

Universiteit Antwerpen
Faculteit Politieke en Sociale Wetenschappen
Academiejaar 2012-2013

MASTERPROEF

De historische representatie van *The Iron Lady*

Veerle Van den Bossche

Master in de Filmstudies en de Visuele Cultuur

Promotor: Prof. Dr. Roel Vande Winkel

Medebeoordelaar: Prof. Dr. Paul Huvenne



ABSTRACT

The historical representation of *The Iron Lady*

The Iron Lady, a film by Phyllida Lloyd which is released in 2011 and followed with a lot of commotion. The performance of Meryl Streep as the first female Prime Minister of Great-Britain was praised by many reviewers and awarded with an Oscar. Margaret Thatcher at that moment still living wasn't very loved by everyone. Another important controversy was the giving of an inaccurate image of Margaret Thatcher, expressed by co-workers. Including John Campbell, who previously wrote a biography of Thatcher's life, wasn't impressed by the presented story. This paper analyses the giving historical representation of the film *The Iron Lady*. Is *The Iron Lady* a good resource to introduce the life of Margaret Thatcher to the common citizens and what image of her is given to the viewer? First, an historical overview is provided with the academic debate about the interaction between film and history. A second part is a specific analysis about the film *The Iron Lady* in relation with the known history and other television adaptations.

Key words: Historical representation, The Iron Lady, Film, Margaret Thatcher, biopicture, Phyllida Lloyd

DANKWOORD

In dit “dankwoord” is het nodig om verschillende personen te bedanken die me steeds met raad en daad hebben bijgestaan. Deze masterproef betekent bijzonder veel voor mij en een welgemeende “bedankt” aan enkelen is zeker op zijn plaats.

Op de eerste plaats wil ik mijn ouders bedanken voor het luisteren naar mijn “problemen” bij het schrijven van deze masterproef. Vooral mijn moeder wil ik bedanken voor het aanhoren van mijn vele vragen, om me te motiveren door te zetten en voor het nalezen van deze masterproef.

Ook dank ik mijn promotor, prof. dr. Roel Vande Winkel, voor het helpen op weg zetten van deze masterproef en het ondersteunen van mijn onderwerpkeuze.

Aan alle bovengenoemde personen een welgemeende “dank u wel”.

Veerle Van den Bossche

Mei 2013

INHOUDSOPGAVE

1. INLEIDING	5
2. FILM EN GESCHIEDENIS	7
2.1. De waarde van de historische speelfilm	7
2.2. De pioniers van het onderzoek naar de historische speelfilm	9
3. CASE STUDY: THE IRON LADY	22
3.1. Wie, wat en hoe: een korte biografie van Margaret Thatcher	22
3.2. The Iron Lady, Margaret Thatcher en de historische representatie	26
3.2.1. Eerdere televisiefilms over Margaret Thatcher	26
3.2.2. Analyse The Iron Lady	31
4. BESLUIT	46
5. BIBLIOGRAFIE	48

1. INLEIDING

Lincoln, *Argo*, *The Help*, *War Horse*, *My Week with Marilyn* zijn slechts enkele titels van historische speelfilms die het goed doen in de twee laatste edities van de Oscaruitreikingen. Films in dit genre zijn al enige tijd een succesvolle en constante kandidaat om alvast een nominatie te behalen en vaak ook deze te verzilveren. Een tiental jaar eerder zijn films als *The Aviator*, *Frida*, *Girl with a pearl earring*, *Ray* en *Pollock* de Oscarkandidaten én tevens geplaatst in een historische setting (Vande Winkel & De Wever, 2005: 19). Opvallend is dat vele van deze handelen over één individu of toch een beperkte groep aan personages omvatten. Een decennium later zijn deze biopictures of biografische films nog steeds prominent aanwezig in het huidige filmaanbod en zijn ze nooit echt weggeweest.

Kritieken gericht aan deze historische speelfilms en specifiek aan de biopics is eveneens niet nieuw. Zowel critici als het publiek komen telkens met dezelfde vraag opzetten namelijk geven die films, al kan het ook om series gaan, het echte beeld van het hoofdpersonage en zijn omgeving in die specifieke periode. Een globaal en eenduidig antwoord dat alle biopics omvat is moeilijk te maken. De mate waarin de *story* mag primeren op *history* is niet strikt vastgelegd in regels of richtlijnen. Een specifieke film dient steeds film per film, onderwerp per onderwerp worden afgewogen om een accuraat antwoord te bekomen (Vande Winkel & De Wever, 2005: 19).

In 2012 wint Meryl Streep met haar rol als de eerste vrouwelijke Britse premier Margaret Thatcher in *The Iron Lady* de Oscar voor Beste vrouwelijke hoofdrol. Toch is de film zelf in België en elders door critici eerder lauw onthaald en het geschetste beeld van Thatcher hierin is niet discussievrij. Films zijn het niet verplicht aan de kijker om de werkelijkheid exact over te nemen. Maar als kijker verwachten we toch een zo accuraat mogelijk beeld wanneer een film duidelijk gebaseerd is op een bestaand figuur en bovendien in de pers wordt aangekondigd als een biopic (French, 2012). Het onderzoeksonderwerp is dus primair over de historische representatie van *The Iron Lady*, een film uit 2011 geregisseerd door Phyllida Lloyd. Het onderzoek naar de historische representatie gaat zich richten op de volgende onderzoeksvragen: Kan een historische speelfilm een goede bron zijn voor het verleden? Kan een speelfilm historisch correct zijn? En is dit nodig om een goede bron te zijn? Met *The Iron Lady* hier als case study wordt naar een historische speelfilm gekeken die bestemd is voor het grote publiek. Het leven van Margaret Thatcher is vooral interessant omdat zij een erg

omstreden figuur was en nog steeds is. Dit blijkt ook recentelijk nog bij Thatchers overlijden. Zowel bij de Britse burgers als op internationaal niveau zorgt zij nog steeds voor controversie. Door de ene wordt zij geliefd, door de andere wordt zij hevig gehaat. Ook bij academici en vooral historici is haar positionering eveneens een moeilijkheid, aangezien er geen consensus terug te vinden is over de plaats die zij in de geschiedenis krijgt of moet krijgen. In onze analyse gaan we verder specifiek op zoek of de speelfilm *The Iron Lady* een goede bron is om het leven van Margaret Thatcher te introduceren bij de gewone burger? Welk beeld roept deze film op bij de kijker? Daarbij zal gekeken worden naar wat wel en misschien belangrijker wat niet verteld wordt over Margaret Thatcher, en wat mogelijk vertekend is al dan niet in functie van het plot. Via een representatieanalyse zullen we nagaan waarom filmmakers een bepaalde keuze maken uit het beschikbare bronmateriaal. Hun selectief te werk gaan is noodzakelijk, maar hiermee verkondigen zij wel al dan niet bewust een bepaald discours.

2. FILM EN GESCHIEDENIS

2.1. De waarde van de historische speelfilm

Voor de grote massa is geschiedenis iets wat ze voornamelijk zien in films en televisieseries. Een veel beperkter aantal mensen doorbladeren een historische boek en een nog kleiner aantal gaat effectief in groep deelnemen aan een studie van historische onderwerpen. Ondanks de kijker zich in een bioscoopzaal of in de zetel voor televisie bevindt, zorgen visuele beelden bij de kijker voor een sterkere connectie met het verleden, iets wat zelden bereikt wordt wanneer men als leerling op de middelbare school over historische onderwerpen leert (Hughes-Warrington, 2007: 1). Daarbij krijgt de kijker de mogelijkheid om als ooggetuige van historische gebeurtenissen, deze vanop de eerste rij mee te maken (Herlihy, 1988: 1186).

Het valt niet te ontkennen dat de audiovisuele media, de laatste decennia een steeds belangrijkere en nadrukkelijker plaats innemen in het leven en denken van velen. Eerst film en iets later ook televisie zijn langzamerhand de belangrijkste media geworden waarlangs informatie over de cultuur verspreid is en vormen tegenwoordig twee van de belangrijkste wegen waarlangs mensen wereldwijd in contact komen met geschiedenis (Rosenstone, 2006: 3). De historische film speelt vooral een krachtige rol bij de vorming in het culturele begrip van het verleden. De historische films die in Hollywood gemaakt worden, spelen volgens Robert Burgoyne een beslissende rol bij het articuleren van een beeld over Amerika dat informeert, al kan het in sommige gevallen dat beeld ook in vraag stellen. Het geeft de Amerikaanse burger een gevoel van nationale zelf-identiteit, een beeld van de natie die dan wordt geprojecteerd op de wereld (Burgoyne, 2008: 1-2). Ondanks zijn stelling specifiek gericht is op het beeld dat de Amerikaanse films en burgers worden voorhouden, bepaalt deze historische films tevens de beeldvorming elders in de wereld. Films zijn dan wel populair, dat betekent niet dat de kijker het gegeven beeld zomaar vertrouwt. Boeken, academische historici en museums krijgen nog altijd meer krediet wanneer het gaat om historische juistheid. Films worden vaak enkel omschreven als een ontsnappingsmiddel, een “escape” uit de realiteit en daardoor enkel gezien wordt als louter entertainment en hebben niets te maken met ernstige gebeurtenissen en ontwikkelingen die men terugvindt in boeken (Hughes-Warrington, 2007: 1 & Rosenstone, 2006: 2). Men kan niet ontkennen dat naast het aanreiken van enige historische kennis aan een breed publiek, historische speelfilms er ook in slagen om interesse aan te wakkeren in bepaalde historische onderwerpen. Debatten over interpretatie

worden opgezet en leiden tot de publicatie van artikels en boeken over deze onderwerpen. *JFK* van Oliver Stone is een gekend voorbeeld, maanden na de première bleven kranten en magazines artikels uitbrengen over de filminterpretatie (Toplin, 2009: 9). Het potentieel dat de historische film heeft om sensatie op te wekken maakt het één van zijn belangrijkste troeven. Film kan beter dan elk ander medium het publiek laten onderdompelen, voelen en meeslepen. Bovendien bevat de film alvast het “actuele” geschiedbeeld (De Wever & Vande Winkel, 2007: 209).

Ondanks er het idee heerst dat alle films er zijn om faam voor regisseur en sterren uit te bouwen en geld voor de productiebedrijven te maken, waarbij voor hen geschiedenis “*just another tool to sell tickets*” is (Rosenstone, 2006: 2), dient er aandacht te zijn voor dit onderwerp. Alhoewel historische speelfilms, miniseries, documentaires, etc. verantwoordelijk zijn voor het beeld dat velen zich gevormd hebben over het verleden, mogen ze door de wetenschap niet genegeerd worden (Rosenstone, 2006: 4). Rosenstone (2006: 12) motiveert het onderzoek naar historische speelfilms op deze wijze:

*“Yet now, early in the twenty-first century, answering them has become an issue of some importance. Each day it becomes clearer to even the most academic of historians that the visual media are the chief conveyor of public history in our culture. That for every person who reads a book on a historical topic about which a film has been made, especially a popular film such as *Schindler's List* (1993), many millions of people are likely to encounter that same past on the screen. Rather than dismissing such works - as many professional historians and journalists continue to do - as mere 'fiction' or 'entertainment', or lamenting their obvious 'inaccuracies', it seems more judicious to admit that we live in a world shaped, even in its historical consciousness, by the visual media, and to investigate exactly how films work to create a historical world. This means focusing on what we might call their rules of engagement with the traces of the past, and investigating the codes, conventions, and practices by which they bring history to the screen.”* [eigen onderlijning]

Vele historici erkennen vandaag dat visuele media en specifiek film en televisie bijdragen aan het historisch bewustzijn en niet zomaar achterwege kan gelaten worden, ook niet in het academisch onderzoek. Maar hoe men deze beelden kan gebruiken en wat zij eigenlijk tonen of zeggen is voor vele academici niet hetzelfde.

2.2. De pioniers van het onderzoek naar de historische speelfilm

Het denken over het medium film heeft een ware evolutie ondergaan. Aanvankelijk vonden weinig academici het waard om aandacht te besteden aan film, en het medium film werd grotendeels genegeerd in academische debatten en publicaties. Cinema werd beschouwd als louter een wereld van verbeelding, enscenering en fictie; waar de kwaliteit van de films wetenschappers weerhield om films te bekijken op een gegronde manier als vertellend over het verleden. Er bevond zich een enorme figuurlijke muur dat de hoge cultuur scheidde van de lagere massacultuur. Wat betekende dat films niet ernstige genomen konden worden totdat deze muur werd neergehaald, dat startte in de jaren 60 van de vorige eeuw. Doorheen de jaren zal de historische speelfilm steeds ernstiger worden genomen, zoals blijkt uit het toegenomen aantal wetenschappelijke boeken en artikels, conferenties en tijdschriften die het onderwerp behandelen (Rosenstone, 2006: 20-21). Theoretische uiteenzettingen verschijnen steeds meer over film en geschiedenis en analyses van (individuele) films, ook in historische tijdschriften. Om ons onderzoek te situeren dient eerst een overzicht te worden gegeven over de huidige stand van zaken in het discours rond film en geschiedenis.

Het film-theoretisch discours over de historische speelfilm is nog relatief jong en maakte opgang wanneer de aanspraken van de traditionele geschiedenis en haar Eurocentrisch meta-narratieven geleidelijk in vraag werden gesteld vanuit verschillende hoeken en disciplines. Uit onder andere het feminisme, narratologie en post-modernisme kon een klimaat ontstaan waarin academici starten om populaire cultuur meer *au sérieux* te nemen en starten met de relatie tussen film en historische kennis nauwer te bekijken (Rosenstone, 2006: 21).

Marc Ferro en Pierre Sorlin, beide historici benaderen vanaf de jaren 70 in Frankrijk de historische speelfilms bovenal als een sociaal-culturele indicator in de context waarin de films zijn gemaakt. De eerste essays van Marc Ferro verschijnen in het Franse tijdschrift van de *Annales*-school. Een stroming waarbij de geschiedschrijving zich focust op alle lagen van de maatschappij en niet uitsluitend op de grote, politieke gebeurtenissen. Film, niet noodzakelijk een historische film, kan als een cultureel artefact of een nieuwe historische bron gebruikt worden. Aanvullende inzichten over de geschiedenis kunnen geleverd worden door film, aangezien zij optreedt als getuige van een sociale, politieke, economische en intellectuele context. Historische films ziet Ferro als een neerslag van het discours waarbinnen hij gemaakt is en het eigenlijk niet meer is dan een filmische transcriptie van een visie op geschiedenis die door anderen is ontworpen. Kijken naar het discours dat film uitdrukt, dat mogelijk conform

kan zijn met het dominante ideologische discours, maar ook als tegendiscours of als een onafhankelijke en vernieuwende kijk op de geschiedenis gebruikt is (Vandelanoitte, 2012: 5-8 & Rosenstone, 2006: 22).

Niet zo vergaand als Ferro is Pierre Sorlin, die benadrukt in *The Film in History* (1980) dat alle films, ook deze gebaseerd op historische kennis, uiteindelijk fictieel zijn. Verfilmde geschiedenis is daarbij louter een kaderwerk, gebruikt als basis of tegenhanger van een politieke thesis. Voor Sorlin is het verfilmde verhaal niets meer dan een handig middel om in feite te spreken over de huidige tijd (Toplin & Eudy, 2002: 9-10 & Sorlin, 2001: 38). Hij erkent dat “*history is a society’s memory of its past, and that the functioning of this memory depends on the situation in which the society finds itself*” (Sorlin, 2001: 34-35). Zelfs als films gebaseerd zijn op historische bewijzen, zijn deze eveneens slechts grotendeels “een reconstructie op een puur imaginaire wijze”. Toch vindt hij dergelijke “fictionele geschiedenis” niet waardeloos en kunnen ze voor academici een betekenis inhouden. Bepaalde “groepen” films die over hetzelfde historische onderwerp handelen kunnen met elkaar in verband gebracht worden. Films met onderwerpen zoals de Franse Revolutie of de Amerikaanse Burgeroorlog bieden hiermee het ruimere historische discours dat gecreëerd is door professionelen. Volgens Sorlin negeren historici en journalisten vandaag te vaak, net zoals geschreven geschiedenis, dat films dienen beoordeeld te worden niet tegenover onze huidige kennis of interpretatie van het onderwerp, maar dat deze moeten gezien worden met betrekking tot de historische kennis van de tijd waarin ze zijn gerealiseerd. Deze historische speelfilms zijn waardevol omdat zij de destijds culturele erfenis van elk land of gemeenschap omvatten zoals data, gebeurtenissen en personages die bekend zijn bij alle leden van die gemeenschap, het “historische kapitaal” van een samenleving tonen zoals Sorlin dit noemt. Bovendien bevatten ze eveneens informatie over de denkbeelden en mentaliteiten die destijds gangbaar zijn. Hij geeft ook aan dat zo goed als alle films, al dan niet indirect, naar dit heden verwijzen (Rosenstone, 2006: 23 & Sorlin, 2001: 34-38). Een filmische vorm van geschiedschrijving is mogelijk en Eisensteins *Oktober* uit 1927 vormt daar een voorbeeld van (Landy, 2001: 13).

De stelling van Sorlin wordt door onder andere Robert Brent Toplin als te provocatief en té simplistisch opgevat. Het is juist dat filmmakers vaak geschiedenis inroepen als modus om verhalen te vertellen die een betekenis hebben voor het heden. Hun motivatie voor het maken van films is nauwelijks zo eendimensionaal als door Sorlin gesuggereerd wordt. Nadeel als gevolg hiervan is dat wetenschappers daarop de films primair behandelen als metaforen die

gericht zijn op huidige kwesties en wijzen alle mogelijke perspectieven die de filmmaker ook heeft op de geschiedenis zelf af (Toplin & Eudy, 2002: 10). Zowel Ferro als Sorlin zijn ervan overtuigd dat films ons meer vertellen over de tijdsperiode waarin ze zijn geproduceerd, dan een weergave zijn van de tijd die vertoond wordt op het scherm (Hughes-Warrington, 2007: 4).

Eveneens in de jaren zeventig heeft Ian Jarvie over film en geschiedenis geschreven. In 1978 met *Seeing through Movies* stelt Jarvie dat films op zichzelf gebruikt kunnen worden als document en open staan voor elke interpretatie. Waarbij men interpretatie kan controleren enkel door het opbouwen van een beperkende context en daarbij gebruik te maken van andere bronnen zoals bijvoorbeeld brieven, publieke notulen of eerdere geschiedenissen en biografieën. Papieren stukken vormen onoverkomelijk de primaire bronnen waarop men terugvalt. Film kan daarbij corrigeren, toevoegen of invulling geven aan de papieren gegevens. Voor Jarvie zijn films slechts hooguit een aanvulling op de geschreven geschiedenis, een visuele hulp of een illustratie. Geschreven taal ziet hij als het beste medium voor rationele discussies. Terwijl film een erg ongeschikt medium voor geschiedschrijving vormt, omdat het geen toegankelijk medium is om aan academische historiografie te doen. Film is “*a very poor and very clumsy medium for presenting argument*” schrijft Jarvie (1978: 377). Al kan men de vraag stellen of men film op deze wijze wel als primair middel wil gebruiken om aan academische historiografie te doen. Voor hem ligt de motivatie in het niet-gebruik van films in de erg eenzijdige kijk die het aanbiedt, dat als erg overtuigend overkomt bij de onkritische mens en wanneer wel alternatieven worden gepresenteerd komt het volstrekt als avant-garde over. Letterlijk is een film voor hem gelijkend op “*a window in that it seems to put before your eyes what is happening. But what is happening is not a function of what you see and hear – events are more complex than that* (Jarvie, 1978: 377).” Het beste medium om argumenten naar voor te brengen en rationele discussies te voeren blijft dan ook de geschreven taal. Jarvie (1978: 377) verwoordt het letterlijk als “*Writing is vastly superior as a discursive medium. Complex alternatives can be stated and argued concisely and delicately. Film cannot do this.*” Film is bovendien discursief zwak, waarmee hij impliceert dat via film geen debat over historische problemen kan worden aangegaan. Terwijl deze problemen juist de essentie vormen van geschiedschrijving. Wanneer men toch pleit dat films deze waarde heeft voor geschiedenis, vervalt men in een naïeve kijk op de discipline als een beschrijvende narratief van wat er werkelijk gebeurd is. Ondanks zijn twijfels bij films als primaire bron, wil hij zeker niet stellen dat filmarchieven geen waarde hebben. Af en toe

kunnen ze zeer bruikbaar zijn als illustratie of aanvulling bij het werk van historici, maar bevatten eveneens net zoals elk ander document valkuilen. Voor filmhistorici zijn films essentieel, wat volgens Jarvie als een zwak bewijs geldt maar tevens voldoende belangrijk is (Jarvie, 1978: 377-378 & 384).

Terwijl filosoof Ian Jarvie duidelijk van mening is dat een film niet in staat kan zijn om de complexiteit van het verleden te tonen, is er volgens historicus R. J. Raack wel duidelijke voordelen verbonden aan het gebruik van films. Voor Raack biedt film juist de best mogelijke vorm om het verleden haar levendigheid te laten herwinnen (Hughes-Warrington, 2007: 4). Na betrokken te zijn bij de productie van meerdere documentaires, is hij een sterke voorstander om geschiedenis over te brengen via film. Film is een veel geschikter medium voor geschiedenis dan het geschreven woord, verklaart Raack. Aangezien de traditionele geschreven geschiedenis te lineair en te beperkt in focus is om het geheel van het complex te omvatten door de multidimensionale gelaagdheid waarin de mens leeft. Juist omdat film in staat is om beeld en geluid naast elkaar te plaatsen kan het in staat zijn om het werkelijke leven te benaderen met haar dagelijkse belevenissen mede met haar ideeën, woorden, beelden, vooringenomenheden, afleidingen, zintuiglijke misleidingen, bewuste en onbewuste motieven en emoties. Snelle cuts naar nieuwe sequenties, dissolves, fades, speed-ups en slow motions, of algemeen zorgt montage juist voor een geschikte empathische reconstructie in het overbrengen van hoe deze historische mensen getuige waren, beseften en hun levens leidden. Via film kan men juist “*recover all the past’s liveliness*”. Het gaat daarbij om geschiedenis als zijnde het verkrijgen van persoonlijke kennis, waarbij men in staat is om een soort van “*psychological prophylaxis*” te bekomen. Geschiedenis komt dan minder eigenaardig en geïsoleerd over bij de kijker, door ons te tonen dat deze anderen net zoals wij zijn. Maar Raacks opvatting is zeker niet de traditionele academische kijk op geschiedenis en haar populatie (Rosenstone, 1988: 1176-1177).

Vele academische historici stonden eerder dichter bij het standpunt van Ian Jarvie dan deze van R. J. Raack. Dergelijk oordeel is echter afhankelijk van wat men verstaat onder “informatie”. Robert A. Rosenstone wijst er op dat wanneer men “informatie” interpreteert als gesproken en geschreven taal, dan klopt de kritiek van Jarvie op films. Maar intussen is film ook drager van een enorme hoeveelheid audiovisuele informatie, iets wat historici vaak vergeten. De hele vraag wordt dan niet of een film voldoende informatie in zich draagt, maar of men in staat is tot het absorberen van deze snel bewegende beelden en men deze kan toevoegen aan zijn kennis over geschiedenis (Rosenstone, 1988: 1177).

Voor Hayden White is er wel degelijk de mogelijkheid om in het academisch debat gebruik te maken van audiovisuele bronnen zoals films. In *The American Historical Review* verschijnt in 1988 het essay waar hij het onderscheid maakt tussen historiografie en historiophoty. Met historiografie verwijst White naar de representatie van geschiedenis in verbale beelden en het geschreven discours, het klassieke idee dat we hebben bij geschiedschrijving. Terwijl historiophoty refereert naar de representatie van de geschiedenis en onze gedachten erover in visuele beelden en het filmische discours. Gebruik maken van deze visuele beelden is zeker mogelijk, maar White beklemtoont dat bij de analyse van deze visuele bronnen een andere “lezing” vereist is dan deze die gehanteerd wordt bij de studie van geschreven documenten. De gebruikte taal en de discursieve modus is nogal verschillend ten opzichte van het conventionele gebruik bij hun representaties in het woordelijke discours. Hayden White vermeldt op welke wijze historici en andere academici visuele bronnen wel dienen te behandelen:

“We are inclined to treat the imagistic evidence as if it were at best a complement of verbal evidence, rather than as a supplement, which is to say, a discourse in its own right and one capable of telling us things about its referents that are both different from what can be told in verbal discourse and also of a kind that can only be told by means of visual images.” (White, 1988: 1193).

Verder merkt Hayden White wel op dat een complete geschiedenis niet te verkrijgen is via visuele bronnen, maar ook door gebruik te maken van het geschreven discours is men daartoe niet in staat, zelfs bij de studie van een kleinschalige microgeschiedenis is dit het geval. Bij de productie van een filmische representatie gaat een lang proces van overweging, vervanging, symbolisering en kwalificatie vooraf, net zoals het geval is bij elke geschreven historiografie. Bij beide is enkel het medium verschillend, maar niet de wijze waarop de boodschappen aan de kijker of academici worden geproduceerd. In context hiervan geeft White ook een reactie op Ian Jarvie, die de *poor information load* van de historische film betreunde bij zowel fictionele plots als de meer documentair gerichte films. Volgens White verwacht Jarvie de vraag over de schaal en het niveau van veralgemening aan dewelke een historisch verslag moet voldoen met de hoeveelheid aan bewijsmateriaal dat nodig is om hiermee de veralgemeningen en het interpretatieniveau te ondersteunen waaraan het uiteindelijke uitgebrachte eindresultaat dient te voldoen (White, 1988: 1193-1195). Uiteindelijk werden Hayden White’s ideeën door meerdere historici toegejuicht, al is recenter door onder andere Marnie Hughes-Warrington hierop enige commentaar gekomen of stelt men dat zijn ideeën

dienen genuanceerd te worden. Door geregeld de nadruk te leggen op de verschillen tussen de *history in words* en de *history in images* is Hughes-Warrington van mening, dat filmhistorische wetenschappers te vaak hebben aangenomen dat er een kloof bestaat tussen de historiografie en *historiophoty*. Het bestuderen van de historische film als een apart fenomeen wordt voor White verondersteld om een zeer succesvolle strategie te zijn. Hughes-Warrington is het hier niet mee eens. Om de historische film te bestuderen is het volgens haar veel effectiever om films niet te beschouwen als een *vorm* van geschiedenis, maar als geschiedenis *an sich*. Ook al is film geen transparant raam op het verleden, waarbij zij gebruik maken van technieken en deze technieken gebaseerd zijn op conventies die hun eigen geschiedenis hebben. Hughes-Warrington maakt de vaststelling dat wanneer historici en andere academici telkens blijven beweren dat film een op zichzelf staande vorm is of een andere vorm van een historisch narratief is en daarbij enkel de klemtoon leggen op de verschillen, dan zal er weinig veranderen aan de nog steeds bestaande hiërarchische positie van de geschreven, woordelijke geschiedenis over wat men de “andere” of “bijna andere” historiografie noemt (Hughes-Warrington, 2007: 187-189).

Film krijgt in de jaren 80 en 90 een groter respect in de academische wereld, wat als gevolg heeft dat een toenemend aantal historici bereid zijn om met de visuele media geconfronteerd te worden. De enorme groei in belangstelling voor film en geschiedenis merkt men ook in het aantal publicaties die hierover verschenen in vooraanstaande academische tijdschriften. In *The Journal of American History* verschijnt vanaf het midden van de jaren 80 de sectie “*Movie Reviews*” wanneer historicus David Thelen de algemene editor van het tijdschrift wordt. Deze reviewers zouden aandacht besteden op de manier waarop films originele bijdragen leveren aan het begrijpen en het aanpakken van problemen die onderwerp van debat zijn in het onderzoeksveld van historici, stelt Robert Brent Toplin, editor van het reviews gedeelte. Ook *The American Historical Review* start in 1989 met een sectie die films gaat beoordelen met specifieke aandacht voor de kwestie in welke mate film gebruikt kan worden bij het representeren, hercreëren, het plaatsen en praten over een wereld die eigenlijk niet langer bestaat. Robert A. Rosenstone, de eerste filmeditor van dit tijdschrift, wil hierin de nadruk leggen op het feit dat films argumenten voorstellen over de betekenis van het verleden die functioneren volgens regels die verschillen van diegene die men terugvindt in de geschreven geschiedenis (Toplin & Eudy, 2002: 8). In het tijdschrift *The American Historical Review* is de stap naar film en haar bijdrage voor geschiedenis al iets eerder gezet via de verschijning van een speciaal themanummer in december 1988. *The American Historical Review*, één van

de meest conservatieve en traditionele tijdschriften destijds wijdt een gehele uitgave aan het onderwerp “film en geschiedenis” en dit betekent de eerste belangrijke stap om het onderwerp in de Verenigde Staten bekender te maken. Sinds deze specifieke uitgave zijn historici in Amerika, Australië en Europa steeds meer geboeid tot het brede onderwerp van de visuele media (Rosenstone, 2006: 23).

Het openingsessay in *The American Historical Review* “*History in images/History in words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film*” geschreven door Robert A. Rosenstone levert een belangrijke bijdrage en startshot voor de december-editie. Hierin beoordeelt Rosenstone sommige van de positieve en negatieve reacties van historici ten opzichte van film. Verwijzend naar de onenigheid over het antwoord op de vraag of geschiedenis op zowel het film- of televisiescherm in staat is om historische onderwerpen met dezelfde verfijndheid en complexiteit kan behandelen zoals ook het geval is bij academici en daarbij ook aandacht hebben voor de bronnen en historiografische debatten die met het wetenschappelijk onderzoek samenhangen. Film is volgens Rosenstone in staat tot het stimuleren op een erg intrigerende wijze en daarbij hoeft de waardering voor de betekenis van de film niet vast te zitten aan simplistische vergelijkingen van interpretaties die men terugvindt in boeken en artikels. Aangezien ook hij stelt dat film communiceert op een unieke manier, wat eveneens een duidelijke uitdaging aan de toenmalige historici inhoudt. Geschiedenis in visuele beelden wordt als een nieuwe “analytische structuur” voor het denken over het verleden voorgesteld (Toplin & Eudy, 2002: 8). De oorzaken of eigenlijk de schuldigen voor de tekortkomingen bij historische films kan men niet langer wijten aan “the evils” van Hollywood en de treurige gevolgen met beperkte budgetten, bij de beperkingen van het dramatisch genre of die van het documentaire-formaat. Voor Rosenstone zijn de ernstigste problemen die de historicus heeft met het verleden op het scherm het gevolg van de aard en de eisen van het visuele medium zelf. Door de narratieve structuur wordt het verleden tot een gesloten wereld gemaakt door het vertellen van één enkel, lineair verhaal met, in feite slechts één enkele lezing of interpretatiemogelijkheid, wat hij als een duidelijk nadeel bij visuele beelden beschouwt. Al constateert hij dat toenmalige filmmakers nieuwe vormen van cinema ontdekten waarin ernstige sociale en politieke kwesties verkend kunnen worden. Bij de beste van deze nieuwe films wordt de mogelijkheid geboden om niet langer vast te hangen aan één visie, maar kan men overgaan tot meer dan één interpretatie van de gebeurtenissen. Een meervoudige, complexere en onbepaalde kijk wordt mogelijk in plaats van het eerder gepresenteerde lineaire verhaal. Maar een meervoudige verhaalstructuur is slechts terug te

vinden bij een kleine fractie van de gemaakte films en visuele media blijven voor de meerderheid van onze bevolking de voornaamste informatiebron voor historische kennis. Via film kan van de beschikbare hoeveelheid data slechts een fractie vertoond worden en deze hoeveelheid is erg klein wanneer we deze informatie vergelijken met een geschreven versie die hetzelfde terrein omvat. Maar een beperktere hoeveelheid informatie hoeft niet direct een arme geschiedenis of slechte informatie te impliceren. Verder dient men als historicus ook bewust te zijn dat geschreven geschiedenis eveneens gevormd is door conventies en taal. Hetzelfde is ook geldig bij visuele geschiedenis. Rosenstone merkt daarbij op dat visuele narratieven in feite “visuele ficties” zijn, maar dan zijn geschreven narratieven eveneens “verbale ficties”. Al wil hij hiermee niet betogen dat geschiedenis en fictie hetzelfde zijn of om regelrechte fabricage te rechtvaardigen dat tekenend is bij Hollywood historische films. Geschiedenis die vertoond wordt in de film moet wel verantwoording afleggen aan bepaalde normen, maar deze normen dienen eveneens te beantwoorden met de mogelijkheden van het medium. Het is onmogelijk om geschiedenis op film uitsluitend te beoordelen op basis van de normen die werkzaam zijn bij geschreven geschiedenis, aangezien elk medium zijn eigen soort noodzakelijk fictieve elementen heeft. Vandaar dat de geschiedenis die men terugvindt op film niet zomaar kan vergeleken worden met geschreven geschiedenis. Enkel op basis van eigen specifieke voorwaarden die verbonden zijn aan film, kan men overgaan tot onderzoek. Daarbij zal het allerlei elementen omvatten die onbekend zijn voor de traditionele geschreven historiografie. De overgebrachte geschiedenis via visuele media bevatten waarheden, die een andere vorm aanneemt, al dient die niet noodzakelijk in conflict te zijn met de waarheden die men terugvindt in woorden. Bovendien meent hij dat geschiedenis niet bestaat totdat het gecreëerd wordt en de creatie hiervan wordt beïnvloed door onderliggende waarden. Intussen houdt film en ruimer visuele media een uitdaging in voor geschiedenis, maar vooral juist nieuwe mogelijkheden om het verleden te representeren voor Rosenstone (1988: 1173-1185).

Zijn openingsessay krijgt direct van vier andere historici een antwoord. Waaronder het essay van de eerder vernoemde Hayden White. Kort gesteld veronderstelt hij eveneens dat een historische interpretatie het organiseren en vormgeven van verhalen impliceert en niet noodzakelijk de objectieve voorstellingen van waarheid. Net zoals boeken en artikels is een aanzienlijke creativiteit werkzaam bij films. White beweert daarom dat film effectief kan werken om geschiedenis te ontdekken en kan misschien dingen doen die bij een geschreven geschiedenis onvoldoende gebeurd of mogelijk is. Een positieve beoordeling van John E. O'Connor volgt eveneens, al legt hij eerder de nadruk op sociale en vooral culturele

geschiedenis. Studenten hebben een opleiding nodig in het beoordelen van visuele media, hiermee kan een visuele geletterdheid ontwikkeld worden en stelt dat eigenlijk iedereen zulke opleiding dient te krijgen. Ook professionele historici kunnen voordeel halen uit een dergelijke opleiding in de productietechnieken van films, daarbij is een grensoverschrijdende disciplinesamenwerking met filmwetenschappers een pluspunt. Specifiek dient het historisch onderzoek volgens O'Connor plaats te vinden op twee niveaus. Een algemeen niveau waarin dezelfde type vragen dient gesteld te worden zoals het geval is bij elk geschreven document, het gaat om vragen die zich richten op de inhoudelijke informatie, de achtergrondcontext en de historische invloed. Vragen die gesteld worden op het tweede niveau van het onderzoek dienen specifiek te zijn en deze zijn gebaseerd op bijzonder historisch onderzoek. Onderzoek naar editing toont hiermee de gecommuniceerde ideologische boodschap (Toplin & Eudy, 2002: 8 & O'Connor, 1988: 1202-1208).

Verder geven historici David Herlihy en Robert Brent Toplin in *The American Historical Review* een reactie op het essay van Rosenstone. David Herlihy is in tegenstelling tot alle anderen in zijn reactie minder positief ten opzichte van de verkondigde ideeën van Rosenstone. In tegenstelling met wetenschappelijke geschiedenis, is film niet in staat om de bron van zijn bewijsmateriaal te tonen. Het is daarom niet mogelijk om kwalitatieve kritiek te uiten op het niveau van het narratief. Film heeft wel het potentieel om op een levendige wijze het gevoel van het verleden over te brengen en de interesse in geschiedenis levendig te houden, net zoals historische romans dat kunnen. Film biedt voor Herlihy (1988: 1187) zowel voordelen als nadelen:

“The great power of film is that it makes the viewer an eyewitness of the events portrayed. But, when depicting the past, this is also the medium's great drawback. (...) [T]he viewers must pretend that they directly observe the historic happenings. As eyewitnesses, they also become contemporaries with those happenings, react to them, and to this extent participate in them. They know that the sights and sounds are not history and that they are not themselves living in another time, another place. But the viewers must accept these premises; otherwise, the film fails, aesthetically and intellectually. The historical film not only creates illusion but also extends its domain to include its audience.”

Herlihy benadrukt dat films illusies kunnen maken en deze illusies zijn niet makkelijk te bekritisieren of te vernietigen. Bovendien doet het geschiedenis te eenvoudig lijken en de

kennis van het verleden komt daarbij zelfverzekerd en vaststaand over bij de kijker. Ook al gaat er vanuit de productie van een film of televisieserie een grondige studie vooraf, de bronnen waar de informatie afkomstig van is zal nooit als voetnoot aanwezig zijn in de film. Voetnoten kunnen niet worden gefilmd en de informatie die zij verstrekken en de waarschuwingen die zij uitdrukken kunnen niet gemakkelijk visueel overgebracht worden. Twijfel over de gehele correctheid is niet visueel uit te brengen. Wanneer men de kijker wil verwittigen voor onzekerheden is een terugkeer van het visuele naar het verbale vereist. Het plaatsen van voetnoten in het script is iets wat volkomen aan de kijker voorbijgaat en is iets wat hij nooit te zien zal krijgen op het scherm. Kennis van het verleden is overwegend overgebracht in geschreven woorden, daarop stelt Herlihy zich de vraag of kritiek wel iets anders kan zijn dan verbaal. Films kunnen geen kritisch apparaat in zichzelf dragen. Tegelijk is een opschorting van wantrouwen en hoeft een groot kritisch besef aanwezig te zijn en dit is volgens Herlihy niet mogelijk. Als film enkel als een esthetisch antwoord bedoeld is, zonder een kritisch apparaat is dit mogelijk. Maar als een element om geschiedenis te onderwijzen is een kritisch apparaat onmisbaar (Toplin & Eudy, 2002: 8 & Herlihy, 1988: 1187-1192).

Tot slot neemt Robert Brent Toplin positie in tegenover het onderwerp in *The American Historical Review*. Aangezien verfilmde geschiedenis zo alomtegenwoordig wordt in onze cultuur, is het geschikt om filmmakers als historici te beschouwen suggereert hij. Ook al zijn de interpretaties die de filmmakers voorschotelen, wel verschillend van de gedrukte werken van academici. Zo is onder andere de complexiteit moeilijk over te brengen via film. Producers zijn vaak eerder terughoudend om ambiguïteit in de ontwikkeling van het personage af te beelden of individuen te tonen die gedreven zijn door verscheidene tegenstrijdige factoren. Toch bieden filmmakers met hun drama's en documentaires vaak heel nuttige inzichten en onderzoeken naar het verleden. Het publiek verwacht geen inleiding tot de historische debatten bij het bekijken van een film die zich afspeelt in het verleden. Daarom gaan films ook zelden direct verwijzen naar historische vragen en zal het bijna nooit specifieke aandacht besteden aan academici die zich wel deze historische vragen stellen. Al neemt een film wel een positie in, door bijvoorbeeld bij te dragen aan de controverses die er binnen de historiografie leeft. Vele producers vormen hun films dan ook als statements betreffende deze historische debatten, want ze trekken hun conclusies uit de theses die zij terugvinden in invloedrijke monografieën. De connectie tussen de visuele media en de gedrukte interpretatie is dan ook vaak aanzienlijk volgens Tolpin, hoewel filmreviews zelden deze relatie opnemen of opmerken (Toplin & Eudy, 2002: 8 & Toplin, 1988: 1218-1220).

In recentere werken toont Robert Brent Toplin zich nog steeds duidelijk voorstander te zijn van het idee dat de historische speelfilm een geschikt medium is om een historisch discours op te bouwen en geschiedenis te communiceren aan een groot publiek. In 1996 verschijnt *History by Hollywood. The use and abuse of the American past*. Een licht gewijzigde tweede editie is gepubliceerd in 2009. Maar in beide edities onderzoekt Toplin de rol van film als een communicator van historische opvattingen. Thema van dit boek zijn enkele specifieke casestudies van films waarin echt bestaande personen en gebeurtenissen behandeld worden, zoals *JFK*, *Patton*, *All the President's Men* en *Norma Rae*. Toplin gaat ervan uit dat vele filmmakers hun historische subjecten met een oprechte nieuwsgierigheid naar het verleden behandelen (Toplin, 1996: ix). Toplin blijft verder gaan op deze overtuiging in *Reel History. In Defense of Hollywood*, verschenen in 2002.

Toplin zijn standpunt is duidelijk verschillend met deze van de eerder vermelde Ian Jarvie. Ondanks de *poor information load* en het feit dat film ons niets nieuws kan leren zoals Jarvie film omschreef, kan film voor Toplin wel een nadrukkelijke rol spelen in historiografie (Hughes-Warrington, 2007: 22). Toplin gaat daarin zelfs zo ver om regisseurs van historische speelfilms als *cinematic historians* te omschrijven (Toplin, 1996: ix). Net als Toplin is Robert A. Rosenstone er nog steeds van overtuigd dat films en hun filmmakers niet zomaar opzij geschoven kunnen worden, maar dat ze als informatiebronnen dienen gehanteerd te worden. Na zijn openingsessay in *The American Historical Review* is de thematiek rond historische speelfilms op de agenda gekomen van vele historici en dit wereldwijd (Engelen, 2007: 15). Door de jaren is Rosenstone een echte autoriteit geworden in dit debat, zijn eigen boekpublicaties in 1995 *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History* en in 2006 *History on Film / Film on History* gaan uitgebreid verder op deze thematiek. In *Visions of the Past* vertrekt hij vanuit eerder genoemd essay uit 1988. Verder gaat hij op zoek naar de historische film in een postliterair tijdperk. Over dé historische film is volgens hem geen sprake, maar zijn er verschillende subcategorieën op te merken, met name geschiedenis als drama, als document of als experiment. Hiermee maakt hij feitelijk een onderscheid tussen de dramatische feature film, de documentaire film en de experimentele (ook wel innovatieve genoemd) historische film. Vooral de dramatische feature film of geschiedenis als drama is hier interessant. Natalie Zemon Davis maakt bij geschiedenis als drama nog een verdere opdeling, namelijk een onderscheid tussen enerzijds films gebaseerd op documenteerbare personages, gebeurtenissen of bewegingen en anderzijds films waarbij het centrale plot en personages fictief zijn, al bevat het een historische setting die intrinsiek aan het verhaal en

betekenis van de film is. Een opdeling die volgens Rosenstone geen steek houdt en bij een effectief onderzoek snel faalt (Rosenstone, 2001: 52-53 & Rosenstone, 2006: 15-18). In *History on Film / Film on History* gaat Rosenstone nog wat verder door op de ideeën van Davis. Weinig academici hebben na de enkele essays in *The American Historical Review* aandacht voor de theoretische vraag hoe en waar film zich juist bevindt ten opzichte van het traditionele historische discours en daarbij direct en ten volle omgaat met het concept van historiophoty. Historica Davis waagt een poging in *Slaves on Screen: Film and Historical Vision*. Film dient volgens haar ernstig genomen te worden en kan een waardevolle en zelfs innovatieve visie hebben op de geschiedenis; maar dat men historische films echter niet volledig kan vertrouwen omdat filmmakers uiteindelijk geen echte historici zijn maar in feite artiesten zijn voor wie geschiedenis belangrijk is. Davis besluit met “*Historical films should let the past be the past*”, Rosenstone is het daar niet mee eens en stelt dat historici dit zeker niet mogen doen. Aangezien het de historicus zijn taak is om “*not to let the past be the past*”, maar het verleden voor gebruik in het heden te houden. Anders zou men op Davis haar stelling kunnen reageren als “*Let historical films be films*” stelt Rosenstone. Dit zou impliceren dat in plaats van de veronderstelling dat de filmische wereld zich toch op een of andere manier met de standaarden van de geschreven geschiedenis dient te verhouden, in feite een geheel eigen normen en standaarden is gecreëerd, passend aan de mogelijkheden en praktijken van het medium. Uiteraard zijn er conventies, regels en gebruiken die het verleden op het scherm brengt bij films merkbaar en bovendien zijn deze erg verschillend van de geschreven geschiedenis. Rosenstone (2006: 30) merkt op dat de positie van Natalie Davis niet werkbaar is:

“In a sense, it is as if Davis has forgotten that history is not a natural process like eating, breathing, or sleeping - but a learned activity. We must be taught how to turn the past into history and how to read what we have done.”

Film gebruikt data op een veel meer soepelere wijze dan academici en is het verleden op het scherm volgens Rosenstone dan ook niet bedoeld om letterlijk geïnterpreteerd te worden, maar is het eerder suggestief, symbolisch en metaforisch. Immers zijn Davis en Rosenstone het er wel over eens dat historische speelfilms het bredere historische discours moet kunnen doorkruisen, becommentariëren, uitdagen of er iets aan toevoegen (Rosenstone, 2006: 24-31).

Film lijkt tegenwoordig bij de nieuwe generatie wetenschappers binnen het studieveld van de historische speelfilm eerder een vanzelfsprekende positie te hebben ingenomen. Zo stelt Leen

Engelen erg letterlijk, het nut er niet meer van in te zien om de historische speelfilm te blijven verdedigen tegen de kritieken van historici van de oude stempel die speelfilms nog steeds beschouwen als onvolledige en onnauwkeurige weergaven van het verleden. Het verleden kan volgens haar gerepresenteerd worden in films en dit doen ze ook. Voor Engelen is de filmische geschiedenis even legitiem als geschreven geschiedschrijving. Het kan zijn eigen bijdrage leveren en is niet enkel een aanvulling op de geschreven geschiedenis, maar een volwaardige manier om interpretatie en betekenis aan het verleden te geven (Engelen, 2007: 16). Met dit als afsluiter van het theoretische luik wordt het tijd om specifiek te kijken naar de film *The Iron Lady* en hoe en wat de historische representatie juist inhoudt in dit specifiek geval.

3. CASE STUDY: THE IRON LADY

3.1. Wie, wat en hoe: een korte biografie van Margaret Thatcher

Er verschenen al meerdere biografieën over Margaret Thatcher en waarschijnlijk zullen er nog velen volgen. Al deze biografieën tellen honderden tot zelfs duizend bladzijden, het is dus moeilijk om beknopt het beeld van Margaret Thatcher te schetsen. Toch wordt hier een poging gedaan om enkele feiten samen te vatten, gebaseerd op een beknopte biografie verschenen in het magazine *British Heritage* en de biografieën aan de hand van John Campbell en Brenda Maddox. Campbell heeft eerder een negatievere houding ten opzichte van zijn onderwerp Margaret Thatcher, zo gelooft hij niet in de verheerlijking van haar jeugd. Terwijl Maddox een veel positiever ingestelde benadering op Thatchers leven heeft, maar niet een dergelijk grondige kijk zoals het geval is bij Campbell. Vooral wat betreft Thatchers parlementaire en regeringscarrière ontbreekt er volledigheid bij Maddox. Zij focust meer op Thatcher als vrouwelijke politieke leider en haar imagebuilding naar de buitenwereld toe.

Margaret Thatcher is geboren als Margaret Hilda Roberts op 13 oktober 1925. Haar vader, Alfred Roberts wordt omschreven als een selfmade man, samen met zijn vrouw Beatrice houdt hij een kruidenierswinkel open in Grantham, binnen het graafschap Lincolnshire. Thatchers zus Muriel is enkele jaren eerder geboren in 1921. Boven hun kruidenierswinkel woont ook de familie Roberts. Ze worden zeker niet omschreven als arm, maar als “*ze hadden het beter*” en behoorden eerder tot de middenklasse (Maddox, 2003: 19-21). Vanuit zijn handelaarspositie wordt de stap naar politiek als een logisch gevolg omschreven, aangezien de meeste leden van de gemeenteraad handelaars zijn. In verschillende posities is Alfred Roberts actief in het lokale (politieke) leven, onder andere tussen 1945-1946 treedt hij op als burgemeester (Campbell, 2012: 3).

In haar kinder- en adolescententijd speelt religie, met name het Methodisme een prominente rol in haar leven. Religieuze en aangeboren redenen van puritanisme en spaarzaamheid, eerder dan economische noodzaak, zorgen voor een zekere strengheid die Alfred Roberts erop nahoudt (Campbell, 2012: 5). Thatcher zou de grondbeginselen in economie leren van haar vader, van haar moeder krijgt ze het idee mee van hoe een huishouden goed organiseren. Het gebruik van aforismen zoals “*Never do things just because other people do them*”, eveneens iets wat ze van hem meekrijgt (Ellis, 2007).

Margaret wint een plaats om scheikunde te gaan studeren aan Somerville College, Oxford, in 1943. In haar studententijd blijkt ze eerder een onopvallende figuur te zijn in Oxford. Haar sociale leven is geheel onderschikt aan politiek. Als 19-jarige geeft ze al meerdere politieke speeches. Na Oxford gaat ze aan de slag bij BX Plastics nabij Colchester (Campbell, 2012: 10-14 & 17).

Ze blijft actief in het politieke leven wat leidt tot haar verkiezing in 1959 als conservatieve MP voor Finchley, Noord-Londen. Bij deze verkiezing neemt ze deel onder de naam Thatcher, nadat zij in 1951 getrouwd is met Denis Thatcher, een gescheiden succesvolle zakenman, die 10 jaar ouder is dan zijzelf. In 1953 volgt de geboorte van een tweeling Mark en Carol, slechts 6 maanden na hun geboorte slaagt zij in haar rechtenstudies. Vrouwen zijn een zeldzaamheid op dit politieke niveau, slechts 25 van de 630 parlementsleden zijn vrouwen. In het shadow cabinet krijgt Thatcher diverse posities, alle in terreinen die men toen geschikt achtte als een vrouwenjob zoals pensioenen (Ellis, 2007). Tijdens het zetelen van haar partij in de oppositie zijn er intern in het shadow cabinet enkele verschuivingen vast te stellen voor haar, bijvoorbeeld krijgt zij als woordvoerder van hun shadow Treasury team een meer invloedrijkere opdracht (Campbell, 2012: 42).

In 1970 wint de conservatieve regering onder Edward Heath de verkiezingen. Thatcher wordt daarin staatssecretaris van onderwijs en wetenschap. Haar ouders zijn dan al overleden. In het kabinet voelt ze zich eerder geïsoleerd. Toch betekent het verschillend zijn ten opzichte van haar mannelijke collega's een voordeel, waardoor ze een tijdlang de medialieveling wordt. Dit keert wanneer ze gedwongen wordt om in haar budget te snijden. Ze stopt met het verstrekken van gratis melk aan schoolkinderen ouder dan zeven jaar. Krantenkoppen schrijven "*Mrs Thatcher, Milk Snatcher*".

De regering van Heath valt in 1974 ten tijde van stijgende inflatie en arbeidsonrust. Heath wordt uitgedaagd als leider van de conservatieven door Keith Joseph maar hij verspeelt zijn kansen. Margaret Thatcher stelt zich kandidaat, wat in feite als onverwacht wordt ervaren. Op 11 februari 1975 wint ze de strijd als nieuwe leider van de Conservatieve Partij, vóór William Whitelaw. De hele strijd wordt omschreven als "*The Peasants' Revolt*" of boerenopstand, aangezien niet iemand van de politieke zwaargewichten van de partij de nieuwe leider wordt, maar iemand afkomstig uit de lagere niveaus (Ellis, 2007).

Haar eerder ingezette make-over zet ze verder met de hulp van Gordon Reece: veranderend kapsel, kleding en een verdere stemtraining om haar stem te verlagen. Maar de grootste boost

in haar reputatie komt er na een toespraak die ze geeft in 1976, waarin ze haar kritiek uit op de Sovjet-Unie. De krant van het Rode leger Jrasbata Zvezda (Rode Ster) noemt haar “de Iron Lady”, wat toen als een belediging was bedoeld (Ellis, 2007 & Campbell, 2012: 70 & 87), maar later als een eretitel werd overgenomen.

Tegen een achtergrond van stijgende inflatie, verbitterde arbeidsgeschillen, stijgende werkloosheid en dalende handelscijfers wordt Thatcher verkozen als Groot-Brittannië's eerste vrouwelijke premier op 4 mei 1979. Beïnvloed door haar opvoeding en ook de ideeën van Keith Joseph en de Amerikaanse econoom Milton Friedman, wordt Thatcher bekend om haar monetarisme, wat later door haar implementatie Thatcherisme wordt genoemd. Individuele onderneming en vermindering van staatsinterventie staan centraal in haar beleid. Door de staat gesubsidieerde sectoren en werkgelegenheid draagt niet bij tot concurrentie, zorgt voor een te grote financiële inbreng en moedigt inflatie aan. Het Thatcherisme waardeert individuele verantwoordelijkheid, waarbij belastingen en overheidsuitgaven die gespendeerd worden aan een welvaartsstaat lager dienen te zijn. Om zo individuen in staat te stellen hun geld te besteden om zichzelf te onderhouden zoals ze zelf verkiezen. Een decennium van vergaande hervormingen, privatisering, deregulering en belastingverlaging. Voor velen zijn de hervormingen pijnlijk, maar Thatcher reageert met “*the lady's not for turning*”. Margaret Thatcher blijft voor drie ambtstermijnen aan de macht. Een populaire maatregel is de verkoop van sociale woningen, waardoor in 1982 een half miljoen mensen voor de eerste keer huiseigenaar kunnen worden. De National Union of Mine Workers roept in maart 1984 een staking uit na de planning om over te gaan tot sluiting van minder rendabele mijnen, de staking zou een jaar duren. Maar Thatcher wint de strijd met de vakbonden en een strengere wetgeving wordt ingevoerd om de macht van vakbonden in de toekomst in te knotten.

Thatcher is even onbuigzaam na de bomexplosie in naam van het Ierse Republikeinse Leger (IRA) in het Brighton hotel, waar Tory partijleden ‘s nachts verbleven voor hun jaarlijkse conferentie. De overwinning tegen Argentinië om de Falklandeilanden betekent een belangrijke overwinning in het buitenland. Falklandeilanden, een kleine eilandengroep onder Britse afhankelijkheid met slechts 1800 inwoners, wordt belegerd via een Argentijnse invasie in april 1982. Midden juni wordt de oorlog gewonnen, maar kost 255 Britse levens. De overwinning heeft vooral een patriottisch doel en een nieuw gevoel van nationaal vertrouwen ontstaat. De overwinning betekent een populariteitsstijging voor Thatcher in de ratings.

Minder spectaculair, maar ingrijpender is de rol van Thatcher in het ten einde brengen van de Koude Oorlog en het ondersteunen van de ondergang van het communisme in Midden- en Oost-Europa. Thatcher uit meermaals haar wantrouwen tegenover het communisme. Zij speelt een belangrijke rol in het samenbrengen van Sovjetleider Michail Gorbatsjov en Amerikaans president Ronald Reagan. De chemie tussen wereldleiders Reagan en Thatcher maakt hun alliantie een hoogtepunt van de markante relatie tussen Groot-Brittannië en de Verenigde Staten in de 20^{ste} eeuw.

Haar relatie met Europa verloopt veel minder vlot als deze met de Verenigde Staten. Een terugbetaling van de Britse bijdrage aan de Europees Economische Gemeenschap (EEG) wordt geëist en bovendien gekregen. De Britse soevereiniteit mag niet aangetast worden, daarom verzet zij zich hevig tegen het idee van een federale superstaat. Al was zij wel voorstander van een gemeenschappelijke markt (Ellis, 2007).

Geschillen over de onpopulaire maar wel ingevoerde gemeentebelasting in 1990, ook wel poll taks genoemd en haar strijd tegen een verdere Europese integratie leiden tot het in vraag stellen van haar leiderschap in 1990. De ontslagspeech gegeven door haar vice-premier Sir Geoffrey Howe in het Lagerhuis (House of Commons) op 1 november 1990, houdt een expliciete aanval in op zowel haar persoonlijke stijl, als op haar politiek en betekent een duidelijk breekpunt. In eerste instantie wordt zij uitgedaagd door Michael Heseltine, een voormalige Minister van Defensie. Het kiezen van de partijleider gebeurt door 372 conservatieve parlementsleden in de eerste ronde. Daarin behouden 204 stemmen het vertrouwen in Thatcher, 152 stemmen voor Heseltine en 16 onthoudingen. Volgens de partijregels betekent dit een tekort van 4 stemmen om een rechtstreekse overwinning te behalen. Waardoor een tweede ronde noodzakelijk wordt, maar Thatcher beslist om zelf op te stappen als partijleider en daarmee ook als premier van Groot-Brittannië, dit gebeurt op 28 november 1990. John Major wordt haar opvolger en tot 1992 blijft Thatcher zetelen in het Lagerhuis. Nadien geeft Thatcher nog regelmatig lezingen over heel de wereld en verkrijgt ze de titel van Barones wat betekent dat ze het recht krijgt om in het Hogerhuis (House of Lords) te zetelen. Na aanleiding van een kleine beroerte, kondigt zij aan op 22 maart 2002 aan niet langer aan het publieke debat deel te nemen. Na al enkele jaren te lijden aan de ziekte van Alzheimer, overlijdt Margaret Thatcher op 8 april 2013 aan de gevolgen van een beroerte (Campbell, 2012: 463-466 & 483-496; Ellis, 2007; Neefs, 2013 & Watson & Pedersen, 1990).

3.2. The Iron Lady, Margaret Thatcher en de historische representatie

De eerste vrouwelijke Britse premier, Margaret Thatcher is een icoon. Men hoeft zeker geen voorstander te zijn van haar gevoerd beleid om akkoord te gaan dat zij een opmerkelijk figuur is in de Britse geschiedenis. Zij kent zowel hevige voor- als tegenstanders in haar politieke leven. Daarnaast heeft haar weg naar de politieke top misschien iets Disney-achtig, als kruideniersdochter kunnen opklimmen naar de hoogst mogelijke politieke machtspositie. Het is slechts een kwestie van tijd totdat de televisie- en filmindustrie zich op haar levensverhaal zou storten.

3.2.1. Eerdere televisiefilms over Margaret Thatcher¹

Vooraleer de film *The Iron Lady* in de Belgische filmzalen verschijnt in 2012, zijn er al eerdere afbeeldingen gemaakt van Margaret Thatcher op de planken zowel theateropvoeringen alsook in 2006 een musicalvoorstelling (Rees, 2013), die we hier niet verder gaan behandelen. Wat wel nuttig is om eerst te bekijken zijn de eerdere representaties die verschenen zijn op het scherm, maar dan het kleinere televisiescherm. Specifiek de afbeeldingen van Margaret Thatcher die grotendeels zich focussen op Thatcher zelf en haar dus niet laten opdraven in een kleine bijrol of figurantenrol.

De eerste televisiebewerking verschijnt al in 1991, een ITV productie *Thatcher: The Final Days*. Deze bewerking heeft veel gemeen met de kenmerken van een melodrama. De nadruk ligt vooral op Thatcher als een vrouwelijk personage waarin emoties en psychologie prominent aanwezig zijn en waarbij de momenten met de grootste dramatische intensiteit worden gekozen. *Thatcher: The Final Days* is daarmee een gedramatiseerde reconstructie op basis van beschikbare documenten en interviews. Echter wordt de televisiefilm gepromoot als feitelijk document, maar bevat ook haar persoonlijke strijd met haar privéleven en waarbij ook haar reacties op publieke evenementen aan bod komen. Scenarioschrijver Richard Maher omschrijft het verhaal als een “*tragedy of hubris*” en verwijst hiermee expliciet naar de dramatische traditie. Toch werken actualiteitsjournalisten van Granada Television’s *World in action* hierbij samen met de drama afdeling van Granada en hebben een budget van £500.000 ter beschikking. *Thatcher* is wel een docudrama met een feilloos journalistiek onderzoek, waarbij men zich baseert op waargebeurde gebeurtenissen en zich legitimeert met het apparaat van televisiejournalistiek, inclusief de nadruk op chronologische nauwkeurigheid en

¹ De recentste Thatcherverfilmingen heb ik bekeken met name *The Falklands Play*, *Margaret Thatcher: The Long Walk to Finchley* en *Margaret*. De ITV productie *Thatcher: The Final Days* was niet beschikbaar.

sequentiële ontplooiën van de gebeurtenissen, volgens Jonathan Bignell. Datagegevens worden gebruikt bij het begin van scènes, ook bijschriften met de namen en functie zorgen voor een makkelijkere identificatie van de gerepresenteerde politici en ambtenaren (Bignell, 2000: 21-24 & 2010: 14-18 & 2011:16). Margaret Thatcher wordt gespeeld door Sylvia Syms, die Thatchers vertrouwde manier van spreken en bewegen heeft gerecreëerd. Door het dragen van een korset wou Syms Thatchers rechte houding nadoen en heeft face-to-face research gedaan met de echte Margaret Thatcher in aanloop naar de opnames (Rees, 2013).

Meer dan tien jaar later verschijnt de BBC-productie *The Falklands Play* in 2002 en wordt op BBC Four uitgezonden. *The Falklands Play* is gebaseerd op de eerste twee dagen van het conflict en had een recordaantal kijkers op de nieuwe zender met een gemiddelde van 121 000 kijkers. De BBC gaf de opdracht al in 1986 aan de schrijver Ian Curtis met een budget van £1,7 miljoen, maar werd toen geseponseerd vanwege zijn pro-Margaret Thatcher houding bij de naderende algemene verkiezing. Het verhaal wordt naar aanleiding van de 20^{ste} verjaardag van de Falklandoorlog terug bovengehaald, maar deze keer met een kleinschalig budget. Ondanks deze televisiefilm in zijn titel niet rechtstreeks verwijst naar Thatcher zelf, maakt haar positie als Brits premier één van de belangrijkste rollen in deze film. Patricia Hodge wordt geprezen voor haar rol als Margaret Thatcher (Walters, 2011a). In tegenstelling tot *Thatcher: The Final Days* wordt ervoor gekozen om Patricia Hodge Thatcher te laten spelen als een representatie in plaats van een letterlijke belichaming of personificatie. In tegenstelling tot de meeste andere actrices bekijkt Patricia Hodge geen nieuwsuitzendingen, maar beperkte zij zich tot het lezen van *The Downing Street Years*. Hodge sprak zelfs over haar representatie:

"Other performances have been satirical, and so have taken the mickey. In The Falklands Play you had to know what kind of mind produced the choices that were made." (Rees, 2013)

Andere BBC-producties, specifiek over Margaret Thatcher verschijnen in 2008 en 2009. De politieke beginjaren van Margaret Thatcher worden behandeld in *Margaret Thatcher: The Long Walk to Finchley*. Het handelt over de tien jaar durende strijd van Thatcher om tot MP verkozen te worden voor de conservatieve partij in de jaren 1950. Bijna 1 miljoen kijkers zien de eerste vertoning op de zender BBC Four (Whelan, 2008). Ondanks goede kijkcijfers betekent dit niet dat deze voorstelling van Thatcher overall even zeer gewaardeerd wordt. Robert Hanks schrijft in zijn review: *"Even at its most jolly and watchable, it was hard to see*

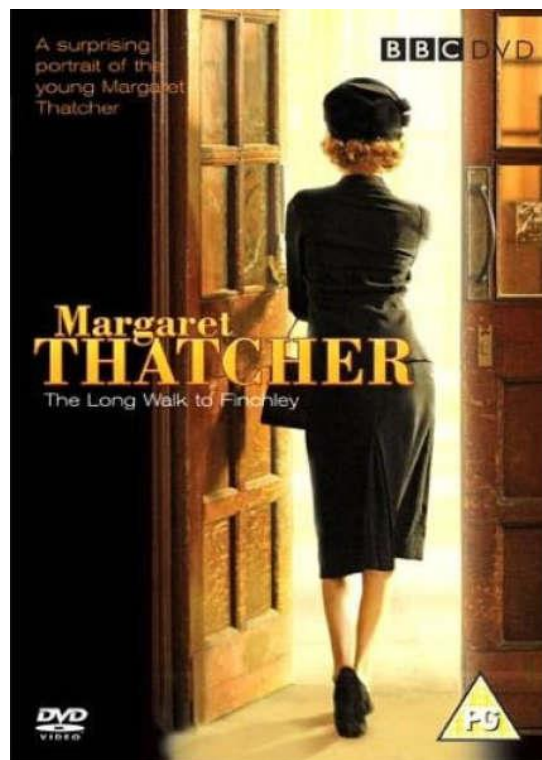
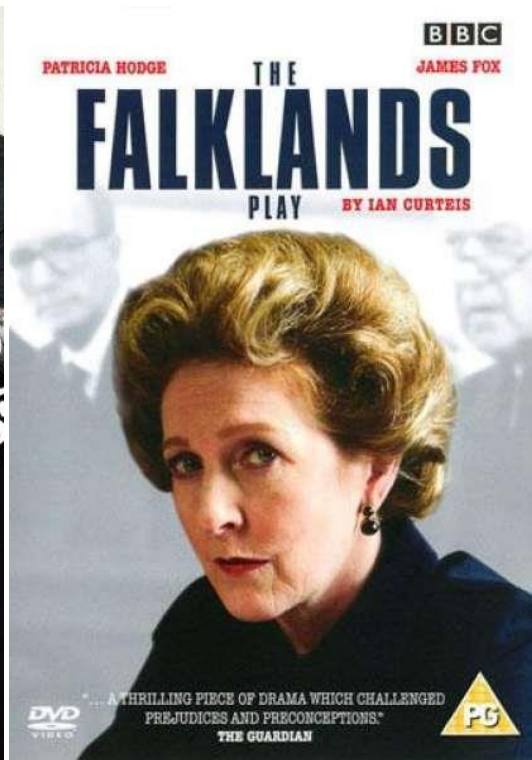
what it had to do with the real Margaret Thatcher.” De casting van Andrea Riseborough als de jonge Margaret Thatcher wordt als problematisch omschreven. Hoewel zij soms een behoorlijk overtuigende indruk van Thatchers intimiderende toon en glazige blik geeft, heeft deze versie iets ironisch in haar voorstelling. Daarnaast verwijst Hanks naar het gebrek aan een duidelijke kern van de Methodistische invloed, die haar juist zou gevormd hebben. De representatie van Denis Thatcher komt eveneens niet overtuigend over. De indruk wordt niet gewekt dat Denis Thatcher een erg vermogende naoorlogse zakenman is, maar komt hij eerder over als een nonchalant individu, behorend tot een lagere klasse dan werkelijk het geval was. Verder geven de stoffige dialogen volgens Hanks geen goed gevoel van de bedoelde tijdsperiode en besluit zijn review met:

“At odd times, I managed to suspend my disbelief long enough to start enjoying the story, but was always jerked back to consciousness by some clunking implausibility. As a serious enquiry into the most influential woman in the past century of British history, this was a non-starter. But as an ice-breaker, the start of a conversation about Thatcherism that doesn't degenerate into yah-boo-sucks, it was unmissable.” (Hanks, 2008).

Al vormt de acteerprestatie van Andrea Riseborough enig twistpunt, voor reviewer Hermoine Eyre is dit juist wat het gehele project redt om niet te vervallen in het uitsluitend parodiëren en imiteren. Eyre verwijst naar het breed spectrum van gevoelens die gebracht worden. Daarbij stelt zij zich de vraag over Riseborough als Margaret Thatcher: *“And if her performance was mannered, and too carefully calibrated, well then, wasn't Maggie's?”* (Eyre, 2008). Iets waar Sam Wollaston in zijn review eveneens naar verwijst. Ondanks de niet uiterlijke gelijkenissen met Thatcher komt Riseborough overtuigend over in haar spreken, haar doelgerichte bewegingen en maniërisme, de manier waarop ze omgaat met haar handtas, hoe ze met haar hoofd leunt naar een kant voordat ze iets belangrijks zegt. Wollaston spreekt lovend over Riseborough: *“After a while you don't notice that she doesn't look like Margaret Thatcher because she has become Margaret Thatcher”* (Wollaston, 2008).

Snel volgt een nieuwe BBC-productie eveneens gemaakt door Great Meadow Productions over de nederlaag van Thatcher, dat men eenvoudig *Margaret* noemt. Deze keer vindt de vertoning plaats op BBC Two, wat resulteert in een hoger kijkcijfer van 2,6 miljoen. Enkele mannelijke acteurs hebben tevens meegespeeld in *The Falklands Play* uit 2002, maar vertolken een andere personage. De kritieken zijn gemengd. De drama in deze versie over de

laatste dagen van Margaret Thatcher als premier wordt gewaardeerd als men deze televisiefilm enkel als drama beschouwd, volgens *The Daily Telegraph*. Al is de reviewer van *The Daily Express* minder overtuigd en omschrijft deze versie als “*seemed to be an exercise in capturing the tedium of the Westminster world*”. *The Times* omschrijft de film als sympathiek zonder over te gaan tot sentimentaliteit, en het is geen respectloze productie. Net zoals de productie uit 2008 biedt het een beeld van Thatcher niet als “*melted, but has proved surprisingly malleable*”. De cast wordt als geheel wel gewaardeerd. Vooral Michael Maloney als John Major wordt als de revelatie gezien. Lindsay Duncan vertolkt de rol van Margaret Thatcher, net zoals bij Andrea Riseborough zijn de reviewers het niet met elkaar eens over haar representatie. *The Independent* is hierover erg lovend. Haar vertolking wordt als betoverend omschreven ondanks Duncan noch de looks heeft, noch gelijkaardig klinkt als de echte Thatcher, maar dat Duncan na bijna twee uur exact op Thatcher lijkt. De niet exacte fysieke gelijkenissen worden eveneens door *The Guardian* opgemerkt. Tot slot, *The Daily Telegraph* beschouwt de voorstelling van Thatcher niet onflatterend, maar stelt onmiddellijk daarop “*Whether it was entirely convincing is another matter*” (Holmwood, 2009).



DVD covers van eerdere Britse televisiefilms waarin Margaret Thatcher de centrale rol speelt.

Bovenste rij (van links naar rechts): *Thatcher: The Final Days* en *The Falklands Play*.

Onderste rij: *Margaret Thatcher: The Long Walk to Finchley* en *Margaret*.

3.2.2. Analyse *The Iron Lady*

Het leven van de omstreden historische figuur Margaret Thatcher verschijnt in 2012 in onze Belgische bioscoopzalen met *The Iron Lady*. Een Britse productie waarbij de creatieve uitvoering hoofdzakelijk in vrouwelijke handen is. Ten eerste is er de Britse regisseuse Phyllida Lloyd, een belangrijk figuur in de Britse theaterwereld en eerder de ABBA musicalfilm *Mamma Mia!* heeft geregisseerd. De biografie geschreven door John Campbell vormt de basis van *The Iron Lady*. Campbell treedt ook op als consultant tijdens deze productie, toch is hij bij het verschijnen van de film kritisch tegenover het eindresultaat (Child, 2011b). De Britse Abi Morgan, een tweede vrouw is verantwoordelijk voor het scenario. Voor de hedendaagse fragmenten heeft zij zich laten inspireren op het boek *A Swim-On Part in de Goldfish Bowl: a Memoir* geschreven door Thatchers dochter Carol Thatcher en via enkele gesprekken met personen die Margaret Thatcher kende. De bedoeling is om een beeld te krijgen van hoe de relatie van Margaret Thatcher met haar man Denis was (Topping, 2011). Eerder is zij vooral bekend voor het scenario van *Shame*, een film van Steve McQueen uit 2011 en *The Hour*, een BBC-reeks die zich afspeelt halverwege de jaren vijftig en qua uiterlijk ietwat gemeen heeft met *Mad Men*. Een derde vrouw is verantwoordelijke als de editor Justine Wright en tot slot wordt de hoofdrol van Margaret Thatcher ook gespeeld door een vrouw Meryl Streep (Walsh, 2011). In de meeste recensies wordt vooral Streep geprezen en als voornaamste reden aangehaald om de film te gaan bekijken. De wijze, al noemen sommige recensenten het haar kunst om accenten en imitaties zo goed over te brengen: “*Streep is Thatcher. Sterker nog, ze is misschien wel te goed voor Thatcher*” (Laanen, 2012). De film is een duidelijk onderdeel van een industrieel product gericht op succes. *The Iron Lady* is een Britse-Franse coproductie tussen grote bedrijven: Goldcrest Pictures, sinds de jaren 80 van de vorige eeuw een van meest prestigieuze filmproductiebedrijven in Groot-Brittannië is en het Franse Canal+ eveneens vaak voorkomend in filmproducties. De productiemaatschappijen, Meryl Streep en Phyllida Lloyd suggereren meteen dat *The Iron Lady* is opgevat als een grote internationale film (McFarlane, 2012: 35).

Eerdere Britse Thatcher televisiefilms blijven internationaal grotendeels onbekend. Terwijl de film *The Iron Lady* zelfs voor haar verschijnen in de bioscoopzalen al een enorme media-aandacht te verwerken krijgt. In Groot-Brittannië beginnen er één jaar voor de Britse release al artikels te verschijnen naar aanleiding van het eerste filmbeeld, de eerste film teaser en de eerste filmtrailer (onder andere Brooks, 2011; Jeffries, 2011; Shoard, 2011; Walters, 2011b & White, 2011). De publieke belangstelling is enorm groot. Logischerwijs vooral in Groot-

Brittannië, maar toch is het opmerkelijk dat bij het uitbrengen van een eerste publiciteitsfoto van Meryl Streep als Margaret Thatcher, deze foto op de voorpagina verschijnt van vijf Britse nationale kranten (Jackson, 2011). Al speelt de keuze om Meryl Streep als Margaret Thatcher te laten opdraven ook een belangrijke factor in de aanzienlijke publiciteitsaandacht.



Het 1^{ste} filmbeeld van *The Iron Lady*. Meryl Streep als Brits premier Margaret Thatcher.

Bij de analyse gaan we eerst nauwer in op het verhaal en de narratieve technieken die hiermee verbonden zijn. Om vervolgens te kijken naar de symbolische laag van deze film en hoe deze zich verhoudt met de historische realiteit.

Bij *The Iron Lady* is het scenario niet opgebouwd als een traditioneel, chronologische biografie. De film opent met Indiase muziek in een hevig verlichte buurtwinkel. Margaret Thatcher als oud dametje ietwat schuchter wordt door de overige klanten niet herkend als één van de machtigste politica van de tweede helft van de twintigste eeuw. Door te starten met Margaret Thatcher als een hoogbejaarde, dementerende dame wordt al direct gebruik gemaakt van enige emotionalisering. Deze hoogbejaarde versie van Thatcher slentert hele dagen door haar grote huis en praat tegen haar overleden echtgenoot. Als kijker worden we niet direct geconfronteerd met haar politieke carrière, maar ontstaat er een zekere inleving of misschien

wel identificatie waardoor men als kijker het verdere verloop van het verhaal vanuit haar eigen positie beleven en een gevoel krijgen dat je het mee beleeft. Volgens Charles Moore, de geautoriseerde biograaf van Margaret Thatcher maakt het juist om die reden de film “berekenend onaardig”, verwijzend naar het effect “het creëren van sympathie” via dit perspectief (Ribberink, 2012). Toch dient men de kijker niet aanhoudend te blijven beschouwen als een kwetsbare en vooral passieve kijker, stelt Marnie Hughes-Warrington (2007: 11). Doordat Thatcher in werkelijkheid ook dementerend was, is het een eenvoudig middel om enkele hoogtepunten in haar politieke carrière en privéleven te overlopen. Via flashbacks gaat de film in vogelvlucht over zowel de aanloop naar haar politieke interesse en uiteindelijk premierschap. Voor Anneke Ribberink kan een dergelijke benadering zeker gehanteerd worden en gaat daarmee in tegen biograaf Charles Moore. Het is geen geheim dat Margaret Thatcher oud en dement is geworden en het vormt in feite een onderdeel van haar leven. Waarom zou dit dan niet getoond mogen worden? Bovendien wordt haar dementie op een respectvolle manier afgebeeld (Ribberink, 2012). Door deze filmstructuur zijn voornamelijk de flashbacks van belang bij dit onderzoek naar de historische representatie. Aangezien het niet de bedoeling is om ethisch te oordelen of het wel of niet het geschikte moment is om een toen nog levende, dementerende Margaret Thatcher op dergelijke wijze af te beelden. Evenwel dit perspectief een groot deel van de film inneemt, ongeveer een derde van de gehele film. Iets waarop Ribberink wel bezwaar heeft. Pas na bijna acht minuten komt men terecht in een eerste, echte flashback. De flashbacks zijn overwegend in chronologische volgorde aanwezig in the Iron Lady. Toch wordt deze volgorde soms gewijzigd. Bijvoorbeeld Thatcher denkt terug naar haar vaders toespraak tijdens Wereldoorlog II wanneer zij jaren later aanwezig is in een kabinetsvergadering als Minister van Onderwijs tijdens de regering van Ted Heath, het gaat hier specifiek om een korte flashback binnen de flashback. Een ander voorbeeld is een flashback naar nieuwsbeelden van de bomexplosie in het Grand Hotel in Brighton in 1984 door de IRA, deze beelden worden getriggerd door het bekijken van een huidige nieuwsuitzending over een bomexplosie in Londen dat het gevolg zou zijn van terroristen. Later in het verdere verloop van het verhaal, op het chronologisch correcte moment komt een uitgebreidere flashback terug met een duidelijke relevantie verwijzend naar de positie die Margaret Thatcher hierin speelt.

Dit kaderwerk van vertelling is bij eerdere televisiefilms over Thatcher nooit zo vergaand gebruikt. Wel wordt in de BBC-productie die specifiek gaat over het opstappen van Thatcher als partijvoorzitter en premier *Margaret* er eveneens gebruik gemaakt van een beperkt aantal

flashbacks om terug te gaan naar enkele eerdere ingrijpende gebeurtenissen zoals de keuze om zich kandidaat te stellen als partijvoorzitter, haar overwinning als partijvoorzitter en haar imagolessen met Gordon Reece. Bij *Margaret* zijn de flashbacks vooral gebruikt om naast haar politieke carrière iets meer te kunnen tonen over haar privéleven en hoe Denis Thatcher en haar kinderen omgaan met haar politieke plannen. In *The Iron Lady* zijn de flashbacks gebruikt met een totaal andere doelstelling. Hierin wordt haar persoonlijke leven hoofdzakelijk geïllustreerd in het heden via de gesprekken met de al overleden Denis Thatcher en haar dochter Carol. De flashbacks worden hier juist gehanteerd om de film een diepere inhoudelijke betekenis mee te geven en enkele feiten op te sommen van haar weg naar de politieke top, al is er geen gebruik gemaakt van exacte tijdsaanduidingen.

De bedoeling van de film is om enkel Margaret Thatcher te tonen en niet de hele maatschappij of tijdsgeslacht te vertegenwoordigen, zelfs niet het bredere Thatcherisme. In dit opzicht hebben we duidelijk te maken met een uitsluitend biografische film of biopic. In *The Independent* schrijft men “*Lloyd isn't concerned with the fate of the miners' unions or of the Belgrano, but with the more Shakespearean theme of public power and the agony of feeling it fade*” (Walsh, 2011), wat duidelijk illustreert hoe de film bij de kijker dient over te komen, als in essentie uitsluitend een levensverhaal. In de flashbacks wordt een eenzijdig perspectief gegeven op de politieke ambitie en rol van Margaret Thatcher. Enige historische twijfel wordt in de film niet geïntroduceerd, maar er wordt een vooringenomen positie ten opzichte van Thatcher gekozen. De film neemt teveel Thatchers eigen interpretatie over in plaats van zelf een eigen standpunt in te nemen. Hierdoor vergeet de film aandacht te hebben voor haar slachtoffers (Moore, 2011). De voormalige mijnbouwgemeenschappen en industriële gebieden zijn slechts enkelen die nog steeds woest zijn over haar gevoerde politiek. Margaret Thatcher wordt nu nog gehaat door vele mensen in Groot-Brittannië voor de schade die zij aan hen heeft toegebracht. Een weloverwogen verhaal waarbij men zowel de voor-als nadelen van haar beleid aan bod laat komen, krijgt men als kijker niet te zien. Film wordt wel door Willem Hesling omschreven als de artistieke vorm van historiografie (Hesling, 2001:189). Toch lijkt *The Iron Lady* eerder de stelling van Ian Jarvie dat film “*a very poor and very clumsy medium for presenting argument*” is enigszins te bevestigen. Traditioneel valt men dan terug op het feit dat geschreven geschiedenis een duidelijkere afweging zou kunnen maken. De eenzijdigheid van *The Iron Lady* wordt ook opgemerkt door auteur en journaliste Liz Hoggard. *The Iron Lady* is noch een politieke biopic, noch een hagiografie. Door het abstract behandelen van gebeurtenissen die bij vele mensen nog vers in het geheugen liggen en als ook zorgt de

vertolking van Meryl Streep ervoor dat Margaret Thatcher verschijnt als een glorieus persoon. Hierop verdergaand stelt zij:

“But the danger of showing the struggle a character undergoes is that it makes them too appealing. You feel sympathy for one person in a particular situation rather than engagement with the consequences of their behaviour for unseen millions. In contrast, a film like Made in Dagenham, about the strike that paved the way for the Equal Pay Act of 1970, was a humbling piece of social history, not just a diva performance.” (Hoggard & Lilley, 2012)

Een film heeft slechts een beperkt aantal minuten ter beschikking om in dit geval de hele evolutie van haar politieke carrière te reconstrueren. Eerdere televisiefilms over Thatcher gingen over een korte tijdsperiode. Zo is *Margaret Thatcher: The Long Walk to Finchley* specifiek over haar route om parlementslid te worden in het Lagerhuis. In *Margaret Thatcher: The Final Days* wordt enkel haar aftreden behandeld en in *The Falklands Play* gaat het eveneens uitsluitend om een beperkte tijdsperiode. Volgens Robert Brent Toplin is het gebruikelijk bij persoonlijkheidsgerichte films om korte momenten te tonen in plaats van subtiele, complexe factoren te gebruiken in de vertelling (Toplin, 2010: 7). In zekere zin toont *The Iron Lady* ook korte momenten via flashbacks, maar wordt het moeilijk om een coherent verhaal te behouden als eveneens de complexiteit van enkele situaties te tonen. Enige diepgang is in de film grotendeels afwezig. Het resultaat is dat grote oorlogen of politieke debatten in de vorm van een korte montage worden getoond. De Falklandoorlog is op zich al genoeg stof voor een hele film, maar in *The Iron Lady* slagen ze erin hem in slechts circa tien minuten weer te geven. Wel wil de film één duidelijk gericht idee overbrengen met enkel aandacht voor haar onderwerp Margaret Thatcher. Robert Rosenstone stelt dat er in historische films altijd gebruik gemaakt wordt van “*condensation*” als representatiestrategie. In feite is het een integraal onderdeel van alle vormen van geschiedenis zowel schriftelijke, mondelinge als verfilmde. Hoe gedetailleerd een portret van het verleden ook is, er zijn altijd gegevens gecondenseerd die als voorbeeld kan optreden van wat bevat kan worden over een specifiek onderwerp. Maar net zoals de mogelijkheid om elementen te beklemtonen is er eveneens de gewoonte om “*omission*” als representatiestrategie te gebruiken. Aangezien men dient over te gaan tot het selecteren uit de beschikbare informatie, is men niet in staat alles te vermelden en treedt er nalatigheid op in het gegeven beeld over Margaret Thatcher en haar omgeving (Rosenstone, 1992: 9-11). Daardoor gaat men bijvoorbeeld haar mannelijke tegenstanders maar vooral haar eigen mannelijke partijgenoten als zwak afbeelden. Daarmee

geeft men aan de kijker een onjuist beeld van de andere personages en situaties. De gepresenteerde geschiedenis wordt teveel vereenvoudigd en geeft haar een te grote status of hoedanigheid dan in feite het geval was. Zoals elke film van biografische aard is er vereenvoudiging en dramatisering aanwezig, het gaat haar portretteren als een groot individu die hoofdzakelijk alleen ten strijde gaat tegen alles wat haar tegenhoudt. Waarbij het lijkt alsof zij alles op zichzelf heeft bereikt, puur en alleen op ambitie. John Campbell vermeldt expliciet in zijn biografie over Thatcher dat niet alle partijleden tegen haar gekant zijn. Maar zij wordt na haar verkiezing in eerste instantie beschermd door wat Campbell als het conservatieve partijinstinct omschrijft, namelijk het zich verenigen rond zijn nieuwe leider. Verder verwijst hij ook naar de partijouderlingen, alle trouwe vrienden van Heath. Deze waren toen in staat om Thatchers politieke leven onmogelijk te maken, maar deze ondersteunden haar ten volle. Willie Whitelaw was eerst tegenkandidaat als nieuwe partijleider maar wordt later een zeer trouwe adjunct (Campbell, 2012: 77). Whitelaw is niet aanwezig in *The Iron Lady*, maar Geoffrey Howe eveneens een trouwe bondgenoot komt wel voor. Howe wordt niet naar behoren afgebeeld en hij blijft inhoudelijk eerder op de achtergrond. Specifiek in de scene die plaatsvindt in het Lagerhuis in 1980 waarbij Michael Foot, de oppositieleider van de Labour Party Thatchers beleid afkeurt, krijgt de kijker afwisselend shots te zien van Michael Foot en Margaret Thatcher. Naast Thatcher zit Geoffrey Howe maar hij maakt geen prominente indruk op de kijker. Ook de enkele inhoudelijke, betekenisvolle zinnen die Howe wel uitspreekt, zijn in essentie misschien bedoeld als een soort “wake-up call” aan Margaret Thatcher in functie van de bekende afloop. Eveneens toont het volgend citaat uit de film ook de overtuiging van Thatcher als partijleider die zichzelf in feite boven haar partijgenoten ziet staan.

HOWE:

You can't close down a discussion because it's not what you wish to hear.

MARGARET:

I don't expect everyone just to sit there and agree with me. But what kind of leader am I if I don't try to get my own way – to do what I know to be right.

HOWE:

Yes. But Margaret, one must be careful of testing one's colleagues' loyalty too far.



Beeld uit *The Iron Lady*. Geoffrey Howe verschijnt hier als trouwe bondgenoot naast Margaret Thatcher.

Maar Howe vertoont zich als iemand zonder een eigen politiek idee in *The Iron Lady*.

John Campbell omschrijft *The Iron Lady* als inaccuraat en verwijst hierbij naar de mannelijke personages. De mannen krijgen geen belangrijke rollen, vooral verwijzend naar Howe. Hij wordt niet belangrijk geacht en wordt als een soort karikatuur getoond. John Campbell omschrijft hem zelfs als een zwakke teddybeer, zoals de film hem percipieert. Howe is lange tijd als minister van financiën aanwezig in de regering, maar krijgt hiervoor geen eer, iets wat hij volgens Campbell wel degelijk verdient. Daarnaast ontstaat er geen nauwkeurige historische weergave, als de rol van Thatcher zo nadrukkelijk in de verf wordt gezet. Er wordt te veel dichtelijke vrijheid gebruikt, onder andere in de manier waarop Margaret Thatcher tegen haar collega's praat (Child, 2011b). Het is duidelijk de bedoeling van *The Iron Lady* om de nadruk te leggen op haar machtspositie, iets wat kan bekomen worden door haar naaste medewerkers een zwakker imago aan te meten.

Margaret Thatchers sterkte schrijven velen toe aan haar standvastigheid en consistentie. Conservatief partijlid en aanwezig in het kabinet ten tijde van Margaret Thatcher, Norman Tebbit beaamt de bewering van Campbell. Tebbit herinnert zich dat Thatcher nooit de half-hysterische, over-emotionele, overacting vrouw was zoals gespeeld door Meryl Streep (Child, 2011a & Child, 2012a). De scene die het best een illustratie hiervan is, speelt zich af in de kabinetskamer in Downing Street. Omstreeks 1990 is daar een discussie gaande over de invoering van de poll taks, de half-hysterische wijze waarop Thatcher haar collega's de mond snoert is dan niet exact in overeenstemming met de gebeurde realiteit. Maar het is wel een krachtig beeld waaruit blijkt dat haar machtspositie tanende is. In de scene vraagt zij letterlijk aan haar ministers "Why not?", gevolgd met een hele tirade dat haar ministers direct tracht te overtuigen. Terwijl Tebbit zich haar herinnert als iemand die haar klagende ministers tot

zwijgen brengt met “*shall we have the facts first and the discussion afterwards, please*” (Tebbit, 2012). Echte concrete feiten komen in dit hele betoog niet aan bod, maar zij blijft haar idee doordrijven spelend op voornamelijk emoties.

MINISTER:

Because people... on the whole... think that the tax is manifestly unfair.

MARGARET:

Nonsense. Arrant nonsense. This is a simple proposition. In order to live in this country, you must pay for the privilege- something, anything! If you pay nothing, you care nothing. What do you care where you throw your rubbish? Your council estate is a mess, your town, graffiti, what do you care? It's not your problem, it's somebody else's problem- it's the government's problem! YOUR problem is, some of you, is that you haven't got the courage for this fight. You haven't had to fight hard for anything. It's all been given to you- and you feel guilty about it! Well, may I say, on behalf of all those who HAVE had to fight their way up, (and who don't feel guilty about it) we resent those slackers who take, take, take, and contribute nothing to the community!

SILENCE.

And I see the same thing, the same cowardice in our fight within the European Union, to retain British sovereignty of Britain, the integrity of the pound! Some of you want to make concessions. I hear some of you agree with the latest French proposals. (beat) Well, why don't you get on a boat to Calais? Yes, why don't you put on a beret, and pay 85% of your income to the French government!

In realiteit is Margaret Thatcher niet intolerant tegenover diegene met een andere mening over een bepaalde materie. Maar zij is volgens Tebbit erg ongeduldig met diegene die een tegengestelde visie hebben zonder een zeer goed en duidelijk op feiten gebaseerd argument te hebben (Tebbit, 2012). Het taai en inflexibel zijn is wel altijd haar stijl geweest, wat wel uit deze scene af te leiden is. Maar haar hardheid wordt getoond via eerder een emotionele basis dan een inhoudelijke. Een reviewer stelt “*This movie would be more satisfying for Thatcher's admirers and critics alike if they had cut the fluff and let the Iron Lady be what she was: hard as nails*” (von Tunzelmann, 2011). De “*fluff*” zoals deze reviewer het noemt, is terug te vinden in het verdere verloop van laatst vernoemde scene. Daarin wordt Geoffrey Howe in feite belachelijk gemaakt door Margaret Thatcher als gevolg van een slordige bewoording en

een schrijffout. In realiteit is er in die periode wel degelijk een sterke spanning tussen Thatcher en Howe. De spanning is onder meer te wijten aan overeenstemmende ideeën tussen Howe en Nigel Lawson handelend over de positie die Groot-Brittannië kan innemen in de Europese Exchange Rate Mechanism (ERM), het Europees Wisselkoersmechanisme. Beide zijn overtuigd dat het voordelen biedt, al betekent dit niet dat beide direct zouden willen toetreden tot dit economische systeem. Het gezamenlijk advies van Howe en Lawson aan Thatcher, wordt door Thatcher zelf ervaren als een valkuil en ze verwerpt resoluut hun voorstel. Het is duidelijk dat er toen een intense spanning heerste (Campbell, 2012: 419). Maar in de film wordt er geen echt grondige, inhoudelijke basis voor aangehaald. De afscheidsspeech van Howe, na het indienen van zijn ontslag in het Lagerhuis wordt in *The Iron Lady* enkel vertoond met de oorspronkelijke woorden van zijn speech. Achteraf een bekende quote geworden in de Britse pers, maar omvat niet een concreet inhoudelijk aspect van zijn beslissing. Dit is in scherp contrast met de televisiefilm *Margaret*. Daarin worden fragmenten geciteerd uit eveneens zijn oorspronkelijke speech, al blijft hier toch nog in enige mate een duidelijk inhoudelijk aspect van zijn speech overeind. Bovendien nog meer opmerkelijk is de veel prominentere aanwezigheid van haar mannelijke collega's. Deze mannelijke collega's geven tenminste hun mening of advies, waardoor het niet uitsluitend de eenmansshow wordt van Thatcher. Een argument dat deze stelling versterkt is de aanwezigheid van Thatcher in elke scene bij de film *The Iron Lady*. Terwijl in *Margaret* het hele politieke schaaakspel voor de kijker zichtbaar wordt, de vele backbenchers zijn in deze film duidelijk aanwezig en men ziet hen acties ondernemen. De bewering van Willem Hesling dat film via hun narratieve benadering prioriteit geven aan een directe, sensorisch contact met het verleden is zowel in *The Iron Lady* als *Margaret* aanwezig. Historici gaan via hun verslagen niet geneigd zijn om hun visie in zijn geheel te laten afhangen van de historische personen die hij naar voren brengt. Terwijl bij een historische film, het centrale personage makkelijk zorgt voor het creëren van een verleden dat enkel kan begrepen worden door individuele acties en motieven. In beide films ligt de nadruk op de individuen, al is de stroom van acties en gebeurtenissen van deze individuen realistisch geconstrueerd in de film *Margaret*, waar de individuele acties een deel zijn van of geleid worden door meer abstracte historische processen (Hesling, 2001: 191).

Een andere toegepaste strategie in de historische speelfilm is “*alternation*”, vertrekkend vanuit de teruggevonden normen in de geschreven geschiedenis. De film creëert een historisch feit of gebeurtenis als een manier om historische gegevens samen te vatten

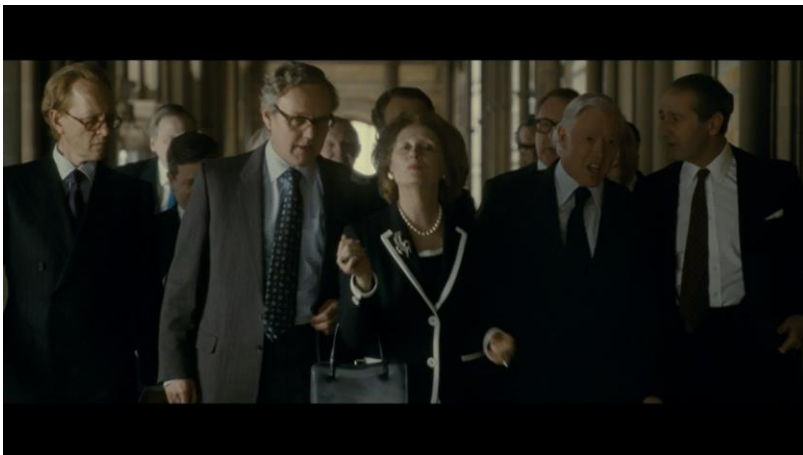
aangezien de informatie niet kan worden uitgedrukt door middel van visuele beelden of waarvan de expressie in dergelijke beelden zo inefficiënt is dat het de (dramatische) structuur van de film zou verstoren. In *The Iron Lady* wordt het verhaal van Gordon Reece en Airey Neave samengevoegd. Daarmee is het een voorbeeld waarin een documenteerbaar historisch feit verplaatst of geherstructureerd wordt door voorvallen of gebeurtenissen te veranderen van tijd, plaats of deelnemers (Rosenstone, 1992: 9-11). In het verhaal van Gordon Reece, waarin Margaret Thatcher lessen krijgt om haar stem beter te gebruiken en haar publieke presentatie te verbeteren, is eveneens Airey Neave aanwezig. De aanwezigheid van deze laatste wordt hier geïntroduceerd enerzijds om haar te overtuigen dat zij partijleider kan worden met *“If you want to change this party, lead it. If you want to change the country, lead it. What we’re talking about here today is surface. What’s crucial is that you hold your course, and stay true to who you are. Never be anything other than yourself.”* Anderzijds is de introductie van Neave wel opmerkelijk aangezien in Campells biografie over Thatcher hij slechts tweemaal wordt vernoemd en iemand als Willie Whitelaw die een grotere impact op haar heeft gehad komt dan niet aan bod. Al komt Neave wel uitgebreider aan bod in de biografie aan de hand van Brenda Maddox (2003: 115-118 & 139-140). De keuze om Airey Neave wel te laten optreden in *The Iron Lady*, is te wijten aan de dramatische wijze waarop hij overlijdt. Hij werd het slachtoffer van een bomaanslag toen hij de parkeergarage van het Lagerhuis uitreed. In de filmscene is Margaret Thatcher eveneens aanwezig in de parkeergarage en rent zij bij het horen van de explosie naar zijn brandende auto toe. Een onjuistheid in de film aangezien zij op het moment van de explosie niet aanwezig is in het Lagerhuis (Maddox, 2003: 139). Het eerder opzetten van de verhaallijn over Neave samen met Gordon Reece is een expositieprocédé om hem onopvallend in het verhaal te verwerken. Zodat de shock bij de explosie een grotere impact heeft bij de kijker. De uitvinding om Thatcher in de scene met de bomexplosie te betrekken, eveneens een toegepaste strategie in de historische speelfilm, heeft hier het doel om te dramatiseren en misschien nog belangrijker is het effect hiervan en de reactie van Margaret Thatcher in de film op wat zich voor haar ogen afspeelt. Een aanslag van de IRA kon ook op haar gepleegd worden en via haar emotionele reactie maakt men haar geliefder bij de kijker.

Er is duidelijk intertekstualiteit terug te vinden in *The Iron Lady*, via verwijzingen naar andere visuele gegevens zoals kenmerkende foto's en archiefmateriaal die regelmatig in kranten verschijnen of documentaires. Het quoteren en refereren wordt in de media-industrie al enige tijd gebruikt omwille van de productiestandaardisering en het imiteren van eerder succes.

Willem Hesling maakt zelfs de bewering dat films bij hun representatie van het verleden, vaker lijken te verwijzen naar elkaar dan naar het verleden zelf (Hesling, 2001: 195). Een opvallend beeld in *The Iron Lady* is haar doorlopen in de gangen van het Lagerhuis. Waarbij Margaret Thatcher vooraan loopt gevolgd door een horde van mannelijke collega's. Een gelijkaardig beeld is terug te vinden in *Margaret*. De Britse regisseuse Phyllida Lloyd van *The Iron Lady* komt op het einde van de documentaire van Alan Byron in beeld en verwijst naar de vele eerdere verfilmingen over het leven van Thatcher. Maar ze stelt direct dat *The Iron Lady* slechts één versie van het verhaal is, wat haar niet weerhoudt om een zeker gelijkaardig beeld over te brengen waarin de machtspositie van Thatcher tot uitdrukking komt.



Margaret (2008)



The Iron Lady (2011)

Met *The Iron Lady* is er bovendien een nog grote beschikbaarheid aan visueel materiaal over Margaret Thatcher zelf waarnaar in grote mate verwezen kan worden. De kledingstijl samen met haar handtas en typische kapsel alleen al zorgt ervoor dat de kijker haar meteen herkent als Margaret Thatcher. In *The Iron Lady* zijn er trouwens verwijzingen naar specifieke objecten die zij destijds droeg. Op één van de foto's wanneer zij actief is in het schaduwkabinet van Heath wordt zij gefotografeerd met een opvallende hoed. Diezelfde hoed

verschijnt tevens in de film als zij een eerste maal bij Gordon Reece verschijnt. Overigens zijn verwijzingen naar het verleden terug te vinden tijdens de hedendaagse fragmenten.

Bijvoorbeeld wanneer de dementerende Thatcher haar overleden man voor zich ziet met een roze tulband. Een referentie naar het voorval tijdens hun reis naar India in 1976, waar hij een roze tulband opzette. Een foto hiervan verscheen destijds zelfs op de omslag van het magazine *Private Eye* (Maddox, 2003: 131). Dit zijn slechts enkele referenties, maar er zijn nog talrijke andere referenties terug te vinden naar gebruikte kleding- en decorstukken in *The Iron Lady*.

Als Britse premier verschijnt Thatcher nog regelmatig in de publieke ruimte en de pers. Foto's verschijnen in kranten, bijvoorbeeld naar aanleiding van gegeven speeches. In *The Iron Lady* maakt men gebruik van zowel archief en stock footage. Enkele oorspronkelijke fragmenten zijn al terug te vinden wanneer de film het heeft onder andere over haar verkiezingsoverwinning in 1979, de Falklandoorlog of de bomexplosie in het Grand Hotel in 1984. Oude fragmenten worden verweven met nieuwe geësceneerde beelden.



Dezelfde hoed. Boven: echte Margaret Thatcher in 1970. Onder: Margaret Thatcher in *The Iron Lady*.



Margaret Thatcher op de conservatieve conferentie in 1982 (links) en in de film (rechts).

Beelden zijn eveneens afkomstig vanuit de geschreven geschiedenis. In de biografie geschreven door Campbell vermeldt hij dat de jonge Thatcher in de kruidenierswinkel soms haar ouders hielp “*not only serving, but weighing out the sugar, tea, biscuits and lentils in the back*” (Campbell, 2012: 3). Campbell geeft hiermee een duidelijk idee wat haar taak kon inhouden. Het beeld van Thatcher die suiker of iets dergelijks aan het wegen is, wordt dan ook overgenomen in de film. Trouwens is het bekend dat Phyllida Lloyd zich heeft gebaseerd op het boek van Campbell (Child, 2011b).

Film geeft een bepaalde interpretatie van het verleden en gaat in feite een bepaalde visie opdringen aan de kijker. Al snel verklaren Marc Ferro en Pierre Sorlin dat film een neerslag van het geldend discours is ten tijde van de productie van de film. Het is niet meer dan een filmische transcriptie van een visie op geschiedenis die door anderen is ontworpen (Vandelanoitte, 2012: 8). Daarbij is de verfilmde geschiedenis louter een kaderwerk, dat men gebruikt als basis of tegenhanger van een politieke thesis. Voor Sorlin is het verfilmde verhaal niets meer dan een handig middel om in feite te spreken over de huidige tijd, de tijd waarin de film tot stand komt (Sorlin, 2001: 38). Kijkend naar *The Iron Lady* is de film in essentie dan geen exacte reconstructie van de destijdsse ideeën, maar verkondigt het een recent discours waarin men de geschiedenis gaat actualiseren. In *The Iron Lady* zitten waarden en normen vervat die vandaag zowel bewust als onbewust in onze samenleving gangbaar of populair zijn. Biopics dragen vandaag de producten van een toenemende cultus van het individu, ook *The Iron Lady*. De meeste films gaan niet over collectiviteiten, massa's en groepen, maar over de heldendaden van enkelingen, stelt Jaap Kruithof. Deze trend wordt gekaderd in de hedendaagse overheersende ideologie van het neoliberalisme. Het individualiseringsproces kent een opmars in allerlei sectoren en arena's zoals onderwijs, de economische sector, de politieke arena, de massamedia en het wetenschappelijk onderzoek. Hedendaagse biopics, ook *The Iron Lady*, toont de gewone mensen die in staat zijn om uitzonderlijke verwezenlijkingen

te realiseren. Iedereen kan er geraken zolang je als individu uw best doet. Het idee van de *selfmade man*, de maakbare man is volgens Paul Verhaeghe “*de belangrijkste leugen van vandaag*”, maar vandaag wel continu in de biopics uiteengezet (Merceland, 2012: 27).

Een andere prominente aanwezigheid in *The Iron Lady* is het percipiëren van Margaret Thatcher als een feministe. De gehele creatieve uitvoering is voornamelijk in vrouwelijke handen: de regisseuse, de scenariste, de editor en natuurlijk ook de vrouwelijke hoofdrol van Thatcher door Meryl Streep. Feminisme is nog steeds een actueel onderwerp in onze hedendaagse samenleving, bijvoorbeeld geen gelijke lonen. Bij *The Iron Lady* wordt Thatchers politieke loopbaan in grote mate bepaald door haar sekse. Vele beelden laten haar zien als iemand die strijdt voor dezelfde macht en inspraak als mannen. Men ziet haar telkens in schril contrast met haar mannelijke collega's in grijze maatpakken, waarbij het lijkt alsof zij destijds als enige vrouw geïnteresseerd is in politiek en parlementslid is in het Lagerhuis. Tijdens de promotiecampagne van *The Iron Lady* omschrijft Meryl Streep Thatcher ook als een feministe.

“She would have been kicking and screaming the entire way to the feminist altar, but she was a feminist, whether she likes it or not,” added Streep, describing Thatcher as incredibly “brave” for her time.” (Child, 2012b)

Het is niet waarschijnlijk dat Thatcher zichzelf destijds als feministe zou omschrijven. Op het moment dat Margaret Thatcher partijleider wordt, kent men eveneens de hoogdagen van de vrouwenbewegingen en Thatchers positie is duidelijk apart van destijds vrouwelijke campagnes en identiteit (Martinson, 2012 & McFarlane, 2012: 33). Er is sprake van “gender blender” volgens Anneke Ribberink verwijzend naar de combinatie van zowel mannelijke als vrouwelijke karaktertrekken in haar leidersstijl. Haar mannelijkheid uit zich in haar taaie houding, maar zij speelt eveneens met haar vrouwelijkheid wanneer nodig onder andere ten tijde van de Falklandoorlog treedt zij op als moeder en kinderjuffrouw van de natie. Haar vrouwelijke zijde komt ook tot uiting met de huishoudelijke taal die zij hanteert in haar politieke en mediacampagnes en speelt hiermee de rol van de huisvrouw (Ribberink, 2012). Het beeld van Thatcher als huisvrouw komt even aan bod in *The Iron Lady*, maar toch wordt Thatcher overwegend voorgesteld als een feministisch boegbeeld door de regisseuse Phyllida Lloyd omdat het past in onze huidige maatschappijvisie.



Beelden uit *The Iron Lady*. Margaret Thatcher alleen in een mannelijke omgeving.

Tot slot nog kort iets over de tijdsperiode waarin de film tot stand komt. Wanneer *The Iron Lady* in onze bioscoopzalen verschijnt, zijn er eveneens andere biopics ongeveer tegelijk te zien over Edgar Hoover, Claude François en enkele anderen. Volgens Patrick Duynslaegher kan deze huidige weelde aan biopics te wijten zijn aan twee mogelijke redenen. Een tekort aan goed filmscenario's kan ervoor zorgen dat men zijn toevlucht dient te nemen naar verfilming van een biografie. Maar bovenal heeft een biopic vooral het voordeel om in crisistijden makkelijker gepromoot te worden. Aangezien iedereen het verhaal grotendeels kent, vinden dergelijke projecten ook sneller geldschieters doordat het bijna een evidentie is dat de media uitgebreid hierover gaat berichtgeven (Demeyer, 2012). Iets wat zeker het geval is bij *The Iron Lady*. De media aandacht voor deze film was zelfs voor haar première al erg groot in Groot-Brittannië en daarbuiten. Al maakt de moeilijke positionering van Margaret Thatcher zelf het voor sommigen moeilijk om voorspellingen te doen over concrete financiële cijfers. Ondanks enkele oproepen tot boycotten van de film deed de film het veel beter dan verwacht (Gant, 2012 & Cooper, 2012). Ondanks de verdeeldheid over haar persoon kan men wel stellen dat het verschijnen van *The Iron Lady* in een crisistijd, inderdaad een grote zekerheid voor financieel succes biedt.

4. BESLUIT

Historische films zijn al een tijdlang enorm populair bij zowel de productiemaatschappijen als op prijsuitreikingen. Toch is de combinatie van film en geschiedenis, een huwelijk met zowel voor- als nadelen. Het academisch debat over film en geschiedenis is al enkele decennia aan de gang en nog steeds is het een onderwerp dat actueel blijft op de academische agenda. Zowel voor- en tegenstanders van verfilmde geschiedenis zullen er waarschijnlijk wel altijd bestaan en het is in feite goed dat er geen eensgezindheid bestaat onder de academici. Hierdoor blijft men bewust over vragen zoals *Kan een historische speelfilm een goede bron zijn voor het verleden? Kan een speelfilm historisch correct zijn? En is dit nodig om een goede bron te zijn?* en verschijnen de antwoorden niet als massieve, onaantastbare blokken in het academisch debat.

Aangezien films zo prominent aanwezig zijn in onze beeldvorming en kennis van het verleden, blijft het noodzakelijk om de film nauwkeurig te onderzoeken en in confrontatie te brengen met andere beschikbare bronnen. Bovendien is de film *The Iron Lady* een gecompliceerd onderwerp. Margaret Thatcher is vandaag nog steeds zowel door velen geliefd als gehaat. *The Iron Lady* en vooral het historische beeld dat deze film wil oproepen diende nadere analyse.

The Iron Lady is duidelijk een product gericht op media-aandacht. Een productie waarin grote namen aan verbonden zijn zoals Phyllida Lloyd, Meryl Streep, Goldcrest Pictures en Canal+. Vooral Streep trekt alle aandacht naar zich toe met haar vertolking als Margaret Thatcher. De film maakt duidelijk gebruik van narratieve technieken die de aanwezigheid van Thatcher nog beklemtonen. *The Iron Lady* is duidelijk een biopic over het leven van Margaret Thatcher waarin enkele hoogtepunten uit haar leven worden geïllustreerd. Bovendien is er een constante aanwezigheid van Thatcher in bijna elke scene van de gehele film. Toch is *The Iron Lady* geen goede bron om een compleet en genuanceerd beeld te krijgen van haar leven. De film neemt teveel Thatchers eigen interpretatie over in plaats van zelf een eigen standpunt in te nemen. Hierdoor vergeet de film aandacht te hebben voor het ruimere historische kader en voor haar slachtoffers die het gevolg zijn van haar politieke beslissingen. Hiermee is *The Iron Lady* een historische film, waarin het centrale personage in dit geval Margaret Thatcher zorgt voor het creëren van een verleden dat enkel kan begrepen worden door haar individuele acties en motieven. In de flashbacks is vooral een chronologische verloop gehanteerd waardoor de

kijker toch nog enigszins een duidelijk tijdsverloop krijgt, ondanks er geen gebruik gemaakt is van exacte tijdsaanduidingen in *The Iron Lady*.

Het is evident dat bij een film men dient over te gaan tot het selecteren uit alle beschikbare bronnen. Maar door enkel informatie over Thatcher zelf in de film te verwerken, treedt er nalatigheid op in het gegeven beeld over Margaret Thatcher en haar omgeving en betekent dit in feite een aanzienlijke vertekening van de historische realiteit. Deze nalatigheid is het duidelijk op te merken in de representatie van haar mannelijke tegenstanders. Vooral Thatchers eigen mannelijke partijgenoten komen als zwakke politieke inhoudsloze individuen over. Daarmee geeft men aan de kijker een onjuist beeld over deze personen en situaties. Via hun narratieve benadering geeft de film prioriteit aan een direct, sensorisch contact met het verleden. Ook in *The Iron Lady*, de keuze om het verhaal van Airey Neave wel te betrekken is in grote mate te wijten aan de grotere emotionele impact dat zijn verhaal bij de kijker zal hebben. Het doel hiermee is enerzijds om het verhaal te dramatiseren en anderzijds kan men via de reactie van Margaret Thatcher haar emotioneler maken, een beeld dat de kijker niet heeft met de echte Margaret Thatcher. Ondanks het gegeven beeld van Thatcher niet genuanceerd is, wordt er verwezen naar andere visuele gegevens zoals kenmerkende foto's en archiefmateriaal. Er is duidelijk intertekstualiteit terug te vinden in *The Iron Lady*. Regelmatig verschijnt er in kranten of documentaires nog beelden van de echte Thatcher en er is duidelijk een verwerking van deze beelden in *The Iron Lady*. Door gebruik te maken van deze iconische beelden wordt het gehele verhaal herkenbaar en lijkt het alsof de kijker het ooit al eens gezien heeft, waarmee het zijn geloofwaardigheid als historische film wil verhogen.

Toch is *The Iron Lady* een uitgesproken hedendaagse kijk op het leven van Margaret Thatcher. Biopics dragen vandaag een duidelijke trend naar individualisering in zich, ook *The Iron Lady*. Het gaat niet over het ruimere Thatcherisme waarbij een ruimere groep politici eveneens deel uitmaken van haar gevoerde politiek beleid. Het individualiseringsproces staat centraal, Margaret Thatcher als een alleenstaand individu die opbokst tegen het bastion van mannelijk politici. Vooral het opbotsen tegen het mannelijke politieke bastion wordt in de film beklemtoond, waardoor het beeld wordt gegeven aan de kijker van Margaret Thatcher als iemand die in feite een overduidelijke feministe is. Iets wat zeker niet overeenstemt met het destijdse beeld van de echte Thatcher. Toch is zij vandaag als figuur van invloed voor het hedendaagse feministe omwille van haar doorzetten om het tot eerste vrouwelijke premier van Groot-Brittannië te schoppen. Daardoor maakt men bij de promotiecampagne onder andere door Meryl Streep handig gebruik om te verwijzen naar Thatcher als een feministe.

5. BIBLIOGRAFIE

FILM EN GESCHIEDENIS: THEORETISCHE WERKEN

Burgoyne, R. (2008). *The Hollywood historical film*. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing.

De Wever, B. & Vande Winkel, R. (2007). Sterke verhalen en foute uitvindingen. De historische speelfilm als geschiedenisfabriek. In D. Biltereyst & C. Stalpaert (Eds.), *Filmsporen: Opstellen over film, verleden en geheugen* (pp. 198-212). Gent: Academia Press.

Engelen, L. (2007). No way to do history? Towards an Intertextual Model for the Analysis of Historical Films. In L. Engelen & R. Vande Winkel (Eds.), *Perspectives on European Film and History* (pp. 12-30). Gent: Academia Press.

Herlihy, D. (1988, December). Am I a Camera? Other Reflections on Films and History. *The American Historical Review*, 93, 5, 1186-1192.

Hesling, W. (2001). The past as story. The narrative structure of historical films. *European Journal of Cultural Studies*, 4, 2, 189-205.

Hughes-Warrington, M. (2007). *History goes to the Movies: Studying History on Film*. Londen & New York: Routledge.

Jarvie, I.C. (1978, December). Seeing through movies. *Philosophy of the Social Sciences*, 8, 4, 374-397.

Landy, M. (2001). Introduction. In M. Landy (Ed.), *The Historical Film: History and Memory in Media* (pp. 1-22). New Brunswick: Rutgers University Press.

O'Connor, J. E. (1988, December). History in Images/Images in History: Reflections on the Importance of Film and Television Study for an Understanding of the Past. *The American Historical Review*, 93, 5, 1200-1209.

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

- Rosenstone, R. A. (1992). Walker: the dramatic film as historical truth. *Film-Historia*, 2, 1, 3-12.
- Rosenstone, R. A. (1995). The Historical Film as Real History. *Film-Historia*, 5, 1, 5-23.
- Rosenstone, R. A. (1995). *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*. Cambridge: Harvard University Press.
- Rosenstone, R. A. (2001). The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age. In M. Landy (Ed.), *The Historical Film: History and Memory in Media* (pp. 50-66). New Brunswick: Rutgers University Press.
- Rosenstone, R. A. (2006). *History on Film/Film on History. History: Concepts, Theories and Practice*. Harlow: Pearson Education.
- Sorlin, P. (2001). How to look at an “Historical” Film. In M. Landy (Ed.), *The Historical Film: History and Memory in Media* (pp. 25-49). New Brunswick: Rutgers University Press.
- Toplin, R. (1988, December). The Filmmaker as Historian. *The American Historical Review*, 93, 5, 1210-1227.
- Toplin, R. (1996). *History by Hollywood: The use and abuse of the American past*. Urbana: University of Illinois Press.
- Toplin, R. & Eudy, J. (2002, Summer). The Historian Encounters Film: A Historiography. *OAH Magazine of History*, 16, 4, 7-12.
- Toplin, R. (2009). *History by Hollywood*. Urbana: University of Illinois Press.
- Vandelanoitte, P. (2012). *Het spectrum van het verleden. Een visie op de geschiedenis in vier Europese arthousefilms (1965-1975)*. (Doctoral dissertation). Retrieved February 14, 2013, from <https://lirias.kuleuven.be/bitstream/123456789/338745/1/Het-Spectrum-van-het-Verleden-FINAAL.pdf>
- Vande Winkel, R. & De Wever, B. (2005). Biofilm of biofictie. *Muziek en Woord (Brussel)*, 31(366), 19.
- White, H. (1988, December). Historiography and Historiophoty. *The American Historical Review*, 93, 5, 1193-1199.

Zemon Davis, N. (2009). 'Any resemblance to persons living or dead': Film and the challenge of authenticity. In M. Hughes-Warrington (Ed.), *The History on Film Reader* (pp.17-29). New York: Routledge.

MARGARET THATCHER, THE IRON LADY & ANDERE VERFILMINGEN

Bignell, J. (2000). Docudrama as Melodrama: representing Princess Diana and Margaret Thatcher. In B. Carson & M. Llewellyn-Jones (Eds.), *Frames and Fictions on Television: The Politics of Identity within Drama* (pp. 17-26). Exeter: Intellect Books.

Bignell, J. (2010). Docudrama performance: realism, recognition and representation. In C. Cornea (Ed.), *Genre and performance: film and television* (pp. 59-75). Manchester: Manchester University Press. Retrieved April 20, 2013, from http://centaur.reading.ac.uk/17671/1/Docudrama_Performance.pdf

Bignell, J. (2011). Docudramatizing the real: developments in British TV docudrama since 1990. *Studies in Documentary Film*, 4 (3), 195-208. Retrieved April 20, 2013, from http://centaur.reading.ac.uk/19486/1/SDF_4_3__2011doc.pdf

Brooks, X. (2011, November 14). The Iron Lady: first screening. *The Guardian*. Retrieved November 20, 2012, from <http://www.guardian.co.uk/film/2011/nov/14/the-iron-lady-first-review>

Campbell, J. (2012). *The Iron Lady: Margaret Thatcher: Grocer's Daughter to Iron Lady*. Londen: Vintage.

Child, B. (2011a, November 16). Meryl Streep's Iron Lady dismantled by Norman Tebbit. *The Guardian*. Retrieved November 20, 2012, from <http://www.guardian.co.uk/film/2011/nov/16/meryl-streep-iron-lady-tebbit>

Child, B. (2011b, December 16). Thatcher biographer says The Iron Lady is inaccurate. *The Guardian*. Retrieved November 20, 2012, from <http://www.guardian.co.uk/film/2011/dec/16/thatcher-biographer-iron-lady-inaccurate>

Child, B. (2012a, January 17). The Iron Lady's private secretary brands Thatcher biopic inauthentic. *The Guardian*. Retrieved November 20, 2012, from <http://www.guardian.co.uk/film/2012/jan/17/iron-lady-private-secretary-thatcher-inauthentic>

Child, B. (2012b, February 15). The Iron Lady's Meryl Streep says Thatcher 'was a feminist'. *The Guardian*. Retrieved November 20, 2012, from

<http://www.guardian.co.uk/film/2012/feb/15/iron-lady-meryl-streep-thatcher-feminist>

Cooper, C. (2012, January 11). Box office feels force of North's loathing of the Iron Lady.

The Independent. Retrieved February 4, 2013, from <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/box-office-feels-force-of-norths-loathing-of-the-iron-lady-6287789.html>

Demeyer, P. (2012, March 14). In crisistijden vinden films over bekende mensen sneller financiers. *Het Nieuwsblad*, p. 32.

Ellis, S. (2007, November). Iron Lady. [Electronic Version]. *British Heritage*. 28, 5, 36-41.

Eyre, H. (2008, June 15). Margaret Thatcher – The Long Walk to Finchley, BBC 4

The Making of the Iron Lady, BBC 4. The Victorian Sex Explorer, Channel 4. Imagine, BBC 2. *The Independent*. Retrieved March 6, 2013, from <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/reviews/margaret-thatcher-ndash-the-long-walk-to-finchley-bbc-4br-the-making-of-the-iron-lady-bbc-4br-the-victorian-sex-explorer-channel-4br-imagine-bbc-2-847271.html>

French, P. (2012, January 8). The Iron Lady – review. *The Guardian*. Retrieved November 20, 2012, from <http://www.guardian.co.uk/film/2012/jan/08/the-iron-lady-review>

Gant, C. (2012, January 10). UK box office analysis. Who knew? Scotland and Ireland love The Iron Lady. *The Guardian*. Retrieved November 20, 2012, from

<http://www.guardian.co.uk/film/filmblog/2012/jan/10/scotland-ireland-love-iron-lady>

Hanks, R. (2008, June 13). Last Night's TV: Margaret Thatcher: The Long Walk to Finchley,

BBC4. *The Independent*. Retrieved March 6, 2013, from <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/reviews/last-nights-tv-margaret-thatcher-the-long-walk-to-finchley-bbc4-846193.html>

Holmwood, L. (2009, February 27). First night: Margaret. *The Guardian*. Retrieved March 20, 2013, from <http://www.guardian.co.uk/media/organgrinder/2009/feb/27/margaret-thatcher-bbc2-docudrama>

Hoggard, L. & Lilley, P. (2012, January 1). Is The Iron Lady a whitewash? *The Guardian*. Retrieved November 20, 2012, from

<http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2012/jan/04/thatcher-iron-lady-meryl-streep>

Jackson, A. (2011, February 11). Meryl Streep's Margaret Thatcher reveals a modern icon. *The Guardian*. Retrieved November 20, 2012, from

<http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2011/feb/11/margaret-thatcher-meryl-streep-photograph>

Jeffries, S. (2011, February 8). Meryl Streep playing Margaret Thatcher – what's not to like? *The Guardian*. Retrieved November 20, 2012, from

<http://www.guardian.co.uk/politics/2011/feb/08/meryl-streep-margaret-thatcher>

Laanen, J. (2012, January 12). Meryl Streep schittert in The Iron Lady- alle recensies op een rijtje. *NRC Handelsblad*. Retrieved November 20, 2012, from

<http://www.nrc.nl/nieuws/2012/01/12/meryl-streep-schittert-in-the-iron-lady-alle-recensies-op-een-rijtje/>

Maddox, B. (2003). *Maggie. De creatie van de Iron Lady: Margaret Thatcher*. Amsterdam: Uitgeverij Archipel. (oorspronkelijke titel: *Maggie, the first lady*. Londen: Hodder & Stoughton).

Martinson, J. (2012, January 5). Margaret Thatcher: a feminist icon? *The Guardian*. Retrieved November 20, 2012, from <http://www.guardian.co.uk/politics/the-womens-blog-with-jane-martinson/2012/jan/05/margaret-thatcher-feminist-icon>

McFarlane, B. (2012, Winter). The Iron Lady. *Screen Education*, 66, 28-35.

Mercelis, H. (2012, May-June). Biopics Leven zonder meer? *RektoVerso*, 52, 24-27.

Moore, S. (2011, November 16). Where was the mention of Margaret Thatcher's victims? *The Guardian*. Retrieved November 20, 2012, from

<http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2011/nov/16/margaret-thatcher-meryl-streep>

Neefs, E. (2013, April 4). Portret. IJzeren Dame wilde haar vaderland redden. *De Standaard*. Retrieved April 20, 2013, from http://www.standaard.be/cnt/DMF20130408_031

Rees, J. (2013, April 2013). Thatcher: We are an impersonator. *Theartsdesk.com*. Retrieved May 9, 2013, from <http://www.theartsdesk.com/theatre/thatcher-we-are-impersonator>

Ribberink, A. (2012). Maggification – a personal reading: The historiography of Margaret Thatcher's theatre of politics. *Eurozine*. Retrieved February 2, 2013, from <http://www.eurozine.com/articles/2012-07-03-ribberink-en.html>

Shoard, C. (2011, February 8). Meryl Streep's Margaret Thatcher revealed in first still from *The Iron Lady*. *The Guardian*. Retrieved November 20, 2012, from <http://www.guardian.co.uk/film/2011/feb/08/meryl-streep-margaret-thatcher-iron-lady>

Tebbit, N. (2012, January 16). If the real Margaret Thatcher had been like Meryl Streep's Iron Lady, I wouldn't have supported her. *The Telegraph*. Retrieved April 20, 2011, from <http://blogs.telegraph.co.uk/news/normantebbit/100130132/if-the-real-margaret-thatcher-had-been-like-meryl-streeps-iron-lady-i-wouldnt-have-supported-her/>

Topping, A. (2011, December 27). Meryl Streep develops admiration for Margaret Thatcher after starring role. *The Guardian*. Retrieved November 20, 2012, from <http://www.guardian.co.uk/film/2011/dec/27/meryl-streep-admires-thatcher-iron-lady>

von Tunzelmann, A. (2011, December 29). The Iron Lady was more than just a fabulous blowdry. *The Guardian*. Retrieved November 20, 2012, from <http://www.guardian.co.uk/film/2011/dec/29/iron-lady-margaret-thatcher-reel-history>

Walsh, J. (2011, December 31). Phyllida Lloyd: Prime mover. *The Independent*. Retrieved February 4, 2013, from <http://www.independent.co.uk/news/people/profiles/phyllida-lloyd-prime-mover-6283363.html>

Walters, B. (2011a, February 10). How will Meryl Streep's Margaret Thatcher compare to past portrayals of the Iron Lady? *The Guardian*. Retrieved November 20, 2012, from <http://www.guardian.co.uk/film/filmblog/2011/feb/10/meryl-streep-margaret-thatcher>

Walters, B. (2011b, July 10). Shooting the Iron Lady. *The Guardian*. Retrieved November 20, 2012, from <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2011/jul/10/iron-lady-politics-personal-journey>

Watson, R. & Pedersen, D. (1990, December 3). The iron lady falls. [Electronic Version]. *Newsweek*. 116, 23, 28.

White, M. (2011, July 7). Does Meryl Streep shine as the Iron Lady? *The Guardian*. Retrieved November 20, 2012, from

<http://www.guardian.co.uk/film/filmblog/2011/jul/07/meryl-streep-iron-lady-margaret-thatcher>

Whelan, N. (2008, June 13). TV ratings: Almost 1m watch Thatcher drama. *The Guardian*. Retrieved March 2, 2013, from

<http://www.guardian.co.uk/media/2008/jun/13/tvratings.television>

Wollaston, S. (2008, June 13). Last night's TV: Margaret Thatcher: The Long Walk to Finchley. *The Guardian*. Retrieved March 2, 2013, from

<http://www.guardian.co.uk/culture/tvandradioblog/2008/jun/13/margaretthatcherthelongwalktofinchley>

AUDIOVISUEEL MATERIAAL

Bryon, A. (Director). (2012). *Margaret Thatcher: The Iron Lady*. [Documentary]. United Kingdom: Revolver Entertainment.

Kent, J. (Director) & Cottan, R. (Writer). (2009). *Margaret*. [TV Movie]. United Kingdom: Great Meadow Productions, British Broadcasting Corporation (BBC).

Lloyd, P. (Director). (2011). *The Iron Lady*. [Motion Picture]. United Kingdom & France: Pathé Productions Limited, Channel Four Television Corporation & The British Film Institute.

MacCormick, N. (Director) & Saint, T. (Writer). (2008). *Margaret Thatcher: The Long Walk to Finchley*. [TV Movie]. United Kingdom: Great Meadow Productions, British Broadcasting Corporation (BBC).

EXTRA BEELDMATERIAAL

FOTO'S MARGARET THATCHER

The Associated Press. (2013, April 9). Margaret Thatcher's Economic Legacy Contested. *Daily Finance*. Retrieved May 2, 2013, from

<http://www.dailyfinance.com/2013/04/08/margaret-thatchers-economic-legacy-contested/>

Naughton, P. (2013, April 8). David Cameron leads tributes to the 'Patriot Prime Minister' Margaret Thatcher. *The Times*. Retrieved May 2, 2013, from

<http://www.thetimes.co.uk/tto/news/politics/article3734357.ece>

DVD COVERS EERDERE VERFILMINGEN THATCHER

Margaret [DVD]. *Amazon.co.uk*. Retrieved April 28, 2013, from http://www.amazon.co.uk/Margaret-DVD-Roger-Allam/dp/B00395ATTK/ref=sr_1_2?s=dvd&ie=UTF8&qid=1369887787&sr=1-2&keywords=margaret

Margaret Thatcher - The Long Walk to Finchley [DVD]. *Amazon.co.uk*. Retrieved April 28, 2013, from http://www.amazon.co.uk/Margaret-Thatcher-Long-Walk-Finchley/dp/B0076D15I0/ref=sr_1_1?s=dvd&ie=UTF8&qid=1369887701&sr=1-1&keywords=the+long+walk+to+finchley

The Falklands Play [DVD]. *Amazon.co.uk*. Retrieved April 28, 2013, from http://www.amazon.co.uk/Falklands-Play-DVD-Patricia-Hodge/dp/B006G3NU5C/ref=sr_1_1?s=dvd&ie=UTF8&qid=1369887747&sr=1-1&keywords=the+falklands+play

Thatcher: The Final Days [DVD] [1991]. *Amazon.co.uk*. Retrieved April 28, 2013, from http://www.amazon.co.uk/Thatcher-Final-Days-Sylvia-Syms/dp/B000PMGRS2/ref=sr_1_2?s=dvd&ie=UTF8&qid=1369887566&sr=1-2&keywords=Thatcher%3A+The+Final+Days