden in een Western film te zien. In het laatste hoofdstuk van dit bachelor werkstuk wordt gefocust op de rol van het paard. Centraal staat de deelvraag ‘Hoe werd het paard in de vier geselecteerde films ingezet?’ Voor de rol die paarden spelen in de vier films wordt de relatie tussen deze dieren en de menselijke personages bestudeerd. Worden paarden misschien behandeld als echte personages, zijn het enkel figuranten of zijn ze zelfs alleen maar onderdeel van de set? Vervolgens wordt gekeken welke rol deze dieren spelen in de verbeelding van de verschillende soorten mannelijkheid zoals die in hoofdstuk twee besproken zijn. Wordt het dier ingezet om het beeld van mannelijkheid te versterken of hebben ze er juist helemaal niets mee te maken? De films worden net als in het vorige hoofdstuk één voor één behandeld.

### 3.2. Paarden in *Broken Arrow*

In de film *Broken Arrow* worden paarden op verschillende manieren ingezet, maar voornamelijk als figuranten. De film begint met een *extreme wide shot*<sup>69</sup> waarin Jeffords en zijn paard in de verte bijna niet te zien zijn. Zij komen steeds dichterbij, dit wordt met een *tracking shot*<sup>70</sup> gevolgd. De *extreme wide shot* is hier bedoeld om de setting van de film te introduceren en om de eenzaamheid van Jeffords te accentueren. Hij keert naar deze eenzaamheid terug aan het einde van de film, na de dood van zijn vrouw, doormiddel van een vergelijkbare scène waarin de camera Jeffords volgt als hij langzaam met zijn paard verdwijnt

---

<sup>69</sup> New York Film Academy, ‘Glossary’, <<https://www.nyfa.edu/student-resources/glossary/>> [geraadpleegd op 08-01-2020] en Studiobinder, ‘The Ultimate Guide to Camera Shots (50+ Types of Shots and Angles in Film)’ <<https://www.studiobinder.com/blog/ultimate-guide-to-camera-shots/>> [geraadpleegd op 30-12-2019].

<sup>70</sup> New York Film Academy, ‘Glossary’, <<https://www.nyfa.edu/student-resources/glossary/>> [geraadpleegd op 08-01-2020] en Studiobinder, ‘The Ultimate Guide to Camera Shots (50+ Types of Shots and Angles in Film)’ <<https://www.studiobinder.com/blog/ultimate-guide-to-camera-shots/>> [geraadpleegd op 30-12-2019].

tussen de bergen. Voor deze afsluitende scène zijn in contrast met de beginscène monochrome kleuren gebruikt. Na het overlijden van Sonseeahray is er nog maar weinig kleur in het leven van Jeffords te vinden, ondanks dat hij weet dat “*wherever I went, in the cities, among the Apaches in the mountains, I always remembered my wife was with me.*” Wat hij nog wel heeft is zijn bruin met wit gespikkelde Appaloosa paard. De filmmakers hebben niet zomaar voor dit opvallend gekleurde paard gekozen. In de scène waarin Jeffords het stadje Tucson binnenrijdt wordt snel duidelijk dat hij als enige een Appaloosa paard heeft, alle andere paarden zijn simpel bruin, zwart of zandkleurig van kleur. In een latere scène waarin een karavaan Amerikaanse kolonisten door de Apaches onder leiding van Cochise wordt aangevallen zien we dat de kolonisten enkel eenkleurige paarden hebben terwijl de Apaches op alle denkbare gekleurde paarden rijden, van wit tot zwart tot bont. Het gestippelde paard van Jeffords is vanuit deze context een teken dat hij in beide werelden verkeert, in die van de kolonisten én die van de Apache.



[Fig. 3: Jeffords en zijn Appaloosa in *Broken Arrow*]

De manier waarop Jeffords met zijn Appaloosa paard omgaat is een teken van zijn ambivalente houding tegenover mannelijkheid. In tegenstelling tot andere mannen in de film zien we Jeffords zijn paard strelen en vriendelijk en rustig aandrijven in plaats van aan de teugels te trekken of met zijn hakken voorzien van sporen te schoppen. McMahon suggereert dat mannen in Westerns als doel hebben hun paarden te domineren zoals ze ook mensen willen domineren. Dit is voor Jeffords niet het geval, wat dus ook een teken is dat hij in relatie

tot zijn paard geen hegemoniale mannelijkheid inzet.<sup>71</sup> Ondanks dat wordt de combinatie van Jeffords te paard aan het begin van de film ook in hele klassieke zin gebruikt. Terwijl Jeffords een Apache jongen probeert te helpen wordt hij vanuit een *low angle shot*<sup>72</sup> gefilmd. Door Jeffords met een *low angle shot* vanaf de grond in beeld te brengen lijken hij en zijn paard groter dan ze eigenlijk zijn. Hiermee wordt dominantie en overmacht gesuggereerd.<sup>73</sup>

Het paard dient in deze film vooral om de ambivalentie van Jeffords als personage te tonen door een gespikkelde Appaloosa te gebruiken en door Jeffords in de ene scène als dominant neer te zetten, terwijl de andere scène toont hoe hij een vriendschappelijke relatie met het dier heeft. Deze dominantie verwijst naar het inzetten van hegemoniale mannelijkheid door Jeffords, terwijl de vriendschappelijke relatie met het paard juist, net als zijn vredelievende aard, als niet-mannelijk wordt gezien.

### 3.3. Paarden in *Shane*

*Shane* is een film waar vrijwel elke scène, elke *shot*, een betekenis heeft. Shane komt in de opening van de film op zijn paard het beeld binnenrijden vanuit de bergen maar rijdt van de camera af. Daarna volgt een *extreme wide shot* waarin Shane zich op zijn paard van links naar rechts door het beeld verplaatst terwijl de camera stilstaat, dit noemen we een *fixed shot*.<sup>74</sup> Deze scène heeft als doel om Shane neer te zetten aan de hand van zijn omgeving. Miller heeft in zijn artikel beschreven hoe de associatie tussen Shane enerzijds en de bergen en het licht anderzijds laat zien dat de hoofdpersoon een half leven leidt waarbij hij geen onderdeel van de maatschappij uitmaakt, maar deze maatschappij wel probeert te verbeteren.<sup>75</sup> Deze tegenstrijdigheid in het personage van Shane wordt ook in de laatste scène van de film opnieuw duidelijk gemaakt door Shane in een vergelijkbare *extreme wide shot* van de camera af naar de bergen te laten terugkeren. De gehele film draait om binaire verschillen als vrouw/man, goed/kwaad, buiten/binnen, licht/donker, etc.

---

<sup>71</sup> McMahon, 'Beating a Live Horse', 335-336.

<sup>72</sup> New York Film Academy, 'Glossary', <<https://www.nyfa.edu/student-resources/glossary/>> [geraadpleegd op 08-01-2020] en Studiobinder, 'The Ultimate Guide to Camera Shots (50+ Types of Shots and Angles in Film)' <<https://www.studiobinder.com/blog/ultimate-guide-to-camera-shots/>> [geraadpleegd op 30-12-2019].

<sup>73</sup> Raulff, *Farewell to the Horse*, 202.

<sup>74</sup> New York Film Academy, 'Glossary', <<https://www.nyfa.edu/student-resources/glossary/>> [geraadpleegd op 08-01-2020] en Studiobinder, 'The Ultimate Guide to Camera Shots (50+ Types of Shots and Angles in Film)' <<https://www.studiobinder.com/blog/ultimate-guide-to-camera-shots/>> [geraadpleegd op 02-01-2020].

<sup>75</sup> Miller, 'Shane Redux', 67, 69 en 71.

Dit gebeurt ook in de manier waarop paarden worden ingezet in de film. Aan het begin van de film zien we Shane het erf van de Starrett familie oprijden, hij komt stapvoets aanrijden en rijdt keurig om het moestuintje heen. Niet veel later komt ook Ryker met zijn bende het erf op. In plaats van stapvoets komen zij galopperend aanrijden en wordt het moestuintje vernield door de paardenhoeven. Het belang van dit verschil in gedrag wordt doormiddel van een *medium close-up shot*<sup>76</sup> benadrukt. In dit *shot* zijn alleen de paardenbenen en het moestuintje waar zij doorheen lopen te zien. Het gebruik van de *close-up* suggereert dat dit een belangrijk detail is die met Ryker en zijn bende geassocieerd moet worden.

*Close-ups* van paardenbenen worden aan het einde van de film nog een keer gebruikt, maar in dat geval als een soort doorkijkje voor de actie die zich verderop afspeelt. Als Joe Starrett en Shane in gevecht raken wordt dit gefilmd door de benen van de paarden die in paniek raken door het gevecht. De *close-ups* van de angstige paarden tijdens de strijd tussen de twee mannen dient als voorbode voor wat gaat komen, namelijk het gevecht tussen Shane en Ryker en zijn bende in de saloon en de moord die daarop volgt.<sup>77</sup> Paarden worden ook in een scène hiervoor als teken van de dood gebruikt. Nadat kolonist Stonewall Torrey door *gunslinger* Jack Wilson is vermoord neemt kolonist Axel Shipstead het lichaam mee naar de Starretts en Shane. Die laten op dat moment hun paarden water drinken in een stroom, maar lopen buiten beeld in de richting van Shipstead die al rijdend zijn verhaal doet. De camera blijft met een *fixed shot* stilstaan en is gefocust op de paarden die water aan het drinken zijn. Door het gehinnik van de paarden is Shipstead slecht te verstaan. Daarnaast zie je hem al rijdend af en toe achter de paarden verdwijnen op zijn weg naar Joe Starrett en Shane. Hier zijn de paarden als teken van de dood belangrijker dan Shipsteads uitleg hoe en waarom de moord heeft plaatsgevonden. Paarden worden in deze film veel meer dan in de andere films gebruikt als symbolen om het verschil tussen goed en kwaad uit te drukken.

### 3.4. Paarden in *The Searchers*

Ethan Edwards is een personage dat vrijwel alleen hegemoniale mannelijkheid inzet. Hij is calculerend en op sommige momenten agressief. De manier waarop hij met zijn paarden omgaat reflecteert dit gedrag. Er wordt geschopt, getrokken en geslagen om het dier tot het

---

<sup>76</sup> New York Film Academy, 'Glossary', <<https://www.nyfa.edu/student-resources/glossary/>> [geraadpleegd op 08-01-2020] en Studiobinder, 'The Ultimate Guide to Camera Shots (50+ Types of Shots and Angles in Film)' <<https://www.studiobinder.com/blog/ultimate-guide-to-camera-shots/>> [geraadpleegd op 02-01-2020].

<sup>77</sup> Raulff, *Farewell to the Horse*, 221-223.

uiterste te drijven, ondanks dat Ethan op sommige momenten benadrukt hoe belangrijk rust voor de dieren is. De andere personages in de film behandelen de dieren allemaal op dezelfde afstandelijke en harde manier. Zelfs Martin, die in tegenstelling tot Ethan geen hegemoniale mannelijkheid laat zien, is niet vriendelijk tegen de paarden waar hij mee in aanraking komt. Als Martin geïntroduceerd wordt zien we hem al galopperend arriveren bij het huis van Ethans broer. Hij rijdt een zandkleurig paard zonder zadel en springt er in één beweging af. Dit zonder zadel rijden is iets wat in Westerns enkel door Native Americans wordt gedaan. Het is dan ook een voorbode voor de scène daarna, waarin Ethan ontdekt dat Martin Native American bloed heeft. Net als in *Broken Arrow* wordt hier een onderscheid gemaakt tussen de Amerikaanse kolonisten en de Native Americans aan de hand van het soort paarden dat zij berijden. De kolonisten hebben simpele bruine en zwarte paarden, terwijl de Natives voornamelijk bonte paarden hebben.



[Fig. 4: Ethan Edwards in *The Searchers*]

Van Ethan wordt al snel duidelijk dat hij een uitstekende ruiter en een harde man is. Als de patrouille de dode Native American vinden schiet Ethan de ogen van het lijk uit. Hij weet zonder moeite zijn paard dat schrikt van de knallen in bedwang te houden, terwijl Martin die op dat moment naast hem staat daar aanzienlijk meer moeite mee heeft. Het dominante en agressieve gedrag van Ethan wordt ook in de climax van de film via het paard goed in beeld gebracht. Bij de aanval op het kamp van Scar rijdt Ethan op zijn paard één van de tipi's

binnen. In de tent zien we vervolgens de borst van het paard in een *close-up hip level shot*.<sup>78</sup> Ethan stapt af, ziet de dode Scar liggen en pakt zijn mes om vermoedelijk diens scalp af te snijden en mee te nemen. Vervolgens rijdt Ethan weer met zijn paard de tipi uit, in beeld gebracht met een *cowboy shot* in *low angle*<sup>79</sup> waarin hij en zijn paard vanaf de gordel in beeld worden gebracht. De *cowboy shot* heet zo omdat deze veel in Westerns wordt gebruikt. Hierin zien we het bovenlichaam gefilmd vanaf het midden van het bovenbeen. Doel hiervan is om het personage zo in beeld te brengen dat de revolver van de cowboy goed zichtbaar is. Dit *shot* is hier relevant om de kijker alert te maken op de wapens die Ethan bij zich heeft en mogelijk gaat gebruiken tegen zijn nichtje Debbie die met Martin uit een tipi is gevlucht, maar nu oog in oog komt te staan met Ethan die eerder in de film dreigementen naar haar heeft geuit. De *low angle* benadrukt de dreiging die Ethan naar Debbie uitstraalt. De camera gaat snel omhoog en geeft ons een *medium close-up* van Ethan's gezicht dat emotioneel is, hij lijkt als in een trance naar Debbie te kijken en gaat vervolgens achter haar aan.

Martin probeert hem nog tegen te houden, maar Ethan slaat hem van zich af en achtervolgt Debbie. Zijn paard is in paniek en trappelt, steigert en snuift tijdens de achtervolging. Dit is een klassiek gebruik van het paard als symbool van angst en terreur en de brenger van de dood.<sup>80</sup> Het paard wordt in *The Searchers* vooral in praktische zin gebruikt als vervoersmiddel, maar het wordt op sommige momenten, zoals deze scène tijdens de climax, ook ingezet als symbool. Doormiddel van het in beeld brengen van Ethan en zijn paard en de manier waarop Ethan met zijn paard omgaat wordt benadrukt dat Ethan vooral hegemoniale mannelijkheid inzet in zijn handelingen en interactie met andere personages.

### 3.5. Paarden in *The Horse Soldiers*

Zoals de titel al suggereert komen in *The Horse Soldiers* veel paarden voor, de film gaat immers over een cavalerie-eenheid in de Amerikaanse Burgeroorlog. Bijna elke scène in deze film bevat paarden zowel op de voorgrond als in de achtergrond. Toch worden de paarden vrijwel niet voor het verhaal ingezet. De dieren zijn alleen aanwezig, omdat ze noodzakelijk

---

<sup>78</sup> New York Film Academy, 'Glossary', <<https://www.nyfa.edu/student-resources/glossary/>> [geraadpleegd op 08-01-2020] en Studiobinder, 'The Ultimate Guide to Camera Shots (50+ Types of Shots and Angles in Film)' <<https://www.studiobinder.com/blog/ultimate-guide-to-camera-shots/>> [geraadpleegd op 02-01-2020].

<sup>79</sup> New York Film Academy, 'Glossary', <<https://www.nyfa.edu/student-resources/glossary/>> [geraadpleegd op 08-01-2020] en Studiobinder, 'The Ultimate Guide to Camera Shots (50+ Types of Shots and Angles in Film)' <<https://www.studiobinder.com/blog/ultimate-guide-to-camera-shots/>> [geraadpleegd op 02-01-2020].

<sup>80</sup> Raulff, Farewell to the Horse, 223.

zijn voor de cavalerie-eenheid. Kolonel Marlowe is een harde, maar verstandige, legerleider en gedraagt zich tegenover de paarden op dezelfde manier als tegenover zijn troepen. Hij drijft iedereen tot het uiterste door lange afstanden af te leggen door moeilijk begaanbaar terrein zoals een moeras.

In de scène waarin Marlowe eindelijk de controle over zijn emoties verliest en drankglazen vernielt zien we in een *fixed full shot*<sup>81</sup> hoe een soldaat te paard de saloon binnenrijdt en luid aankondigt dat het gelukt is om de stoomlocomotief onschadelijk te maken. Marlowe die op dat moment al aardig wat drank op heeft en even daarvoor een jonge soldaat heeft zien sterven wordt woedend en trekt de ruiter van zijn paard. Hij jaagt het dier met veel geschreeuw en een klap op zijn achterhand weg uit de saloon en geeft ook de soldaat een schop onder zijn achterste om hem ook naar buiten te jagen. Op andere momenten zien we hoe Marlowe brieven leest en schrijft terwijl hij op zijn paard zit, hij is dus een zeer vaardige ruiter die meerdere dingen tegelijkertijd kan doen.

In tegenstelling tot *Broken Arrow* en *Shane* waar het paard gebruikt wordt om de positie van het hoofdpersonage of zijn ondergeschikte mannelijkheid te benadrukken gebeurt dit in *The Horse Soldiers* veel minder sterk. Kolonel Marlowe zet een hegemoniale vorm van mannelijkheid in om zijn positie in het leger te bevestigen en zijn vorm van mannelijkheid wordt gekenmerkt door zijn harde en bijna emotioneloze karakter. Net als in *The Searchers* wordt dit benadrukt door de manier waarop met het paard wordt omgegaan. Marlowe heeft een goede maar harde rijstijl waarbij hij veel aan de teugels trekt, hard schopt en zijn paard over bijna onbegaanbaar terrein, zoals door het moeras, greppels en over spoorlijnen, dwingt. Zoals McMahon omschreven heeft, gebruikt Marlowe in deze film zijn dominantie over het paard om zijn competentie als legerkolonel te bevestigen.<sup>82</sup> Hoewel hij al een dominante positie in het leger inneemt worden zijn beslissingen op verschillende momenten door kolonel Phil Secord in twijfel getrokken. Marlowe compenseert deze twijfel aan zijn competentie door zijn paard met harde hand te domineren.

---

<sup>81</sup> New York Film Academy, 'Glossary', <<https://www.nyfa.edu/student-resources/glossary/>> [geraadpleegd op 08-01-2020] en Studiobinder, 'The Ultimate Guide to Camera Shots (50+ Types of Shots and Angles in Film)' <<https://www.studiobinder.com/blog/ultimate-guide-to-camera-shots/>> [geraadpleegd op 03-01-2020].

<sup>82</sup> McMahon, 'Beating a Live Horse', 334-336.

### 3.6. Conclusie Zwart, bruin of bont

Paarden zijn een onmisbaar onderdeel van Western films die veelal door mannen gedomineerd worden. In de vier films die besproken zijn worden de dieren op verschillende manieren ingezet. In de film *Broken Arrow* zien we paarden met verschillende kleuren. Hoofdpersonage Jeffords is een Amerikaanse kolonist maar rijdt op een gespikkeld paard hierdoor wordt verbinding gemaakt met de Apaches die veelal op bonte paarden rijden. Daarnaast worden paarden in de films *Broken Arrow* en *Shane* in combinatie met hun berijders ingezet om hen te onderscheiden van de andere personages in het verhaal. Waar Jeffords zowel mannelijk als vrouwelijk gedrag laat zien en Shane een typisch voorbeeld is van ondergeschikte mannelijkheid zie je dit terug in de vriendelijke omgang met hun paard.

In de laatste twee films is dit anders en wordt het paard juist gebruikt om het bestaande klassieke beeld van de cowboy-held te bevestigen. De personages in deze films stralen een hegemoniale vorm van mannelijkheid uit, die in de Verenigde Staten van de jaren vijftig dominant was, en die wordt bevestigd door de manier waarop zij met hun paarden omgaan.

Het laatste gedeelte van dit bachelor werkstuk, dat nu volgt, bestaat uit een conclusie waarin de hoofdvraag ‘Hoe werd het paard in vier Amerikaanse Western-films uit de jaren vijftig als motief ingezet om mannelijkheid tot uitdrukking te brengen?’ centraal staat.

# Conclusie

In dit bachelor werkstuk is onderzoek gedaan naar films binnen het genre van de Western nadat uit de oriëntatiefase bleek dat er een gebrek aan literatuur was over de rol van het paard binnen de Western. Dit vond ik opvallend, omdat het paard een onmisbaar motief van het genre is. Tot nu toe heeft onderzoek naar de Western zich vooral gericht op het gebruik van seks, geweld, ruimte, de verbeelding van genderuitingen en de Amerikaanse identiteit. Dit bachelor werkstuk is een poging om een bijdrage te leveren aan de bestaande literatuur. Daarom heb ik onderzoek gedaan aan de hand van de vraag ‘Hoe werd het paard in vier Amerikaanse Western-films uit de jaren vijftig als motief ingezet om mannelijkheid tot uitdrukking te brengen?’ Ik heb de vier films geanalyseerd op het gebied van filmtechnieken en dialoog. Eerst zijn de verschillende vormen van mannelijkheid die de personages in de films inzetten bekeken en vervolgens is dit gekoppeld aan de manier waarop zij met het paard omgaan en hoe het paard zelf in beeld werd gebracht.

In de Amerikaanse cultuur spelen Westerns een grote rol. Baker stelt dat geweld in deze films een drijfveer is voor de Amerikaanse natievorming en mannelijkheid gekoppeld is aan Amerikaanse waarden als geweld, vooruitgang en beschaving. Uit de resultaten van dit onderzoek kan geconcludeerd worden dat het tweeledige mannelijkheidsideaal, zoals Baker omschreven heeft, uit de jaren vijftig terug te vinden is in de Western-films die in deze tijd gemaakt zijn. Dit zien we op verschillende manieren terug, namelijk doordat de hoofdpersonen verschillende vormen van mannelijk en vrouwelijk gedrag combineren. Of doordat het eenzijdige gedrag van een hypermasculien hoofdpersonage gecompenseerd wordt met een tegenhanger die ondergeschikte mannelijkheid laat zien. Westerns uit de jaren vijftig probeerden, zoals Fenin en Everson beargumenteerden, de films realistischer te maken dan die uit de periode daarvoor. De manier waarop het tweeledige mannelijkheidsideaal verbeeld werd is een voorbeeld van dit realisme.

In eerste instantie lijkt het erop dat het paard een figuur in de Western is dat van ondergeschikt belang is. Uit de analyse kan echter geconcludeerd worden dat dit niet het geval is, maar dat het paard een belangrijke rol in de films speelt. De combinatie van paard en ruiter werd ingezet als symbool voor de dominantie van de Amerikaanse man en de overheersing van de Amerikaanse kolonisten over de Native Americans. Dit wordt ondersteund door

klassieke filmtechnieken, zoals de *low angle shot*. Uit analyse van de films is gebleken dat als het personage zowel mannelijk als vrouwelijk gedrag vertoont dit reflecteert in zijn gedrag tegenover zijn paard. In de ene situatie wordt het paard vriendelijk behandeld, terwijl in een andere situatie het dier met geweld overmeesterd wordt.

De vraag die in dit bachelor werkstuk centraal stond ging over de manier waarop het paard in de Western ingezet werd in relatie tot de verbeelding van mannelijkheid. In alle vier onderzochte films is het paard als het ware een verlengstuk van de cowboy-held. De soorten mannelijkheid die de hoofdpersonages vertonen wordt doormiddel van het gedrag richting de paarden waar zij op rijden uitgedragen. Het paard is in alle Westerns prominent aanwezig, maar het dier speelt in de ene film een belangrijkere rol dan in de andere. Uit de prominente aanwezigheid van het paard in de Western kan gesteld worden dat het een belangrijk motief binnen het genre is. Zodra de toeschouwer een Western gaat kijken, verwacht hij of zij ook paarden te zien. Met de lange traditie van de Western als genre en de vele duizenden films die binnen dit genre zijn gemaakt is het opvallend dat er maar weinig onderzoek gedaan is naar de rol van het paard. Dit bachelor werkstuk had als doel om een bijdrage te leveren aan dit gebrek aan literatuur.

# Bibliografie

Baker, B., *Masculinity in Fiction and Film: Representing Men in Popular Genres, 1945-2000* (Londen, 2005).

Birke, L., Brandt, K., 'Mutual Corporeality: Gender and Human/Horse Relationships', *Women's Studies International Forum* 32:3 (2009), 189-197.

Burke, P., *What is Cultural History?* (Cambridge, 2008).

Connell, R. W., Messerschmidt, J. W., 'Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept', *Gender & Society* 19:6 (2005), 829-859.

Ellis, K., 'On the Warpath: John Ford and the Indians', *Journal of Popular Film and Television* 8:2 (1980).

Epstein, B., 'Anti-Communism, Homophobia, and the Construction of Masculinity in the Postwar U.S.', *Critical Sociology* 20:3 (1994).

Fantoni, G., 'A Very Long Engagement: The Use of Cinematic Text in Historical Research', in: Carlsten, J. M., McGarry, F. (red.), *Film, History and Memory* (New York, 2015), 18-31.

Fenin, G. N., Everson, W. K., *The Western: From Silents to Cinerama* (New York, 1962).

Handoo, J., 'Cultural Attitudes to Birds and Animals in Folklore', in: Willis, R. (red.), *Signifying Animals: Human Meaning in the Natural World* (Londen, 1990), 34-38.

Hatch, K., 'New Faces of Masculinity', in: M. Pomerance (red.), *American Cinema of the 1950s: Themes and Variations* (New Brunswick, 2005), 43-64.

Kaminsky, S. M., 'The Samurai Film and the Western', *Journal of Popular Film and Television* 1:4 (1972), 312-324.

Malpas, J., 'A Western Sense of Place: The Case of George Stevens's *Shane*', *GeoHumanities* 1:1 (2015), 36-50.

McMahon, J. L., 'Beating a Live Horse: The Elevation and Degradation of Horses in Westerns', McMahon, J. L., Csaki, B. S. (red.), *The Philosophy of the Western* (Lexington, 2010), 329-350.

Meyers, J., 'How Media is Redefining Men and how Men are Redefining Media', *HuffPost* <[https://www.huffpost.com/entry/how-media-is-redefining-men-and-how-men-are-redefining\\_b\\_59b18166e4b0c50640cd657f?guccounter=1&guce\\_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2x1LmNvbS8&guce\\_referrer\\_sig=AQAAADK\\_vrSR8cIVacN6VfcAF22Za8D2ghqUz8R83oJFhm0BtTKfp4pWc02pxBQzvEw6ztBi7hfb5CaGWTjgvNSOUsc18VV08T4UUxW\\_0Za1Y7dDiVWg-2Z5gV7pCGduwYTrQ3lA1Hn0\\_hkStZGk\\_HMXKlinzyTX4Oa\\_66K\\_4VSjWP1](https://www.huffpost.com/entry/how-media-is-redefining-men-and-how-men-are-redefining_b_59b18166e4b0c50640cd657f?guccounter=1&guce_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2x1LmNvbS8&guce_referrer_sig=AQAAADK_vrSR8cIVacN6VfcAF22Za8D2ghqUz8R83oJFhm0BtTKfp4pWc02pxBQzvEw6ztBi7hfb5CaGWTjgvNSOUsc18VV08T4UUxW_0Za1Y7dDiVWg-2Z5gV7pCGduwYTrQ3lA1Hn0_hkStZGk_HMXKlinzyTX4Oa_66K_4VSjWP1)>.

Miller, G., 'Shane Redux: *The Shootist* and the Western Dilemma', *Journal of Popular Film and Television* 11:2 (1983), 66-77.

Mueller, S., Buschendorf, C., Sarkowsky, K. (red.), *Violence and Open Spaces: The Subversion of Boundaries and the Transformation of the Western Genre* (Heidelberg, 2017).

New York Film Academy, 'Glossary', <<https://www.nyfa.edu/student-resources/glossary/>>.

Peek, W. C., 'The Romance of Competence: Rethinking Masculinity in the Western', *Journal of Popular Film and Television* 30:4 (2003), 206-219.

Pham, J., 'BTS is Redefining What it Means to be Masculine & Attractive in America', *StyleCaster* <<https://stylecaster.com/bts-masculinity-america/>>.

Plate, L., 'Mannelijkheid als strijdtoneel: William Stoner en mannenstudies', in: Buikema, R., Plate, L. (red.), *Handboek genderstudies in media, kunst en cultuur* (Bussum, 2015), 163-180.

Polan, D., *Scenes of Instruction: The Beginnings of the U.S. Study of Film* (Berkeley).

Pramaggiore, M., Wallis, T., *Film: A Critical Introduction* (Londen, 2005).

Raulff, U., *Farewell to the Horse: A Cultural History* (New York, 2015).

Rijsbergen, D. van, *Het onbehagen van de man* (Amsterdam, 2009).

Roth, B. E., 'Violence the Western Way', *Psychanalytic Review* 84:5 (1997), 743-751.

Rotundo, E. A., *American Manhood: Transformations in Masculinity from the Revolution to the Modern Era* (New York, 1993).

Stanfield, P., 'The Western 1909-14: A Cast of Villains', *Film History* 1:2 (1987), 97-112.

Studiobinder, 'The Ultimate Guide to Camera Shots (50+ Types of Shots and Angles in Film)' <<https://www.studiobinder.com/blog/ultimate-guide-to-camera-shots/>>.

Studlar, G., Bernstein, M. (red.), *John Ford Made Westerns: Filming the Legend in the Sound Era* (Indianapolis, 2001).

Timm, A. F., Sanborn, J. A., *Gender, Seks and the Shaping of Modern Europe. A History from the French Revolution to the Present Day* (Londen, 2016).

Tuin, I. van der, 'Feminisme als strijdtoneel: Simone de Beauvoir en de geschiedenis van het feminisme', in: R. Buikema, L. Plate (red.), *Handboek genderstudies in media, kunst en cultuur* (Bussum, 2015), 19-38.

Verstraten, P. W. J., *Screening Cowboys. Reading Masculinities in Westerns* (onuitgegeven dissertatie, Universiteit van Amsterdam, 1999).

Walker, J. (red.), *Westerns: Films Through History* (Londen, 2001).

ZicoSuave, 'Symbolism in the Western Genre: Love Thy Horse as Thyself', *The Artifice* <<https://the-artifice.com/symbolism-in-the-western-genre/>>.

# Bronnenlijst

*Broken Arrow* (20<sup>th</sup> Century Fox, 1950), reg. Delmer Daves,  
<<https://www.imdb.com/title/tt0042286/>>.

*The Great Train Robbery* (Edison Manufacturing Company, 1903), reg. Edwin S. Porter  
<[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/transcoded/4/42/The\\_Great\\_Train\\_Robbery\\_%281903%29\\_-\\_yt.webm/The\\_Great\\_Train\\_Robbery\\_%281903%29\\_-\\_yt.webm.360p.vp9.webm](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/transcoded/4/42/The_Great_Train_Robbery_%281903%29_-_yt.webm/The_Great_Train_Robbery_%281903%29_-_yt.webm.360p.vp9.webm)>.

*The Horse Soldiers* (United Artists, 1959), reg. John Word,  
<<https://www.imdb.com/title/tt0052902/>>.

*The Searchers* (Warner Bros., 1956), reg. John Word,  
<<https://www.imdb.com/title/tt0049730/>>.

*Shane* (Paramount Pictures, 1953), reg. George Stevens,  
<<https://www.imdb.com/title/tt0046303/>>.