

Gordel van Smaragd

Een tijd om nooit te vergeten

*Een onderzoek naar de vorming van een collectief
geheugen binnen de Indische gemeenschap aan de hand
van de dramaturgische kenmerken van de film*

GORDEL VAN SMARAGD

Afstudeerscriptie van Daphna Foulds
Universiteit van Utrecht
Theater-, Film- en Televisiewetenschap
Specialisatie: Film- en Televisiewetenschap
Begeleider: Prof. Dr. Sonja de Leeuw
December 2005

Voorwoord

Eindelijk. Na ruim zes jaar als studente Film- en Televisiewetenschappen in Utrecht kan vanaf dit moment de OV-jaarkaart door midden worden geknipt en de studiefinanciering worden verruild voor een salaris. Al met al heeft het afronden van de studie behoorlijke tijd geduurd, maar de afgelopen jaren heb ik met veel plezier de verschillende vakken in Utrecht gevolgd. Deze scriptie is voor mij zowel de afsluiting als het paradepaardje van mijn opleiding.

Niet alleen Utrecht is het toneel geweest van mijn studievakken en het bijbehorende zwoegen. Ook aan de University of Madison in Wisconsin heb ik een semester door mogen brengen. Het is een uniek deel gaan uitmaken van mijn leven, en met daarnaast nog een minor Journalistiek aan de Hogeschool van Utrecht mag ik zeggen dat ik naar mijn idee zoveel als mogelijk is uit mijn studententijd heb gehaald.

Mijn dank gaat uit naar verschillende mensen. Allereerst naar mijn ouders, die mij altijd de gelegenheid hebben gegeven om een studie te volgen van mijn eigen keuze en achter mijn beslissingen hebben gestaan. Daarnaast natuurlijk naar Michael, wiens analyses van de hoofdstukken hebben geholpen bij het schrijven van deze uiteindelijke versie.

Tenslotte gaat mijn dank uit naar Sonja de Leeuw, die door haar gerichte vragen en opbouwende kritieken mij steeds opnieuw heeft kunnen motiveren en ervoor heeft gezorgd dat mijn scriptie zijn uiteindelijke vorm heeft gekregen.

Inhoudsopgave

Voorwoord	1
Inhoudsopgave	2
Inleiding	5
Hoofdstuk 1: Het collectief geheugen	7
1.1 Maurice Halbwachs: het Collectief Geheugen	7
1.1.1 Altijd collectief	7
1.1.2 Individueel geheugen?	8
1.1.3 Geleend geheugen	10
1.1.4 Beleefde geschiedenis	11
1.1.5 Reconstructie, vervollediging en vernieuwing van de herinneringen	11
1.1.6 Collectief geheugen en de geschiedenis	13
1.1.7 Collectief geheugen als basis voor het individu	14
1.2 Alison Landsberg: Prosthetic Memory	15
1.2.1 Wat is Prosthetic Memory	15
1.2.2 Andere tijden	16
1.2.3 Film en technologie	18
1.2.4 Massacultuur en Lieux de Mémoire	19
1.3 Andrew Hoskins: New Memory	20
1.4 Conclusie	21
Hoofdstuk 2: Historische representatie	25
2.1 Representatie	25
2.1.1 Constructivisme	26
2.2 Historische representatie	28
2.2.1 De basis: Rosenstone en White	29
2.2.2 Debat	30
2.2.3 Hoe dan wel?	33
2.3 Historische representatie en collectief geheugen	35
2.3.1 De plaats van mythe	35

2.3.2	Collectief	36
2.3.3	Herinnering of geschiedenis?	37
2.3.4	Popular history en usable past	38
2.4	Conclusie	40
Hoofdstuk 3: Historisch drama		43
3.1	De historische film	43
3.1.1	De kenmerken van de historische film	43
3.1.2	Inventions	45
3.2	Nostalgie	47
3.2.1	Small pleasures	47
3.3	Toen en nu	50
3.3.1	History from below	50
3.3.2	Thuisloosheid	52
3.3.3	Drama in Nederland	54
3.3.4	Nu	56
3.4	Een nieuw verleden	58
3.5	Conclusie	59
Hoofdstuk 4: Gordel van Smaragd - de analyse		63
4.1	Samenvatting van de film	63
4.2	Historische film	66
4.3	Inhoud	67
4.3.1	Geschiedenis als proces	67
4.3.2	Documentaire	69
4.3.3	Personages	70
4.3.4	Identiteit	72
4.4	Vorm	74
4.4.1	Feit en fictie	74
4.4.2	Inventions en details	75
4.4.3	Mise-en-scène	76
4.4.4	History from below	79

4.4.5	Het individu of de geschiedenis	81
4.5	Conclusie	81
4.6	Voice-over in de film <i>GORDEL VAN SMARAGD</i>	88
Hoofdstuk 5: Reacties op de film		95
5.1	Voorafgaand aan de film	95
5.2	Elementen uit de film	97
5.2.1	De ‘werkelijkheid’	98
5.2.2	Documentairebeelden	99
5.2.3	Ems	101
5.2.4	Indische bevolking	104
5.2.5	Mythe	106
5.3	Conclusie	108
Hoofdstuk 6: Conclusies		111
6.1	Probleemstelling	111
6.2	Hoofdstukken	112
6.3	Bevindingen	117
6.3.1	Bijdrage aan het collectief geheugen	118
6.3.2	Dramaturgische kenmerken	119
6.4	Vanaf hier	122
Literatuurlijst		123

Inleiding

De afgelopen paar jaren ben ik tijdens mijn studie een aantal keer tegen de begrippen collectief geheugen en historische representatie opgelopen. Collectief geheugen: het individu dat zijn wezen haalt uit de verzameling collectieve herinneringen die hij in de loop der jaren heeft opgedaan. Zo is het mogelijk dat je dingen ‘kent’ die je nooit hebt gezien en je dingen ‘herinnert’ waar je nooit bij bent geweest. Juist dit fascineert me. Door middel van het horen en zien van verhalen van vroeger kom je tot deze ‘geleende’ herinneringen. Herinneringen die je omarmt als je eigen, terwijl je de situatie slechts kent uit woord en beeld van anderen. In deze scriptie gaat het niet om mondelinge verhalen, maar juist om een visueel verhaal: een historisch drama. De historische representatie is de afgelopen jaren bij uitstek een manier geworden om kennis op te doen over het verleden. Film is een manier van verhalen vertellen. Een ‘beeld zegt meer dan duizend woorden’ is een veel gehoorde uitdrukking. Een combinatie van deze twee onderwerpen is voor mij dan ook de meest voor de hand liggende keuze om mijn afstudeerscriptie op te baseren.

Probleemstelling

In deze scriptie wil ik in algemene zin onderzoeken welke mogelijkheden historisch drama heeft om een bijdrage te kunnen leveren aan de vorming van het collectief geheugen.

Meer specifiek wil ik in deze scriptie onderzoeken op welke manier het collectief geheugen van de (tweede generatie in de) Indische gemeenschap wordt aangesproken door de dramaturgische kenmerken uit de film *GORDEL VAN SMARAGD*.

Het onderzoek zal er in algemene zin op gericht zijn om de mogelijkheden van historisch (film)drama te onderzoeken en toe te passen op het collectief geheugen in zijn algemeen. Hierbij zullen vragen aan de orde komen als: wat is historische representatie? Wat is het collectief geheugen? Welke kenmerken zijn verbonden aan het historisch drama?

Met de uitkomsten van het literatuuronderzoek is de volgende stap het analyseren van de film *GORDEL VAN SMARAGD*. Deze film is een chronologisch verteld verhaal dat zich afspeelt in Nederlands-Indië in de jaren 1939 tot 1949. Ieder deel van de film wordt vooraf gegaan door documentaire beelden, die de sfeer en situatie schetsen voor het verhaal dat zich ontvouwt. Juist het gebruik van deze documentaire beelden zou de oorzaak zijn van de heftige reacties vanuit de Indische gemeenschap. Meer specifiek zal ik in dit deel van de scriptie dus op dramaturgisch niveau kijken naar zaken als narratief perspectief en de manier waarop de geschiedenis wordt verteld. Daarnaast onderzoek ik hier ook de professionele receptie *en* de Indische receptie van de film. Dit deel van het onderzoek is noodzakelijk om tot een afronding te kunnen komen over de ontvangst van de film. Vóór het zien van de film bestond er immers een collectief geheugen binnen de Indische gemeenschap met betrekking tot de periode 1939 tot 1949. Door deze film wordt dit publiek geconfronteerd met een nieuw verhaal. Schijnbaar wordt hier zo’n ander verhaal verteld, dat het collectief geheugen wordt aangetast.

Werkwijze

Deze scriptie is opgedeeld in zes hoofdstukken. In ieder hoofdstuk komt een bepaald begrip op aandachtspunt aan de orde. De eerste drie hoofdstukken zijn bedoeld als theoretisch kader voor de analyse en interpretatie van de film. In het eerste hoofdstuk is dit het begrip collectief geheugen. In onderzoek wat dit precies inhoudt en welke plaats het individueel geheugen inneemt binnen het collectief. Ook de plek van de media zal aan de orde komen in dit hoofdstuk

Het tweede hoofdstuk behandelt de historische representatie. Ik behandel het begrip representatie, om daarna de link te kunnen leggen naar historische representatie. Hierin zet ik het debat centraal dat de afgelopen decennia is gevoerd.

In het derde hoofdstuk staat het historisch drama centraal. Wat is nu historisch drama en aan welke kenmerken moet het voldoen? Hierbij is vooral de manier van vertellen van belang voor de theorie.

Het vierde en vijfde hoofdstuk beslaan de analyse van de film *Gordel van Smaragd* en de recensies op de film. De analyse zal ik verdelen in twee delen: de vorm en de inhoud. Aan de hand van deze indeling kan ik de verschillende dramaturgische kenmerken aan de orde laten komen. Het vijfde hoofdstuk, de receptie, dient als antwoord op de kaders die geschetst zijn in de eerste drie hoofdstukken en de analyse van het vierde hoofdstuk.

Wetenschappelijk en maatschappelijk belang

Het onderzoek valt binnen twee wetenschappelijke kaders waar de afgelopen periode in een (hernieuwde) interesse in is geweest.

In eerste instantie gaat het hier om het collectief geheugen, oorspronkelijk op de kaart gezet door de ideeën van Halbwachs zo'n 80 jaar geleden, en vandaag de dag nog steeds erg in de belangstelling. Een belangstelling die de grondvesten van Halbwachs gebruikt om in dit tijdperk van massa media een antwoord te vinden op de vraag of de media de geschiedenis als een collectieve herinnering kunnen herscheppen (Landsberg en Hoskins).

In de tweede plaats is er het debat over historische representatie, waarin vooral de naam van Rosenstone en in het verlengde hiervan White, die er prominent bovenuit steken. 'De' geschiedenis staat in het post-moderne tijdperk ter discussie; is er wel zoets als een objectieve historie? Zowel de geschreven als de gefilmde geschiedenis wordt niet meer als 'waar' beschouwd. Deze veronderstelling zorgt voor vele discussies en even zoveel vragen.

Hoofdstuk 1

Het collectief geheugen

In dit hoofdstuk onderzoek ik wat het collectief geheugen precies inhoudt. In de eerste plaats doe ik dit aan de hand van de theorieën van Maurice Halbwachs. Door stil te staan bij verschillende aspecten van zijn ‘collectief geheugen’ wordt een duidelijk beeld geschetst van de theorie die de basis vormt voor dit hoofdstuk. Vervolgens komt de *prosthetic memory*, de theorie van Alison Landsberg aan bod. Dit is een meer recente theorie die voortborduurde op het frame dat door Halbwachs is neergelegd. Zij staat vooral stil bij het geleend geheugen. Hoskins tenslotte, bekijkt het ‘herinneren’ in het licht van het ontwikkelde medialandschap.

In dit hoofdstuk zal ik uiteenzetten wat het collectief geheugen en het geleend geheugen inhouden en welke plaats het individueel geheugen hierin inneemt. Belangrijk ook is de relatie die de geschiedenis heeft met het geheugen en de veranderingen die hierin hebben plaatsgevonden.

1.1 Maurice Halbwachs: Collectief geheugen

Voor de verduidelijking van het collectief geheugen maak ik gebruik van het boek van Maurice Halbwachs, *Het Collectief Geheugen*¹. Zelfs wanneer je in ogenschouw neemt dat hij het boek nooit af heeft gekregen, kun je toch zeggen dat het boek een belangrijke bouwsteen is geweest voor andere theoretici. Helaas heeft Halbwachs daar zelf nooit weet van gehad, hij stierf in 1945 in het kamp Buchenwald. De aantekeningen die later zijn teruggevonden zijn gebundeld en vormen het boek zoals we het nu kennen. Het ‘geheugen’ en de ‘tijd’ vormen de belangrijke onderwerpen van de vier hoofdstukken die hij schreef. In het eerste deel van dit hoofdstuk komen de belangrijkste elementen uit het boek aan bod.

1.1.1 Altijd collectief

“Het geheugen is altijd collectief en niet alleen als de andere getuigen ook fysiek andere personen zijn. We dragen immers steeds verschillende personen in ons mee.”² Een krachtig statement om een boek mee te beginnen en je eigen standpunt direct duidelijk te maken. Halbwachs legt zijn standpunt op de volgende manier uit: “Als ik Londen bezoek, is het alsof verschillende gidsen me vergezellen.(...) Wie alleen door een stad wandelt, wordt vergezeld door wat men over die stad heeft gelezen en gehoord. Wat men van de wandeling onthoudt zal daarom ook nooit een strikt persoonlijke herinnering zijn.”³ Halbwachs geeft dus aan dat hij in Londen in het - geestelijke -

¹ Halbwachs, Maurice, *Het Collectief Geheugen*, Leuven en Amersfoort, Acco, 1991 (eerste druk 1950)

² Ibidem, p.7

³ Ibidem.

gezelschap is geweest van verschillende mensen, met wie hij nu de herinnering aan de stad deelt. Juist omdat hij nu hun herinneringen deelt en hun standpunt heeft ingenomen, heeft hij denkpatronen gevolgd die hij anders niet had gehad. Hierdoor maakt hij nu deel uit van hun groep.

Halbwachs zegt hiermee dat het dus niet nodig is om gebruik te maken van fysieke getuigen om een herinnering op te roepen. Volgens Halbwachs is de aanwezigheid van *alleen* fysieke getuigen niet genoeg om een herinnering op te roepen. Het is zelfs niet genoeg om zelf ook aanwezig te zijn geweest bij een gebeurtenis om deze later nog te kunnen herinneren: “De verhalen die ons over het verleden worden verteld, kunnen natuurlijk deel gaan uitmaken van onze herinneringen, ja zelfs onze oorspronkelijke souvenirs verdringen. Dat laatste zal echter slechts plaatsvinden als in ons eigen geheugen toch iets van het oorspronkelijke gebeuren is blijven hangen.”⁴ Het kan dus zijn dat een persoon ons een verslag doet van een gebeurtenis waar we zelf bij aanwezig zijn geweest. Dit verhaal kan dan pas onderdeel gaan uitmaken van onze herinnering wanneer de gebeurtenis ‘sporen’ heeft achtergelaten in ons geheugen.

Wat zijn nu precies die ‘sporen’? Wat Halbwachs hiermee bedoelt is niet dat we zelf zozeer een herinnering hebben bewaard aan een bepaalde gebeurtenis, maar dat we ons nog voldoende verbonden voelen met de groep waarbinnen de herinnering heeft plaatsgevonden. “De band met de groep moet zo hecht zijn dat wij ons persoonlijk verleden met dat van de groep verwarren.”⁵ Dit verklaart volgens de schrijver ook direct waarom men bepaalde gebeurtenissen nu vergeten is, terwijl het op het moment dat het zich voordeed erg belangrijk was. De reden hiervoor is dat men niet meer bij de groep hoort waarmee die specifieke gebeurtenis is gedeeld. Deze redenering verklaart ook waarom sommigen zich dezelfde gebeurtenis langer herinneren dan anderen: de groep waarin men zich nu bevindt is anders dan tijdens de gebeurtenis. Wanneer de verbintenis met de groep verdwijnt, zal ook langzaam de specificiteit van de herinnering vervagen: de samenhang komt te vervallen. Ook de groep zullen we alleen nog maar in algemene termen weten te benoemen, omdat de groep niet belangrijk genoeg meer voor ons is.

1.1.2 Individueel geheugen?

Halbwachs zegt dat het individuele geheugen niet zonder het collectieve geheugen kan bestaan. “De geheugens moeten voortdurend op elkaar worden afgestemd en er moeten voldoende punten van overeenkomst zijn om de herinneringen die door anderen worden aangebracht, op een gemeenschappelijke basis te kunnen reconstrueren.”⁶ Hieruit blijkt dus dat het niet voldoende is om alleen een gedetailleerde beschrijving te krijgen van een evenement. De (individuele) herinnering wordt pas gevormd en gereconstrueerd wanneer men kan steunen op gemeenschappelijke gegevens en opvattingen.⁷ Er is pas sprake van een individuele herinnering als men die gedachten heeft kunnen plaatsen binnen een context van gemeenschappelijke gegevens: een groep.

⁴ Halbwachs, Maurice, *Het Collectief Geheugen*, p8

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem, p.10

⁷ Ibidem.

Zelfs de meest persoonlijke gevoelens en gedachten ontspringen volgens Halbwachs aan de bepaalde sociale milieus en omstandigheden waarin men zich bevindt. Dit wordt geïllustreerd met verschillende voorbeelden. Eén van de voorbeelden behandelt een kind dat een schorpioen oppakt. De omgeving (de volwassenen binnen het gezin) reageren verschrikt. De herinnering van het kind aan deze gebeurtenis zal dan ook voor altijd verbonden zijn aan het zien van de emoties die de volwassenen toonden. De herinnering wordt dus gekleurd door anderen binnen het sociale milieu. “We ontsnappen nooit aan collectieve denkstromingen, maar we kunnen ons wel op de kruising van verschillende denkstromingen bevinden.”⁸ Dit is hier het geval met de kinderlijke en de volwassen wereld. De reden dat we ons weinig van onze kindertijd kunnen herinneren is dan ook dat het “moeilijk [is] herinneringen te vinden die ons terugvoeren naar een tijd toen onze waarnemingen volledig werden bepaald door de aard van de waargenomen objecten en nog niet waren getekend door de voorstellingen en ideeën die ons verbonden met de mensen rond ons.” Juist de reden dat we ons niets herinneren van de kindertijd is het feit dat je als kind nog geen eigen identiteit hebt kunnen vormen; we zijn nog geen sociaal wezen.⁹

Wanneer we volwassen zijn, hebben we het idee gekregen dat we ons hebben losgemaakt van de denkbeelden en meningen van anderen: we zijn immers volwassen en hebben een eigen stel hersenen. Op het gebied van de herinnering is echter juist het tegenovergestelde aan de hand. Hoewel we onszelf maar al te graag zien als de bron van ideeën, bedenkingen, emoties en passies, worden die feitelijk geïnspireerd door de groepen waar we ons in bevinden. Er is dan zo’n harmonie met de groep dat het bijna onmogelijk is om de individuele herinnering te destilleren uit de massa van de groep. Naast de hechtheid van een sociale groep, kan ook het tegenovergestelde een reden zijn voor de onherleidbaarheid van een individuele herinnering. Juist het mengen en switchen tussen verschillende sociale groepen kan ervoor zorgen dat het lijkt alsof de indruk die is opgedaan hoogstpersoonlijk is. Een herinnering kan dus deel uitmaken van verschillende sociale kaders, “maar omdat men slechts oog heeft voor het punt waar die kaders elkaar snijden, verliest men hun bestaan uit het oog.”¹⁰ Precies op die snijpunten bevinden zich vaak de herinneringen die we ons het meest intens en duidelijk voor de geest kunnen halen: “We kunnen een voorwerp ook scherper waarnemen als het van verschillende kanten wordt belicht.”¹¹ Volgens Halbwachs is het met dit soort herinneringen zo dat men wil toegeven dat de kruising van de verschillende sociale milieus aanleiding is geweest voor de gebeurtenis, maar dat men de herinnering blijft zien als iets eigens en iets persoonlijks.¹²

Halbwachs geeft een tweedeling in soorten van herinnering: simpelweg herinneringen die we ons gemakkelijk kunnen herinneren en die we ons moeilijk kunnen herinneren. Dingen die we ons gemakkelijk kunnen herinneren vallen binnen het publieke domein. De herinnering is voor iedereen gemakkelijk toegankelijk. Het is vaak eenvoudig deze gebeurtenissen te herinneren omdat ze op iedereen een grote indruk hebben gemaakt en dus ook door de massa herinnerd zullen

⁸ Halbwachs, Maurice, *Het Collectief Geheugen*, p.12

⁹ Ibidem, p.11

¹⁰ Ibidem, p.12 &13

¹¹ Ibidem, p.12

¹² Ibidem, p.14

worden. De herinneringen die we ons het moeilijkst kunnen herinneren worden geclassificeerd als hoogstpersoonlijke herinneringen, omdat alleen wij getuige waren van die bepaalde gebeurtenis. Deze complexe herinneringen zijn moeilijker bereikbaar omdat “de combinatie van groepen waarmee ze verbonden zijn, niet even gemakkelijk weer toegankelijk is.” De complexiteit van de omstandigheden en groepscombinatie is hier dus hoog.¹³

Concluderend zegt Halbwachs dat het collectief geheugen zijn kracht en duurzaamheid ontleent aan de collectiviteit. Hoewel het altijd een individu is dat de herinnering bij zich draagt, doet hij dat altijd als lid van één of meerdere groepen. Halbwachs stelt vervolgens dat “ieder individueel geheugen een bepaalde kijk is op het collectief geheugen.” Het individueel geheugen wordt hiermee eigenlijk geclassificeerd als niets meer dan een individuele invalshoek binnen het netwerk van de verschillende sociale kaders. Het individuele geheugen kan hiermee dus niet zonder het collectief geheugen en is dus altijd afhankelijk van de groepsinvloeden.¹⁴ Dit houdt in dat een individueel geheugen altijd een gedeelte deelt met anderen, omdat het van die anderen afhankelijk is voor de vorming van dit geheugen.

1.1.3 Geleend geheugen

Halbwachs gaat in zijn volgende hoofdstuk nog een stap verder door te stellen dat men zich zelfs dingen kan herinneren die men niet eens heeft meegemaakt. “Tijdens mijn leven is de nationale groep waarvan ik deel uitmaak, het toneel geweest van een reeks gebeurtenissen waarvan ik zeg dat ik ze me herinner, maar waarvan ik geen getuige ben geweest. Ik heb over die gebeurtenissen gelezen.”¹⁵ Halbwachs refereert hieraan als het *geleend* geheugen. De gebeurtenissen zijn hem niet vreemd omdat hij deel uitmaakt van de groep, maar ze kunnen alleen worden gereconstrueerd op basis van verhalen van anderen. “Omdat ik deel uitmaak van die nationale groep zijn die gebeurtenissen, zelfs deze die zich voor mijn geboorte hebben voorgedaan, mij niet vreemd.”¹⁶ Dit is een belangrijke opmerking in het kader van mijn onderzoek. Het is bij GORDEL VAN SMARAGD juist de tweede generatie die de kritische noot levert over een periode waar zijn niet bij zijn geweest. Juist de groep met het geleende geheugen: zij waren er immers niet bij tijdens de oorlogsjaren.

Halbwachs onderscheidt hiermee twee soorten geheugens. In de eerste plaats het *persoonlijke* (ofwel autobiografische) geheugen en in de tweede plaats het *sociale* (of historische) geheugen. Het persoonlijke geheugen bevat herinneringen aan evenementen die we zelf hebben meegemaakt. Het sociale geheugen omvat verhalen en anekdotes waar we over hebben gelezen of gehoord.¹⁷ Halbwachs vergelijkt het sociale, historische geheugen met een geheugensteuntje. Men kan een extern kader vormen waarbinnen individuele geheugens hun herinneringen kunnen plaatsen. Externe gebeurtenissen vormen een kader voor bijvoorbeeld de belevenissen van kinderen. Voordat een kind en sociaal bewust wezen is, kan hij de invloeden van buitenaf niet plaatsten. Tijdens die periode ondergaat hij echter wel de invloed van zijn ouders, die op hun beurt

¹³ Halbwachs, Maurice *Het Collectief Geheugen*, p.14

¹⁴ Ibidem, p.15

¹⁵ Ibidem, p.17

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

wel door het publieke leven worden beïnvloed. Een kind kan zelf dus niet zomaar de historische betekenis begrijpen; men moet het daarbij helpen door het standpunt van de groep in te nemen en uit te leggen waarom een bepaalde gebeurtenis de aandacht en zorg krijgt.¹⁸

1.1.4 Beleefde geschiedenis

Het persoonlijk en historisch geheugen kunnen dus niet los van elkaar worden gezien. “Ons geheugen steunt in feite niet op een aangeleerde, maar op een beleefde geschiedenis.”¹⁹ En deze geschiedenis mogen we, volgens Halbwachs, niet zien als een chronologische reeks van feiten en data, maar juist als “een geheel van de dingen die de ene van de andere periode onderscheidt en waarvan de verhalen en boeken ons doorgaans slechts een zeer schematische voorstelling geven.”²⁰ Geschiedenis wordt hier in feite ontdaan van haar abstracte, objectieve en onafhankelijke karakter. In plaats daarvan wordt de geschiedenis gezien als “denkstromingen, stromingen en ervaringen, waarin we ons verleden terugvinden omdat het erdoor werd doorkruist.”²¹ Hierin komt ook het belang van het samenleven van verschillende generaties. ‘Levende’ geschiedenis wordt doorverteld en de herinnering zal altijd verbonden blijven aan die persoon. Het gevolg hiervan is dat de kennis levendig blijft, ook al is de geschiedenis al generaties oud. Zonder deze kruising van de generaties zouden we volgens Halbwachs niet van een collectief geheugen kunnen spreken.

Wanneer de geschiedenis wordt gezien als een continu veranderend geheel, zal ook het collectief geheugen aan verandering onderhevig zijn. Ook het collectief geheugen is dus geen statisch geheel, maar het is steeds in beweging. “Het collectief geheugen is een continue denkstroming.”²² Ook dit is een belangrijk punt in dit onderzoek. Men draagt alleen over aan de volgende generatie wat die nieuwe generatie belangrijk genoeg vindt om aan te nemen. Hebben de verhalen en denkwijzen van de oudere Indische generatie een zodanig duidelijk beeld afgegeven van Indië dat de film daar haaks opstond? Verderop in deze scriptie probeer ik hier een antwoord op te geven.

1.1.5 Reconstructie, vervollediging en vernieuwing van de herinneringen

Zoals hierboven is beschreven krijgen persoonlijke herinneringen uit een kindertijd vaak pas later een historisch kader, wanneer het kind volwassen genoeg is om het grotere plaatje te kunnen begrijpen. Vanaf dat moment kan het meer gebeurtenissen plaatsen in het hedendaagse leven, omdat het kind zich meer bewust is van de wereld om hem heen. Herinneringen uit het verleden kunnen ook door deze nieuwe inzichten worden veranderd: “De herinnering is in grote mate een reconstructie van het verleden op basis van gegevens die aan het heden zijn ontleend en waarvan de waarneming op haar beurt door de vroegere reconstructies en herinneringen werd beïnvloed.”²³

¹⁸ Halbwachs, Maurice, *Het Collectief Geheugen*, p.18&19

¹⁹ Ibidem, p.19

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem, p.22

²² Ibidem, p.30

²³ Ibidem, p.24

Halbwachs gaat hier ook in op historische reconstructie van een gebeurtenis. Wanneer iemand een bepaalde gebeurtenis zeker heeft meegemaakt, maar zich die niet meer kan herinneren, zijn het vaak de sociale factoren om hem heen die de gebeurtenis reconstrueren. De herinnering is dan puur gebaseerd op de vertellingen van anderen. Halbwachs noemt hier het voorbeeld van een eerste schooldag, een evenement dat iedereen meemaakt, maar dat vaak tot in detail kan worden naverteld door andere personen.²⁴

Een voorstelling die men van een bepaald object of persoon heeft (Halbwachs gebruikt hier als voorbeeld het beeld dat hij gedurende zijn leven van zijn vader had) veranderd in de loop van de tijd. Omdat er steeds andere groepen in het spel komen, nemen we hun standpunt aan met betrekking tot het verleden. Hierdoor zullen onze herinneringen veranderen: ze zullen zich vernieuwen en vervolledigen. Hiervoor zijn echter volgens Halbwachs wel twee voorwaarden nodig. Ten eerste moeten de herinneringen vaag zijn, en ten tweede moeten de groepen een verband houden met ons verleden.²⁵

Het verduidelijken van vage herinneringen, de eerste voorwaarde, is eerder al even aan de orde gekomen. Veel herinneringen uit de kindertijd konden op dat moment niet worden geplaatst, omdat het kind als sociaal wezen nog niet was volgroeid. Pas nu het kind volwassen is kan de context worden verduidelijkt en kan het ‘mysterie’ worden opgelost. Het is echter zo dat de herinnering gekleurd wordt door de sociale groep waarin we ons nu bevinden: “We reconstrueren, maar de reconstructie volgt de krachtlijnen die reeds zijn uitgezet door de eigen herinneringen en door die van anderen.”²⁶ Hierdoor worden volgens Halbwachs nieuwe elementen aan het geheugen toegevoegd. De reconstructie is dus altijd afhankelijk van de krachtlijnen, de kaders, die door anderen zijn uitgezet. We herinneren ons een gebeurtenis binnen de grenzen die vooraf zijn aangegeven.

De tweede voorwaarde is de verwantschap van herinneringen tussen verschillende groepen. Dit houdt in dat de verschillende groepen waarin men tijdens zijn leven een deel van uitmaakt, worden aangesproken op de verschillende herinneringen. De herinneringen moeten dus “verband houden met die groepen waarvan een bijdrage wordt verwacht.”²⁷ Deze groepen verschillen in grootte en in tijd. Zo kan iemand op een bepaald moment dus ‘lid’ zijn van verschillende groepen, die elkaar gedeeltelijk kunnen overlappen. Belangrijk is dan dat er in iedere groep een origineel collectief geheugen wordt ontwikkeld. Hierin bevinden zich de herinneringen die de groep op dat moment belangrijk acht. Hierdoor wordt de groep levendig gehouden. Op basis van deze verschillende collectieve geheugens kan het individu vervolgens zijn eigen herinneringen verduidelijken en aanvullen.

Dit is ook van belang binnen het onderzoek naar de GORDEL VAN SMARAGD. De herinneringen zullen al vaag zijn omdat het geen herinneringen zijn uit eerste hand. De tweede generatie heeft de verhalen van vroeger gehoord van de eerste generatie, die op haar beurt al bijna een halve eeuw geleden uit het land is vertrokken. Het verband met het verleden is er, maar doordat er al een

²⁴ Halbwachs, Maurice, *Het Collectief Geheugen*, p. 25

²⁵ Ibidem, p.26

²⁶ Ibidem, p.27

²⁷ Ibidem.

lange tijd verstreken is, zullen de herinneringen vaag zijn. Door middel van de verhalen en foto's van de eerste generatie wordt de tweede generatie herinnerd aan de periode die hun familieleden in Nederlands-Indië hebben meegemaakt. Ook nu nog, door middel van foto's en muziek voelt men nog steeds een duidelijke band naar dit verleden.

1.1.6 Collectief geheugen en de geschiedenis

Het collectief geheugen mag volgens Halbwachs niet met de geschiedenis worden verward. Halbwachs stelt dat zolang een herinnering leeft, zij niet op papier hoeft te worden vastgelegd. Herinnering gaat over in traditie, en de geschiedenis begint vaak pas wanneer de traditie ophoudt. Geschiedenis is uiteindelijk niets meer dan de verzameling van de feiten die een belangrijke plaats hebben bekleed in het geheugen van de mensen.²⁸ Halbwachs stelt twee belangrijke verschillen tussen het collectief geheugen en de geschiedenis:

1. De periodisering van de geschiedenis en de tegenwoordigheid van het collectief geheugen

Kort samengevat stelt Halbwachs: "Het collectief geheugen is een continue denkstroming, een stroom van ideeën en denkwijzen, waarin van het verleden slechts dát wordt bewaard, wat nog leeft in het bewustzijn van de mensen die de denkstroming dragen. Het collectief geheugen reikt per definitie niet verder dan die groep. (...) De geschiedenis daarentegen deelt de eeuwen op in perioden zoals een tragedie in akten is verdeeld. (...) [Men heeft] de indruk dat in de geschiedenis, van de ene op de andere periode alles verandert: de belangen die op het spel staan, de wijzen van denken en waarderen, de tradities en de toekomstperspectieven."²⁹

Halbwachs benadrukt de voorkeur voor discontinuïteit binnen de geschiedenis en de voorliefde voor de continuïteit binnen het collectief geheugen. Halbwachs merkt direct op dat het beeld zoals dit door de geschiedenis wordt geschetst, niet helemaal onjuist is. Van een afstand bekeken lijkt het inderdaad zo dat de geschiedenis in specifieke kleine onderdelen is in te delen, zoals zijn voorbeeld van de 100-jarige oorlog. Toch blijkt dat men zich na zo'n grote gebeurtenis "op de eerste plaats inzet om de continuïteit te bewaren. Een vernieuwing kan gemakkelijker wortel schieten als ze door de traditie wordt ondersteut."³⁰ Vaak wil men dus weer terug naar de situatie van voor de grote gebeurtenis. Na verloop van tijd is men bijna ongemerkt naar een ander tijdperk gegaan zonder dat het collectief geheugen een breuk heeft ervaren.³¹

"In het collectief geheugen vindt men in feite geen duidelijke demarcatielijnen zoals in de geschiedenis, enkel vage en onregelmatige limieten."³² Omdat de samenleving continu met kleine beetjes veranderen - oudere generaties verdwijnen langzaam om plaats te maken voor jongeren - verandert ook langzaam het collectieve geheugen. Hiermee kunnen deze collectieve geheugens verdwijnen, wanneer de nieuwe generatie ze niet belangrijk genoeg vindt. Maar zolang een

²⁸ Halbwachs, Maurice, *Het Collectief Geheugen*, p.29

²⁹ Ibidem, p.30

³⁰ Ibidem, p.31

³¹ Ibidem.

³² Ibidem, p.32

herinnering bewaard blijft in een klein gedeelte van de samenleving, kan deze altijd weer worden teruggevonden.³³

2. De enkelvoudigheid van de geschiedenis en de meervoudigheid van de collectieve geheugens

Het tweede grote verschil is het feit dat er maar één geschiedenis is, daar waar er wel meerdere collectieve geheugens zijn. De houding van historici om een geschiedenis te erkennen wijst erop dat zij zich onpartijdig en objectief opstellen. Een historicus verzamelt slechts de feiten, zonder te letten op de meningen van een bepaalde groep. Wanneer de geschiedenis is losgeweekt van alle losse groepen kan een externe, chronologische en ruimtelijke ordening van feiten worden gevormd en overgehouden. De geschiedenis richt zich dus op breuken en wordt van buitenaf bekeken over een langere periode. Het collectief geheugen richt zich op continuïteit, en bevat de groep van binnenuit gezien over een periode die gewoonlijk niet langer duurt dan een mensenleven.³⁴

1.1.7 Collectief geheugen als basis voor het individu

Halbwachs stelt dat een individu bestaat uit verschillende stromingen, gedachtegangen uit een groep. “[Men kan] verschillende individuele gedachten en herinneringen in gemeenschappelijke tijden (...) plaatsen. Het individuele bewustzijn is slechts de passage van de collectieve stromen, de ontmoetingsplaats van de collectieve tijden.”³⁵ Halbwachs maakt vervolgens een duidelijk onderscheid tussen drie zaken: een stroom van indrukken, denkstromingen en het eigenlijke geheugen. De eerste is verbonden met het lichaam, biedt geen perspectief naar het verleden. De laatste twee zijn ontsprongen aan het denken van de groepen waarmee we verbonden zijn.³⁶

Eigenlijk is het individuele denken niet meer dan een reeks gezichtspunten (de invalshoeken die eerder werden genoemd) op het collectief denken. Zo kan het dus dat een individu terug kan keren naar het verleden en daar diep in kan doordringen. Dit hangt af van de perspectieven die ieder van de collectieve bewustzijnsinhouden biedt. “In elk van die collectieve bewustzijnsinhouden moet een zeker beeld van de voorbije tijd zijn gestold.” Halbwachs toetst deze aanname direct: “Hoe zou een samenleving kunnen bestaan, voorbestaan en bewust worden van zichzelf, als zij niet in een oogopslag een reeks huidige en voorbije gebeurtenissen zou kunnen overschouwen. Zij moet in staat zijn terug te keren in de tijd; moet, als het ware, in haar eigen voetsporen kunnen lopen.”³⁷

Deze toets van Halbwachs is belangrijk voor de film *GORDEL VAN SMARAGD*, omdat hieruit blijkt dat de film en de periode waarop de film reflecteert, een onderdeel kunnen vormen van verschillende collectieve geheugens en op deze manier op verschillende wijze door twee generaties kan worden bekeken en op een andere manier kan worden beoordeeld.

³³ Halbwachs, Maurice, *Het Collectief Geheugen*, p. 54

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem, p.55

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

1.2 Alison Landsberg: Prosthetic memory

In de film *THE ROAD TO YESTERDAY* van Cecil B. DeMille (1925) wordt één van de hoofdpersonen na een treinongeluk over de Atlantische Oceaan teruggeblazen langs de ‘road to yesterday’. Protagonist Bess Walsington Tyrell komt terecht in het Europa van een aantal eeuwen geleden. Door de technische mogelijkheden van de trein krijgt Bess toegang tot gebeurtenissen die zij nooit heeft meegemaakt, maar wiens herinneringen in het heden bij haar zullen blijven. Deze film, nu zo’n 80 jaar oud, brengt hiermee een aantal vraagstukken aan het licht waar Alison Landsberg in haar boek *Prosthetic Memory*³⁸ op in gaat. Wat is prosthetic memory? Wat gebeurt er in het heden met ons wanneer we toegang hebben tot ‘herinneringen’ uit een periode die we niet hebben meegemaakt? Wat is de rol van de technologie en massacommunicatie? Deze vragen zullen in de komende paragrafen aan de orde komen. Landsberg trekt het principe van een geleend geheugen van Halbwachs door naar de hedendaagse samenleving.

1.2.1 Wat is Prosthetic Memory?

In haar boek stelt Landsberg dat de moderne tijd, met al haar technologische vooruitgang en massa communicatie een nieuwe vorm van publiek, cultureel geheugen mogelijk en noodzakelijk maakt. Ze stelt: “This new form of memory, which I call *prosthetic memory*, emerges at the interface between a person and a historical narrative about the past, at an experiential site such as a movie theater or museum. In this moment of contact, an experience occurs through which the person sutures himself or herself into a larger history. (...) In the process that I am describing, the person does not simply apprehend a historical narrative but takes on a more personal, deeply felt memory of a past event through which he or she did not live. The resulting prosthetic memory has the ability to shape that person’s subjectivity and politics.”³⁹. Landsberg geeft hier verschillende elementen aan, en bovenstaand citaat bevat een drietal zaken die van belang zijn voor deze scriptie.

Ten eerste dat het gaat om de interactie tussen een persoon en een historisch narratief. Bij deze scriptie gaat het om de kijkers van de film *GORDEL VAN SMARAGD*. Ten tweede stelt Landsberg dat het gaat om een ‘experiential site’ zoals een bioscoop. Verderop in dit hoofdstuk zal ik verder ingaan op de noodzaak volgens Landsberg voor de ‘experience’. Ten derde gaat het Landsberg om het feit dat de toeschouwer niet slechts het verhaal begrijpt, maar als het ware wordt ondergedompeld en een dieper gevoel en geheugen aanneemt van een gebeurtenis die hij of zij nooit heeft meegemaakt. Het wordt dus een persoonlijk gevoel. Concluderend heeft het bovenstaande de mogelijkheid om, ook na het zien van de film of het verlaten van de bioscoop een blijvende invloed uit te oefenen op de persoon die de film heeft gezien.

Bij *GORDEL VAN SMARAGD* is de invloed van de film en het gevoel dat mensen ergens een mening over hebben terwijl zij de gebeurtenissen nooit hebben meegemaakt van wezenlijk belang. De film leverde feitelijk twee kampen op: de Indische gemeenschap, die het niet eens was met het

³⁸ Landsberg, Alison, *Prosthetic Memory. The transformation of american Remembrance in the Age of Mass culture*, Columbia University Press, New York, 2004

³⁹ Landsberg, Alison, *Prosthetic Memory*, p.2

Indische beeld dat in de film werd geschapen en Nederlanders. Landsberg verklaart dit als volgt: “Memories forged in response to modernity’s ruptures do not belong exclusively to a particular group; that is, memories of the Holocaust do not belong only to Jews. (...) Through the technologies of mass culture, it becomes possible for these memories to be acquired by anyone, regardless of skin color, ethnic background or biology. Prosthetic memories are transportable and therefore challenge more traditional forms of memory that are premised on claims of authenticity, ‘heritage,’ and ownership.”⁴⁰ Landsberg geeft aan dat door de komst van de massacultuur de beelden van bijvoorbeeld de Holocaust zo wijd verspreid zijn, dat de herinneringen aan deze periode niet alleen toebehoren aan de Joodse bevolking. Het is mogelijk geworden voor iedereen, onafhankelijk van achtergrond, ras of geslacht om zich deze herinneringen toe te eigenen. Ook dit is van toepassing op dit onderzoek. De reactie van de Indische gemeenschap verschilt wezenlijk van de reactie van andere filmbezoekers. De oorsprong zou in bovenstaand citaat kunnen liggen.⁴¹ De Indonesische bevolking heeft een bepaald beeld van hun geschiedenis. Nederlands-Indië is hún land, hún leven en vooral hún geschiedenis. Dat iemand anders daar ook een herinnering aan kan hebben is volgens hen onwaarschijnlijk, omdat niemand het land kent zoals de mensen zelf.

1.2.2 Andere tijden

Het aannemen van herinneringen uit een vroeger tijdperk is volgens Landsberg niet iets dat alleen aan de moderne tijd kan worden toegeschreven. Gedurende andere historische perioden of momenten heeft men ook gebruik gemaakt van verwijzingen naar het verleden, alleen werd dit toen op een andere manier gedaan: “I hope to underscore the idea that ‘memory’ is not a transhistorical phenomenon, a single definable practice that has remained the same over time. Rather, like all other modalities, memory is historically and culturally specific; it has meant different things to people and cultures at different times and has been instrumentalized in the service of diverse cultural practices.”⁴² Landsberg begint haar uitleg in de Middeleeuwen, waarin het vooral de mondelinge overdracht van verhalen en liederen was waar mensen hun kennis van de historie uithaalden. Ook beelden, bijvoorbeeld prenten in de katholieke kerken, waren van groot belang. Daar het grootste gedeelte van de bevolking niet kon lezen en schrijven, waren dit de belangrijkste manieren om mensen bijbelse kennis over het verleden mee te geven. Vooral binnen de kerk werd dit echter gebruikt om mensen in het gareel te houden.⁴³ Feitelijk is er geen groot verschil tussen het gebruik van beelden in de Middeleeuwen en het gebruik van (film-) beelden tegenwoordig. De uitdrukking ‘een beeld zegt meer dan 1000 woorden’ spreekt eigenlijk voor zich. Hoewel de beelden nu niet meer worden gebruikt om mensen bijbelse geschiedenis bij te brengen of in het gareel te

⁴⁰ Landsberg, Alison, *Prosthetic Memory* p.3

⁴¹ Op dit moment laat ik buiten beschouwing dat zowel de critici als de maker van de film tweede generatie zijn. Het gaat in dit geval alleen om het feit dat verschillende bevolkingsgroepen zich een herinnering toe kunnen eigenen. Het aspect van de tweede generatie komt later in de scriptie uitgebreider aan de orde.

⁴² Landsberg, Alison, *Prosthetic Memory* p.3

⁴³ *Ibidem*, p.7

houden, is de intentie van het gebruik niet wezenlijk veranderd: men wil door middel van de beelden iets zeggen over een periode uit het verleden.

De volgende periode die Landsberg beschrijft is de periode van de Industriële Revolutie. In deze periode veranderde het leven zo snel, dat men toevlucht zocht tot de bescherming van het verleden; iets wat men herkende en waar men zich veilig in voelde. In de Verenigde Staten speelde rond het einde van de 19^e eeuw nog een ander fenomeen. Mensen van verschillende achtergronden en culturen vestigden zich in deze periode in de Verenigde Staten. Zij brachten allemaal hun eigen ideeën en geschiedenis mee. Men probeerde vervolgens om door één nationale geschiedenis iedereen om te vormen tot volwaardig Amerikaan. Landsberg haalt Laura Otis aan, die spreekt van een 'organic memory': "(...) proposed that memory and heredity were essentially the same and that one inherited memories from ancestors along with their physical features."⁴⁴ Landsberg noemt dit 'hereditary memory': "While a cultural form of memory was being articulated, it nevertheless relied on the body as both the receptacle for and the transmitter of memory (...) A culture, like an individual, absorbed new characteristics and passed them on to subsequent generations."⁴⁵

Het geheugen werd in deze periode dus gezien als iets van een natie of een groep. Iets collectiefs dat zich in iedere persoon kan manifesteren. Halbwachs zet volgens Landsberg binnen deze stroming het meest uitgebreide werk neer. Geheugen wordt door Halbwachs gezien als een sociaal fenomeen, waarbij het individu zijn geheugen haalt uit het raamwerk van het sociale geheugen. Zonder dit raamwerk, dat niet achteraf wordt geconstrueerd maar zich altijd ontwikkelt, is het niet mogelijk om een individueel geheugen te hebben.⁴⁶ Landsberg trekt hieruit de conclusie dat het heden invloed heeft op hoe wij het verleden herinneren. Collectief geheugen is hiermee een cultureel specifiek instrument dat reageert op impulsen uit de directe samenleving. Dit brengt Landsberg bij haar kritiekpunt ten opzichte van Halbwachs: "the forces of modernity and the changes wrought by modern mass culture have made Halbwachs's notion of collective memory inadequate. (...) cinema and other mass cultural technologies have the capacity to create shared social frameworks for people who inhabit, literally and figuratively, different social spaces, practices and beliefs."⁴⁷

Het grote probleem dat Landsberg heeft met Halbwachs is het feit dat zijn theorie uitgaat van het principe dat een gemeenschap zich in de directe geografische omgeving moet bevinden. De *global community* waar we nu in leven heeft ervoor gezorgd dat dit niet langer noodzakelijk is, en volgens Landsberg moet de theorie over collectief geheugen hier op worden aangepast. "Of course, this modern form of memory - prosthetic memory - shares certain characteristics with memory in earlier historical periods. With prosthetic memory, as with earlier forms of remembrance, people are invited to take on memories of a past through which they did not live (...) Memory remains a sensuous phenomenon experienced by the body, and it continues to derive much of its power through affect. But unlike its precursors, prosthetic memory has the ability to challenge the essentialist logic of many group identities. Mass culture makes particular memories more widely

⁴⁴ Otis, Laura (1994), geciteerd in: Landsberg, Alison, *Prosthetic Memory*, p.7

⁴⁵ Landsberg, Alison, *Prosthetic Memory*, p.7

⁴⁶ Ibidem, p.7&8

⁴⁷ Ibidem, p.8

available, so that people who have no 'natural' claim to them might nevertheless incorporate them into their own archive of experience."⁴⁸ Zo is het volgens Landsberg dus mogelijk dat mensen die ogenschijnlijk niets delen qua achtergrond of zelfs qua geografische ligging, toch het idee kunnen hebben dat zij dezelfde geschiedenis delen, en dat ze evenveel recht hebben op deze herinneringen. Men voelt een connectie naar het verleden, maar belangrijk is dat prosthetic memories er niet voor zorgen dat het heden wordt vervaagd. Men blijft zich te allen tijde bewust van zijn huidige positie. Dit is een groot verschil met de vroegere vormen van herinneren.

Huidige technologie is volgens Landsberg de oorzaak van de veranderde manier van herinneren. Vooral massacultuur en massa communicatie hebben bijgedragen aan een nieuwe vorm van geheugen. "Interestingly, the role of mass culture (...) has had unintended consequences (...) These projects have been largely undertaken with the aim of preserving group memory in the face of historical dislocations. Yet (...) mass culture has made what was once considered a group's private memory available to a much broader public. In this process, memories have ceased to belong exclusively to a particular group and instead have become part of a common public domain."⁴⁹

In het geval van de GORDEL VAN SMARAGD kan dit natuurlijk ook worden toegepast. Men hoeft niet meer geografisch gebonden te zijn om eenzelfde herinnering te willen koesteren. De tweede generatie Indische mensen, de groep die de oorlog niet heeft meegemaakt, heeft waarschijnlijk op vele verschillende plaatsen een beeld gekregen van Nederlands-Indië. Binnen de eigen Indische cultuur hebben zij de verhalen gehoord van de oorlog. Daarnaast zijn ze geografisch niet gebonden aan de locatie waar hun herinneringen zich afspelen.

1.2.3 Film en technologie

In de film van DeMille is het de treinramp die aanleiding is voor de reis door de tijd. Opvallend genoeg is het ook het mechanisme van het treinwreck, een van de grote uitvindingen van de tijd waarin de film werd geproduceerd en het toonbeeld van de vooruitgang, waardoor Bess de tijdreis kan maken. Zoals eerder gezegd is technologie de drijfveer achter de vele veranderingen een eeuw geleden. Al die vooruitgang boezemde mensen angst is. Het is immers ook het treinwreck en niet de 'hele' trein die Bess transporteert naar een ver verleden. Naast de angst voor de vooruitgang is er ook de angst dat technologie het verschil tussen authentieke en gemedieerde beelden - en dus tussen individueel en collectief - zal doen vervagen.⁵⁰ Verschillende theoretici zijn rond het begin van de 20^e eeuw bezig met het begrijpen van het concept 'het geheugen'.

In *Matter and Memory* (1908) beschrijft Henri Bergson het geheugen niet als opgeslagen visuele beelden, maar juist als opgeslagen lichamelijke acties. Het geheugen is een fysieke respons op hoe men in een vorige situatie heeft gereageerd. Volgens Bergson is dit anders dan een 'puur' geheugen. Een puur geheugen bestaat niet in het heden, en alles dat volgens Bergson niet in het

⁴⁸ Landsberg, Alison, *Prosthetic Memory*, p.8&9

⁴⁹ Ibidem, p.11

⁵⁰ Ibidem, p.15

heden plaatsvindt, zoals actie, is krachtloos.⁵¹ Landsberg ziet dit als een reactie op de komst van massacultuur en de komst van film. Film wordt in de beginjaren gezien als iets wat je beweegt, zowel letterlijk als figuurlijk. Verhalen vertellen over mensen die wegduiken wanneer een trein op film het station binnenrijdt, uit angst om overreden te worden. Figuurlijk, omdat in de beginjaren, het bij film vooral ging om het tonen van een beweging, een rijdende trein, fietsende mensen, machines die werkten. Landsberg ziet dit als katalysator voor het soort geheugen dat Bergson bedoelt.

Vanuit de Frankfurter Schule is Walter Benjamin minder onder de indruk van de implicaties die de nieuwe technologieën hebben op de reproductie van herinnering. Benjamin haalt Marcel Proust aan wanneer hij het heeft over de *mémoire involontaire* en *mémoire volontaire*: “As the realm of unwilled, unmediated, involuntary recollection, the *mémoire involontaire* is defined in opposition to the accessible realm of the *mémoire volontaire*, a conscious, willed, artificial archive operating ‘in the service of the intellect’.”⁵² Benjamin prefereert de *mémoire involontaire*; dit is volgens hem ‘richer and more authentic’ dan de andere vorm. Toch is hij volgens Landsberg niet heel optimistisch: “Benjamin remains pessimistic about the implications of mechanical reproduction for memory, arguing that volitional memory ‘encouraged by the technique of mechanical reproduction, reduces the scope of the play of the imagination’.”⁵³ Later in zijn leven zal Benjamin zich echter realiseren dat de tegenstelling die hij zo scherp heeft getrokken, waarschijnlijk niet kon blijven gelden in het tijdperk van de massamedia en -communicatie.

1.2.4 Massacultuur en *Lieux de Mémoire*

Landsberg ziet het begin van ‘haar’ prosthetic memory dus aan het begin van de vorige eeuw. Rond die periode wordt er veel over gediscussieerd. Maar ook de afgelopen paar jaar heeft een hoop nieuwe literatuur over het onderwerp ‘herinnering’ opgeleverd. Landsberg wil echter een heel nieuwe weg inslaan: “The idea of prosthetic memory (...) rejects the notion that all memories - and by extension, the identities that those memories sustain - are necessarily and substantively shaped by lived social context. Prosthetic memories are not ‘socially constructed’ in that they do not emerge as the result of living and being raised in particular social frameworks.”⁵⁴ Hier wijkt Landsberg definitief af van een basisprincipe van Halbwachs. Daar waar Halbwachs het nodig acht om een sociale ruimte te hebben om een geheugen te construeren, is dit bij Landsberg dus niet het geval. “Prosthetic memories are neither purely individual nor entirely collective but emerge at the interface of individual and collective experience.”⁵⁵ Landsberg geeft dus aan dat het een publiek geheugen is dat privé gevoeld of herinnerd wordt. De herinnering vindt plaats nadat men in contact is geweest met een representatie van het verleden binnen de huidige massacultuur. De massacultuur moet volgens Landsberg gezien worden als een arena waarin een nieuwe vorm van herinneren opkomt.

⁵¹ Bergson, Henri (1908), In: Landsberg, Alison, *Prosthetic Memory* p.16

⁵² Landsberg, Alison, *Prosthetic Memory*, p.17

⁵³ Ibidem, p.17

⁵⁴ Ibidem, p.19

⁵⁵ Ibidem.

Toch ziet Landsberg ook een twistpunt. Zoals bij prosthetic memory de grenzen tussen het individueel en collectief geheugen vervagen, zo vervaagt ook de grens tussen geheugen en geschiedenis. Door bijvoorbeeld het kijken van films leren we over situaties uit het verleden. Doordat we deze beelden op verschillende plaatsen en tijdstippen zien, blijven ze bij iedereen verschillend in ons geheugen gegrift staan. Ze worden hierdoor onderdeel van ons geheugen en we nemen de beelden op in onze 'databank'. Door de komst van massacommunicatie is dit algemeen goed geworden. Men kent de betreffende beelden. De echte geschiedenis, de echte plaatsen van de herinnering, *lieux de mémoires* (de sites of memory) zijn vervangen door de beelden die wij zien; de tweedehands beelden die we ons eigen maken. Deze beelden hebben geen vaste tijd of plaats, maar zijn op ieder moment te zien of op te vragen. Zelfs met 'tweedehands' beelden hebben wij het idee dat we ergens bij geweest zijn. Zelfs nu voelen we ons geen toeschouwer, maar deelnemer.⁵⁶ Door de gemedieerde omgeving waarin wij ons bevinden lijken geschiedenis en herinnering niet meer recht tegenover elkaar te staan, maar wellicht door elkaar heen te lopen. Het wordt steeds moeilijker om te onderscheiden waar de geschiedenis ophoudt en de herinnering begint en omgekeerd.

1.3 Andrew Hoskins: New Memory

In zijn artikel *An Introduction to Media and Collective Memory*⁵⁷ pikt ook Hoskins de draad op waar Halbwachs ophield. Hoskins heeft de theorie van Halbwachs doorgetrokken naar de hedendaagse samenleving, waarin het hedendaagse medialandschap van groot belang is. De verbindingen die kunnen worden gemaakt door de verschillende digitale mediavormen hebben gezorgd voor globale collectiviteiten. Het sociale netwerk voor collectief geheugen is dus intensief gemedieerd. Hoewel de persoon, het individu, nog steeds de houder is van het geheugen, wordt door het collectief bepaald wat er belangrijk is om te onthouden en wat kan worden vergeten. Of zelfs: "that with the magnitude of the televisual archive and the internet, memory is less a function of remembering but more a question of knowing where to look."⁵⁸ Het lijkt belangrijker te worden om een goede databank op te zetten voor het geheugen om alles te kunnen opslaan. We krijgen door verschillende media zoveel informatie toegediend dat we dit niet meer allemaal kunnen onthouden. Er moet een andere manier komen om zaken te kunnen ordenen en terug te vinden op de momenten dat we dit nodig hebben.

Het individuele geheugen, Hoskins vergelijkt het zelfs met het authentieke geheugen van Proust, wordt overladen met verschillende representaties van het verleden waarin we een scheiding moeten maken tussen wat voor ons van belang is en wat niet. Juist doordat het individuele geheugen wordt overladen door zoveel verschillende bronnen is het juist van belang *hoe* we iets

⁵⁶ Kaes, Anton, 'History and Film: Public Memory in the Age of Electronic Dissemination', In: Murray, B. En Ch. Wickham (eds), *Framing the Past. The Historiography of German Cinema and Television*, Illinois, 1992, p.308

⁵⁷ Hoskins, Andrew, 'An Introduction to Media and Collective Memory'

<http://www.swan.ac.uk/mediastudies/memory.doc> p.1

⁵⁸ Ibidem.

herinneren en is het niet zozeer van belang *wat* we ons herinneren. Dit is immers in de ‘databank’ gemakkelijk weer op te zoeken.

Volgens Hoskins zijn het dus voornamelijk anderen die voor ons beslissen wat wij belangrijk genoeg vinden om te onthouden: “media events and their narration are in competition with the writing of history in defining the contents of collective memory. Their disruptive and heroic character is indeed what is remembered, upstaging the efforts of historians and social scientists to perceive continuities and to reach beyond the personal.”⁵⁹ Het lijkt dus een gevecht om de aandacht en dus ook de herinnering van het individu. Er komen verschillende partijen aan bod die de herinneringen in het hoofd van het individu willen ‘planten’, en het is van belang dat we weten welke rol de hedendaagse media hierin speelt: “a genuinely interdisciplinary perspective if one is to begin to reveal the multiple framings of our past and to demonstrate the media’s role in the shaping and re-shaping of history.”⁶⁰

1.4 Conclusie

In het eerste gedeelte van het hoofdstuk heb ik uitgebreid stilgestaan bij het collectief geheugen van Maurice Halbwachs. Belangrijk omdat dit de grondslag is, de basis vormt, voor theoretici die op een later tijdstip hun ideeën op papier hebben gezet. Ongeacht of ze het wel of niet met hem eens waren, de basis was gelegd. Zowel Landsberg als Hoskins onderkennen ook de theorie van Halbwachs en borduren voort op zijn uitspraken. Daarom zijn ze ook relatief eenvoudig te onderbouwen met de theorieën van Halbwachs.

Halbwachs stelt dat het geheugen altijd collectief is en dat individuele herinneringen altijd het gevolg zijn van een plaats die iemand binnen een bepaalde groep - of combinatie van groepen - heeft. Door herinneringen die anderen om je heen aan je vertellen, construeer je een eigen versie van het verleden. Dit geldt zowel voor je eigen leven als voor gebeurtenissen die langer geleden gebeurd zijn. Het is dus niet noodzakelijk om zelf ergens aanwezig te zijn om er een herinnering aan over te houden. Wat dan wel van belang is, is dat het individu zich nog wel verenigd moet voelen met de groep waarbinnen de gebeurtenis zich afspeelt. De groep zal de herinnering als het ware ‘leveren’, waarna het individu het aanneemt als zijn eigen. Halbwachs refereert hieraan als het geleend geheugen.

Hoewel Halbwachs de massamedia niet specifiek aanhaalt, kun je dit wel toepassen op zijn theorie. Halbwachs spreekt over een kleinere groep, geografisch gebonden, waarbinnen het geleend geheugen van toepassing kan zijn. Wanneer we dit echter doortrekken naar de huidige samenleving, is dan heel goed mogelijk om te spreken van een geleend geheugen. Nu is het echter zo dat we dit geheugen niet alleen ‘lenen’ van mensen in onze directe omgeving, maar ook van de media, zoals film en televisie. De herinnering aan Nederlands-Indië bestaat voor een groep mensen uit herinneringen die zij uit hun directe omgeving hebben gekregen, maar die wordt aangevuld met herinneringen die voor iedereen toegankelijk zijn: de beelden uit bijvoorbeeld *GORDEL VAN SMARAGD*.

⁵⁹ Dyan & Katz (1992) geciteerd in Hoskins, Andrew, ‘*An Introduction to Media and Collective Memory*’, p.59

⁶⁰ Hoskins, Andrew, ‘*An Introduction to Media and Collective Memory*’, p.59

Dit is waar Landsberg op door gaat. Zij spreekt over *prosthetic memory*, een herinnering van een evenement dat we niet zelf hebben meegemaakt maar waaraan we wel herinneringen denken te hebben. *Prosthetic memory* is voor Landsberg een vorm van herinneren dat wordt geactiveerd wanneer een individu samenkomt met een representatie van een historische gebeurtenis. Op dat moment neemt het individu de historische gebeurtenis aan en voegt het als het ware toe aan het eigen geheugen.

Een andere belangrijke conclusie van Landsberg is dat zij aangeeft dat de theorie van Halbwachs niet meer klopt. Door de geschiedenis heen heeft men altijd verschillende manieren gekend om de verhalen van de dag door te geven aan de volgende generaties, maar Landsberg vindt de vorm zoals Halbwachs die bespreekt niet meer toepasbaar is in het huidige medialandschap. Door de komst van massamedia is het individu niet meer alleen afhankelijk van de personen om hem heen voor de constructie van de geschiedenis. Juist in de moderne periode waarin we zitten is het zo dat men herinneringen kan opdoen aan gebeurtenissen die in een heel andere cultuur hebben plaatsgevonden. Landsberg geeft aan dat zo de geschiedenis van een bepaalde cultuur of een bepaald volk niet meer alleen voor die cultuur is gereserveerd, maar dat anderen, die geschiedkundig gezien niets met de cultuur te maken hebben, het idee kunnen hebben dat ze toch deel uitmaken van de betreffende geschiedenis. Dit is van belang bij de film *GORDEL VAN SMARAGD*. De uitbarsting vanuit de Indische hoek is ontstaan mede omdat een Nederlander, een buitenstaander, heeft geprobeerd om een film te maken over hun Indië. De verhalen die de tweede generatie heeft gehoord hebben bij voorbaat een bepaald beeld geschapen. Een buitenstaander geeft vervolgens aan dat hij dit beeld kent, en een film wil maken om dit beeld ook buiten de eigen Indische cultuur naar buiten te brengen. Het resultaat van de film leek echter niet op de verhalen die men kende van de eerste generatie. Het verschil in afkomst zorgt voor een discrepantie tussen de herinneringen van de Indische samenleving en de Nederlandse filmmaker. De Indische samenleving legt als het ware beslag op de herinneringen: niemand anders kan weten hoe het vroeger was, de herinnering behoort hen exclusief toe. Landsberg geeft in haar artikel aan dat herinneringen in de tijd van *global communities* niet meer kan toebehoren aan slechts één groep, maar door meerdere groepen kan worden ingezien en ingelijfd als eigen herinnering.

Hoskins tenslotte schreef een kort artikel over de plaats van het geheugen ten opzichte van het huidige medialandschap. Ook Hoskins haalt Halbwachs aan als oorsprong voor zijn theorieën. Volgens hem is er een speler bijgekomen in het spel van de herinnering. Naast de zelf en de samenleving die Halbwachs al definieerde, komt er nu dus een derde element, de media bij. Hoewel Hoskins het niet specifiek heeft over film, zijn de ideeën die hij naar voren brengt wel toepasbaar op deze scriptie. Dit geheugen noemt Hoskins het nieuwe geheugen: een collectief geheugen dat afhankelijk is van de media aanvoer van informatie. Hoewel het nog wel het individu is dat zich iets herinnert, zijn het de media die aangeven uit welke 'aspirant-herinneringen' men mag kiezen. Hóe iets herinnerd wordt is volgens Hoskins nu veel meer van belang dan wát men zich herinnert. Het geheugen werkt nu immers als een soort databank, waardoor het belangrijker lijkt om te weten wáár men moet zoeken. Dit lijkt ook een verschuiving naar het aangeleerde geheugen van Halbwachs, wat hier dus nu een grotere plaats lijkt in te nemen.

Belangrijk uit dit hoofdstuk is het principe dat men herinneringen kan 'lenen' van iemand anders, dus dat een individu niet zelf ergens aanwezig hoeft te zijn, maar toch het idee heeft dat hij het zelf heeft meegemaakt. Ook is het belangrijk dat een herinnering niet iets is dat vaststaat. Een herinnering wordt altijd aangevuld, verduidelijkt en aangescherpt. In de huidige samenleving kan dit gebeuren door twee partijen: de samenleving om iemand heen of de media. Door de komst van de media heeft er een belangrijke verschuiving plaatsgevonden: de manier waarop herinnerd wordt is belangrijker dan wat er herinnerd wordt.

Bovenstaande theorieën dienen als een raamwerk voor de volgende hoofdstukken. In het volgende hoofdstuk komt de manier aan bod waarop film het verleden kan representeren. Het volgende hoofdstuk legt dus de nadruk op de film en laat de toeschouwer buiten beschouwing. Na dat hoofdstuk zal een beter totaalbeeld ontstaan van de invloed van de historische film.

Hoofdstuk 2

Historische representatie

Dit hoofdstuk staat in het teken van de vraag: Wat is historisch geheugen? In eerste instantie is het van belang om het begrip representatie op zich te verduidelijken. Dit zal gebeuren aan de hand van de theorieën van Stuart Hall en Roland Barthes. Vervolgens zal het hoofdstuk zich toespitsen op het debat waarbij Robert Rosenstone en Hayden White belangrijk zijn geweest. Naast hun eigen theorieën komen ook verscheidene anderen aan bod, om zo een duidelijk beeld te schetsen van de discussie die wetenschappers de afgelopen decennia heeft beziggehouden. Deze vraag en het debat zijn te vinden in de komende paragrafen.

Het doel van dit hoofdstuk is het onderzoeken van het begrip ‘historische representatie’ en het plaatsen van dit begrip binnen een wetenschappelijke context. Daarnaast komt ook in dit hoofdstuk ‘de geschiedenis’ aan bod. Ik plaats historische representatie tegenover geschiedenis en onderzoek of er een relatie is tussen historische representatie en het collectief geheugen.

2.1 Representatie

“Representation is the process by which members of a culture use language (broadly defined as any system which deploys signs, any signifying system) to produce meaning.”⁶¹ Deze definitie van Stuart Hall⁶² herbergt direct een aantal belangrijke kenmerken in zich. Allereerst valt het op dat, hoewel het een duidelijke definitie is, de definitie tegelijkertijd niet echt specifiek is. Representatie blijkt niet zo eenduidig te vatten. Het houdt volgens Hall in dat dingen (objecten, mensen en evenementen) dus geen vaststaande betekenis hebben van zichzelf. Het is door ons, de cultuur, dat dingen hun betekenis meekrijgen. Dit impliceert dus ook direct dat de betekenis op ieder moment kan veranderen, omdat cultuur een set is van systemen dat constant in beweging is.⁶³ Dingen of objecten hebben dus nooit één onveranderlijke betekenis. Iets krijgt pas een betekenis wanneer wij het binnen een frame, of binnen een context kunnen plaatsen. Zo is het dus ook mogelijk dat een woord als ‘huis’, het voorbeeld dat door Hall wordt aangehaald, zowel de betekenis heeft van de stapel materiaal waarvan het gemaakt is als het gevoel wat we hebben wanneer we ‘naar huis’ kunnen; het gevoel van behagen en behoren. Het is dus aan de cultuur om een betekenis te geven.

⁶¹ Hall, Stuart, *Representation, Cultural Representation and Signifying Practices*, SAGE Publications Ltd, Londen, 1997, p.61

⁶² Stuart Hall is mediahistoricus. Binnen de tak van Cultural Studies kan hij worden gezien als één van de grondleggers. De focus binnen Cultural Studies ligt de nadruk niet meer op één van de aspecten van het traditionele communicatiemode van zender-boodschap-ontvanger. Men ging ervan uit dat de boodschap die de maker over wilde brengen vast stond. Binnen Cultural Studies ligt de nadruk meer op het proces van communiceren tussen de drie elementen, omdat interpretatie een grote rol speelt.

⁶³ Hall, Stuart, *Representation, Cultural Representation and Signifying Practices*, p.1

Maar, wat is cultuur eigenlijk? Ook hier valt niet echt één definitie te geven, maar het begrip kent eigenlijk twee uitersten: de ouderwetse betekenis van cultuur, waarin het beste wat men heeft voortgebracht centraal staat (nu beter bekend als high-culture) en een modernere definitie, waarin wordt gerefereerd aan de “widely distributed forms of popular music, publishing, art, design and literature (...) which make up the everyday lives of the majority of ‘ordinary people’”, nu beter bekend als massacultuur of *popular culture*.⁶⁴ “Culture, we may say, is involved in all those practises (...) which carry meaning and value for us, which need to be meaningfully interpreted by others, or which depend on meaning for their effective operation.”⁶⁵

Jarenlang was de tegenstelling tussen deze twee vormen van cultuur het onderwerp van gesprek bij debatten over cultuur, maar het afgelopen decennium, in de context van *social science*, sociale wetenschap, heeft het zwaartepunt binnen het debat zich verschoven. Cultuur is niet meer een collectie van dingen (boeken, schilderijen etc.) maar een set van patronen, praktijken. Cultuur draait om de productie en uitwisselen van betekenissen tussen verschillende leden van een groep

Binnen de cultuur is er één belangrijke manier waarop wij betekenis geven aan zaken; waarop wij betekenis kunnen construeren: taal. Dit is het volgende punt dat Hall aanhaalt in zijn definitie van representatie. De taal is van oudsher een belangrijk gereedschap geweest om betekenis te geven omdat het werkt in een *representational system*: “In language, we use signs and symbols - whether they are sounds, written words, electronically produced images, musical notes, even objects - to stand for or represent to other people our concepts, ideas and feelings (...) Representation through language is therefore central to the processes by which meaning is produced.”⁶⁶ De taal staat dus aan de basis van onze mogelijkheid om te representeren. Dit komt omdat de uitingen van een taal, zoals woorden, geluiden of expressie geen betekenis hebben in zichzelf, maar alleen dienen om iets anders aan te kunnen duiden. Het zijn voertuigen die de betekenis van de één naar de ander kunnen overbrengen.⁶⁷

2.1.1 Constructivisme

Eén van de kenmerken van een cultuur is dat iedereen in grote lijnen dezelfde mening aan iets kan toekennen. Naast het principe dat een betekenis kan veranderen over een tijdsperiode binnen eenzelfde cultuur, is het echter ook zo dat men aan een bepaald object binnen een andere cultuur een heel andere betekenis kan toekennen. Tussen verschillende culturen zitten dus wel degelijk verschillen van interpretatie en dus representatie. “(...) one important idea about representation is the acceptance of a degree of cultural relativism between one culture and another, a certain lack of equivalence, and hence the need for translation as we move from the mind-set or conceptual universe of one culture or another.”⁶⁸ Hall noemt deze denkwijze de *constructionist approach*. “In the constructionist perspective, representation involves making meaning by forging links between three different orders of things: what we might broadly call the world of things, people, events and

⁶⁴ Hall, Stuart, *Representation, Cultural Representation and Signifying Practices*, p2

⁶⁵ Ibidem, p.3

⁶⁶ Ibidem, p.1

⁶⁷ Ibidem, p.5

⁶⁸ Ibidem, p.61

experiences; the conceptual world - the mental concepts we carry around in our heads; and the signs, arranged into languages, which 'stand for' or communicate these concepts."⁶⁹ Het draait dus om het communiceren, het duidelijk maken van een betekenis. Voor dit communiceren gebruiken we de - verschillende aspecten van - taal, die ervoor zorgen dat we aan de ene kant actief een boodschap kunnen coderen en aan de andere kant kunnen interpreteren of decoderen. Het is hierbij dus van belang dat het niet draait om dé betekenis die de zender geeft, maar om de wisselwerking tussen coderen en decoderen.

Binnen het constructivisme ligt dus de nadruk op hoe taal en significantie (het gebruik van tekens, signs) werken om betekenis te creëren. Een onderdeel hiervan komt bij Hall onder de aandacht.

Deze versie is de semiotiek, de tekenleer van Saussure en later Roland Barthes. De basisgedachte van Saussure is dat alles neerkomt op tekens - signs - zoals een stoplicht. Dit teken is nog verder te analyseren naar twee gedeelten: de signifier (het teken zelf) en de signified (het corresponderende concept in je gedachten - de betekenis).⁷⁰ De basis van dit linguïstische systeem paste Barthes toe op de populaire cultuur. Barthes behandelde populaire cultuur als een taal en tekst, waardoor hij de evenementen van de populaire cultuur op een andere manier kon 'lezen'. Bij een sportwedstrijd was zijn vraag niet wie de partij had gewonnen, maar wat de betekenis van het evenement was.⁷¹ Barthes gaat een stap verder dan Saussure. Barthes noemt de sign (dus de combinatie van signifier en signified) de eerste laag, de denotatie. Dit is de basis; het beschrijvende niveau waarin de consensus groot is. Men begrijpt dus het teken. De tweede laag noemt Barthes connotatie. Op dit niveau doen we beroep op eerder aangeleerde conventies en codes. We interpreteren de boodschap op een groter en weidser niveau, waarbij sociale ideologie het interpretatiekader vormt.⁷² Dit is bij Barthes het niveau van de mythe; er wordt een ideologische lading aan het beeld gegeven.

Het voorbeeld dat Hall geeft is de voorkant van een tijdschrift, waarop een zwarte soldaat staat die naar de Franse vlag saluëert. Dit gedeelte is de denotatie van het beeld. Naast de letterlijke 'vertaling' van het beeld is er nog een ideologische lading mee te geven. Wat is de bedoeling van deze foto? Wat probeert de foto ons duidelijk te maken? Frankrijk is een groots rijk en alle inwoners dienen trouw de vlag. Er is geen betere mogelijkheid om dit te tonen dan een zwarte soldaat die saluëert naar zogenoemde overheersers.⁷³

Over de impact van een teken is echter niet iedereen het eens met Barthes. In haar artikel *The Insistent Fringe*⁷⁴ verklaart Sobchack dat zij de theorie van Barthes te eenvoudig vindt. Nu moet hier wel bij worden vermeld dat Sobchack haar artikel een paar decennia later heeft geschreven. In haar artikel haalt zij Barthes aan wanneer hij zegt dat in historische films de periodes te herkennen zijn aan een aantal signs, bijvoorbeeld de 'insistent fringes' (de altijd aanwezige pony op het

⁶⁹ Hall, Stuart, *Representation, Cultural Representation and Signifying Practices*, p.61

⁷⁰ Ibidem, p.31

⁷¹ Ibidem, p.36

⁷² Ibidem, p.38

⁷³ Ibidem, p.39

⁷⁴ Sobchack, Vivian, *The Instant Fringe: moving images and the palimpsest of historical consciousness*

voorhoofd van een Romeins personage). “I mean to trouble and critique this view: a view that far too quickly judges the iconic and synchronic signification of moving, yet ‘fixed’, images in popular films (and popular consciousness) as ‘mythological’, ‘ahistorical’ and ‘bourgeois’, and the spectators who watch them as downright dumb (...) This seems to me too easy, dismissive and elitist perspective - particularly if we want to understand how historical consciousness emerges in a culture in which we are all completely immersed in images.”⁷⁵ Sobchack is dus van mening dat de principes van Barthes teveel uitgaan van het feit dat de kijker de signalen domweg accepteert. Barthes hangt volgens Sobchack een oudere betekenis aan van het ‘betekenis toekennen’. Een manier die Sobchack aanduidt als éénrichtingsverkeer.

Stuart Hall komt met een andere gedachte over de betekenis toekenning: “The great advantage of the concepts and classifications of the culture which we carry around with us in our heads is that they enable us to think about things, whether they are there, present, or not; indeed whether they ever existed or not. There are concepts for our fantasies, desires and imaginings as well as for so-called ‘real’ objects in the material world. And the advantage of language is that (...) [we can] speak, through the use of signs which stand for them - and thus talk, write, communicate about them to others.”⁷⁶ Hall geeft dus een tweerichtingsstraat aan, waarbij de nadruk ligt op onze interpretatie. Binnen het framework van de cultural studies is deze manier van betekenis toekennen inmiddels ook geaccepteerd. Hall geeft dus ook aan dat het mogelijk is om concepten te hebben over tekens die we niet zelf kennen (fantasie en verlangens). Dit kan dus ook slaan op de tekens die we leren van een oudere generatie, waardoor we een taal spreken van tekens die we niet zelf hebben gezien, maar die gemedieërd zijn door anderen.

Dit is van belang voor het onderzoek van deze scriptie. Van belang is natuurlijk de conclusie dat er de mogelijkheid is om betekenis toe te kennen aan ‘echte’ objecten, maar dat er daarnaast een mogelijkheid is om betekenis te geven aan objecten uit onze fantasie, verlangen en gedachten. Door middel van een taal (zowel de gesproken taal als die van bijvoorbeeld film of foto’s en verhalen van vroeger) kan een ideaalbeeld van bijvoorbeeld een land als Nederlands-Indië aan een jongere generatie worden overgebracht. Door de aaneenschakeling van deze verschillende talen kan zo een herinnering ontstaan aan een land en tijd die jongeren niet hebben meegemaakt.

2.2 Historische representatie

Nu de achtergrond van het begrip representatie duidelijk is, kan de stap worden gemaakt naar historische representatie. Historische representatie is de representatie van het verleden. In het eerste gedeelte van het hoofdstuk komen de opvattingen van Rosenstone en White aan de orde. De vraag die daar aan de orde komt is of de film het bestaansrecht heeft als een legitieme vorm van geschiedschrijving. Bij het schrijven van deze scriptie heb ik als vertrekpunt aangenomen dat film inderdaad een legitieme vorm van geschiedschrijving is. De komende paragraaf dient als theoretische onderbouwing hiervan. Echter, niet iedereen neemt dit standpunt voor waar aan. Het

⁷⁵ Sobchack, Vivian, *The Instant Fringe: moving images and the palimpsest of historical consciousness*

⁷⁶ Hall, Stuart, *Representation, Cultural Representation and Signifying Practices*, p.62

volgende gedeelte is dan ook gericht op de discussie die is ontstaan met betrekking tot dit onderwerp; de lijnen van het debat zet ik uit en voor- en tegenstanders van ‘film als vorm van geschiedschrijving’ komen aan de orde. Tijdens dit debat zal ik ook de reacties van Rosenstone en White meenemen, om een zo volledig mogelijk beeld te kunnen schetsen. Tenslotte komt een aantal theoretici met praktische oplossingen om film een legitieme status mee te geven.

2.2.1 De basis: Rosenstone en White

Zoals in de inleiding van dit hoofdstuk is vermeld zijn het vooral media historicus Robert Rosenstone en postmodern historicus Hayden White die met een aantal publicaties over historische representatie hun naam hebben gevestigd. In verschillende publicaties discussiëren de theoretici met elkaar en vullen elkaars theorieën hiermee aan. Hun theorieën liggen feitelijk in het verlengde van elkaar. In deze paragraaf komt het debat naar voren waarin de opvattingen over de geschiedenis worden gespiegeld aan de opvattingen over de representatie van geschiedenis. De basisvraag is eigenlijk of geschiedenis als een vorm van geschiedschrijving recht heeft van bestaan.

In zijn artikel *Historiography and Historiophoty*⁷⁷ haalt Hayden White twee begrippen aan: *historiography* en *historiophoty*. *Historiography* is de representatie van geschiedenis in verbale beelden en geschreven verhandelingen. *Historiophoty* is de representatie van geschiedenis en onze gedachten erover in visuele beelden en filmische verhandelingen.⁷⁸ Kort gezegd is *historiography* dus woord en geschrift en is *historiophoty* het beeld. De grote vraag hierbij is, of het mogelijk is om een accurate vertaling te geven van een geschreven verhandeling naar het beeld zonder het verlies van significante informatie. White refereert hiermee direct aan het grote twistpunt van de discussie: het uitgangspunt van historici dat de geschreven verhandeling per definitie correct en volledig is en dat film dit nooit kan evenaren.⁷⁹ Rosenstone, die zelf meewerkte aan twee films, zegt hierover: “Despite their very real virtues, their evocations of the past through powerful images, colorful characters, and moving words, neither (...) can fulfill many of the basic demands for truth and verifiability used by all historians. (...) Each compresses the past to a closed world by telling a single, linear story with, essentially, a single interpretation.”⁸⁰ Volgens Rosenstone is deze kritiek van belang omdat we nu in een wereld leven waarin we voornamelijk met beelden te maken hebben en waarin mensen hun ideeën en kennis over het verleden in steeds grotere mate halen uit films en van televisie. Dit heeft volgens Rosenstone gevolgen voor de manier waarop er naar geschiedenis wordt gekeken: “to think of the ever-growing power of the visual media is to raise the disturbing thought that perhaps history is dead in the way God is dead. Or, at the most, alive only to believers - that is, to those of us who pursue it as a profession.”⁸¹

White gaat echter nog een stap verder. Volgens hem is het zo dat veel van de geschiedenis is overgedragen zowel verbaal als geschreven. Historici vandaag de dag moeten volgens hem

⁷⁷ White, Hayden, *Historiography and Historiophoty*, In: *American Historical Review*, vol.93,5,1988

⁷⁸ Ibidem, p.1193

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Rosenstone, Robert, *Visions of the Past – the Challenge of Film to our Idea of History*, Cambridge, Massachusetts, 1995, p.22

⁸¹ Ibidem, p.23

rekening houden met het feit dat een analyse van visuele indrukken een andere manier van ‘lezen’ nodig heeft dan de manier die men gebruikte voor de analyse van geschreven documenten. White geeft aan dat het gebruik van een nieuw medium een nieuwe grammatica nodig heeft. Grammatica is toe te passen op een specifieke taal, waarmee White dus duidelijk aangeeft dat de filmische, visuele taal een andere is dan de geschreven taal die historici tot nu toe gewend zijn: “We are inclined to treat the imagistic evidence as if it were at best a complement of verbal evidence, rather than as a supplement. (...) We are inclined to use pictures primarily as ‘illustrations’ of the predications made in our verbally written discourse. We have not on the whole exploited the possibilities of using images as a principal medium (...) to direct attention to, specify, and emphasize a meaning conveyable by visual means alone.”⁸²

Wat Rosenstone en White hier dus aangeven is dat de verschillende media waardoor de geschiedenis kan worden verteld, hetzij geschreven hetzij verfilmd, naast elkaar kunnen bestaan. White zegt letterlijk dat de manier waarop de boodschap wordt geproduceerd niet is veranderd; de boodschap is geschreven dus hetzelfde als wanneer die is verfilmd. Alleen het medium is veranderd. Er is dus geen juiste manier van het overbrengen van geschiedenis; verschillende vormen van media brengen verschillende mogelijkheden met zich mee.

2.2.2 Debat

De afgelopen decennia is het debat tussen voor- en tegenstanders van film als juist medium voor het overbrengen van de geschiedenis heftig geweest. In deze paragraaf komen beide kanten aan bod. De tegenstanders eerst in de vorm van Kracauer en Jarvie, de voorstanders worden gerepresenteerd door Raack. White en Rosenstone hebben op beide kanten hun commentaar gegeven. Tenslotte bekijkt Sobchack het vraagstuk van een heel andere kant.

De vraag of film als legitieme vorm van geschiedschrijving kan bestaan blijkt een discussie die al sinds de jaren 30 gevoerd wordt. In dat jaar ontvangt de president van Metro-Goldwyn-Mayer het volgende schrijven: “If the cinema art is going to draw its subjects so generously from history, it owes it to its patrons and its own higher ideals to achieve greater accuracy. No picture of a historical nature ought to be offered to the public until a reputable historian has had a chance to criticize and revise it.”⁸³ De discussie is dus al even aan de gang en de correcte oplossing blijkt nog niet gevonden.

Begin jaren 60 stelt Siegfried Kracauer, theoreticus van zowel film als geschiedenis, dat film te theatraal is. Zijn argument had betrekking op de manier waarop acteurs eruit zagen in historische kleding, maar vooral op het feit dat iedereen volgens hem wist dat de beelden op het scherm niet het verleden waren maar slechts een imitatie hiervan.⁸⁴ Groot kritiekpunt van Rosenstone op Kracauers manier van denken is dat Kracauer zonder meer uitgaat van de geschreven conventies, en deze voor waar aanneemt.

⁸² White, Hayden, *Historiography and Historiophoty*, p.1193

⁸³ Novick, Peter (1988) geciteerd in: Rosenstone, Robert, *Visions of the Past – the Challenge of Film to our Idea of History*, p.45&46

⁸⁴ Kracauer, Siegfried (1960) geciteerd in: Rosenstone, Robert, *Visions of the Past – the Challenge of Film to our Idea of History*, p.25

Een kleine twintig jaar later is het onder andere filosoof Ian Jarvie die meegaat in de kant tegen film die Kracauer kiest. De beweegredenen tegen film zijn echter wel veranderd. Jarvie is van mening dat film te weinig geschiedenis kan overbrengen en te weinig bij het onderwerp zelf blijft. Volgens Jarvie zit er bij film teveel 'om het verhaal heen'. Hij geeft aan dat het filmbeeld veel informatie bevat die niet uit de geschiedenisboeken komt, en dus niet 'bij het onderwerp' hoort, maar er later is bijgebracht. Jarvie zegt zelfs dat geschiedenis niet bestaat uit een "descriptive narrative of what actually happened". Volgens Jarvie is geschiedenis "debates between historians about just what exactly did happen, why it happened, and what would be an adequate account of its significance."⁸⁵ Geschiedenis is dus niet slechts een narratief verhaal, maar is een continu debat tussen historici. Het is een debat over wat er nu precies gebeurd is (wat is de enige juist geschiedenis), waarom het op die manier gebeurde en wat de beste manier zou zijn om dit te blijven herinneren.

Daarnaast is Jarvie van mening dat film een wereld toont die almaar met 24 frames per seconde wordt voortgestuwd. Dit laat volgens Jarvie geen tijd voor reflectie, verificatie of debat. Men kan op het scherm een leuk en interessant verhaal vertellen, "but it is not possible to provide the all-important critical elements of historical discourse: evaluation of sources, logical argument, or systematic weighing of evidence." Na deze uitspraak is het helemaal duidelijk dat Jarvie zijn voorkeur uitspreekt voor de geschreven geschiedenis: een boek heeft immers een lijst met eindnoten en bijvoorbeeld bronnen die de lezer in zijn eigen tempo kan onderzoeken. Er wordt heb niets opgedrongen. Een film ziet men aan één stuk van begin tot eind, en met deze uitspraak is het voor film onmogelijk om serieus genomen te worden. Jarvie geeft hiermee dus aan dat het gebrek aan informatie en het feit dat men de belangrijke elementen van een historisch discours niet kan gebruiken de reden is dat men vanuit een wetenschappelijk oogpunt de historische film niet serieus kan nemen.

White is het met het eerste punt van Jarvie niet eens. Hij geeft aan dat historici niet zomaar de geschreven geschiedenis moeten vertalen naar een visuele geschiedenis of andersom. Voor een nieuw medium is een nieuwe manier van 'lezen' nodig. Daarnaast ziet hij dat ook boeken een gecomprimeerde 'versie' zijn van geschiedenis. Hij vraagt zich af welke hoeveelheid informatie dan exact 'genoeg' is voor een historisch verhaal. Is een kort boek dat een lange periode beslaat dan per definitie niet geschiedkundig omdat het de evenementen moet comprimeren tot een kort verhaal?⁸⁶ Ook Rosenstone is het met dit argument van Jarvie niet helemaal eens. Rosenstone geeft aan dat er geen tekort is aan informatie in een film, maar dat er juist heel veel informatie wordt gegeven: een ander soort informatie misschien dan traditioneel in een boek naar voren komt, maar film is, zoals eerder is aangegeven, juist geschikt voor het uitbeelden van bijvoorbeeld landschappen of grote groepen mensen. "The question thus becomes not whether film can carry

⁸⁵ Jarvie, Ian (1978) geciteerd in: Rosenstone, Robert, *Visions of the Past – the Challenge of Film to our Idea of History*, p.26

⁸⁶ White, Hayden, *Historiography and Historiophoty*, p.1193/1194/1195

enough information but whether that information can be absorbed from quickly moving images, is worth knowing and can add up to 'history'." ⁸⁷

Belangrijkste punt is dus dat de geschreven geschiedenis volgens historici per definitie 'waar' is, en film daar geen correct gevolg aan kan geven. White concludeert hierover: "(...) there is no reason why a filmed representation of historical events should not be as analytical and realistic as any written account." ⁸⁸ White kiest hier dus duidelijk voor het standpunt dat zowel geschreven geschiedenis als geschiedenis in een historische film even realistisch kunnen zijn. Beide media zijn volgens White dus een acceptabele manier om geschiedenis te kunnen vertellen.

Historicus R.J. Raack is voor het gebruik van film als manier om geschiedenis over te brengen. Hij ziet juist wel de mogelijkheden voor geschiedenis in een historische film. Raack is zelfs van mening dat film een beter medium is voor geschiedenis dan een geschreven versie. Traditioneel geschreven geschiedenis, aldus Raack, is te lineair en heeft een te smalle focus om de complexe, multi-dimensionele wereld waarin we leven weer te kunnen geven. Film kan dit echter wel. Film kan zowel beeld als geluid naast elkaar plaatsen en kan zo "with its quick cuts to new sequences, dissolves, fades, speed-ups, slow motion" een poging doen om het echte leven te benaderen. Raack stelt dat alleen film een adequate "empathetic reconstruction to convey how historical people witnessed, understood and lived their lives. [Only film can] recover all the past's liveliness." ⁸⁹ Verder ziet Raack de geschiedenis als een manier om persoonlijke kennis op te doen. Door de belevenis van het leven van een ander in een andere tijd, voelen we ons minder geïsoleerd in ons huidige bestaan. Jarvie ziet dit net omgekeerd: "A motion picture may provide a 'vivid portrayal' of the past, but its inaccuracies and simplifications are practically impossible for the serious scholar 'to correct'." Kortom, Jarvie ziet film meer als een simpele vorm van vermaak, waarbij eventuele historische notities die in de films worden gemaakt, dienen te worden gecorrigeerd door 'serieuze historici'. ⁹⁰

Ook Rosenstone laat zich op dit punt horen. Sommige delen van representatie lijken volgens hem juist weggelegd voor film in plaats van in verbale of geschreven versie. Rosenstone heeft het hierbij over zaken als landschappen, geluiden of collectieve bewegingen van groepen binnen een samenleving. Juist met dit soort beelden in films, waar veel te zien is en veel gebeurt, krijgt Rosenstone de kritiek dat film aan de ene kant te gedetailleerd is (wanneer de filmmaker bepaalde sets of personages gebruikt die geen perfecte weergave zijn van 'de' geschiedenis), maar aan de andere kant niet gedetailleerd genoeg is (wanneer een periode die jaren heeft geduurd wordt gecondenseerd tot een paar minuten). Maar zowel Rosenstone als White zijn het hier niet mee eens: "But this charge (...) hinges on a failure to distinguish adequately between a mirror image of a phenomenon and other kinds of representations of it, of which the written historical account itself would be only one instance. No history, visual or verbal, 'mirrors' all or even the greater part of the events or scenes of which it purports to be an account, and this is true even of the most narrowly

⁸⁷ Rosenstone, Robert, *Visions of the Past – the Challenge of Film to our Idea of History*, p28

⁸⁸ White, Hayden, *Historiography and Historiophoty*, p.1195

⁸⁹ Raack, R.J. (1983) geciteerd in: Rosenstone, Robert, *Visions of the Past – the Challenge of Film to our Idea of History*, p.25&26

⁹⁰ Rosenstone, Robert, *Visions of the Past – the Challenge of Film to our Idea of History*, p.26&27

restricted 'micro-history'. (...) It is only the medium that differs, not the way in which messages are produced.”⁹¹

Vivian Sobchack bekijkt het vraagstuk van een totaal andere kant. In plaats van de aandacht te schenken aan het welles-nietes debat of het medium al dan niet voldoet aan de strenge eisen van de historici, verlegt zij haar nadruk naar de interpretaties van de filmkijkers. Volgens haar is het grote onderscheid tussen historici en de 'gewone' kijker verdwenen: “Indeed, filmgoers and historians have become one and the same. Immersed in a culture in which the proliferation of visual representations has accelerated and understanding of 'textuality' has become pervasive, perpetually confronted with contestation between competing representational claims and forms, filmgoers have become unprecedentedly savvy about (mis)representation.”⁹² Wat Sobchack hier aangeeft is dat de filmkijker van tegenwoordig weet dat een verhaal geconstrueerd is en dat de 'evenementen' en 'feiten' die gepresenteerd worden in de film open staan voor verschillende interpretaties.

Er zijn dus verschillende opvattingen die worden aangehangen. De meeste historici zullen op eenzelfde lijn zitten als Jarvie, en de film sceptisch blijven bekijken. Ook de opvattingen van Raack zullen hier dus geen aansluiting vinden. Rosenstone en in iets mindere mate White nemen geen van beide posities in, maar geven juist aan dat het gebruik van de verschillende media elkaar niet uitsluiten maar dat de geschreven en gefilmde vormen van geschiedenis naast elkaar kunnen bestaan en als aanvulling van elkaar kunnen dienen. Naast de kant van het medium valt ook de kant van de toeschouwer onder de aandacht van theoretici zoals Sobchack.

Tot slot van deze paragraaf het één en ander over mijn eigen onderzoek. Zoals ik aan het begin van de paragraaf heb geschreven, ga ik ervan uit dat film inderdaad een goede manier is om geschiedenis te verbeelden. Ik accepteer het principe dat film niet alles accuraat uit kan beelden, maar weet daarbij ook dat een geschreven bron ook niet het objectieve standpunt heeft dat historici claimen. Met de analyse van de film *GORDEL VAN SMARAGD*, verderop in deze scriptie wil ik dan ook op een positieve manier een bijdrage leveren aan deze discussie.

2.2.3 Hoe dan wel?

In zijn boek doet Rosenstone meer dan een lijst geven van de geschiedkundige benaderingen tot nu toe. Hij komt ook met een aantal aanknopingspunten waarmee film de uitdaging aankan om de harten van de historici voor zich te winnen. Film kan in eerste instantie volgens Rosenstone zelfs de tekortkomingen van de geschreven geschiedenis verduidelijken. “Film thus suggests new possibilities for representing the past, possibilities that could allow narrative history the recapture the power it once had when it was more deeply rooted in the literary imagination.”⁹³

Juist door deze - vooral voor historici - frisse wind zal het mogelijk worden om op een andere manier naar geschiedenis te kijken. Hierbij zullen andere invalshoeken boven komen en zullen er dus ook andere vragen worden gesteld. Rosenstone legt een vergelijking met de overgang van de orale naar geschreven tradities en stelt hierbij dat men nu is vastgeroest aan de stelregels

⁹¹ White, Hayden, *Historiography and Historiophoty*, p.1194

⁹² Sobchack, Vivian, *The Instant Fringe: moving images and the palimpsest of historical consciousness*

⁹³ Rosenstone, Robert, *Visions of the Past – the Challenge of Film to our Idea of History*, p.42

en aan het raamwerk dat de geschreven geschiedenis heeft neergelegd. Toch ziet Rosenstone in dat de geschreven geschiedenis niet de enige manier is om de verhalen te vertellen; manieren die wel degelijk aanwezig zijn maar niet altijd worden erkend. Film is één van die manieren: “Film, with its unique powers of representation, now struggles for a place within a cultural tradition which has long privileged the written word. Its challenge is great, for it may be that to acknowledge the authenticity of the visual is to accept a new relationship to the word itself.” Rosenstone legt zelfs een link naar een tijd van ver voor het geschreven woord: “perhaps film is a postliterate equivalent of the preliterate way of dealing with the past, of those forms of history in which scientific, documentary accuracy was not yet a consideration, forms in which any notion of fact was of less importance than the sound of a voice, a rhythm of a line, the magic of words.”⁹⁴

Ook theoreticus Falbe-Hansen komt in zijn artikel tot de conclusie dat de nadruk teveel heeft gelegen op de geschreven geschiedenis. Volgens hem brengt de toevoeging van film juist diepte aan de geschreven geschiedenis. Maar hij geeft wel aan dat de tendens iets aan het verschuiven is en dat de nieuwe historische benadering is om film als interpretatie te zien van het verleden en niet alleen als objectieve beschrijvingen. Film zijn “poetic speculations about the past, and (...) film is a way of communicating a broader truth - the overall interpretation is more important than the detail.”⁹⁵ Belangrijk is dan een drietal zaken. Deze zaken zijn door Kristian Erslev toegepast op geschreven geschiedenis, maar dit is volgens Falbe-Hansen de manier waarop nu gekeken wordt naar film. Ten eerste moet het verhaal duidelijk zijn, het moet plaatjes genereren en een beleving meegeven aan de toeschouwer. Op deze manier kan een verhaal een toeschouwer binden en op deze manier ‘kijkt en luistert’ en toeschouwer pas. In de tweede plaats moet de geschiedenis ‘levendig’ en gepersonifieerd zijn en ten slotte moet de presentatie dramatisch zijn.⁹⁶ Wat Erslev hier aangeeft is een standpunt dat niets te maken heeft met de exacte ‘wetenschap’ van de feiten binnen een film. Hij refereert aan een universele opdracht die voor film ook is meegegeven aan literatuur en, zelfs in de tijd van Plato, aan toneelstukken: men moet zich kunnen inleven in de situatie die in het verhaal wordt geschetst en moet kunnen meevoelen met de personages.

Rosenstone stelt verder dat film geen exacte kopie kan maken van de geschiedenis. Daarom moeten we op een nieuwe manier kijken naar film en accepteren dat de film niet gezien kan worden als een raam naar het verleden: “What happens on screen can never be more than an approximation of what was said and done in the past (...) [it] does not depict, but rather points to, the events of the past. This means that it is necessary for us to learn to judge the ways in which, through invention, film summarizes vast amounts of data or symbolizes complexities that otherwise could not be shown. We must recognize that film will always include images that are at once invented and true; true in that they symbolize, condense, or summarize larger amounts of data; true in that they can impart an overall meaning of the past that can be verified, documented or

⁹⁴ Rosenstone, Robert, *Visions of the Past – the Challenge of Film to our Idea of History*, p.43/44 & 78/79

⁹⁵ Toplin, R.B., in: Falbe-Hansen, Rasmus, *The Filmmaker as Historian*,
http://imv.au.dk/publikationer/pov/Issue_16/section_1/artc12A.html

⁹⁶ Erslev, Kristian, in: Falbe-Hansen, Rasmus, *The Filmmaker as Historian*,
http://imv.au.dk/publikationer/pov/Issue_16/section_1/artc12A.html

reasonably argued.”⁹⁷ In bovenstaand citaat geeft Rosenstone dus aan hoe we naar film moeten kijken. Wellicht niet als een *window* naar het verleden. Een raam, waarachter niets anders rest dan het passief toekijken naar wat er buiten jouw bereik gebeurt, kan worden vervangen door een glazen deur. Een deur, die de kijker nog steeds afschermt van het verleden wanneer hij dit wil, kan ook dienen als toegang tot het verleden; de deur kan worden geopend en biedt dus een actievere rol voor de toeschouwer.

2.3 Historische representatie en collectief geheugen

In deze paragraaf komt de veronderstelde relatie tussen historische representatie en het collectief geheugen aan de orde. Aan de hand van verschillende boeken en artikelen probeer ik de relatie tussen de twee duidelijk te maken.

2.3.1 De plaats van mythe

Het concept ‘mythe’ wordt in eerste instantie vaak geassocieerd met Roland Barthes. Barthes tweede niveau, de connotatie (het betekenis geven aan) is gekoppeld aan een ideologische betekenis. Het resultaat is de mythe. De mythe vertelt dus iets over de denotatie van het beeld.

Theoreticus Bo Strath accepteert de basis van Barthes en neemt dit nog een stap verder. In zijn boek *Myth and Memory in the Construction of Community*⁹⁸ onderzoekt Strath de rol van mythe en herinnering bij de formatie van collectieve identiteit. De nadruk hierbij ligt op een nationale identiteit. Mythe en herinnering moeten volgens Strath niet worden gezien als een duidelijke afscheiding van het verleden. “They are history in ceaseless transformation and reconstruction, the image of the past is continuously reconsidered and reconstituted in the light of an ever-changing present.”⁹⁹ Geschiedenis is dus eigenlijk een weergave van het verleden, zoals die gezien wordt in het heden. Een herinnering, of een film over het verleden zegt dus eigenlijk meer over de periode waarin het vorm krijgt dan de periode die het beslaat. Een belangrijk principe volgens Strath is het feit dat de principes van herinnering en mythen erg op elkaar lijken. Mythe heeft een realiteit nodig; zonder een claim van waarheid kan een verhaal namelijk niet worden geloofd. Herinnering trekt deze claim ook naar zich toe. Men veronderstelt dat het geheugen een ultieme waarheid verschaft. De scheidlijnen tussen deze twee concepten zijn volgens Strath dan ook aan het verdwijnen.¹⁰⁰

In zijn boek *Talking Television*¹⁰¹ spreekt ook Graeme Burton over mythe. Mythes zijn culturele illusies, vaak in de manier waarop mensen worden gerepresenteerd, die staan voor de

⁹⁷ Rosenstone, Robert, *Visions of the Past – the Challenge of Film to our Idea of History*, p. 69&71

⁹⁸ Strath, Bo, *Myth and Memory in the Construction of Community; Historical Patterns in Europe and Beyond*, P.I.E. Peter Lang, Brussel, 2000

⁹⁹ Ibidem, samenvatting van het boek

¹⁰⁰ Strath, Bo, *Myth and Memory in the Construction of Community; Historical Patterns in Europe and Beyond*, p.26&32

¹⁰¹ Burton, Graeme, *Talking Television. An Introduction to the Study of Television*, Arnold; Hodder Headline Group, Londen, 2000

wensen die vanuit die cultuur naar voren komen. Men krijgt een versie van zichzelf te zien op de manier waarop men zichzelf graag ziet.¹⁰² Burton legt de nadruk op *oppositions*, tegenstellingen. Hij ziet dat de verhalen die makers willen overbrengen, worden verteld door tegenstellingen. In deze tegenstellingen liggen volgens Burton de heersende ideologie verborgen en dus ook de kritieken hiertegen (vanuit een oppositie). Ook mythe past hierbinnen: “Myths are ideas which are dealt with through these oppositional structures. (...) Myths work to naturalize oppositions, which are constructed differences - of gender, of class, of ethnicity. They define who is capable or incapable, who is villain or hero, and so on. If they do this they are very pernicious, because these naturalized differences are false. But still their mythic qualities reside in the fact that they are so common, appear in so many stories and have done for so long.”¹⁰³ Als voorbeeld haalt Burton aan dat films “may promote cultural meanings through repetition and reinforcement: for example, about the innocence of childhood, the strenght of family bonding in the past or the purity of nature. These meanings do not stand up to examination; they are idealised; they are myths.”¹⁰⁴ Wat Burton hier aangeeft is dat een mythe ontstaat door het continu herhalen van een verhaal. Het verhaal krijgt hierdoor een ‘waarheid’ mee, puur om het feit dat het zo vaak is herhaald, dat mensen zich het verhaal eigen hebben gemaakt. Wanneer een verhaal geldt voor een bepaald deel van de bevolking, kan het dus zijn dat een groep een gezamenlijke mythe construeert en in stand houdt. Deze betekenissen kunnen niet aan een bepaalde objectieve standaard worden getoetst, omdat ze geïdealiseerd zijn: het zijn mythen.

2.3.2 Collectief

“De historische speelfilm heeft als doelstelling een verleden werkelijk(...) in beeld te brengen door middel van een nagespeeld verhaal in een geënceneerde werkelijkheid.”¹⁰⁵

Volgens wetenschapper Chris Vos zijn in de huidige samenleving de audiovisuele massamedia de grootste bron van historische kennis. Hierbij zijn ze de geschreven bron, de literatuur, voorbij gestreefd. Audiovisuele geschiedenis, en daarbinnen vooral film en televisie, krijgt dus steeds groter aandeel. Door de lange overheersing van de geschreven bronnen is men laat tot de ontdekking gekomen dat ook dit de moeite van het analyseren waard is. Door de hierboven aangehaalde debatten heeft de nadruk lange tijd gelegen op wat de historische film niet kon, in plaats van uit te zoeken waar de mogelijkheden wél liggen. Vos ziet vooral mogelijkheden voor mensen die op een lager pitje met geschiedenis bezig zijn: de historici zullen hun informatie minder halen uit de massamedia dan ‘gewone’ kijkers. Voor deze laatste groep is het zo dat we door de beelden die we zien in historische films, of men zich er nu van bewust is of niet, bepaalde beelden met ons meedragen. Wanneer we spreken over een personage of onderwerp uit het verleden, zoals Hitler, het communisme of Nederlands-Indië kunnen we ons er allemaal concrete beelden bij voorstellen. Dit is het gevolg van het continu zien van deze beelden in de massamedia om ons heen.

¹⁰² Burton, Graeme, *Talking Television. An Introduction to the Study of Television*, p.92

¹⁰³ Ibidem, p.115

¹⁰⁴ Ibidem, p.93

¹⁰⁵ Definitie van prof. dr. Wever, Bruno de, <http://users.telenet.be/michel.vanhalme/films5.htm>

We programmeren de beelden en kunnen ze op ieder willekeurig moment oproepen.¹⁰⁶ Zoals Vos aangeeft is het pas sinds de opkomst van de audiovisuele media als geschiedenisdrager dat het grote debat over de echtheid van de getoonde geschiedenis is losgebrand. Daar waar geschiedenis ooit zonder reflectie, zonder twee keer na te denken, werd doorgegeven van generatie tot generatie blijven historici nu zitten met grote vragen.¹⁰⁷

De beelden die we zien zijn volgens Rosenstone het gevolg van de debatten tussen historici. De onderwerpen die in de huidige samenleving aan de orde komen; juist die onderwerpen waarvan ‘men’ vindt dat ze belangrijk zijn, worden verbeeld. Ieder historisch werk “takes its place in a discourse that consists of preexisting debates, and the very meaning of any new work is in part created by those debates.”¹⁰⁸ Een historische film is dus eigenlijk een product van de tijd waarin het gemaakt is. Dat vindt ook Falbe-Hansen in zijn artikel, waarin hij aanhaalt dat een film als JFK meer zegt over de gemoedsrust in 1991 dan over de eigenlijke moord op Kennedy.¹⁰⁹ “What is remembered about the past depends on the way it is represented, which has more to do with the present power of groups to fashion its image.”¹¹⁰ En juist die *power* is van belang. Falbe-Hansen geeft hiermee aan dat de groep met de meeste *power*, de meeste macht bepaalt wat er belangrijk genoeg is om een plaats te krijgen in het geheugen. Het dominante collectief bepaalt dus blijkbaar wat van belang is om te herinneren. De ideologie die in het heden heerst, bepaalt wat er over het verleden kan worden bewaard en hoe deze elementen worden herinnerd. Maar wat is dan de plaats van het individu?

2.3.3 Herinnering of geschiedenis?

In zijn werk *Le temps de l’histoire* uit 1954 vraagt historicus Phillipe Aries zich af wanneer, aan het einde van de Middeleeuwen, het collectief geheugen plaats moest maken voor de geschreven geschiedenis. Zijn interesse ligt dan ook niet zozeer in de macht van de historici in het heden om de beelden uit het verleden te kunnen vormen, maar zijn aandacht gaat uit naar de manier waarop het verleden de kracht heeft om de historici in het heden te inspireren. Hoewel in zijn studie de nadruk ligt op de Middeleeuwen, is het ‘kip en ei’ verhaal van Aries nog steeds wel van belang. Want, wie of wat was er nu eerder? De geschiedenis die de latere historicus inspireert of de historicus die bepaalt wat er van vroeger onthouden mag worden? Aries claimt dat “historical understanding is selective, but collective memory is sustaining.”¹¹¹ Ook al kiest een historicus ervoor om een populair gebruik niet tot de ‘echte’ geschiedenis te rekenen, dan zal het collectief geheugen ervoor zorgen dat het toch blijft leven en wordt doorgegeven.

¹⁰⁶ Vos, Chris, *Het verleden in bewegend beeld*, De Haan, Houten, 1991, p.129,130&145

¹⁰⁷ Hutton, Patrick, *History as an Art of Memory*, University Press of New England, Londen, 1993, p.2

¹⁰⁸ Rosenstone, Robert, *Visions of the Past – the Challenge of Film to our Idea of History*, Cambridge, Massachusetts, 1995, p. 28&29

¹⁰⁹ Falbe-Hansen, Rasmus, *The Filmmaker as Historian*,
http://imv.au.dk/publikationer/pov/Issue_16/section_1/artc12A.html

¹¹⁰ Foucault (1977), geciteerd in: Hutton, Patrick, *History as an Art of Memory*, University Press of New England, Londen, 1993, p.6

¹¹¹ Hutton, Patrick, *History as an Art of Memory*, University Press of New England, Londen, 1993, p.25

Het belangrijkste voor Aries is om geschiedenis niet apart te zien van geheugen, maar om hun uitwisseling te herkennen. "History deals with the horizon between the known and the unknown. It is memory that lures us to this horizon. Even the widest horizon of our knowledge is overwhelmed by the mysteries of what lies beyond." Aries geeft hier dus een zogenaamde horizon als de grens van wat historici nu kunnen zien. Net als bij een echte horizon, is het niet mogelijk om het in te halen. Ook al doet men nog zo zijn best, men zal nooit alles te weten kunnen komen van het verleden, om de reden dat men de horizon niet kan inhalen. Daarnaast is een horizon voor een ieder die een ander standpunt inneemt, ook voor iedereen anders. Wanneer men zich op een andere plaats bevindt, heeft men een andere kijk op het leven en op de geschiedenis en vallen andere zaken op. Al met al vind ik dit een heel mooie metafoor voor de blik die wij nu hebben op het verleden. Geschiedenis als een 'art of memory' omdat het zich bevindt op de splitsing tussen traditie en historiografie.¹¹²

Hoewel de ideeën van Aries passen in dit hoofdstuk, heeft hij het in 1954 uiteraard niet over massamedia. Frederic Jameson doet dit wel. Schrijvend in de postmoderne tijd hebben volgens hem de visuele media ervoor gezorgd dat er een soort irrealistisch gevoel is van identiteit en geschiedenis.¹¹³ "History is supplanted by a proliferation of stylistic pastiche and nostalgia symptomatic of a culture that still desires history but is capable only of randomly cannibalizing styles and images from the past."¹¹⁴ Jameson geeft hier dus aan dat door de opkomst van de massamedia binnen het postmoderne tijdperk men alleen nog de geschiedenis kent door de gefragmenteerde beelden en indrukken die men overal krijgt aangereikt. Het is dus niet meer slechts de film die wordt gemaakt, ook wat men ermee doet is in het postmoderne tijdperk van belang. Iedereen kan hierbinnen immers zijn eigen waarheid creëren. Geschiedenis houdt dus ook niet meer op met de productie van een historische film of documentaire. Men neemt vervolgens de beelden mee in zijn dagelijks bestaan en wordt beïnvloed door de cultuur waarin men zich bevindt.¹¹⁵

2.3.4 Popular history en usable past

Ter inleiding op de volgende paragraaf de volgende opmerking. Het boek van Edgerton dat voor deze paragraaf wordt gebruikt refereert aan televisie als belangrijkste bron voor het onthouden van geschiedenis. Voor deze scriptie, met als onderwerp een historische film, maar ik dan ook alleen gebruik van zijn basisideeën, die toepasbaar zijn op audiovisuele media in zijn algemeen.

In zijn boek onderscheidt Edgerton twee soorten geschiedenis; de professionele en de populaire geschiedenis. De professionele geschiedenis kan worden vergeleken met de historiography van White; de populaire geschiedenis kan worden gezien als de historiophoty. Belangrijk is wel om op te merken dat het hier niet alleen gaat om het verschil tussen het geschreven woord aan de ene

¹¹² Ibidem, p.25&168

¹¹³ Postmodernisme gaat in tegen het principe van slechts één ware geschiedenis. Constructies van geschiedenis kunnen nooit neutraal of objectief zijn omdat ze zijn opgeschreven of gefilmd. Dit zorgt er per definitie voor dat iemand de woorden of beelden met zorg heeft gekozen om een idee over te brengen.

¹¹⁴ Anderson, Steve, 'History TV and Popular Memory', In: Edgerton, G.R and Rollins, P. (eds.), *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*, University Press of Kentucky, Kentucky, 2001, p.19

¹¹⁵ Ibidem, p.20

kant en het beeld aan de andere kant. Voor Edgerton speelt er meer; professionele en populaire geschiedenis schetsen een vollediger beeld van de geschiedenis, aldus Edgerton.¹¹⁶

De professionele geschiedenis is puur wetenschappelijk en empirisch georiënteerd. Onstaand in de tweede helft van de negentiende eeuw was het voornamelijk een reactie op de eeuwen van populaire geschiedenis die al bestonden. De verhalen en mythen werden omgesmeed tot een vorm van wetenschap die gewaardeerd kon worden. Hiervoor moest men een aantal zaken toevoegen aan deze nieuwe geschiedschrijving: het testen en het controleren van feiten op hun validiteit nam vanaf dat moment een belangrijke plaats in.¹¹⁷

Populaire geschiedenis is volgens Edgerton de oudere versie. Terug te voeren tot de oude Grieken, ziet hij de eerste dragers van de populaire geschiedenis in de dichters en verhalenvertellers. Hun verhalen over het verleden bestonden uit ik-vertellingen gecombineerd met alle informatie die ze konden vinden. Dit werd gecombineerd tot een groot epos waarin de schurken en helden de belangrijkste figuren waren.¹¹⁸

De term *usable past* is volgens Edgerton in te delen bij de populaire geschiedenis. Edgerton ziet televisie als uitdrager van de *usable past*, maar ook de historische film kan hiertoe worden gerekend. *Usable past*, bruikbaar verleden, houdt in dat audiovisuele media zich niet specifiek bezighouden met het juist weergeven van het verleden, maar meer met het creëren van een verhaal dat veel mensen aanspreekt. Verhalen die gebruik maken van historische figuren en gebeurtenissen worden gebruikt om het heden te verduidelijken en de toekomst te ontdekken.¹¹⁹ Daarnaast geeft het de mogelijkheid om zaken of problemen die in het heden spelen, een historisch 'sausje' te geven; hetzelfde probleem, een andere tijd. Men voelt zich verbonden met de personages uit het verleden en kan men zien hoe in het verleden een bepaalde situatie werd 'opgelost'.

Dit heeft ook te maken met mythevorming: mythe en geschiedenis worden dan naast elkaar gezien. Warren Susman stelt dat mythe en geschiedenis gelinked zijn aan elkaar. De een levert het drama, de ander levert het begrip. Het populaire geheugen heeft dan de mogelijkheid om de mensen binnen te halen en vast te houden. Het professionele geheugen zorgt er vervolgens voor dat de beelden een rijkere geschiedenis meekrijgen. Door een groter geheel te schetsen.

Vanuit de *usable past* schakelt Edgerton dus verder naar het collectief geheugen. Het collectief geheugen is volgens hem de plaats waar de professionele geschiedenis de ruimte moet delen met de populaire geschiedenis. Dit is eerder in het hoofdstuk ook al aan de orde gekomen. Falbe-Hansen refereerde al aan het principe dat de groep met de meeste macht bepaalt wat er herinnerd wordt. De professionele geschiedschrijving is traditioneel de groep geweest met de grootste macht, maar de populariteit van de nieuwe mediavormen zorgen ervoor dat deze positie wankelt. De professionele geschiedschrijving zal de macht niet zomaar opvegen. Gevolg is dat er een sceptische houding is ontstaan tussen de twee kanten, waarin wetenschappers en kunstenaars

¹¹⁶ Edgerton, Gary, 'Introduction, television as Historian', In: Edgerton, G.R and Rollins, P. (eds.), *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*, p.1

¹¹⁷ Ibidem, p.8&9

¹¹⁸ Ibidem, p.8

¹¹⁹ Ibidem, p.4

zich tegenover elkaar bevinden. Volgens Edgerton is dit logisch maar onfortuinlijk. Volgens hem is het echter zo dat de twee elkaar op het gebied van het collectief geheugen aanvullen. Het collectief geheugen is dan ook een volledig historisch bewustzijn, begrip en uitdrukking die een cultuur kan bieden.¹²⁰

2.4 Conclusie

In dit hoofdstuk heb ik stilgestaan bij de verschillende facetten van historische representatie. Door gebruik te maken van het debat over de functie van film binnen de representatie van geschiedenis heb ik de situatie van verschillende kanten kunnen belichten.

Als eerste heb ik uitgezocht wat nu eigenlijk 'representatie' op zich is. Voordat de koppeling kan worden gemaakt naar de historische variant moet eerst duidelijk worden wat representeren inhoudt. Hierbij heb ik gebruik gemaakt van de omschrijvingen die Stuart Hall geeft. Belangrijk is dat wanneer iets gerepresenteerd wordt, dit gebeurd door middel van een taal. Het gaat hier dan niet per definitie om een linguïstische taal; bij een film is dit beeldtaal.

Iets krijgt echter pas een betekenis wanneer men, binnen een cultuur, de getoonde beelden een plaats kan krijgen. Dingen hebben geen onveranderlijke betekenis maar krijgen deze pas binnen een context. Deze context kunnen we dus eigenlijk zien als de cultuur waarbinnen wij leven. De nadruk ligt dus op de taal zelf en op de manier waarop wij de verschillende beelden kunnen decoderen.

Nu de basis van representatie duidelijk is kan de stap worden gezet naar de historische representatie. Theoretici als Robert Rosenstone en Hayden White hebben hierin het initiatief genomen. White geeft in zijn artikel het verschil aan tussen *historiography* en *historiophoty*: verschil tussen het geschreven woord en het beeld. Rosenstone stelt dat in de gemedieerde wereld van tegenwoordig, men veel van de historische kennis haalt uit andere bronnen dan de traditionele historische boeken. Beide auteurs vertrekken dan ook vanuit het standpunt dat zowel de geschreven als de visuele geschiedenis niet objectief kan zijn. Ik ga er vanuit dat er absoluut een mogelijkheid voor film om te fungeren als vorm van historische representatie.

Dit is ook direct het twistpunt van het debat dat door verschillende theoretici wordt uitgevochten: de aanhangers van het geschreven woord zien in film niets goeds. Het kan de waarheid die men blijkbaar wel kan vinden in een geschreven boek niet zo op het scherm brengen. Dit komt in de ene plaats door de tussenkomst van een maker: door zijn interpretatie vervalt de claim van waarheid. Waar deze theoretici gemakshalve even overheen stappen is natuurlijk het feit dat ook het geschreven woord een interpretatie van de schrijver. In de tweede plaats komt dit door het feit dat film een gesloten verhaal nodig heeft: een begin, een midden en een einde. Voor het maken van de film is het noodzakelijk dat het beeld gevuld wordt met een groot aantal details die men moet verzinnen (die staan immers nergens geschreven). Het uiteindelijke doel van deze verzinsels is het creëren van een groter verhaal, dat wel als historisch correct kan worden gezien in

¹²⁰ Edgerton, Gary, 'Introduction, television as Historian', In: Edgerton, G.R and Rollins, P. (eds.), *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*, p.5

de ogen van filmmakers. In de ogen van White en Rosenstone is het juist film dat beter geschikt is voor een aantal vormen van representatie; elementen als landschappen, collectieve bewegingen blijken beter tot uiting te komen op film dan in een boek.

Door de nadruk te leggen op de interpretatie van de film wordt dus ook duidelijk dat zaken geen vaststaande betekenis hebben; Pas binnen de cultuur wordt een betekenis toegekend. Dit is natuurlijk ook het geval bij de theorie van Halbwachs. Hoewel die theorie niets te maken heeft met film, is het ook bij Halbwachs zo dat men pas een betekenis kan geven aan een losstaand element wanneer men dit element kan zien binnen het geheel van de samenleving, de cultuur dus in dit geval.

Uit bovenstaande wordt wel duidelijk dat er meer dan één manier van representeren is. Daar waar de literatuur jarenlang de overhand heeft gehad is het nu steeds meer de beurt aan de visuele media om het stokje over te nemen. Zowel Rosenstone als White zien dus in dat de visuele media aan terrein winnen ten opzichte van de literatuur.

Ook Gary Edgerton maakt een onderscheid tussen verschillende vormen van geschiedenis. Niet zozeer aan de hand van een medium, maar meer aan de hand van een breder, sociaal geschetst kader. Aan de ene kant plaatst hij de professionele geschiedenis, die overeenkomsten heeft met de geschreven geschiedenis van Rosenstone en White. Aan de andere kant zet Edgerton de populaire geschiedenis, die weer vergeleken kan worden met de visuele geschiedenis. Alle theoretici zien bestaansmogelijkheden voor de beide vormen, alleen zit er een verschil: Bij Edgerton valt de visuele geschiedenis (voornamelijk de televisie, maar ook de historische film behoort tot deze categorie) binnen het raamwerk van de populaire geschiedenis. Rosenstone en White zien de visuele en geschreven geschiedenis als twee aparte componenten, die naast elkaar moeten zien te leven. Ik ben het eens met de opvatting van Edgerton. Juist door de visuele geschiedenis binnen het kader van de populaire geschiedenis te plaatsen maak je de visuele geschiedenis onderdeel van de populaire cultuur. Edgerton laat hiermee ook nog ruimte open voor de andere varianten (geschreven geschiedenis) om ook een plek te kunnen verwerven binnen de populaire cultuur, in plaats van het strikt gescheiden houden van de twee.

Edgerton ziet daarnaast, evenals Falbe-Hansen, dat het noodzakelijk is om een reden te hebben voor de keuze van het historische onderwerp. Het is dus van belang dat men in het heden waarde hecht of een belang ziet in een onderwerp, anders wordt er geen aandacht aan besteedt. Een tweede debat ontvouwt zich op dit gebied. De vraag is hier namelijk of het aan de historicus is om aan te geven welke historische periode van belang is (in navolging van bovengenoemde theoretici) of dat het juist de historische periode is die de aandacht weet te trekken van de historicus (volgens Aries).

Na de afbakening van historische representatie kan het concept worden gekoppeld aan de notie van het collectief geheugen. Waar ligt nu eigenlijk deze relatie? Duidelijk is dat vele theoretici al decennia lang debatteren over deze vraag. Dit komt onder andere door de snelle opkomst van de visuele media. De snelheid waarmee bijvoorbeeld historische films en televisie een grote plaats hebben ingenomen binnen de huidige samenleving is ongekend. Het geeft zoals gezegd wel een reden dat de theorie van het collectief geheugen, zoals de basis werd gelegd bij

Halbwachs, binnen een vergelijking niet altijd opgaat met de 50 jaar later geschreven boeken van bijvoorbeeld Edgerton.

Een basisprincipe van het postmodernisme wordt dan ook niet gestaafd door Halbwachs, aangezien hij overleed ver voor deze periode. Halbwachs gaat uit van het principe van één echte geschiedenis, die door iedereen anders wordt geïnterpreteerd. Deze interpretatie is afhankelijk van het sociale milieu waarin iemand zich bevindt. Het postmodernisme, waarin alles feitelijk ter discussie staat en er geen enkele echte waarheid bestaat, bevindt zich duidelijk aan de andere kant van dit spectrum.

Het collectief geheugen en historische representatie scharen zich echter tegen dezelfde tegenstander: de enige echte geschiedenis. Daar waar Halbwachs deze plaatst tegenover het collectief geheugen is het bij historische representatie juist de visuele geschiedenis die het moet opnemen tegen de 'echte' geschreven geschiedenis. De kloof tussen de verschillende vormen lijkt echter steeds kleiner te worden en ze gaan dan ook steeds meer gelijk op.

Aan de andere kant is het zo dat een overeenkomst is tussen het collectief geheugen en historische representatie. Het is bij beiden van belang is dat men nu terugkijkt op het verleden. De beslissing wordt nu genomen om een gebeurtenis uit het verleden op te rakelen en het stempel 'belangrijk' mee te geven. Aan de andere kant is er ook de mogelijkheid dat men pas de interesse toont in de gebeurtenissen uit het verleden wanneer de gebeurtenissen tot de verbeelding spreken. Ik ben echter van mening dat het eerste het geval is: wanneer men namelijk uitgaat van het principe dat de gebeurtenissen de interesse opwekken, loopt men voorbij aan het feit dat deze interesse wordt opgewekt op een bepaald moment. Het moment om terug te kijken naar het verleden ligt dus altijd verscholen in het heden. Men besluit welke gebeurtenissen of personages van belang zijn voor een het 'nu'. Feitelijk is het collectief geheugen dus een opvolging van een historische representatie. Daar in het hoofdstuk duidelijk is geworden dat men de meeste geschiedkundige kennis opdoet in de visuele media, is het dus ook deze tak die ervoor zorgt dat men een geheugen kan vormen over een periode of evenement uit het verleden. Er is geen collectief geheugen zonder historische representatie, en in deze multi-mediale tijd is de historische film dus een belangrijke bron voor de kennis bij het vormen van een collectief geheugen.

Hoofdstuk 3

Historisch drama

In de vorige twee hoofdstukken zijn het collectief geheugen en historische representatie aan de orde gekomen. Hierin werd achtereenvolgens een overzicht geschetst van de onderzoeken waarbij men het perspectief bij de toeschouwer heeft gelegd (de vorming van het collectief geheugen) en het debat dat heeft plaatsgevonden aan de kant van film als vorm van historische representatie. Het nu volgende hoofdstuk gaat dieper in op de plaats van het historisch drama binnen het discours van de historische representatie.

Voor het onderzoek in dit hoofdstuk maak ik gebruik van een aantal verschillende artikelen. Deze artikelen gaan echter over de situatie binnen het Britse en Amerikaanse historisch drama. Ik zal hieruit halen wat voor dit onderzoek van belang is. De artikelen die worden gebruikt zijn van John Tulloch en John Caughie. Een artikel van Robert Rosenstone, waarin hij ingaat op de kenmerken van het historisch drama, zal dienen als algemene inleiding binnen dit hoofdstuk.

De opbouw van dit hoofdstuk is als volgt. Ik begin het hoofdstuk met een algemeen beeld van ‘de historische film’ dat in het artikel van Rosenstone naar voren komt. Hij noemt zes kenmerken van historisch drama en een volgens hem noodzakelijk element in een film: de verzinsels. De tweede paragraaf duikt dieper in op de wens van mensen om het ideaalbeeld dat men heeft van het verleden vast te houden: de nostalgie. De paragraaf duikt dus eigenlijk in het verleden. Dit verleden wil men graag vasthouden om te kunnen ontsnappen aan de huidige situatie. Vervolgens betrek ik de theorieën steeds meer op het heden om op deze manier vanuit het verleden steeds een stapje dichterbij het heden te kunnen komen. Aan bod komen onder andere het gevoel van thuisloosheid en ‘history from below’. Ook de Nederlandse situatie komt hierbij aan de orde. Deze paragraaf wordt afgesloten in het ‘nu’, waarbij artikelen aan de orde komen die onderzoeken waarom bepaalde gebeurtenissen wel of niet worden verfilmd; wel of niet worden herinnerd. Het hoofdstuk wordt afgesloten met een blik van Rosenstone in de toekomst.

Door alle artikelen schets ik een beeld van de kenmerken van het historisch drama en onderzoek ik welke link er kan worden gelegd tussen het collectief geheugen en het historisch drama.

3.1 De historische film

3.1.1 De kenmerken van de historische film

In zijn boek *Visions of the Past*¹²¹ geeft Robert Rosenstone een zestal kenmerken waaraan een historische film volgens hem moet voldoen. Rosenstone schrijft in zijn boek over drie verschillende

¹²¹ Rosenstone, Robert, *Visions of the Past – the Challenge of Film to our Idea of History*, Cambridge, Massachusetts, 1995

manieren waarop film de geschiedenis kan verbeelden. Hij onderscheidt de categorieën als volgt: geschiedenis als drama (historische films), geschiedenis als document (een documentaire) en geschiedenis als experiment (de experimentele film).¹²² Belangrijk om hierbij op te merken is het feit dat Rosenstone het voornamelijk heeft over de dramatische film. Volgens hem gaat het bij een historische film niet over de data en de feiten.

Klassieke Hollywood films construeren de geschiedenis - de periode waarover de film vertelt - volgens Rosenstone door middel van de volgende zes kenmerken:¹²³

1. De historische film vertelt de geschiedenis als een verhaal met een begin, een midden en een eind. Het vertelt een verhaal dat een moralistische boodschap achterlaat bij de toeschouwer en die aan het einde van de film zorgt voor een goed gevoel. Ongeacht het onderwerp, de boodschap die wordt afgegeven is dat - hoe slecht de situatie ook geweest is - het nu aan de betere hand is. Een boodschap die overigens vaak niet direct is, maar verpakt zit in een proces van vooruitgang door de geschiedenis heen die in de film wordt verteld.
2. De historische film vertelt de geschiedenis als het verhaal van een individu. Door een individu uit te lichten vertelt de film het grotere verhaal van een historisch proces; als het ware door de ogen van de hoofdpersoon. De oplossing voor de eigen, persoonlijke problemen van de protagonist blijkt hierbij ook vaak de oplossing voor het grotere, historische probleem. Daarnaast worden de persoonlijke problemen vaak gebruikt als een manier waarop de film de lastige of onoplosbare problematiek van het historische probleem kan omzeilen.
3. De historische film biedt de geschiedenis aan als een gesloten en compleet verhaal. Film biedt geen alternatieve mogelijkheden dan diegene die op het beeld te zien zijn. Het biedt geen ruimte voor twijfel en levert ieder historisch detail met eenzelfde mate van vertrouwen. Rosenstone stelt dat zelfs alternatieve standpunten die men vaak tegenkomt in een documentaire, slechts dienen ter ondersteuning van de heersende overtuiging binnen de film.
4. De historische film emotionaliseert, personaliseert en dramatiseert de geschiedenis. Door middel van acteurs en getuigen presenteert film de kijker de geschiedenis als triomf, angst, vreugde, blijdschap, avontuur et cetera. Hiervoor maakt de historische film gebruik van de mogelijkheden die het medium biedt; bijvoorbeeld de close-up, waardoor emotie af te lezen is aan het gezicht van de acteur, of muziek en geluid om een gevoel bij het publiek te verhogen en intensiveren.
5. De historische film geeft zo duidelijk de 'look', het uiterlijk, mee van het verleden dat we wellicht niet zien wat dit doet met ons gevoel over de geschiedenis. Door het gebruik van onder andere gebouwen, landschappen en rekwisieten wordt de kijker als het ware een gevoel van geschiedenis opgedrongen. Het feit dat de historische rekwisieten niet (zoals in

¹²² Rosenstone, Robert, *Visions of the Past – the Challenge of Film to our Idea of History*, p.50&51

¹²³ Ibidem, p.57 t/m 61

een museum) slechts een tonende functie hebben, maar juist actief worden gebruikt door de personages draagt bij tot een completere vorming van de identiteit van de personages in de film. Veel films in Hollywood gaan volgens Rosenstone uit van het principe dat zolang men de 'look' maar goed krijgt, dit een vrijwaring is voor het vrij verzinnen van personages en gebeurtenissen om het verleden interessanter te maken.

6. De historische film toont de geschiedenis als een proces. Economie, politiek, ras en sekse komen allemaal samen in de levens en momenten die de toeschouwer ziet op het scherm; de levens van de individuele personages, groepen en naties in de historische film. Geschiedenis in een historische film krijgt hierdoor zijn meest centrale aspect: het is een proces van veranderende sociale relaties waarbinnen sociale en politieke vraagstukken - alle aspecten van het verleden, zelfs de taal - verweven zijn.

Deze zes aspecten dienen volgens Rosenstone om een Hollywood film zijn geloofwaardigheid bij een groot publiek mee te geven. De historische film zorgt ervoor dat er een "notion [is] that we can somehow look through the window of the screen directly at a 'real' world, present or past." Deze notie - de zes kenmerken - geven een zo realistisch mogelijke film over een periode uit de geschiedenis, waarbij het volgens Rosenstone van belang is dat alle aspecten van de film naadloos in elkaar overlopen: "Yet the reality we see on the screen is neither inevitable nor somehow natural to the camera, but a vision creatively constructed out of bits and pieces of images taken from the surface of a world (...) These bits and pieces are stuck together according to certain codes of representation (...) to give the viewer a sense that nothing (rather than everything) is being manipulated."¹²⁴

Rosenstone geeft hier dus nogmaals aan dat de film bestaat uit een aantal bij elkaar geraapte stukken (beelden, geluiden, meningen, overtuigingen van de makers) die op een dusdanige manier in elkaar worden gezet dat men als toeschouwer niet in de gaten heeft dat de hele wereld die men op het beeld kan zien niet meer is dan een constructie van de makers. Belangrijk is dus dat men moet geloven in de illusie die het beeld de kijker voorlegt. Er wordt een wereld gecreëerd waarin de filmcamera afwezig lijkt en de kijker wordt meegesleurd in een verhaal. Deze illusie wordt in de film *GORDEL VAN SMARAGD* continu doorbroken door de aanwezigheid van documentaire beelden en de voice-over van de personages. In het volgende hoofdstuk zal ik dieper ingaan op de eventuele gevolgen dat dit heeft op de receptie van de film.

In de volgende paragraaf leg ik uit wat volgens Rosenstone een belangrijke factor is bij het begrijpen van de geschiedenis als een vorm van drama.

3.1.2 Inventions

"Among the many issues to face in learning how to judge the historical film, none is more important than the issue of invention. Central to understanding history as drama, this is the key issue. The most controversial. The one that sets history on film most apart from written history, which in

¹²⁴ Rosenstone, Robert, *Visions of the Past – the Challenge of Film to our Idea of History*, p.54&55

principle eschews fiction.”¹²⁵ Rosenstone geeft hier dus aan dat een historische film gebruik maakt van *inventions*, zogenaamde verzinsels. De beelden - het historisch drama - zijn volgens Rosenstone “shot through with fiction and invention from the smallest details to largest events.”¹²⁶ Voorbeelden van deze verzinsels zijn legio. Kleine details zoals de inrichting van een kamer, gevuld met rekvisieten die doen denken aan die specifieke periode. Daarnaast natuurlijk ook grote gebeurtenissen zoals de reconstructie van een gevecht tussen verschillende legers. Noodzaak van deze verzinsels is “the camera’s need to fill out the specifics of a particular historical scène or to create a coherent (...) visual sequence.”¹²⁷ Er moet een beeld gecreëerd worden waarbij visueel duidelijk wordt om wie of om welke periode het gaat.

Dit is ten eerste noodzakelijk bij historische personages. Iedere film maakt volgens Rosenstone gebruik van fictieve personen of verzonden elementen van een personage. Het feit dat een acteur speelt dat hij een historisch persoon is, geeft al aan dat we kijken naar een film die probeert te zeggen wat eigenlijk niet gezegd kan worden, namelijk dat dit de manier is waarop dit historisch persoon praatte, liep of bewoog. Wanneer een enkele acteur wordt gebruikt om een historische groep mensen uit te beelden, bijvoorbeeld soldaten in een leger of een groep stakers, komt er een tweede fictionele laag bij: zo praatte, liep of bewoog een totale groep mensen.

Verder is *invention* noodzakelijk bij *incidents*; gebeurtenissen. Het gebruik van deze verzinsels is noodzakelijk om een verhaal door te laten lopen of om complexe gebeurtenissen in een korte periode eenvoudig uit te leggen. Hiervoor moet men soms gebruik maken van verzinsels zoals tijdverdichting om een verhaal binnen de gestelde tijd te kunnen tonen.

Deze verzinsels zijn volgens Rosenstone dus ook de reden waarom historisch drama verschilt van de geschreven geschiedenis. Het geschreven woord kan grote data in een kleine hoeveelheid woorden overbrengen. Wanneer je denkt aan het woord ‘revolutie’ is dat op papier zo gezegd, maar een film meerdere beelden nodig om deze revolutie uit te kunnen beelden. Daar waar een boek een algemeen *statement* kan maken over een revolutie, kan film dit niet. “Instead, film must summarize, synthesize, generalize, symbolize - in images.”¹²⁸ Kortom, film heeft dus een geheel andere taal dan het geschreven woord. Rosenstone geeft aan dat het verleden in film niet zozeer wordt verbeeld, maar dat film eerder wijst naar een verleden. Film heeft beelden die tegelijkertijd verzonden en waar zijn. Waar in de zin dat ze grote hoeveelheden informatie symboliseren en samenvatten, en waar in de zin dat film informatie doorgeeft die gedocumenteerd is en geverifieerd kan worden.¹²⁹ Op deze manier kan film, zoals ieder ander historisch werk, beoordeeld worden binnen de geschiedkundige kennis die we al hebben.

¹²⁵ Rosenstone, Robert, *Visions of the Past – the Challenge of Film to our Idea of History*, p.67

¹²⁶ Ibidem.

¹²⁷ Ibidem, p.68

¹²⁸ Ibidem, p.71

¹²⁹ Ibidem.

3.2 Nostalgie

3.2.1 Small pleasures

Ook John Caughie gaat in zijn hoofdstuk *Small Pleasures: Adaptation and the Past in the Classic Serial*¹³⁰ dieper in op details en acteurs. Hoewel het bij Caughie gaat om Britse televisieseries, is zijn theorie ook toepasbaar op historische films.

Caughie stelt dat je als toeschouwer plezier beleeft aan het kijken naar historisch drama door de aanwezigheid van details. We worden als toeschouwer niet gegrepen door de kracht van een voortstuwend narratief, maar door het puur observeren van het dagelijks bestaan en de gebruiksvoorwerpen uit de betreffende periode. Het bekijken, het observeren van het leven in een andere periode is voor de toeschouwer het aantrekkingspunt. Het maakt dan ook niet uit wát er in historisch drama gebeurt, maar hóe het wordt getoond. De uitkomst van een gebeurtenis is niet van belang of is zelfs al bij de toeschouwer bekend. Caughie noemt het *small pleasure*: “a pleasure of observation rather than of fantasy and identification, a pleasure in the ornamental and the everyday.”¹³¹

Naast het plezier ziet Caughie ook een negatieve kant. Het detail komt namelijk niet van het verleden, maar uit het heden. De geschiedenis wordt duidelijk in kostuums, die door hun stijl slechts aantonen welke periode zij representeren. De aanwezigheid van deze details, de kostuums in dit voorbeeld ontnemen ons de “lived possibility of experiencing history in some active way.”¹³²

In plaats van het begrijpen, het ervaren van de geschiedenis. De details geven ons dus meer een bepaald gevoel van een periode: “Quality cinema (...) sells a particular relation to the past, a relationship based on feel rather than on understanding, on slumbering rather than awakening, (...) on nostalgic longing rather than the ‘lived possibility of experiencing history in some active way’.”¹³³ Dit citaat sluit aan bij de kenmerken die Rosenstone meegeeft aan een historische film. De zes kenmerken gecombineerd moeten er volgens Rosenstone voor zorgen dat er bij de toeschouwer een gevoel ontstaat dat men ‘erbij’ is geweest; er wordt dus een koppeling gemaakt naar het verleden aan de hand van het gevoel dat bij toeschouwers ontstaat.

Ook Caughie geeft hier aan dat het bij historisch drama draait om het gevoel, de nostalgie die men liever heeft in plaats van het actief ervaren van de geschiedenis. Caughie haalt in zijn hoofdstuk de postmodernist Frederic Jameson aan. Deze gaat dieper in op nostalgie, en geeft ook direct een waarschuwing aan: we moeten uitkijken dat de geschiedenis niet verdwijnt door het *historicism*, de *nostalgia mode* zoals Jameson het noemt. De nostalgische film “was never a matter of some old-fashioned ‘representation’ of historical content, but approached the ‘past’ through stylistic connotation, conveying ‘pastness’ by the glossy qualities of the image, and ‘1930-ness’ or

¹³⁰ Caughie, John, *Television Drama: Realism, Modernism and British Culture*, Oxford University Press, Oxford, 2000

¹³¹ Ibidem, p.215

¹³² Jameson, Frederic (1991), geciteerd in: Caughie, John, *Television Drama: Realism, Modernism and British Culture*, p.216

¹³³ Caughie, John, *Television Drama: Realism, Modernism and British Culture*, p.217

'1950-ness' by the attributes of fashion."¹³⁴ Het grote probleem dat Jameson ziet is dat de nostalgie de afstand verkleint met het historische verhaal. De objectiviteit ten opzichte van het beeld verdwijnt en hiermee verdwijnt ook de mogelijkheid tot actieve ervaring van de geschiedenis.

In zijn boek *Yearning for Yesterday, a Sociology of Nostalgia*¹³⁵ beschrijft Fred Davis een aantal theorieën met betrekking tot nostalgie. Het woord nostalgie is een combinatie van het Griekse woord *nostos*, het terugkeren naar huis, en *algia*, een pijnlijke conditie werd het woord voor het eerst gebruikt door de Zwitser Johannes Hofer aan het einde van de 17^e eeuw. Hij omschreef met dit gevoel het de extreme mate van heimwee bij de Zwitserse soldaten die ver van hun thuisland vochten.¹³⁶ Nostalgie heeft voor Davis vooral te doen met een bepaald gevoel; een verlangen. "In light of the word's great vogue in recent years, it is conceivable that 'nostalgia' (...) will in time acquire connotations that extend its meaning to any sort of positive feeling toward anything past."¹³⁷ Davis geeft dus aan dat nostalgie een begrip is waarbij vooral moet worden gedacht aan een verlangen naar een verleden. Een verleden dat voor iemand, in het licht van diens huidige situatie, een geheel vormt en een duidelijk afgerond gedeelte vormt. Kortom, het heden wordt altijd gemeten aan het verleden. "Nostalgia's special relationship to the past has to do with the relatively sharp contrast that the experience casts on present circumstances and conditions, which, compared to the past, are invariably felt to be and often reasoned to be as well, more bleak, grim, wretched, ugly."¹³⁸ In de vergelijking tussen heden en verleden komt het laatste dus altijd als morele winnaar uit de bus. Het verleden is mooier, mensen waren aardiger et cetera. Kortom, men heeft dus een (geromantiseerd) compleet beeld van een verleden. Wanneer iemand vindt dat het verleden mooier is dan het heden, is men dus feitelijk niet tevreden over de huidige situatie. Door te denken aan het verleden kan men als het ware even ontsnappen aan de bleke realiteit van de dag en aan een onzekere toekomst. Belangrijk om te beseffen is dus het feit dat dit geromantiseerde beeld feitelijk niets meer is dan een mythe die aan de hand van nostalgie wordt opgebouwd. "The nagging sense of the absence of a future undercuts what is perhaps the chief unspoken aim of nostalgia's exercise, that is, to assuage apprehension of the future by retrieving the worth of the past."¹³⁹

Bovenstaand gevoel van nostalgie heeft eigenlijk betrekking op één persoon. Het is echter ook mogelijk om een collectief gevoel te ontwikkelen. Nostalgie heeft dan een "common experiential base to which the word points". Zo kan een groep bijvoorbeeld verlangen naar een andere periode, omdat er in het heden dusdanig veel verslechterd is in hun eigen positie. Davis zegt hierover het volgende: "Nostalgia (...) rechannels them [memories] into a more private sphere of shared memories and self regulatory sentiment over 'the way things were'."¹⁴⁰ Een herinnering die

¹³⁴ Jameson, Frederic (1991), geciteerd in: Caughie, John, *Television Drama: Realism, Modernism and British Culture*, p.211

¹³⁵ Davis, Fred, *Yearning for Yesterday, a Sociology of Nostalgia*, The Free Press New York, New York, 1979

¹³⁶ Ibidem. Het originele artikel is van Johannes Hofer, *Medical Dissertation on Nostalgia*, 1688 in het Latijn, vertaald door Carolyn K. Anspach, 1934

¹³⁷ Ibidem, p.8

¹³⁸ Ibidem, p.15

¹³⁹ Ibidem, p.71

¹⁴⁰ Ibidem, p.7&110

meerdere mensen hebben, kan dus volgens Davis voor iedereen persoonlijk net een iets andere betekenis hebben. Deze uitspraak van Davis heeft natuurlijk overeenkomsten met het collectief geheugen van Maurice Halbwachs. Ook Halbwachs geeft aan dat bij het herinneren binnen een sociale groep, een groter collectief, men de herinnering uiteindelijk altijd naar zichzelf toetrekt. Het nostalgische gevoel is er dus voor iedereen binnen de groep, maar vervolgens verwerkt iedereen het op een iets andere manier. Het gaat dus binnen een collectief nostalgisch gevoel om de herinneringen die iedereen deelt, de herinneringen waar iedereen plezier aan heeft beleefd. Collectieve nostalgie refereert dus aan de conditie waarin de symbolische objecten heel publiekelijk toegankelijk waren en een familiair karakter hadden. Deze symbolische bronnen uit het verleden kunnen onder de juiste condities een golf van nostalgie teweeg brengen bij miljoenen mensen tegelijkertijd.¹⁴¹

Wanneer een herinnering door een groep gedeeld kan worden, kan een groep natuurlijk bestaan uit mensen binnen één bepaalde generatie. Nostalgie kan een ‘hulpmiddel’ zijn bij het vormen van een identiteit van een bepaalde generatie. Dit komt omdat de herinneringen een band scheppen binnen de generatie en daardoor zorgen voor een gevoel van saamhorigheid. In plaats van het ‘toevallig op dezelfde plaats en tijd zijn’ van de leden van een generatie (terwijl je voorouders bijvoorbeeld een heel andere plaats op de wereld hadden) geeft nostalgie een generatie nu een startpunt en een reden mee: “It should be kept in mind that nostalgic sentiment dwells as the very heart of a generation’s identity; that without it, it is unlikely that a ‘generation’ could come to conceive of itself as such.”¹⁴² Men trekt zich als generatie op aan een collectief geheugen. Vaak is het echter zo dat deze herinneringen zich hebben voltrokken, hebben plaatsgevonden in een periode voordat de betreffende generatie bestond. Het zijn dus feitelijk niet hun eigen herinneringen, maar geleende herinneringen. Het is dus goed mogelijk volgens Davis dat die herinneringen die voor een oudere generatie een nostalgisch gevoel oproepen, ook een gevoel oproepen bij een jongere generatie. Het zal niet exact hetzelfde gevoel zijn als bij de oudere generatie, maar doordat de jongere generatie ziet dat deze gevoelens bestaan bij de ouderen, creëren zij in zichzelf een verlangen naar de periode waar de oudere generatie zo’n heimwee naar heeft. Feitelijk heeft Davis het hier dus over een nostalgie naar het onbekende.

Deze conclusie van Davis is van groot belang voor het onderzoek van deze scriptie. Hij geeft aan dat het mogelijk is dat een hele generatie een verlangen koestert naar een periode waarin zij niet aanwezig waren. Deze reden voor dit verlangen is gevoel van nostalgie van de oudere generatie. Door deze nostalgische gevoelens ontstaat er bij de jongere generatie een geromantiseerd beeld van de geschiedenis. Ook wel logisch, aangezien de oudere generatie bij nostalgische gevoelens alleen de goede herinneringen aan Nederlands-Indië doorgeeft. Men vergeet bij deze herinneringen de slechte kanten van het leven in Indië, omdat deze ondergeschikt zijn gemaakt aan het verlangen naar vroeger. In het licht van deze theorie is het dus logisch dat de tweede generatie een ietwat vertekend beeld heeft van het leven in Nederlands-Indië. Zij kennen uit de verhalen, beelden, muziek en boeken immers alleen de mooie kanten van het leven in de

¹⁴¹ Davis, Fred, *Yearning for Yesterday, a Sociology of Nostalgia*, p.122

¹⁴² Ibidem, p.115

archipel. De tweede generatie heeft zich dus een beeld gevormd van Nederlands-Indië, dat bijna mythische proporties heeft aangenomen. De mythe is dus de uiteindelijke boodschap die wordt overgedragen. De nostalgische gevoelens geven de mythe haar uiterlijk mee; bepalen dus hoe de mythe wordt vormgegeven. De manier waarop Seunke de film *GORDEL VAN SMARAGD* heeft vormgegeven verschilt dus met de manier waarop de Indische gemeenschap dit zelf graag had gezien. Op dit punt kom ik in het volgende hoofdstuk, de analyse van de film, nog terug.

3.3 Toen en nu

Zoals ik in de inleiding van het hoofdstuk heb aangegeven, wil ik in de komende paragraaf de theorie iets meer betrekken op het heden. Zowel de huidige samenleving, als het ‘heden’ zoals dit in de film *GORDEL VAN SMARAGD* wordt verteld. Met betrekking tot dit onderwerp komen verschillende begrippen en theoretici aan de orde.

3.3.1 History from below

Historicus Anton Kaes doet in zijn boek *From Hitler to Heimat: the Return of History as Film*¹⁴³ onderzoek naar de films die in Duitsland na de Tweede Wereldoorlog zijn gemaakt. De terugkerende vraag in de verschillende hoofdstukken is of de films op een historisch verantwoorde manier de geschiedenis vertellen en in welke relatie de films staan tot het Duitsland uit de Tweede Wereldoorlog. In het laatste hoofdstuk van zijn boek onderzoekt Kaes de Duitse serie *HEIMAT* (1984, Edgar Reitz). Het woord ‘heimat’ is in de jaren 80 geen nieuw woord in de Duitse taal, maar heeft wel een aantal betekenisveranderingen ondergaan. Daar waar het woord in eerste instantie stond voor het simpele ‘boerenland’, kreeg het na 1933 een negatieve bijmaak. Eind jaren 70 en verder dus in de jaren 80 beleefde het woord zijn wedergeboorte en kwam het weer te staan voor Duitsland als thuisland zonder de negatieve herinneringen.

HEIMAT was de Duitse reactie op de Amerikaanse serie *HOLOCAUST*, zeer succesvol in Duitsland, maar die serie had natuurlijk een ‘geallieerd’ standpunt. Het Duitse volk werd als één afgebeeld, zonder veel nuancering. De logische reactie kwam zoals gezegd van Duitse filmmakers, die recht wilden doen aan de verhalen die zij zelf kenden uit de periode.

‘History of the everyday’, het gewone dagelijks leven, is in de serie van belang. Reitz legt de nadruk in eerste instantie dan ook niet op de grote politieke gebeurtenissen, maar meer op de dagelijkse verwickelingen waar de gewone mensen mee worstelen. Naast deze persoonlijke verhalen zijn ook de omgeving en de sfeer van belang. Veel aandacht is er voor de omgeving van de personages. Het idee van de serie *HEIMAT* is dat de Duitsers eindelijk hun eigen verhaal kunnen vertellen. Reitz vindt deze persoonlijke verhalen minstens zo belangrijk als de grote lijnen van de oorlog die men al kent. Belangrijk cinematografisch aspect binnen het principe van het ‘persoonlijk verhaal’ is het gebruik van persoonlijke manieren van herinneren. De serie maakt gebruik van bijvoorbeeld foto’s en video’s die de personages ‘zelf’ geschoten hebben. Dit draagt bij aan het

¹⁴³ Kaes, Anton, *From Hitler to Heimat: the Return of History as Film*, Harvard U.P., Cambridge, 1989

realisme binnen de serie en zorgt vaak voor de voortgang van het verhaal door nieuwe informatie aan te leveren. Het is nu zo dat binnen een historisch verhaal gebruik wordt gemaakt van technieken om het verleden vast te kunnen leggen (foto en video). Deze foto's worden in feite dus gebruikt om het verhaal voort te duwen, het is een kapstok waaraan de rest van het verhaal wordt opgehangen. In de film *GORDEL VAN SMARAGD* is dit in niet helemaal het geval. De documentairebeelden aan het begin van ieder hoofdstuk dienen weliswaar als opstapje, als kapstok, naar het fictieve gedeelte, maar ze hebben niets van doen met persoonlijke memorabilia. In dit fictieve gedeelte wordt vervolgens duidelijk welke impact deze beelden hebben op het dagelijks leven van de gewone burger.

Deze alledaagse geschiedenis wordt ook wel *history from below* genoemd. Belangrijke kenmerken van deze manier van de representatie van geschiedenis zijn ten eerste dat de nadruk ligt op verhalen van gewone arbeiders en boeren. Ten tweede is het zo dat de overdracht van hun cultuur en tradities voornamelijk mondeling plaatsvindt (de persoonlijke verhalen vind je immers nooit in officiële geschiedenisboeken, maar worden altijd mondeling doorverteld). *History from below* geeft dus eigenlijk aan wat de invloed is van deze officiële geschiedenis op de levens van de gewone arbeiders.¹⁴⁴

Een belangrijke vraagstelling is of er in de film *GORDEL VAN SMARAGD* sprake is van een zogenaamde *history from below*. De representatie van een verhaal van een gewone sterveling, wiens leven beïnvloedt wordt door de omstandigheden waar hij niets aan kan doen. In de film *GORDEL VAN SMARAGD* is dit het geval: de levens van de personages worden beïnvloed door de gevolgen van de Tweede Wereldoorlog. Aan de andere kant van dit 'persoonlijke verhaal' zijn er de persoonlijke herinneringen (foto's etc) die voor de koppeling zorgen naar een verleden of naar de grotere gebeurtenissen. Dit is in de film niet het geval. Het zijn beelden van Hitler, de invasies et cetera die men te zien krijgt; deze beelden zijn niet van de personages zelf. Het blijft dus een vraag of de term *history from below* van toepassing is op deze film. Bij de analyse van de film zal ik hier verder op ingaan.

Een ander punt dat in het boek van Kaes aan de orde komt is de schuldvraag. Voor het eerst in lange tijd in de filmgeschiedenis wordt Duitsland in de periode van de Tweede Wereldoorlog positief belicht. Duitsers bepalen weer hun eigen geschiedenis, in plaats van te luisteren naar de oordelen van de Amerikanen. De verbeelding van Duitsers werd in de serie *Heimat* vaak als 'te positief' gezien. De vraag die echter steeds terugkeert, is of het überhaupt mogelijk is om filmisch te verbeelden wat er gebeurd is.¹⁴⁵ Morley en Robins komen in hun artikel verder terug op de schuldvraag; daar zal ik ook verder ingaan op dit vraagstuk.

¹⁴⁴ Kaes, Anton, *From Hitler to Heimat: the Return of History as Film*, p.172&173

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 1779

3.3.2 Thuisloosheid

Het onderwerp van het boek *Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes, Cultural Boundaries*¹⁴⁶ van David Morley en Kevin Robins is de constructie van identiteit. Het hoofdstuk dat ik uit het boek gebruik, *No Place like Heimat*, gaat in op de herinnering aan het verleden en de constructie van een identiteit op verschillende niveaus. De Duitse problematiek (ook omschreven aan de hand van de serie *Heimat* van Reitz) dient als uitgangspunt en vergelijking.

Morley en Robins signaleren een vorm van wat zij noemen 'thuisloosheid' (*homelessness*) bij de moderne mens. Het is juist dit begrip van 'thuis' dat de schrijvers intrigeert. Thuis in een wereld waarin de horizon zich continu verbreedt en waarin grenzen vervagen.¹⁴⁷ Daar waar men zich vroeger thuis voelde in een lokale gemeenschap, is nu de omgeving niet langer een garantie om je thuis te voelen. Naast de lokale gemeenschap waren ook religie en de continuïteit van traditie punten waardoor men zich thuis voelde. Plaats ondersteunt in deze tijd niet per definitie meer onze identiteit. "Where once it was the case that cultures were demarcated and differentiated in time and space, now 'the concept of a fixed, unitary, and bounded culture must give way to a sense of the fluidity and permeability of cultural sets'."¹⁴⁸ Door dit gevoel van thuisloosheid versterkt het gevoel dat mensen een expressieve relatie willen onderhouden tot het verleden. We hebben al eerder bij Davis gezien dat het ongenoegen in het heden en de onwetendheid van de toekomst ervoor zorgen dat iemand verlangt naar de duidelijkheid van een afgebakend verleden. Men wil zich op een bepaalde manier thuis gaan voelen bij de oude normen en waarden binnen een nieuwe tijd en ruimte.

Morley en Robins bekijken de constructie van identiteit op drie verschillende niveaus. Twee van de drie niveaus zijn van belang bij de discussie die is ontstaan rondom de film *GORDEL VAN SMARAGD*. Voor de volledigheid benoem ik alle drie de niveaus.

Het eerste niveau is dat van de identiteit van Europa. Europa, in vroegere tijden een afgebakend geheel lijdt aan een identiteitscrisis. Nu de grenzen van Europa steeds vager worden, komen er meer en meer verschillende identiteiten binnen de grenzen. Daar waar men vroeger duidelijk een historie en geografische ligging had waarmee men zich verbonden voelde, is dat nu steeds minder het geval. Europa heeft dan ook een defensieve houding aangenomen, om zich te verdedigen tegen de 'andere' culturen en identiteiten.

Er zijn echter mensen die zich niet direct verbonden voelen met hun identiteit als Europeaan. Zij identificeren zich meer met de tweede laag die Morley en Robins onderscheiden: één van de vele nationale culturen en identiteiten binnen Europa. Zij zien de nationale cultuur als "the basis of a more authentic sense of belonging" en voelen dat "it is only in the sense of nationhood that one can feel truly at home"¹⁴⁹ Er bevinden zich binnen de veranderende grenzen van Europa

¹⁴⁶ Morley, David & Robins, Kevin, 'No Place like Heimat. Images of Home(land)', In: *Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes, Cultural Boundaries*, Routledge, London, 1995

¹⁴⁷ Ibidem, p.86

¹⁴⁸ Wolf (1982), geciteerd in: Morley, David & Robins, Kevin, 'No Place like Heimat. Images of Home(land)', In: *Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes, Cultural Boundaries*, p.87

¹⁴⁹ Morley, David & Robins, Kevin, 'No Place like Heimat. Images of Home(land)', p.88

dus vele verschillende nationale gevoelens. Iedereen wil ergens bijhoren en het nationalisme leent zich daar goed voor.

Een derde niveau is de vorming van identiteit binnen een regio. De veelheid aan regionale tradities, talen, dialecten en culturen vormen de basis voor authentieke identiteiten. Binnen Europa zijn het vooral de regio's, de volken die onderdrukt worden die zich op dit regionale niveau sterk verbonden voelen. Men krijgt een romantische utopie door zich sterk te maken voor het kleine, het regionale; de utopie van de underdog. Maar Morley en Robins zien niet alleen de regionale vorm van identiteitsvorming als utopie: "Heimat is an ominous utopia. Whether 'home' is imagined as the community of Europe or of the nation state or of the region, it is steeped in the longing for wholeness, unity, integrity. It is about community centred around shared traditions and memories."¹⁵⁰ Heimat heeft dus niet zozeer te maken met de grootte, maar überhaupt met een band die iemand heeft met het verleden; een verleden dat vaak al verdwenen is, dat niet meer bestaat. Men wil de basisbegrippen van de cultuur en identiteit behouden. De rest, of zoals de schrijvers van het boek het noemen, de 'ander', wordt altijd gezien als indringer en als bedreiging voor de integriteit van de groep.¹⁵¹ De discussie om de film *GORDEL VAN SMARAGD* heeft gedeeltelijk te maken met de laatste twee niveaus. Vanuit Nederlands perspectief gezien is Nederlands-Indië niet meer dan een regio. Weliswaar 65 keer zo groot als het moederland, maar toch een regio met andere gewoonten en specifieke gebruiken die 'wij als westerlingen' niet kennen. Vanuit het Indonesisch perspectief wordt Indonesië gezien als nationale cultuur. Deze verschillende interpretaties leiden tot conflicten, waarbij het einde van de film zorgt voor een duidelijk statement. Hierop zal ik in het volgende hoofdstuk terugkomen.

Morley en Robins zien dat de constructie van identiteit te maken heeft met de moderne vormen van communicatie. Ons geheugen is gedeeltelijk opgebouwd uit materialen die ons worden aangeleverd door de film- en televisie-industrie. Dit hebben we eerder gezien bij de theorieën van Hoskins, die ook de nadruk legde op de 'herinneringen' die we verkrijgen uit de verschillende media. Belangrijk hierbij is de rol van de nationale filmindustrie. Ook op het gebied van een nationale industrie wordt vaak een verdedigende houding aangenomen. Men wil de eigen identiteit uitdragen in plaats van de opgelegd Amerikaanse (Hollywood) identiteit. Film is dus een manier om de eigen identiteit uit te dragen: "Just as nationhood is not given but 'always something to be gained', so 'cinema needs to be understood as one of the means by which it is gained'."¹⁵² Het gaat dus om de verhalen die we vertellen die de link vormen tussen de periodes uit het verleden die ons moeten vertellen wat we moeten doen in het heden. De oplossing tot een probleem wordt dus vaak gezocht in het verleden. Identiteit is een zaak van herinneren in zijn algemeen, en van herinneringen aan 'thuis' in het bijzonder. HEIMAT is in dit geval een bijzonder voorbeeld. Een beladen begrip waaraan Reitz een nieuwe draai probeerde te geven. Het begrip wordt uit de negatieve hoek getrokken en toepasbaar gemaakt voor iedereen die verlangt naar een thuis, naar een plek waar ze het gevoel hebben erbij te horen. "Heimat is a place no one has yet attained, but

¹⁵⁰ Morley, David & Robins, Kevin, *'No Place like Heimat. Images of Home(land)'*, p.89

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² Higson (1989), geciteerd in: Morley, David & Robins, Kevin, *'No Place like Heimat. Images of Home(land)'*, p. 90

for which everyone yearns.”¹⁵³ Iedereen wil dus ergens bijhoren, maar op het moment dat iemand denkt er dichtbij te zijn, blijkt dat toch nooit het geval te zijn. Mensen blijven altijd een lengte verwijderd van waar ze willen zijn.

Het laatste punt dat Morley en Robins aanhalen is het principe van schuld. Het voorbeeld dat zij gebruiken is dat van de Viëtnam oorlog. Het filmisch representeren van de Viëtnam oorlog hangt af van actieve processen in het heden. De normen en waarden uit het heden worden getransporteerd naar het verleden. Om de verhalen draaglijk en doorlopend te maken is “the historical Vietnam War, a specific set of conflictual events, policies and conditions (...) transformed into a symbolic ‘Vietnam’, just as with the German (and thus European) past in HOLOCAUST and HEIMAT.”¹⁵⁴ Binnen deze problematiek en films is er niet alleen de vraag van lijden en verdriet, maar, belangrijker, ook van “cultural blockage created by questions of guilt, and how that is to be represented. (...) We also have the question of whether it is possible to undertake a ‘progressive’ reappropriation of patriotic sentiment, along with the further issue of the potential usurpation of the role of victim by the perpetrators of the initial violence.”¹⁵⁵

Dit is van belang voor dit onderzoek: de culturele ‘blockage’. Wordt de schuldvraag in dit historisch drama aan de kaak gesteld of niet? En zo ja, hoe moet het worden gerepresenteerd? Worden de overtreeders (de Nederlanders in dit geval) ook zo gerepresenteerd of krijgen ze de rol van slachtoffer? En als laatste: wordt het geweld in de film gemarginaliseerd - hoe wordt het geoord? Het gaat hier immers om de Nederlandse rol in Nederlands-Indië. Nederlanders hebben zich daar niet altijd even netjes gedragen en in een kroniek als *GORDEL VAN SMARAGD* kan het niet anders dan dat dit soort schuldvragen aan bod komen. Ik zal dit onderwerp verder behandelen in het volgende hoofdstuk, wanneer de analyse van *GORDEL VAN SMARAGD* aan bod komt.

3.3.3 Drama in Nederland

De voorgaande paragrafen gingen vooral in op de Duitse of Amerikaanse situatie. In deze paragraaf wil ik de nadruk leggen op de Nederlandse productie van historisch drama. Er is niet bijzonder veel geschreven over dit onderwerp. De artikelen over dit onderwerp zijn van de hand van Sonja de Leeuw. Haar artikel *Omzien in wisselend perspectief. Geschiedenis in Nederlands televisiedrama.*¹⁵⁶ is dan ook de basis van deze paragraaf. Het artikel gaat dieper in op de manier waarop geschiedenis in Nederlands televisiedrama wordt verbeeld en wat dit bijdraagt aan de vorming van de Nederlandse identiteit. Het artikel gaat, zoals de titel doet vermoeden, over televisiedrama. Ik zal hieruit de gedeelten gebruiken die ik nodig heb voor de analyse van de film *GORDEL VAN SMARAGD*.

De Leeuw begint haar artikel met de opmerking dat er de afgelopen jaren een opleving is geweest in de aandacht voor historische gebeurtenissen in Nederlands drama. De vraag rijst dan ook “in hoeverre Nederlands historisch drama een bijdrage probeert te leveren aan de versterking van

¹⁵³ Morley, David & Robins, Kevin, *‘No Place like Heimat. Images of Home(land)’*, p.91

¹⁵⁴ Ibidem, p.93

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ Leeuw, Sonja de, *‘Omzien in wisselend perspectief. Geschiedenis in Nederlands televisiedrama.’* In: *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, Het Spinhuis, Amsterdam, 1998

ationale identiteit.”¹⁵⁷ De aandacht die de geschiedenis binnen historisch drama heeft gekregen is grofweg te verdelen in drie benaderingen. Het noemen van de benaderingen dient het volgende doel: ik denk dat een belangrijk conflict tussen de filmmakers en het Indische filmpubliek te maken heeft met verschillende benaderingen. De twee groepen hebben wellicht allebei een andere benadering in hun hoofd bij deze film. Ik denk dat voor alledrie de benaderingen iets te zeggen is, en hieronder benoem ik de benaderingen en leg ik de link naar de film.

De eerste benadering is die van *geschiedenis als decor*. De geschiedenis wordt gebruikt als een achtergronddecor. In het licht hiervan wordt een verhaal verteld over individuele handelingen en emoties. Het belang ligt niet zozeer in de historische feiten of historische gebeurtenissen. Het verleden hoeft namelijk niet verwerkt te worden, als bij een trauma, maar het dient alleen de behoeften in het heden. Met betrekking tot *GORDEL VAN SMARAGD* is deze benadering naar mijn idee niet van het grootste belang. Ik ben van mening dat er wel degelijk een trauma is dat verwerkt moet worden en dat er ook wel degelijk de historische feiten en gebeurtenissen belicht. Er wordt immers gewerkt met documentairebeelden om de ‘echtheid’ van de situatie aan te geven. Het is wel zo dat er wel een verhaal wordt verteld over individuele handelingen, maar deze handelingen worden afgezet tegen de historische gebeurtenissen, omdat ze hierdoor worden beïnvloedt.

De tweede benadering is die van *geschiedenis als onderwerp*. De geschiedenis dient als hoofdpersoon in zijn eigen film. De andere elementen binnen de film, zoals de personages en het verhaal, zijn er slechts om het hoofdonderwerp te dienen. De historische gebeurtenissen worden gedramatiseerd om een lopend verhaal te vormen. Het gevolg hiervan is dat de relatie tussen historische feiten en gedramatiseerde gebeurtenissen soms onduidelijk is. De geschiedenis komt aan bod aan de hand van het persoonlijke verhaal van een individu. Deze benadering valt wel iets voor te zeggen. Door het gebruik van de vele documentairebeelden en de mate van belangrijkheid van historische feiten en gebeurtenissen krijgt de geschiedenis wel een heel belangrijke plaats binnen de film. Het principe dat de personages er in de film zijn om de geschiedenis te dienen ben ik het voor deze film niet helemaal mee eens. Ik denk toch dat de geschiedenis een grotere invloed heeft op de personages dan andersom het geval is.

De derde benadering is die van *geschiedenis als een proces van verandering*. Binnen een film of serie verstrikt een langere periode, en het is juist de verandering die het thema is van dit soort films en series.¹⁵⁸ Deze vorm past denk ik het beste bij de kroniekvorm van *GORDEL VAN SMARAGD*. De tien jaren die de film beslaat zijn eigenlijk één grote periode van veranderingen. Er wordt een beginsituatie neergelegd waarin Theo arriveert in een idyllische omgeving waar nog geen problemen zijn ontstaan. Het gaat in die tien jaar juist om het feit dat er een oorlog en een onafhankelijkheidsstrijd uitbreken en de pogingen van de personages om in te spelen op alle nieuwe situaties. Het liefdesverhaal van Theo en Ems speelt zich af tegen een steeds veranderende achtergrond, waarin ze keer op keer rekening moeten houden met nieuwe situaties en zich aanpassen hieraan. Naar mijn idee is de laatste van de drie benaderingen degene die het meest van toepassing is op *GORDEL VAN SMARAGD*. Zoals hierboven aangegeven wil dit dus niet persé zeggen dat er

¹⁵⁷ Leeuw, Sonja de, ‘Omzien in wisselend perspectief. Geschiedenis in Nederlands televisiedrama’, p.47

¹⁵⁸ Ibidem, p.48

geen elementen van de andere twee in aanwezig zijn. Wanneer de makers het proces van verandering willen uitbeelden en de kijkers het idee hebben dat ze een film krijgen waarin de geschiedenis het decor of wellicht juist het onderwerp is, zijn de ideeën bij aanvang van de film dus compleet verschillend. Dit kan bijdragen aan een kritische houding achteraf, omdat de toeschouwers het idee hebben dat ze een andere film gezien hebben dan hen eigenlijk was beloofd.

Belangrijk om op te merken is het feit dat, en dit argument is al eerder aan de orde gekomen, historisch drama vaak dient om een standpunt over te kunnen brengen uit het heden, door dezelfde normen en waarden uit te laten drukken in het verleden. Juist door hedendaagse problematiek zich af te laten spelen in een voorbije periode kan een universele waarde worden meegegeven. Op deze manier heeft een probleem (als onderwerp van historisch drama) een begin, midden en een einde - een oplossing. Juist in dit einde kan men de hedendaagse normen en waarden laten spreken, omdat men pretendeert dat het een oplossing is die niet zelf wordt aangedragen, maar resulteert uit de normen en waarden van de voorbije periode. Het uitdragen van deze identiteit zal in de volgende paragraaf verder aan de orde komen.

Pas in de jaren 90 komt Nederlands-Indië als onderwerp aan bod in historisch drama. Nu ligt de nadruk op drama dat specifiek geschreven is voor televisie. Er is een groot aantal documentaires gemaakt over Nederlands-Indië, maar het aantal speelfilms is op één hand te tellen. Op de website van het Indisch filmarchief staan onder het kopje 'speelfilms' een totaal van drie films, waarvan *Gordel van Smaragd* er één is.¹⁵⁹ In de film *GORDEL VAN SMARAGD* kan Nederlands-Indië gezien worden als een regio. Een groot uitgevallen regio weliswaar, maar met dezelfde kenmerken die eerder in dit hoofdstuk aan de orde zijn gekomen. Juist de erkenning van deze regionale identiteit is van belang. Zo concludeert De Leeuw: "Als antwoord (...) op de toenemende globalisering van de wereld, wordt gezocht naar de wortels van culturele identiteit."¹⁶⁰ Voor een groep mensen binnen de Nederlandse samenleving liggen deze wortels, hun *roots* een halve aardbol van Nederland vandaan, en kun identiteit is onlosmakelijk verbonden met deze plek op aarde.

3.3.4 Nu

In eerdere paragrafen is al aan de orde gekomen dat het vaak een hedendaags denkbeeld is dat wordt gepresenteerd in een voorbije periode. In andere woorden: een hedendaagse ideologie die ter sprake komt in historisch drama. In deze paragraaf ga ik daar aan de hand van de artikelen van Colin McArthur (*Historical Drama*)¹⁶¹, LeMalhieu (*Imagined Contemporaries*)¹⁶².

Colin McArthur geeft in zijn artikel aan dat historisch drama "fulfils an ideological function and that there will be a relationship between the popularity of a programme and the extent to

¹⁵⁹ <http://www.geocities.com/indischfilmarchief/index2.htm> is de site van het Indisch Filmarchief, een organisatie die zich bezighoudt met het verzamelen, de conservering en bestudering van (amateur) films over en vooral uit Nederlands-Indië. De andere twee speelfilms die op de website worden genoemd zijn *Oeroeg* (1993) en *Gevangenen op Java* (1995).

¹⁶⁰ Leeuw, Sonja de, 'Omzien in wisselend perspectief. Geschiedenis in Nederlands televisiedrama.', p.66

¹⁶¹ McArthur, Colin, 'Historical Drama' In: Bennett, T., *Popular Television and Film*, London, 1981

¹⁶² LeMalhieu, D., 'Imagined Contemporaries: cinematic and televised dramas about the Edwardians in Great Britain and the United States, 1967-1985', In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol.10, nr.3, 1990

which it reinforces the ideological position of the majority audience.” McArthur zegt hiermee dat de populariteit afhangt van het principe dat er veel mensen moeten zijn die het in hun huidige bestaan de ideologische positie aanhangen. Het is aannemelijk, zo zegt McArthur, dat een samenleving die door een periode gaat van historische veranderingen en waarin men dit gedesoriënteerd ondergaat “will therefor tend to recreate (...) images of more (apparently) settled times, especially times in which the self-image of the society as a whole was (...) optimistic.”¹⁶³ Dit heeft dus weer te maken met het gevoel van nostalgie; het verlangen naar het verleden waar het beter was en waar men het leven kon overzien. Welke periode dat is maakt dus niet uit. McArthur gebruikt hierbij het voorbeeld van een Engelse serie UPSTAIRS, DOWNSTAIRS. Hij schrijft een ideologie toe van het heden aan de periode waarin de serie zich afspeelt. Er wordt dus met de kennis van het heden gekeken naar een periode uit het verleden. Deze periode wordt vervolgens doorzeefd met uitspraken en meningen die men in de huidige samenleving vindt. Het hangt af van de samenleving die het historisch drama bekijkt, welke periode het drama beslaat. De blik in het verleden verzorgt de ideologische behoeften in het heden.¹⁶⁴ Het is ook niet zo dat er in historisch drama geen verwickelingen mogen zijn die het leven van vroeger niet ingewikkeld maken (het heet tenslotte niet voor niets drama) maar “the overall mood (...) is one of celebration of the relatively cosy stability of a society in which everyone (...) knows his/her place.”¹⁶⁵

Net als McArthur behandelt ook LeMalhieu Britse series. En ook LeMalhieu komt tot de conclusie dat in dit historisch drama vooral naar voren komt wat men in de huidige samenleving bezig houdt. Volgens de schrijver zijn er drie categorieën waarin de vraagstukken naar voren komen. In de eerste plaats is het de klassenstrijd en sociale hiërarchie. McArthur haalde de serie al aan, maar ook LeMalhieu komt uit bij UPSTAIRS, DOWNSTAIRS. Men kijkt in het heden op een andere manier tegen deze strijd aan: “Class distinctions obsessed the Edwardians in ways that modern recreations could either satirise or celebrate but not ignore.”¹⁶⁶ In de tweede plaats is er de kwestie van *gender*. Periodes zoals de jaren 70, met het opkomende feminisme, drukken een stempel op de manier waarop de historische representatie zijn vorm krijgt. De vrouwelijke personages krijgen een zelfvertrouwen en een macht mee die duidelijk staat voor de hedendaagse periode. Aan de andere kant worden vaak mannen als ‘verlicht’ afgebeeld. Ze waren niet de onderdrukkers maar zagen hun vrouw als gelijkwaardige partner binnen de relatie.¹⁶⁷ In de derde plaats tenslotte is de grote verandering in de sociale omgang door de Eerste Wereldoorlog als breuk in de geschiedenis van het nationalisme. De samenleving zoals men die kende hield eigenlijk op met bestaan tijdens de oorlog en verbrijzelde hiermee de idylle van ‘upstairs’, de upper-class.¹⁶⁸

De drie punten die hierboven worden genoemd, zijn allemaal in meer of mindere mate aan de orde in GORDEL VAN SMARAGD. De klassenstrijd is eigenlijk één van de basispunten van de film en van de situatie in zijn algemeen in Nederlands-Indië. Ook de verandering in de verhoudingen binnen

¹⁶³ McArthur, Colin, ‘Historical Drama’, p.288

¹⁶⁴ Ibidem, p.289

¹⁶⁵ Ibidem.

¹⁶⁶ LeMalhieu, D., ‘Imagined Contemporaries: cinematic and televised dramas about the Edwardians in Great Britain and the United States, 1967-1985’, p.247

¹⁶⁷ Ibidem, p.250

¹⁶⁸ Ibidem, p.251

de samenleving zijn van groot belang. De periode die de film beslaat is een periode waarin er veel veranderd voor de bevolking; Veel hiervan klinkt door in de relatie die men in het heden heeft met dit verleden.

Wat er gebeurt bij deze series, en UPSTAIRS, DOWNSTAIRS is daar een heel goed voorbeeld van, is dat men niet zozeer kijkt naar het wel en wee van de upper-class, maar dat men juist de problemen en het leven van de minder bedeelden sociaal bespreekbaar maakt. Dit past geheel in de sociale periode waarin de series werden uitgezonden, en vaak komen zaken als stakingen en onvrede met de regering naar voren door ze te laten uiten door deze lower-class.

Het punt dat McArthur heel duidelijk aanhaalt is het verschil tussen een heersende ideologie die volgens hem wordt gezien als natuurlijk. Wanneer deze ideologie wordt uitgedragen kan het zelfs zijn dat we niet eens in de gaten hebben dat de maker een idee probeert over te brengen. Het valt ons pas op wanneer er een ideologie wordt uitgedragen die voor ons vreemd is, dan zien we die als een politiek statement.¹⁶⁹

3.4 Een nieuw verleden

Net als bij de discussie over historische representatie, heeft ook hier Robert Rosenstone het laatste woord. In zijn boek *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*¹⁷⁰ komt hij met handvatten om op een nieuwe manier in het heden met het verleden om kunnen gaan. In het boek, verdeeld in 13 hoofdstukken met ieder een andere schrijver maak ik alleen gebruik van het inleidende hoofdstuk, dat geschreven is door Rosenstone zelf.

Het boek is ingedeeld in drie delen, ieder waarvan Rosenstone onderscheidt als een eigenschap, een manier waarop film op een manier met het verleden om kan gaan. Belangrijk in alle gevallen is dat “we must look for the meaning that is beyond the ‘footnotes, bibliography and other scholarly apparatus.’”¹⁷¹

In de eerste plaats is dat door middel van *contesting history*. In deze manier van filmen kan de film zich als een rivaal meten aan de geschiedenis. Het maakt in dit geval niet uit of het gaat om grote gebeurtenissen of dat het kleinere evenementen zijn. Het gaat erom dat filmmakers de strijd zijn aangegaan met de conventionele interpretaties van het verleden.¹⁷²

De tweede mogelijkheid is door *visioning history*. Hierbij gaat het om de manier waarop het individu en de samenleving de geschiedenis representeren door middel van film. De verschillende middelen die kunnen worden gebruikt zijn bijvoorbeeld de stijlmiddelen binnen een film zoals het gebruik van bepaalde geluiden of een interpretatie aan de hand van een montage.¹⁷³ Deze twee manieren van representeren hebben nog betrekking op een realistische manier van film maken. Rosenstone gaat echter in zijn boek vooral in op films in zijn algemeen die serieus bezig zijn met het representeren van de geschiedenis. Een ander soort films dan realistische films kan daarbij ook

¹⁶⁹ McArthur, Colin, ‘Historical Drama’, p.297

¹⁷⁰ Rosenstone, Robert, *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*.

¹⁷¹ Ibidem, p.11

¹⁷² Ibidem, p.8

¹⁷³ Ibidem, p.9

aan de orde komen. Een soort film dat “tests the boundaries of what we can say about the past and how we can say it, points to the limitations of conventional historical form, suggests new ways to envision the past and alters our sense of what it is”¹⁷⁴

Deze derde vorm noemt Rosenstone *revisioning history*, opnieuw kijken naar de geschiedenis. De film wordt bekeken als een manier waarop we complexe psychologische en historische situaties kunnen verbeelden. Dit kan bijvoorbeeld door surrealisme of expressionisme. Concluderend zegt Rosenstone dat het eraan ligt “how we look at and think about and remember and make meaningful what remains of peoples and events.”¹⁷⁵ Het ligt dus aan ons nu, in het heden hoe we kijken naar het verleden. Het zal hieraan liggen wat we waard vinden om te ‘bewaren’ en wat we ons dus uiteindelijk zullen herinneren. Hierin ligt ook het discussiepunt dat betrekking heeft op de film *GORDEL VAN SMARAGD*. De filmmaker heeft blijkbaar een ander beeld van wat er bewaard is dan de mythische beelden die binnen de Indische gemeenschap circuleren. Dit heeft misschien ook te maken met de verschillende benadering van geschiedenis die eerder in dit hoofdstuk aan de orde zijn gekomen: de filmmaker vindt andere zaken van belang dan de Indische toeschouwers. Toch geeft Rosenstone hier een argument waarmee we verder kunnen. De nieuwe manier van het kijken naar geschiedenis, waarin verschillende bronnen en achtergronden worden gemixed is naar mijn idee de beste manier om de gecompliceerde geschiedenis op beeld te krijgen.

3.5 Conclusie

In dit hoofdstuk ben ik dieper ingegaan op de historische film. Na hoofdstuk 1 en 2, waarin een breed kader werd geschetst, is dit hoofdstuk een logisch vervolg op het hoofdstuk over historische representatie. Het vult een plaats in door dieper in te gaan op de specifieke kenmerken van het historisch drama.

Het eerste gedeelte van het hoofdstuk heb ik gewijd aan Rosenstone, die in zijn boek een zestal stijlkenmerken beschrijft waaraan historisch drama volgens hem moet voldoen. Belangrijk om mee te nemen uit de theorie van Rosenstone is het feit dat hij spreekt over *inventions*, verzinself binnen historisch drama. Hij geeft aan dat films hier nu eenmaal niet omheen kunnen en dat we dit principe moeten aanvaarden. Ik denk dat het noodzakelijk is om dit inderdaad te accepteren. Het beeld bij film moet nu eenmaal gevuld worden, en dit zal gebeuren met personages en rekwisieten.

Caughie heeft het ook over personages en daarnaast over details. Het is volgens hem zo dat we als toeschouwer het genoeg beleven aan een historisch drama door deze details. Het plezier beleven is voor Caughie het kernprincipe. Dit plezier vinden we volgens hem door een nostalgisch verlangen naar vroeger, naar het verleden dat niet meer bereikbaar is voor ons. Dit is voor het onderzoek van groot belang. Aan de hand van theorieën van Frederic Jameson en Fred Davis heb ik een aantal principes van nostalgie uiteen gezet. Het verlangen geldt naar een periode waarin het leven gemakkelijker en overzichtelijker leek. Men heeft dat ook vaak in gedachten het verlangen

¹⁷⁴ Rosenstone, Robert, *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*, p.3

¹⁷⁵ Ibidem, p.6

om terug te keren naar het verleden, om op die manier even te kunnen ontsnappen aan de werkelijkheid.

Van belang hier is het onderscheid tussen het individuele verlangen en het collectief verlangen. Het collectief verlangen, gesitueerd binnen een bepaalde sociale context, heeft verbanden met het collectief geheugen van Maurice Halbwachs dat we in een eerder hoofdstuk hebben gezien. Er is dus bij beide theoretici een omvattende sociale situatie nodig om een verlangen naar het verleden te creëren. Eén van de groepen die zo'n collectieve nostalgie kan delen is een generatie. Zelfs bij een generatie die de nostalgie kan aflezen aan een oudere generatie. In het licht van dit onderzoek een belangrijk statement: het blijkt dus mogelijk dat men een nostalgisch verlangen koestert naar een vroegere periode zonder daar zelf herinneringen aan te hebben. Wat dit betreft sluit Davis eigenlijk aan bij Landsberg uit hoofdstuk 1: beiden hebben het hier over een vorm van geleend geheugen. Davis gaat in feite nog een stap verder door te zeggen dat het niet alleen herinneringen zijn die een jongere generatie overneemt van de oudere generatie, maar dat er ook de gevoelens en verlangens in het spel kunnen zijn ten opzichte van een vroegere periode.

Op een totaal ander vlak is het even zo belangrijk dat het begrip *history from below* aan de orde is gekomen. Het is een begrip dat ervan uit gaat dat de verhalen verteld worden vanuit een persoonlijk perspectief. Dit perspectief komt uit een lower-class, het is geschiedenis die wordt verteld vanuit de arbeider of de boer. Het is dus niet zozeer van belang dat er grote historische veranderingen plaatsvinden, maar het is juist van belang welke invloed dit heeft op de gewone mens. Ook dit vinden we terug in de film *GORDEL VAN SMARAGD*. Hier wordt weliswaar duidelijk aangehaald wat de veranderingen op het grote wereldniveau zijn, maar het doel van de film is om te laten zien hoe deze van invloed zijn op het gewone dagelijks leven van een Indo-meisje en een Nederlander die eigenlijk geen idee heeft in het begin van de heersende normen en waarden. Juist de mensen die zo ver van het wereldtoneel afstaan merken de invloeden van de grote veranderingen. Het blijkt ook heel duidelijk in het verloop van de film: de personages in de film blijken niet bestand tegen de veranderingen die ze op zich geworpen krijgen en blijken ook niet in staat om goed met de veranderingen om te kunnen gaan. Uiteindelijk is hun liefde niet bestand tegen de veranderingen die ze opgedrongen kregen.

Morley en Robins behandelen ook het onderscheid tussen een nationale en een regionale identiteit. Het onderscheid is ook van toepassing op dit onderzoek. Hoewel Nederlands-Indië qua oppervlak vele malen groter is dan Nederland, kan er toch een punt worden gemaakt om Indië te zien als een regio. De authentieke identiteit die met Indië samenhangt, vindt zijn oorsprong een halve wereldbol weg, maar de mensen hier in Nederland voelen zich zeer verbonden met die plek.

De schuldvraag heeft ook zijn betrekking op de film *GORDEL VAN SMARAGD*. De specifieke problemen uit een oorlog worden verstopt onder een symbolisch "Indië" dat men toont in de film. In het volgende hoofdstuk, de analyse van de film, zal ik hier een duidelijker antwoord geven op de vraag op welke manier de schuldvraag hier aan de orde is.

Een derde belangrijke bevinding is dat het verleden dat in historische films te zien is, zijn oorsprong vindt in de noodzaak die men in het heden ziet om die gebeurtenis of periode te willen

representeren of blijven herinneren. De ideologie van het heden wordt dus gereflecteerd naar het verleden. Een bepaald standpunt dat in de hedendaagse samenleving de gemoederen bezig houdt komt terug in historisch drama. De reden ervoor is logisch: men kan het verhaal een begin, een midden en een einde meegeven. In dit einde kan men aangeven welke oplossingen men in het heden eigenlijk zou willen zien. Dit kan men dan aangeven zonder er in het heden op te worden afgerekend.

Tenslotte komt Rosenstone nogmaals aan bod. Hij heeft een aantal ideeën over de nieuwe manier van geschiedenis film. Rosenstone geeft drie categorieën waarin film zich kan bevinden; drie manieren waarop film met de geschiedenis kan omgaan. Belangrijk om mee te nemen is het feit dat alle vormen van film, zolang die serieus bezig zijn met hun relatie tot de geschiedenis.

Als slot van deze conclusie zet ik een aantal zaken op een rij die belangrijk zijn om mee te nemen naar de hoofdstukken over de analyse en de reacties op de film.

In de eerste plaats is het belangrijk om mee te nemen dat Davis aangeeft dat het mogelijk is voor een bepaalde generatie om 'herinneringen' te koesteren aan een periode waar ze zelf niet bij aanwezig zijn geweest. En dat het zelfs mogelijk is dat een oudere generatie, die de nostalgische gevoelens koestert naar een verleden, deze gevoelens kan doorgeven aan de jongere generatie. Door bijvoorbeeld verhalen en beelden leeft zo het verleden door bij beide generaties. De jongere generatie voelt de liefde van de oudere generatie en creëert op basis hiervan een 'nieuw' verleden en nieuwe nostalgische gevoelens. Dit heeft natuurlijk veel te maken met de situatie waarin de tweede generatie Indo's te maken heeft en dit is dan ook een belangrijk punt om mee te nemen.

Andere belangrijke conclusies uit het hoofdstuk hebben vooral betrekking op de twistpunten die door de Indische gemeenschap aan het licht worden gebracht. Van belang zijn de verschillende benaderingen van De Leeuw, die kunnen zorgen voor verschillende uitgangspunten bij het bekijken van de film en tevens van belang is het onderscheid tussen het nationale en regionale identiteitsgevoel. Wanneer Indonesië wordt gezien als land door de Indo's en als regio door Nederlanders, kan ook dit leiden tot een gevoel van onbegrip.

Met betrekking tot de relatie tussen het collectief geheugen en historische representatie het volgende. Ik ben er bij aanvang van deze scriptie vanuit gegaan dat er een koppeling is.

Met deze conclusies is het theoretisch kader compleet en richt ik me in het volgende hoofdstuk op de analyse van de film.

Hoofdstuk 4

Gordel van Smaragd - de analyse

Nu het theoretisch kader is geschetst, ga ik hier verder met de analyse van de film. Na een samenvatting van de film zullen de verschillende onderwerpen die betrekking hebben op de filmanalyse aan de orde komen. Ik maak hierbij gebruik van het boek van David Bordwell, *Film Art*¹⁷⁶, om de analyse structuur mee te geven.

4.1 Samenvatting van de film

De film *GORDEL VAN SMARAGD* is een oorlogskroniek die zich afspeelt over een periode van tien jaar - van 1939 tot 1949 - in Nederlands-Indië. De film is verdeeld in tien delen, die ieder staan voor één jaar uit deze periode. De tien delen worden ieder ingeleid door een minuut van documentairebeelden. Bij de documentairebeelden zijn de voice-overs te horen van zowel Theo Staats (Pierre Bokma) en Ems Pons (Esmee de la Bretonnière). Zij vertellen welke invloed de gebeurtenissen hadden op hun eigen leven.

De film begint met de aankomst van een nieuwe lichte Nederlanders in Nederlands-Indië, óns Indië zoals het in de film wordt aangegeven. Theo Staats wordt opgewacht door zijn oom, eigenaar van een rubberplantage. Deze neemt hem mee naar de rubberplantage, waar hij wordt voorgesteld aan Boon, een Indo die de dagelijkse leiding heeft over de plantage. In de sociëteit ontmoet hij de beeldschone Ems, een Indo-Europese vrouw en vrouw van de veel oudere Soos-eigenaar Herman Pons (Bram van der Vlucht). Ondanks het feit dat Ems getrouwd is, valt Theo als een blok voor haar. Zijn gevoelens blijven niet onbeantwoord. Herman heeft Ems jaren geleden gered uit de kampong, en Ems heeft haar status en rijkdom aan hem te danken. Ze voelt voor Herman geen gepassioneerde liefde, maar ze wil hem toch niet afvallen. Voor Theo voelt ze wel de liefde die ze eigenlijk bij Herman zou moeten vinden. Een heftige verhouding ontstaat uit deze wederzijdse aantrekkingskracht. Een relatie die ze geheim moeten houden voor Herman en voor de buitenwereld. Ze zijn steeds vaker samen en Herman komt achter de relatie. Hij staat dit toe omdat hij wil dat Ems gelukkig is. Zo begint een liefdesgeschiedenis in een periode waarin nog geen vuiltje aan de lucht is voor de Nederlandse overheersers.

De Tweede Wereldoorlog breekt uit. Theo vertelt in de voice-over dat het in eerste instantie lijkt dat de oorlog beperkt zal blijven tot Europa; Indië merkt niet veel meer dan gecensureerde en kwijtgeraakte brieven. De rubberprijzen stijgen als gevolg van de oorlog; Theo krijgt zijn eigen huis en twee bedienden van zijn oom. Hij raakt steeds meer gehecht aan het leven op de plantage en aan de avonden in de Soos waar hij naar Ems kan kijken.

¹⁷⁶ Bordwell, David & Thompson, Kristin, *Film Art, an Introduction*, McGraw-Hill Companies, Wisconsin, 5^e druk, 1997

Op 1 maart 1942 vallen de Japanners Nederlands-Indië binnen. De Nederlandse troepen blijken niet opgewassen tegen de invasie. Ook de driemans eenheid waarbij Theo is aangesloten, kan geen weerstand bieden tegen de oprukkende Japanners. Terwijl Theo probeert te vechten tegen de Japanners, spoort Ems haar man Herman aan om ook zijn plicht te doen. Hij ziet dit in eerste instantie helemaal niet zitten, maar meldt zich toch bij de ambulancedienst. Op de laatste dag van zijn dienst ziet hij een Japanner zijn auto openmaken. Hij trekt de Japanner weg en wordt voor zijn eigen huis neergeschoten. Ems voelt zich schuldig; Herman wilde eigenlijk het land verlaten, maar Ems had hem gedwongen te blijven. De Japanners komen ook Theo zoeken. Ze vermoeden dat hij meer weet over de vernielingen die zijn toegebracht tijdens de invasie. Theo lijkt te kunnen ontsnappen aan de Japanners met de hulp van Ems en Suti, de Indische huishoudster. Boon, de plantage opzichter, helpt nu de Japanners om mensen op te sporen. Op een avond komen de Japanners onverwacht terug voor een zoekactie en vinden ze Theo, verstopt onder het bed. Hij wordt lange tijd verhoord en gemarteld en geeft uiteindelijk de namen van twee andere mannen. De drie zitten klaar om onthoofd te worden. Ems bestormt het gebouw waar Theo gevangen wordt gehouden. Ze eist dat ze Theo te zien krijgt en dat hij wordt vrijgelaten. Zijn leven wordt gespaard en komt hij terecht in een Jappenkamp. Ems moet een offer brengen voor Theo's redding: ze betaalt de Japanse officier met een avond seks.

Theo is geïnterneerd, Ems mag thuis blijven. Gedurende de jaren die volgen is het voor beiden vooral overleven. Ems krijgt te maken met de Japanse officier, die al haar wensen om Theo te redden in overweging neemt na een nacht seks met Ems. Ook de Soos wordt een ontmoetingsplaats voor Japanners en de Indo's moeten zich aan hen onderwerpen. Door de inmenging van Ems krijgt Theo een relatief makkelijke baan in de keuken van het kamp, waardoor zijn kansen om te overleven stijgen. Theo overleeft door te dromen over zijn liefde voor Ems.

De Japanners stellen ingenieur Soekarno aan als leider van het land en beloven de onafhankelijkheid in de toekomst. Ondertussen wordt de situatie in Indië er niet beter op. De Japanners buiten de bevolking erger uit dan de Nederlanders ooit gedaan hebben, aldus Ems.

Wanneer de atoombommen in 1945 op Japan worden geworpen, denkt men dat het ergste achter de rug is en dat men kan terugkeren naar de oude situatie. De geallieerden zijn in geen velden of wegen te bekennen, dus blijven de Japanners aan om de Nederlanders te beschermen tegen de radicale aanhang van Soekarno. Theo blijft voorlopig in het kamp. Door een infectie in zijn ogen ziet hij niets en lijkt het te gevaarlijk om als Nederlander het kamp te verlaten. Ems haalt Theo op in het kamp; de twee kunnen elkaar na een aantal jaren eindelijk weer in de armen sluiten. Toch is het heel anders dan voor de oorlog. Theo verwijt Ems dat het leven in het dorp en in de Soos gewoon is doorgedaan. Er werd gelachen en gedanst terwijl hij - en met hem heel veel anderen - onder barre omstandigheden moesten overleven in de kampen. Die avond wordt hun huis vernield en in brand gestoken door aanhangers van de nationalistische partij. Ems en Theo ontkomen aan de vandalen. Het geweld tegen Nederlanders neemt steeds meer toe. Nederlanders willen terug naar de heersende positie die ze hadden voor de oorlog. Ze denken dit met hard werken en streng optreden te bereiken, maar dit lijkt slechts een averechts effect te hebben. De aanhang van Soekarno stelt zich steeds militanter op.

Theo en Ems proberen hun leven weer op te bouwen. Theo krijgt medicijnen voor de infectie die hij opliep aan zijn ogen en samen proberen ze de Soos weer op te starten. Dit levert problemen op wanneer Ems een bewijs van goed gedrag moet overleggen. Omdat ze in de oorlog seks heeft gehad met de Japanners om Theo's leven te sparen, zit het bewijs van goed gedrag er niet in. In een volle Soos confronteert Ems Theo hiermee: het is aan haar, een 'Jappenhoer' zoals ze het zelf noemt, te danken dat Theo nog leeft. De twee lijken elkaar midden in de onafhankelijkheidsstrijd te verliezen. Toch trouwen ze twee jaar na het einde van de oorlog. Niet uit pure liefde, maar omdat het Ems meer zekerheid geeft, aldus Theo.

Niet lang daarna begint de eerste politionele actie, zogenaamd om de Nederlandse ondernemingen in de binnenlanden veilig te stellen. Veel zin heeft het niet, de republikeinse aanhang van Soekarno vernielt alles wat op hun pad komt. Ondernemingen zijn grotendeels vernield of verwaarloosd, omdat het te gevaarlijk is om de binnenlanden in te gaan. Toch gaan Theo en Ems terug naar de onderneming. Met de hulp van extra veiligheidspersoneel ziet Theo een uitdaging om de rubberproductie terug op het oude peil te krijgen. De onderneming doet het goed en Theo lijkt zijn draai te vinden. Voor Ems is dit niet het geval. Ems, gewend aan het dagelijks entertainen van mensen op de Soos, voelt zich eenzaam en verlaten. Theo is vaak dagen weg en Ems rest niets anders dan zich te schikken in het leven op de plantage. Ze vindt steeds meer aansluiting bij de revolutionairen, bijvoorbeeld wanneer Suti komt vragen of Ems medicijnen heeft voor de gewonden van een aanval. Ems stemt toe en gaat een avond naar 'hun' toe. Theo heeft het idee dat Ems zich toch steeds meer thuis gaat voelen.

De tweede politionele actie wordt eind 1949 gehouden. De onderlinge relaties tussen Nederlanders en Indo's verslechteren. De Nederlandse regering haalt onder druk van het buitenland bakzeil en geeft Indonesië haar vrijheid. Theo moet steeds meer tijd uittrekken om zijn plantage te beveiligen en voelt zich meer en meer een vreemde binnen zijn eigen bedrijf. Er vinden een aantal aanslagen plaats. Op oudejaarsavond gaan Theo en Ems naar een Soos en vieren ze het nieuwe jaar. Op de terugweg worden ze gestopt door de politiewachten. Het is onrustig in de binnenlanden en de geruchten gaan dat de onderneming is afgebrand. Theo en Ems kunnen bij de politie overnachten. In die nacht vertelt Theo aan Ems dat hij het zat is; hij voelt zich niet meer thuis in Indonesië en wil terug naar Nederland. Theo vraagt aan Ems of ze mee gaat naar Nederland. Ems antwoordt niet en huilt.

Niet lang daarna worden de auto's ingeladen en vertrekken Theo en Ems naar het treinstation. Ze worden vergezeld door Boon en Suti. In de auto verkeert iedereen in mineurstemming. In het treinstation valt het afscheid van Suti Ems zwaar. Terwijl Theo en Boon een zitplaats hebben in de trein zwaait Ems vanaf een achterstel huilend naar Suti. Dan neemt Ems een besluit. Ze trekt haar rode schoenen uit en springt van de trein af. Ze rent terug naar Suti en kiest voor haar leven in Indonesië. Ems moet kiezen tussen haar vaderland en Theo en ze kiest voor haar land. Theo rent naar de achterkant van de trein en ziet de schoenen van Ems staan. Hij kijkt Ems na en zegt haar vanaf de achterkant van de trein vaarwel.

4.2 Historische film

In het vorige hoofdstuk heb ik een zestal kenmerken van theoreticus Rosenstone aangehaald. Nu, bij de analyse, wil ik beginnen met het kort toepassen van deze kenmerken op *GORDEL VAN SMARAGD*, om de film te classificeren als een historische film. Ik pas hier alle kenmerken toe, maar ze zijn niet allemaal even belangrijk.

Het eerste kenmerk van Rosenstone is dat een historische film de geschiedenis vertelt als een verhaal met een begin, midden en een eind.. In *GORDEL VAN SMARAGD* is dit het geval. Het verhaal begint met de aankomst van Theo Staats in Nederlands-Indië en behandelt zijn leven tijdens een periode van tien jaar. Er is een boog te ontdekken in het verhaal: de aankomst, het goede begin, de oorlog, de pijn en onmacht na de oorlog en het vertrek. Het verhaal is duidelijk opgezet en de verhaallijn eenvoudig te volgen. Daarnaast laat de film een boodschap achter bij de kijker. Door de acties van de belangrijkste personages krijgt de kijker indirect een boodschap mee. Deze boodschap zal aan de orde komen in het volgende hoofdstuk, bij de intenties van de maker.

Het tweede kenmerk is dat de geschiedenis wordt verteld als het verhaal van een individu. *GORDEL VAN SMARAGD* vertelt een verhaal van verschillende personages waarbij interactie lijkt te bestaan tussen de personages zelf en de geschiedenis. De geschiedenis wordt gepersonaliseerd. De personages hebben persoonlijke problemen en proberen hiervoor oplossingen te zoeken. Door de aanwezigheid van 'de geschiedenis' in de film worden hun problemen gekoppeld aan de problemen waar de natie tegenaan liep.

Bij personifiëring van de geschiedenis gaat een volgend kenmerk van Rosenstone verder in op personages. In historische film wordt geschiedenis gedramatiseerd en geëmotioniseerd. Door middel van de gevoelens van acteurs krijgt de kijker de geschiedenis te zien als aaneenschakeling van emoties: pijn, verdriet of blijdschap. Wanneer in *GORDEL VAN SMARAGD* wordt gesproken over de duizenden doden is dit slechts een cijfer. Wanneer Herman wordt doodgeschoten treft de geschiedenis de personages en zien we hun gevoelens. Ook het dilemma voor vele Indo's om te blijven of te vertrekken naar Nederland wordt gedramatiseerd in de tranen en het besluit van Ems. De grote geschiedenis krijgt een persoonlijke invalshoek.

De historische film de geschiedenis aan als een gesloten en compleet verhaal, waarbinnen geen alternatieven mogelijk zijn. Details worden geleverd met grote mate van vanzelfsprekendheid, waardoor het lijkt alsof de historische feiten en fictieve gebeurtenissen dezelfde geloofwaardigheid hebben. Dit kenmerk is van groot belang voor de film. Ieder hoofdstuk wordt ingeleid met een minuut van documentairebeelden. Hierna wordt direct de koppeling gemaakt naar het fictieve gedeelte. Het idee dat hierbij kan ontstaan is dat de fictieve beelden dezelfde waarheid uitstralen als de documentairebeelden. Er is veel kritiek gekomen op de film *GORDEL VAN SMARAGD*. Dit kenmerk van Rosenstone kan een reden zijn voor deze kritieken: de kijker krijgt een beeld als 'waarheid' te zien maar dit klopt niet met het beeld dat de kijker uit andere bronnen heeft opgedaan. In de loop van dit hoofdstuk en in het volgende hoofdstuk onderzoek ik aan de hand van de film en de reacties of deze stelling van toepassing is op deze film.

De historische film toont de geschiedenis toont als een proces. In het verhaal komen economie, racisme, politiek, allemaal samen in de levens van de personages en de acties die ze nemen. Hierdoor worden in een film belangrijke processen gevolgd en worden de veranderingen die hieruit ontstaan getoond. *GORDEL VAN SMARAGD* is een film waarin duidelijk een verandering te zien is. De periode waarin Theo aankomt in Indië is rozengeur en maneschijn. De oorlog die zich in het begin langzaam aandient, de problemen erna tussen Nederlanders en de lokale bevolking en de vervreemding tussen zowel Ems en Theo als Nederlanders en de lokale bevolking. De ontwikkelingen die zich in de film voordoen staan dus voor de processen in de geschiedenis.

Het laatste kenmerk van Rosenstone is dat de historische film duidelijk het uiterlijk meegeeft van het verleden. Zo duidelijk zelf dat we als kijker niet zien wat dit doet met ons gevoel over de geschiedenis. Door de gebruik van gebouwen, landschappen en rekwisieten die de bewuste periode representeren wordt de kijker het gevoel van de geschiedenis opgedrongen. Veel films in Hollywood gaan volgens Rosenstone uit van het principe dat zolang men de 'look' maar goed krijgt, dit een vrijwaring is voor het vrij verzinnen van personages en gebeurtenissen om het verleden interessanter te maken.

Bovenstaande kenmerken zijn er volgens Rosenstone om een zo realistisch mogelijk beeld te geven van de geschiedenis. De combinatie van de kenmerken geven een notie van geloofwaardigheid aan het publiek en zorgen ervoor dat het publiek vergeet dat het kijkt naar een constructie van de makers.

4.3 Inhoud

De combinatie van kenmerken die ik hierboven heb genoemd vinden hun uiting via twee wegen: de inhoud en de vorm van een film. Beide zullen in dit hoofdstuk aan bod komen. Allereerst de inhoud.

4.3.1 Geschiedenis als proces

Voordat ik kan ingaan op de specifieke inhoud van de film, wil ik de film eerst koppelen aan één van de drie benaderingen van geschiedenis die De Leeuw in haar artikel noemt. De Leeuw noemt de benaderingen van geschiedenis als decor, geschiedenis als onderwerp en geschiedenis als proces van verandering. In een eerder hoofdstuk heb ik de drie benaderingen toegelicht. Hier zal ik ze verder toepassen op de film en bekijken of één van de drie benaderingen de belangrijkste is bij deze film.

Geschiedenis als proces van verandering. Na het zien van de film lijkt dit de benadering die het meest van toepassing is op *GORDEL VAN SMARAGD*. Binnen de film verstrijkt een relatief lange periode, namelijk tien jaar. Precies in deze periode van tien jaar is er in de geschiedenis veel veranderd voor de locatie waar de film zich afspeelt. Er veranderde veel. De film begint in 1939, wanneer Nederlanders de macht hebben in Nederlands-Indië en er een rustige, gecontroleerde situatie lijkt te zijn. Het eerste deel van de film speelt zich af in deze tijd. Nergens problemen op de fabrieken, iedere avond feestjes op de Soos en een onderdanige lokale bevolking. Dan breekt de

oorlog uit, een grote verandering op het wereldtoneel, maar ook voor de lokale bevolking. Mensen worden afgevoerd naar de kampen en de verhoudingen tussen de verschillende bevolkingsgroepen veranderen. Ook na de oorlog, wanneer de Nederlanders de macht terug in handen proberen te krijgen, zijn er continu veranderingen. Het liefdesverhaal van Theo en Ems speelt zich dus af tegen een achtergrond waarin steeds dingen veranderen en het stel zich steeds opnieuw probeert aan te passen aan hun nieuwe omstandigheden. Wanneer de personages zich moeten aanpassen aan hun nieuwe omgeving en aan de geschiedenis die maar doorgaat, beïnvloedt die geschiedenis (het proces van verandering) dus de levens van de personages op een manier die zij op het moment misschien zelf niet kunnen overzien.

De aanwezigheid van de voice-overs zorgt er dan voor dat de personages achteraf conclusies kunnen trekken omdat ze op dit moment een beter overzicht hebben en kunnen terugkijken op de situaties. Zo zegt Theo bijvoorbeeld in de voice-over van 1940: “Meer oorlog had Indië toen nog niet te bieden.” Op het moment in de film kan hij dat niet hebben geweten, maar terugkijkend achteraf was de periode toen nog heel rustig in vergelijking met de oorlog en periode na de oorlog. En in 1949: “De Indo-Europeanen, zoals Boon en Ems, konden nog tot 1952 kiezen tussen het Indonesisch of het Nederlands staatsburgerschap. (...) Uiteindelijk namen de meeste van hen, ongeveer 200.000 afscheid van hun moederland om te vertrekken naar hun vaderland.” Ook dit is natuurlijk iets wat Theo in 1949 nog niet kan weten, maar dat hij via de voice-over aan de kijker kan vertellen.

Doordat er in de film gebruik wordt gemaakt van fictionele beelden die worden voorafgegaan door documentairebeelden lijkt er een claim van waarheid aan de film verbonden te zijn. Journaalbeelden worden vaak als ‘waar’ aangenomen, en de gebeurtenissen in de film lijken verbonden te zijn aan deze beelden.

Binnen de film is het proces van verandering van de geschiedenis duidelijk aanwezig. En, zoals hierboven aangegeven, dus ook de verandering van de levens van de personages. De twee belangrijkste personages, Theo en Ems, maken in de film beiden een verandering door. Bij de documentairebeelden zien we niet het verhaal van Theo en Ems, maar zien we de veranderingen in de geschiedenis buiten de leefwereld van de personages. De gebeurtenissen die de personages min of meer opgedrongen krijgen, leveren een verhaal waarin het draait om de manier waarop de personages met de veranderingen omgaan. Tijdens de film blijkt dat de personages tegen alle veranderingen niet opgewassen zijn. Ze kunnen niet op tegen de verschillende situaties en omstandigheden (uitbreken van de oorlog bijvoorbeeld of de periode na de oorlog) en hun liefde houdt door de veranderende geschiedenis geen stand.

De documentairebeelden worden binnen de film gebruikt als ‘aangevers’ van de veranderingen. De kijker krijgt binnen deze beelden een overzicht van de gebeurtenissen. Op deze manier kan een verandering die zich in een jaar afspeelt, nu in een aantal seconden worden duidelijk gemaakt. Hierbij worden voice-overs gebruikt die leefwereld van de personages koppelen aan deze beelden. Dit effect wordt bereikt doordat Theo en Ems zelf die beelden toelichten. Naast de stemmen van Theo en Ems, zorgt een derde stem, die stem bij het polygoonjournaal voor een uitleg bij de beelden. De aanwezigheid van het journaal zorgt ook voor verduidelijking van het

principe van ‘geschiedenis als proces van verandering’ doordat het journaal een aantal keren de veranderingen benoemt en hiermee een voortgang en verandering aangeeft.

4.3.2 Documentaire

In *GORDEL VAN SMARAGD* wordt voor de inleiding van ieder jaar in de film gebruik gemaakt van een minuut aan documentairebeelden. Een gedeelte van de beelden wordt begeleidt door de voice-over van Theo of Ems, bij andere stukken is dat de stem van een journaallezer. Er wordt in de documentairebeelden gebruikt gemaakt van oude polygoon journaals. Er zijn twee verschillende soorten polygoonbeelden. Er zijn in de film zeven polygoonjournaals die afkomstig lijken van Nederlandse bodem: een Nederlandse verteller geeft de situatie weer en wijst de kijker op de positie van de Nederlanders op dat moment in de geschiedenis. Het eerste Nederlandse polygoonjournaal is te vinden als inleiding op de film. De andere journaals zijn te vinden in de jaren 1941 (twee maal), 1942, 1947, 1948 en tenslotte in 1949. Opvallend aan deze jaartallen is de afwezigheid van de Nederlandse journaals in de oorlogsjaren. Dit wordt min of meer aangegeven in het journaal van 1942, waarin de journaallezer aangeeft: “Wij gaan nu sluiten luisteraars”. Naast deze zeven journaals van ‘Nederlandse bodem’ zijn er ook drie journaals aanwezig die van Indische bodem afkomstig lijken. Deze journaals zijn in een vreemde taal gesproken en tonen beelden van Soekarno in verschillende speeches en het verwijderen van oude Hollandse standbeelden. Deze beelden en voice-overs komen voor in de jaren 1943, 1944 en 1945; inderdaad de jaren van de oorlog waar het ontbreekt aan een Nederlands journaal.

De gebeurtenissen die zich in de documentairebeelden afspelen hebben hun weerslag op de levens van de personages. De ‘grote gebeurtenissen’ bepalen de gang van zaken in het dagelijks leven van de personages. Ik zal een aantal voorbeelden geven waaruit dit blijkt.

In 1940 geeft Theo in zijn voice-over aan dat ‘door de oorlog de rubberprijzen stegen.’ De stijging van de prijzen is voor zijn oom een reden om Theo opslag te geven en een eigen huis. Theo kan op deze manier een eigen bestaan opbouwen en proberen zijn draai te vinden in Indië. Er wordt letterlijk aangegeven dat dit een gevolg is van de geschiedenis: het uitbreken van de oorlog. In 1941 is de aanval op Pearl Harbor. De kennisgeving van de oorlog gebeurt via de documentairebeelden gecombineerd met Theo’s stem. De stem van de journaallezer wordt non-diegetisch ingezet, om vervolgens te veranderen naar een diegetisch geluid (het komt dan vanuit de radio in hun hotelkamer). Ems geeft, liggend in bed, aan dat het uitbreken van de oorlog betekend dat Theo opgeroepen zal worden.

Dit gebeurt ook. In 1942 is de link tussen documentairebeelden en het fictieve verhaal nog duidelijker. Nu komen de documentairebeelden namelijk overeen met het verhaal van Theo. Theo vertelt dat hij is opgeroepen en dat zijn eenheid bestaat uit drie mannen. Deze drie mannen moeten zoveel mogelijk opblazen om te voorkomen dat dit in handen valt van de Japanners. In de begeleidende documentairebeelden zien we achterop gezien drie mannen lopen. Dit impliceert dat dit de eenheid is waar Theo het exact op dat moment over heeft. Voor de ontploffingen die erna in beeld komen geldt hetzelfde: ze zijn in beeld op hetzelfde moment dat Theo vertelt over de ontploffingen. De overgang naar naar de fictieve beelden maakt deze inleiding af. De zwart-wit

beelden laten een rij tanks zien langs de kant van de weg. Zwart-wit verandert langzaam in kleur en er staat eenzelfde tank. Theo komt op een motor achter de tanks vandaan en het fictieve gedeelte van de film begint.

Een laatste voorbeeld is de voice-over van 1945. Ook hierin is Theo aan het woord. Hij geeft aan dat de Japanners in de kampen bleven “niet langer als bezetters, maar om ons te beschermen tegen de nationalisten van Soekarno.” Theo en Ems verlaten het kamp en keren toch terug naar huis, even zonder bescherming van de Japanners. Nog dezelfde avond wordt hun huis aangevallen door rebellen; de nationalisten van Soekarno. Hun persoonlijk leven wordt dus beïnvloed door een gebeurtenis die groter was dan hun eigen leefwereld, maar zij maken wel deel uit van dit gedeelte van de geschiedenis.

Bovenstaande voorbeelden geven aan dat gebeurtenissen uit de geschiedenis een invloed hebben op persoonlijke levens van de personages. De documentairebeelden in *GORDEL VAN SMARAGD* worden gebruikt om de abstractheid van de geschiedenis een gezicht te geven. De gebeurtenissen vormen dus de aanleiding voor de veranderingen in de levens van de personages. De stuwende kracht van het fictieve verhaal ligt dus in de documentairebeelden. De kracht komt van buiten het verhaal. Het zijn dus niet de karakters van de personages waardoor het verhaal zich ontwikkelt, maar een kracht van buitenaf waarop zij zelf geen invloed hebben.

4.3.3 Personages

In deze paragraaf wil ga ik dieper in op de rollen van de personages van de film *GORDEL VAN SMARAGD*. De gebeurtenissen die deze personages meemaken stuwen immers het verhaal voort.

De film kent twee belangrijke personages. Ten eerste de Nederlander Theo Staats, een man die naar Nederlands-Indië komt en Ems, een zangeres in de Soos. Gezien het feit dat het een chronologisch verteld verhaal is, lopen de ontwikkelingen van de twee personages qua tijd gelijk. De ontwikkeling op geestelijk gebied loopt niet helemaal gelijk. Dit is al te merken aan de opening van de film. Wanneer Theo naar Nederlands-Indië komt, doet hij dit naar eigen zeggen voor de ‘panters die over straat lopen’: Sensatiezucht. Al binnen twee jaar voelt Theo zich thuis op de plantage en heeft hij een werkelijk doel: het uitbreiden (en na de oorlog opnieuw opbouwen) van de rubberplantage van zijn oom. Uiteindelijk wordt hem dit door bedreiging en vernieling zo moeilijk gemaakt dat hij besluit terug te keren naar Nederland. Theo’s verhaal heeft dus een duidelijk begin (het rondkijken op de het verre en uitheemse eiland). Het middelste gedeelte van het verhaal bestaat uit het willen opbouwen van een bestaan. Hoewel dit wordt onderbroken door de Tweede Wereldoorlog gaat Theo hiermee verder na de oorlog en is het voor hem juist een grotere uitdaging om weer van nul te beginnen. Het derde deel is de afronding van het verhaal: het opbouwen van een bestaan wordt hem zo onmogelijk gemaakt dat hij ervoor kiest om terug te gaan naar zijn vaderland. Een klassieke structuur met een duidelijke afloop. Theo fungeert feitelijk als ‘het prototype Nederlander in Indië’.

Het tweede personage is de jonge Indo Ems. Feitelijk gezien is zij de tweede hoofdpersoon. Ik zal in deze paragraaf aangeven dat de term ‘hoofdpersoon’ misschien een te sterke aanduiding is voor dit personage. De ontwikkeling van Ems lijkt namelijk lastiger te definiëren. Ik denk dat ems

minder representatief is voor 'de Indo's' als Theo voor 'de Nederlanders'. Ems lijkt als personage lastiger te definiëren. Bij aanvang van de film zien we haar als sexy, zweele zangeres. Terwijl ze getrouwd is begint ze een affaire. Wanneer Herman is overleden en Theo in het Jappenkamp terecht komt, doet Ems er alles aan om hem in leven te houden. De 'Jappenhoer', zoals ze het zelf omschrijft, wordt bijvrouw van een Japanse officier om Theo te redden. Na de oorlog wil Ems de Soos opnieuw opbouwen, maar ook dit is geen lang leven beschoren: na de vraag om een bewijs van goed gedrag wordt ook deze droom, dit doel terzijde geschoven. Ems trouwt met Theo en trekt bij hem in op de plantage. Volgens Theo trouwt Ems niet uit liefde, maar alleen omdat het haar zekerheid zou geven. Ems heeft liever een zeker huwelijk waarin ze van alles wordt voorzien dan het grote onbekende: het op eigen benen staan. Ems lijkt als personage niets gegroeid in de afgelopen jaren; ze trouwt immers om dezelfde redenen met Theo als ze toen met Herman deed: zekerheid. Ze leidt vanaf dit moment een lusteloos bestaan: ze heeft niets te doen.. Wanneer Theo haar vraagt mee terug te gaan naar Nederland, antwoordt ze niet. Op het station lijkt ze voor de liefde te kiezen, maar op het laatste moment kiest ze toch voor Indonesië. Ze vindt haar (geestelijke) redding door in Indonesië te blijven. Op dit moment maakt ze voor het eerst een eigen beslissing. Theo vroeg haar om mee te gaan naar Nederland, het was niet haar eigen keuze. Met hem mee gaan zou betekenen dat ze geestelijk afhankelijk zou blijven van Theo. Deze keuze betekent voor Ems dat ze eindelijk een 'eigen hoofd' heeft en een eigen keuze heeft gemaakt.

Een analyse van het karakter 'Ems' levert dus geen echte verhaallijn op. Er is geen uitgangspunt waar ze van vertrekt en ook geen doel om naartoe te werken. Ze dient het personage Theo, maar lijkt zelf helemaal geen dromen, doelstellingen of zelfs verleden te hebben. Opgegroeid in de kampong geeft Ems aan dat ze alles te danken heeft aan Herman. Zelfs haar verleden eigent ze zich niet toe. Wie ze nu is heeft ze te danken aan een Nederlander. Hier ontstaat een zekere strijd tussen Theo en Ems. Theo is een personage waar voortgang in zit qua verhaallijn en qua denkwijze. Ems is de continue twijfelaar die niet kan aangeven wie ze is of waar ze heen wil.

Dit komt ook tot uiting in de strijd met de omgeving die ze voeren. De strijd van Theo is heel openlijk en eenvoudig te zien: hij vecht tegen de rebellen om de plantage te behouden die hij geërfd heeft. Zijn voor- en tegenstanders zijn duidelijk te onderscheiden. De strijd van Ems is lastiger. Omdat ze geen keuze kan maken is haar strijd niet zozeer met een boze buitenwereld of een bepaalde groep, maar is het meer een innerlijke strijd. Wanneer Ems in een scène in de auto zit met Theo vraagt hij haar om een keuze te maken. Ze schreeuwt naar hem dat 'hij niet van hier is' en dus niet over haar mag oordelen. Ze geeft in een scène bij Suti thuis aan dat ze de aanslagen veroordeelt, maar schiet wel te hulp bij medische problemen. Tenslotte natuurlijk het dilemma of ze met Theo mee zal gaan of blijven in Indonesië. Haar keuze valt op Indonesië.

Er is wel een reden te bedenken waarom Ems zou blijven in Indonesië. Op het verhalende niveau lijkt de beslissing onlogisch, Ems heeft de hele film weinig eigen beslissingen gemaakt, geen eigen leven kunnen leiden. Ze is altijd afhankelijk geweest van Nederlanders (Herman en Theo) om de loop van haar leven te bepalen. Toch laat ze uiteindelijk haar schoenen staan en springt ze blootsvoets op haar geboortegrond. Uiteindelijk durft Ems zelf een beslissing te nemen.

Naast deze twee hoofdpersonen zijn er nog een aantal andere personages. Aan de Nederlandse kant zijn er twee personages die van belang zijn voor het verhaal. In de eerste plaats de oom van Theo. Als eigenaar van de plantage is hij het schoolvoorbeeld van de arrogante Nederlander die lokale bevolking ziet als gebruiksvoorwerp. Hij noemt zijn twee bedienden ‘apen’ die Theo naar zijn nieuwe huis mag meenemen omdat hij er lang genoeg tegenaan heeft gekeken. Hij is een personage dat in het begin van het verhaal macht uitstraalt. Gedurende de film verliest hij die macht. Na de oorlog keert hij terug naar zijn huis, maar dit wordt al meerdere jaren in gebruik genomen door de Indische bevolking. Zij weigeren te vertrekken en vermoorden Oom in het huis.

De tweede persoon aan Nederlandse kant is Herman. In het begin van de film de man van Ems, maar hij komt al aan het begin van de oorlog om het leven. Toch is hij van belang voor de film. Hij biedt de achtergrond voor de manier waarop Ems in het leven staat. Hij tolereert ook de affaire van Ems en Theo omdat hij alleen maar wil dat zij gelukkig is. Wanneer de oorlog uitbreekt wil Herman het liefst zo snel mogelijk vertrekken, maar uiteindelijk lukt het ze niet om te vertrekken. Tussen de personages van Ems en Herman is weinig strijd. Ems valt één keer tegen hem uit wanneer ze hem verwijt dat zijn landgenoten aan het vechten zijn terwijl hij rustig thuis zit en niets doet. Het karakter van personage Herman is echter dusdanig rustig en apathisch dat het hem allemaal weinig uit lijkt te maken.

Ook de Indische bevolking wordt gerepresenteerd door twee personen. De moederlijke figuur Suti, die vooral op Ems grote aantrekkingskracht uitoefent. Hoewel zij in totaal nog geen vijf keer in beeld verschijnt, gebeurt dit wel op belangrijke momenten: ze helpt bijvoorbeeld Theo ontsnappen aan de Japanners, vraagt Ems om medicijnen voor de rebellen en is aanwezig op het treinstation. Ems rent uiteindelijk ook terug naar Suti. Suti is naast Ems het enige vrouwelijke personage dat ertoe doet in de film. Het andere Indische personage is Boon, de opzichter van de plantage. Ook zijn rol is belangrijk, maar voornamelijk in negatieve zin. Boon lijkt meer een allemansvriendje: hij is de opzichter op een Nederlandse plantage en is vriendelijk ten opzichte van Theo. Tijdens de Japanse overheersing lijkt hij over te lopen naar de Japanners. Een beetje een ‘zoals de wind waait...’ type. Als representanten van de Indische gemeenschap zijn er dus een sexy, beetje goedkoop aandoende jonge vrouw; een oude, traditionele vrouw en een klaploper.

Tussen de belangrijkste personages lijkt weinig echte strijd, met uitzondering van de innerlijke strijd tussen Ems en Theo. De belangrijkste strijd die iedereen lijkt te voeren is het overleven onder slechte omstandigheden. Iedereen probeert op zijn eigen manier een weg te vinden in de gebeurtenissen die zo’n grote invloed hebben op hun leven en de positie van de Nederlandse overheersing. Dit is een punt waarop ik in de volgende paragraaf dieper in ga.

4.3.4 Identiteit

Eerder in deze scriptie is het begrip ‘thuisloosheid’ van Morley en Robins aan de orde gekomen. Het probleem dat men moeite heeft met het vinden van een thuis. Dit ‘thuis’ kan volgens hen bestaan op verschillende niveaus en zij maken een onderscheid tussen een regionaal niveau en een nationaal niveau.

“*Thuis voelen*”, of de vorming van een identiteit op regionaal niveau is verbonden aan tradities, talen en culturen die de basis vormen voor een authentieke identiteit. Aan het begin van *Gordel van Smaragd* wordt deze indruk gewekt. In de opening van de film al door het Polygoonjournaal: “*Indië. Met zijn typische en dikwijls nog primitieve inlandse bevolking wier zeden en gewoonten ons westerlingen onbegrijpelijk lijken, maar voor den inlanders van de hoogste waarden zijn.*” Het regionale niveau van Indië wordt hier bij het begin van de film dus eigenlijk al vastgesteld. Op het regionale niveau ligt de nadruk op het sterk maken voor het kleine en de utopie van de underdog. Deze zaken zijn in *GORDEL VAN SMARAGD* terug te vinden in de neerbuigende manier waarop de Nederlanders met de lokale bevolking omgaan. Personages uit de lokale bevolking worden niet gezien als volwaardig leden van de samenleving. Dit blijkt wanneer Theo aangeeft dat Nederlanders na de oorlog dachten snel weer terug te kunnen naar de oude situatie waarin zij alle controle hadden.

Het andere niveau is het nationale niveau. Dit gevoel van nationalisme straalt men uit omdat men trots is op het eigen land en duidelijk wil maken dat men bij dit land hoort. Het nationale gevoel in deze film komt van twee kanten. De dominante versie is die van de Nederlandse nationaliteit; overheersend vanaf het begin en bepalend voor vele gebeurtenissen van de personages in het dagelijkse leven (bijvoorbeeld de manier van omgang tussen Nederlanders en de lokale bevolking). Tijdens de film wordt ook het Indische nationalisme van belang: Indonesië wil zich vrijmaken van Nederland om een zelfstandig land te worden. Tijdens het laatste gedeelte van de film is de kijker dan ook toeschouwer van het opbloeien van het nationale gevoel. Dit komt onder andere naar voren door de documentairebeelden met Soekarno en de leuzen die overal geschreven staan. Binnen het fictieve gedeelte van de film krijgt Theo op zijn plantage steeds meer te maken met de bevolking die zich steeds meer tegen de aanwezigheid van de blanken keert.

Er is een punt in de film waarop je kunt zeggen dat het regionalisme van Nederlands-Indië lijkt te veranderen in Indonesisch nationalisme. Dit moment bevindt zich helemaal aan het einde van de film. Dit geeft Ems ook een reden om in Indonesië te blijven en niet met Theo mee te gaan. Tijdens de hele film is Ems afhankelijk geweest van anderen. Ook Nederlands-Indië (de naam zegt het al) is tot het einde van de film behandeld vanuit Nederlands perspectief: een stuk land dat toebehoort aan Nederland waar de inlandse bevolking haar eigen gewoontes en gebruiken heeft. Een eilandengroep waar Nederland, met hard werken en gezond verstand de bevolking weer op de rails kan krijgen.

De beslissing van Ems om te blijven markeert het veranderpunt van het regionalisme naar het Indonesische nationalisme: het land heeft haar onafhankelijkheid gekregen en gaat verder zonder Nederlanders. Binnen het verhaal lijkt het onlogisch dat Ems niet met Theo mee zou gaan. Ze heeft immers niets om voor in Indonesië te blijven. Ems lijkt tegelijkertijd met Indonesië te zijn opgegroeid en moet nu, net als haar land, leren leven zonder de directe invloed van Nederlanders maar met alle herinneringen aan de bezettingsperiode. Het einde van de film betekent een nieuw begin voor Ems en haar Indonesië.

4.4 Vorm

4.4.1 Feit en fictie

Ik heb eerder in dit hoofdstuk aangegeven dat *GORDEL VAN SMARAGD* is onderverdeeld in tien hoofdstukken, die staan voor de tien jaren die de film beslaat. Ieder hoofdstuk binnen deze kroniek begint met ongeveer een minuut van documentaire beelden, geschoten in zwart-wit. Naast de verdeling in jaren zorgen de documentairebeelden ook voor de geloofwaardigheid binnen de film. De kijker wordt dus tijdens de film verschillende keren ‘uit het verhaal’ gehaald om naar zwart-wit beelden te kijken. Omdat de zwart-wit beelden worden begeleid door de stemmen van Ems en Theo die achteraf hun verhaal vertellen staan deze stukken buiten de film zelf. Het onderscheid tussen de documentairebeelden en het fictieve gedeelte in de film, is door het verschil in kleur en de inhoud van de beelden die worden getoond heel duidelijk. Het is dus niet mogelijk dat men als toeschouwer de twee soorten beelden door elkaar haalt. Bij aanvang van de zwart-wit beelden wordt de kijker heel duidelijk uit het fictieve verhaal gehaald. Het lijkt op dit moment alsof je als toeschouwer naar een samenvatting kijkt van het nieuws. De fictieve personages zien die nieuwsbeelden niet op de momenten dat de gebeurtenissen zich afspelen in hun leefwereld; de voice-overs vertellen hun verhaal immers in de verleden tijd en kijken dus terug op de gebeurtenissen. Er is dus bij het begin van ieder jaar sprake van een bepaalde mate van vervreemding¹⁷⁷ ten opzichte van het verhaal, omdat de kijker uit de leefwereld van de personages wordt gehaald en samen met een ‘alwetende’ stem de zwart-wit beelden bekijkt. Als kijker wordt de opbouw en opzet van de film getoond bij iedere minuut documentairebeelden. Het wordt duidelijk dat de fictieve wereld in het verleden ligt omdat de vertellers hun verhaal achteraf vertellen (dus niet synchroon met hun belevenissen in het verleden). De kijker wordt zich bewust van de constructie van de film: een verhaal dat is opgedeeld in tien delen. Wanneer na deze beelden het fictieve gedeelte weer begint, moet de kijker zich iedere keer aanpassen en opnieuw in het verhaal duiken.

Toch lijken de documentairebeelden qua voortgang van het verhaal niet te storen. Doordat de invloed van de geschiedenis op de levens van de personages zo groot is, is het voor de kijker van belang om meer achtergronden en gebeurtenissen uit de bewuste periode te weten. Het helpt de kijker om de onderlinge relaties en strubbelingen tussen de personages te kunnen plaatsen. Omdat de voice-overs tijdens de documentairebeelden al aangeven dat de beelden gevolgen hebben voor de persoonlijke levens, ga je er als kijker ‘voor zitten’ tot het verhaal zich verder afspeelt. De overgangen van de documentairebeelden terug naar het fictieve verhaal subtiel. Dit is bijvoorbeeld het geval in 1942. Ems geeft in haar voice-over aan: *“Daar hoorden we op 8 december 1941 van de aanval op Pearl Harbor.”* Het polygoonjournaal vervolgt daarna: *“Medeburgers, mannen en vrouwen, van welk ras of geloof gij zijt, ik roep u tot vervulling van een harde maar verheven*

¹⁷⁷ Het begrip vervreemding is geïntroduceerd door Bertold Brecht. Hij wilde hiermee aangeven dat de toeschouwer (in zijn geval bij toneelvoorstellingen) door bepaalde acties of constructies van de makers uit het fictieve verhaal wordt getrokken. Op de momenten van vervreemding beseft de kijker dat hij aan het kijken is naar een wereld die voor hem is geconstrueerd, omdat deze constructie aan de kijker wordt duidelijk gemaakt.

plicht jegens koningin en koninkrijk, de Indische gemeenschap en u zelve, de plicht van de onderdaan in oorlogstijd. God geve dat wij waardig zijn aan de taak die voor ons ligt.” Tijdens de toespraak van de journaallezer verandert deze toespraak van aard. De toespraak begint buiten de leefwereld van de personages. Door de aanwezigheid van een radio in de kamer van Theo en Ems is het laatste gedeelte van de toespraak te horen via de radio. De kijker hoort de toespraak als het ware op hetzelfde moment als de personages; het geluid is geïntegreerd in hun leefwereld. Op deze manier ziet de kijker direct de reactie van Theo en Ems op deze aankondiging en zie je ook direct hoe zij omgaan met ‘de geschiedenis’. Op deze manier wordt de invloed van de geschiedenis duidelijk en kan de kijker direct verder in het verhaal van de personages.

4.4.2 Inventions en details

Een gedeelte van dit hoofdstuk tot nu toe gaat over de claim van waarheid die door middel van de documentairebeelden wordt opgeroepen. Aan de hand van Rosenstone heb ik eerder aangegeven dat historische films gebruik maken van *inventions*, verzinsels. Van de kleinste details binnen een beeld tot aan grote evenementen, een historische film kan niet zonder het gebruik van verzinsels om een verhaal binnen een bepaald tijdsbestek te kunnen vertellen en om ervoor te zorgen dat de film interessant blijft.

Verzinsels komen ook in *GORDEL VAN SMARAGD* voor. Zo zal bijvoorbeeld de Soos niet iedere avond gevuld zijn met alleen maar mannen in witte pakken met strik, of zal het interieur van het huis van Theo en Ems zijn opgebouwd naar voorbeelden van interieurs uit die periode. Verzinsels worden ook vaak gebruikt om een periode te comprimeren. Het is niet mogelijk om bij een periode van bijvoorbeeld verzet alle handelingen te laten zien. Dit gebeurt bijvoorbeeld door kinderen op straat met stenen te laten gooien naar Ems. Ook het verzet tegen de Nederlanders komt voor Theo’s plantage neer op een aantal momenten waarop men brand sticht op de plantage. Bij iedere vernieling lijkt het alsof er meer rebellen zijn: Theo ondervindt steeds meer verzet van de rebellen. Doordat de vernielingen steeds erger worden, past Theo’s verhaal binnen het grotere verhaal van Nederlanders die in Indonesië op steeds groter verzet botsen.

Zoals hierboven aangegeven kunnen details in een film een deel uitmaken van de verzinsels. Caughie stelt dat je als toeschouwer plezier beleeft aan het kijken naar historisch drama door de aanwezigheid van deze details. Niet het voortstuwend narratief, maar het observeren van het dagelijks bestaan van de personages uit een andere tijdsperiode heeft onze aandacht. De manier waarop de ontwikkelingen worden getoond is in dit verband van belang. Het gaat om observeren en niet zozeer om identificeren, volgens Caughie. De aanwezigheid van details ontnemen ons de mogelijkheid om de geschiedenis te kunnen begrijpen; we ervaren de situatie alleen. Details kunnen zich voordoen in alle hoofdstukken van de film: een fotokaart met de afbeelding van een meer bijvoorbeeld die Theo en Ems naar elkaar sturen. Ze zijn samen bij dit meer geweest en hebben hier hun eigen herinneringen aan. Of een opgezette panter in het huis van Oom. Theo geeft bij het begin van de film aan dat hij naar Indië vertrekt om panters op straat te zien lopen. Na de vernielingen van de oorlog is het huis van Oom een grote puin hoop, alleen de panter staat nog

overeind. Daarnaast is ook kleding een manier om een gevoel op te roepen, maar op de kleding kom ik terug bij de mise-en-scène. Kleding

Het gevoel, de nostalgie is dus van belang. De aanwezigheid van nostalgie verkleint volgens Jameson de afstand met het historisch verhaal en maakt de kijker subjectief. Wanneer een film voldoende verziensels en details heeft die de kijker terug kunnen voeren naar de periode waarin de film zich afspeelt krijgt het gevoel dus een belangrijkere plaats dan de objectieve wens voor historische feiten. De fictieve gedeelten zijn in *GORDEL VAN SMARAGD* goed uitgewerkt wanneer het gaat om de *look* van het verleden. Maar de aanwezigheid van de documentairebeelden kunnen invloed hebben op de objectiviteit. De beelden zorgen er immers voor dat de kijker een portie geschiedenis meekrijgt die zich in eerste instantie buiten de leefwereld van de personages bevindt. Het gevoel van nostalgie kan in deze documentairebeelden worden opgeroepen; sommige beelden tonen bijvoorbeeld feesten van de lokale bevolking. De afstand tot documentairebeelden lijkt echter groter dan de afstand die men heeft tot fictieve beelden. Volgens Jameson verdwijnt deze afstand bij fictieve beelden ook wanneer men nostalgische gevoelens heeft ten opzichte van de periode die wordt getoond.

De mogelijkheid tot inleving en de aanwezigheid van nostalgische gevoelens zijn bij *GORDEL VAN SMARAGD* aan de orde. Het wordt de kijker mogelijk gemaakt om zich in te kunnen leven in het verhaal. De aanwezigheid van de documentairebeelden haalt de kijkers misschien uit hun verhaal, aan de andere kant kunnen de voice-overs van de personages (die ook hun gevoelens uiten in hun vertellingen) ervoor zorgen dat de kijker niet helemaal uit het verhaal wordt gezogen maar wel nostalgische gevoelens tegenover de fictieve beelden kunnen ontwikkelen en blijven houden.

4.4.3 Mise-en-scène

Zoals ik hierboven heb aangegeven is de *look* van het verleden dus belangrijk bij een historische film. Een belangrijk onderdeel bij film is hoe de film eruit ziet. Voor dit gedeelte van de analyse maak ik gebruik van het boek *Film Art* van Bordwell en Thompson.¹⁷⁸ De onderdelen die hier aan de orde komen zijn de omgeving (setting), licht, kostuums en het geluid. De kenmerken tonen of een film zo realistisch mogelijk is gemaakt of niet.

Allereerst de *omgeving*. In de film *GORDEL VAN SMARAGD* wordt de bestaande omgeving gebruikt als sets. De omgeving heeft een duidelijke functie binnen de film. Er zijn een aantal plaatsen waar het verhaal zich afspeelt. De Soos en de tuinen eromheen, de plantage van Theo, het Jappenkamp waar Theo in zit en het treinstation zijn de vier belangrijkste locaties. Twee plaatsen geven eigenlijk de twee grootste tegenstellingen aan: de Soos, waar Ems zich op haar gemak voelt voordat de oorlog uitbreekt en waar ze haar lichaam verkoopt om Theo te redden, draait eigenlijk altijd om een grote groep mensen. Het is de plaats die bij Ems hoort en waar zij zich, zelfs tijdens de Japanse bezetting, nog thuis voelt. De plantage is het domein van Theo. Het komt eigenlijk pas in beeld na afloop van de oorlog, wanneer Theo en Ems besluiten om samen daar te wonen. Geen van deze locaties wordt echter in zijn geheel getoond. Het zijn altijd alleen de gedeelten die nodig

¹⁷⁸ Bordwell, David & Thompson, Kristin, *Film Art, an Introduction*, McGraw-Hill Companies, Wisconsin, 5^e druk, 1997 (eerste druk 1979)

zijn voor de actie binnen de scène die worden getoond. Ook de onderlinge relaties tussen de locaties wordt nooit helemaal duidelijk. Zo blijft het de vraag hoe dicht de Soos eigenlijk bij de plantage ligt of hoe uitgestrekt de plantage zelf is.

De omgeving wordt wel veel en vaak in beeld gebracht als achtergrond, om aan het begin van de film de idyllische situatie te benadrukken. Alles omgevingsbeelden tonen een paradijselijke situatie waarin liefde opbloeit: Theo en Ems zijn met stralend weer bij een meertje waar mooie, felgekleurde bloemen omheen bloeien. Er is niets of niemand te zien buiten het tweetal om; een mooie omgeving voor een verliefd koppel. De omgeving van het Jappenkamp van Theo komt ook goed naar voren. Binnen de hekken van het kamp is er alleen maar zand. Op de achtergrond zijn wel bomen, maar binnen het kamp groeit of bloeit er niets; er is alleen maar zand. De omgeving komt op dit moment overeen met de sfeer in de film: voor de personages in het kamp groeit er geestelijk niets. De verschrikkingen van de personages worden doorgevoerd in de omgeving waarin ze zich gedwongen bevinden. De film toont later in de film ook de bijna ondoordringbare bosrijke omgeving van de plantage waarop Theo en Ems wonen. Dit helpt bij het versterken van het gevoel van Ems: ze voelt zich alleen en eenzaam. De omgeving is dus gedurende de film op verschillende manieren van belang en het zorgt ook voor een dekking van de personages in hun omgeving.

Een aspect dat veel te maken heeft met de setting is het gebruik van *licht*. Ten eerste is er het gebruik van zwart-wit beelden en beelden in kleur. De zwart-wit beelden van de documentaire en polygoonjournaals benadrukken de authenticiteit van de beelden. Er was immers geen kleurentelevisie, dus deze beelden kunnen niet anders dan kleurloos worden overgenomen. De overgang naar kleur maakt voor de toeschouwer extra duidelijk dat het fictieve gedeelte van het verhaal weer begint. Ten tweede is er natuurlijk het gebruik van dag- en nachtlucht. De scènes die zich overdag afspelen zijn allemaal overgoten met zonlicht. Het zorgt voor een tropische sfeer. De nachtscènes spelen zich af óf rondom de plantage van Theo of net buiten de Soos. Zo is er de scène waarin Ems bekent dat ze in de oorlog sex heeft gehad met de Japanse officier. Ze vlucht na de bekentenis naar buiten. Theo volgt haar. Buiten stort de regen met bakken uit de hemel. Het is aardedonker. De enige verlichting komt van binnen uit de Soos en er is verlichting naast de tennisbaan waar Ems heen is gevluht. Theo rent achter haar aan. Ems is helemaal gekleed in het zwart, Theo in het wit. Door de kleurkeuze van de kleding steken Theo en Ems tegen elkaar af. Omdat de omgeving zo donker is, valt Theo extra op omdat zijn witte kleding duidelijker afsteekt tegen de donkere achtergrond. Dit voorbeeld komt ook terug in het volgende onderwerp.

Een aspect van belichting is het gebruik van *kleur*. Er zijn in de film drie verschillende kleurtinten te ontdekken. Deze tinten worden gebruikt om een gevoel of een sfeerbeeld aan te geven, zonder dat een kijker dit per direct kan definiëren. Het eerste gedeelte van de film is geschoten met een rood kleurenfilter. Dit zorgt voor een heldere en warme kleur, die overeenkomt met de situatie op dat moment: er is geen vuiltje aan de lucht en de liefde tussen Theo en Ems bloeit op. Het tweede gedeelte van de film heeft een gelige kleur, een koel filter. Dit is de periode waarin Theo in het kamp zit. De omgeving bestaat hier voornamelijk uit zand en stof, en de kleur versterkt dit gevoel. Het zorgt er dus voor dat men onbewust een killer gevoel krijgt bij dit gedeelte van de film, waarbij het onbehaaglijke gevoel uit het kamp wordt versterkt. De derde en laatste

overheersende kleur die wordt gebruikt is een groene kleur. Dit is de periode waarin Theo en Ems op de plantage wonen en de strijd aangaan tegen het nationalistische leger van Soekarno en op bepaalde manier ook tegen elkaar. De twee lijken steeds verder uit elkaar te groeien en Ems lijkt zich ook beter te kunnen voelen bij de republikeinen. Zo blijkt dus dat de kleur voor het verhaal van groot belang is om het gevoel te versterken. Het roept een gevoel op dat niet altijd kan worden uitgedragen door woord of gebaar, maar dat op deze manier extra ondersteuning krijgt.

Belangrijk voor de realiteit van de film is het gebruik van *kostuums*. Het verschil tussen Nederlander en Indo wordt onder andere door de kledingkeuze uitgedrukt. De Nederlanders verschijnen avond aan avond in wit of beige pak, compleet met strik in de Soos, waar Ems in de mooie jurken optreedt. De kleding straalt klasse en rijkdom uit. De kleding zorgt ervoor dat de personages eenvoudig te plaatsen zijn in de tijd. De jurken die Ems en de andere vrouwen dragen uit de jaren 30, de witte pakken met strik van de mannen leveren een bijdrage aan de geloofwaardigheid van de personages.

Kostuums maken volgens Caughie deel uit van de details in een film. Deze zorgen ervoor er een gevoel van nostalgie wordt opgeroepen. Door het zien van de oude kledingstijl van de personages kan dit gevoel ontstaan. Herinneringen worden opgeroepen aan kleding die men kent van foto's uit de bewuste periode, kleding die men zelf heeft gehad of kleding van moeder. De Indische bevolking in de film is bijna altijd gekleed in traditionele klederdracht: veelkleurige doeken die een exotische uitstraling geven. Ook binnen de verhaallijn is de kleding van belang. Op een avond, wanneer Ems bij Suti is voor medische verzorging, wil ze teruglopen naar huis. Dit wordt haar afgeraden, en ze wordt thuisgebracht met een fietstaxi. De man die haar thuisbrengt spoort haar aan één van de doeken om haar heen te wikkelen als rok, zodat er geen misverstanden ontstaan. Ems stemt hierin toe. Verderop in het verhaal, wanneer Ems vaker bij de revolutionairen komt, draagt zij meerdere keren de doeken, totdat ze deze uiteindelijk teruggeeft. Ze kiest er op dit moment voor om zich niet bij hun aan te sluiten, maar blijft nog voor bij man en de rijkdom. De kleding speelt dus op een groot niveau een rol omdat het ervoor zorgt dat het lijkt op kleding uit die periode, en dat het zorgt voor de scheiding tussen arm en rijk, tussen Nederlander/ Indo of lokale Indische bevolking. Op de tweede plaats neemt kleding dus ook binnen de relaties tussen personages een belangrijke plaats in.

Naast het beeld is natuurlijk ook het geluid van belang. Veel van het geluid is diegetisch. Dit houdt in dat het geluid te vinden is in de leefwereld van de personages zelf. De film opent met het geluiden van beesten die we associëren met tropische bestemmingen. Een belangrijk onderdeel van geluid is het gebruik van muziek. De muziek dient als bindmiddel tussen Theo en Ems. Theo komt af op de zingende Ems in de Soos en de nummers spreken feitelijk als een soort mentale verbinding. Ems zingt een aantal liedjes in de Soos waarbij de niemand anders aankijkt dan Theo. De tekst van de liedjes slaat op de situatie waarin ze zich bevinden. Een voorbeeld hiervan is *'you go to my head...'* en *'they can't take that away from me...'* De liedjes die Ems in de Soos zingt, dienen dus als achtergrond voor de ontwikkeling van hun relatie. Het begin van de film wordt ondersteund door bekende Amerikaanse nummers. Over het algemeen zijn dit vrolijke liefdesnummers. Terwijl we Ems horen zingen in de Soos, zien we de beelden waarin een liefdesrelatie tussen de hoofdpersonen

zich ontvouwt. Af en toe wordt er geswitched naar een zingende Ems in de Soos, maar verder dienen de nummers ervoor om het verstrijken van een bepaalde periode aan te geven.

De Amerikaanse nummers zijn in de oorlogsperiode verboden, waardoor Ems dan alleen nog nummers zingt die voor de Nederlandse toeschouwer niet te verstaan zijn. De liedjes hebben een heel melancholische boventoon, waardoor het meer de invloed heeft van een droevige melodie dan een lied. Tijdens deze nummers, waarin Ems ook verschillende kledingstukken aanheeft om aan te geven dat er een bepaalde periode voorbij gaat, zien we beelden van Theo in het Jappenkamp. Theo geeft in de film ook aan dat hij de oorlog heeft overleefd door te dromen; dromen van een zingende Ems. De woorden die voor Nederlandse kijkers geen betekenissen hebben, zijn voor Indische toeschouwers waarschijnlijk wel verstaanbaar. Het kunnen bekende liedjes zijn die herinneringen oproepen aan deze periode. Deze liedjes kunnen voor een Indisch publiek dus een andere functie vervullen binnen de film dan voor een Nederlands publiek. Tijdens het laatste gedeelte van de film op de plantage, is er eigenlijk geen sprake meer van muziek. Dit staat voor het feit dat er tussen Ems en Theo ook eigenlijk geen communicatie meer is. Ze spreken nog wel met elkaar, maar echt praten, doen ze niet. De muziek die hen verbond is dus afwezig.

Er zijn uiteraard ook geluiden die zich niet in de leefwereld van de personages bevindt. Ten eerste is dit natuurlijk het geval met de geluiden bij de documentairebeelden. De personages zien deze beelden op dat moment niet. Het zijn immers beelden en geluiden die niet op de televisie of radio van de personages te zien of te horen is, maar achteraf worden verklaard. Deze beelden en geluiden zijn non-diegetisch. De enige uitzondering op dit punt is de aanval op Pearl Harbor. Dit wordt eerst aangegeven in documentairebeelden, maar daarna ook via een radiobERICHT. Dit bericht begint als non-diegetisch maar eindigt als diegetisch, wanneer het te horen is op de radio in de hotelkamer van Ems en Theo. Ook de voice-overs van de personages, het commentaar op de beelden, is non-diegetisch. Het zijn wel de personages zelf, maar ze geven een terugblik op een situatie die zich jaren eerder heeft afgespeeld. Het geluid zorgt dus voor een verbinding tussen de belangrijkste personages en zorgt daarnaast voor de verbinding van het publiek met de periode waarin de film zich afspeelt.

4.4.4 History from below

In een eerder hoofdstuk heb ik de problematiek van *history from below* behandeld. In dit hoofdstuk wil ik analyseren of *history from below* een concept is dat op de film *GORDEL VAN SMARAGD* kan worden toegepast. De alledaagse geschiedenis is bij *history from below* van belang. De nadruk ligt meer op de dagelijkse verwickelingen waar gewone mensen mee worstelen en niet zozeer op de grote politieke gebeurtenissen. Daarnaast is ook de mondelinge overdracht van cultuur en tradities aan de orde bij *history from below*. De vraag is nu of *GORDEL VAN SMARAGD* voldoet aan de kenmerken die gelden voor een historische film met het perspectief van de alledaagse geschiedenis.

Het eerste kenmerk van deze benadering van geschiedenis zorgt direct voor problemen. Het is inderdaad het alledaagse leven waar de personages in de film mee worstelen, maar het is onmogelijk om te zeggen dat de nadruk niet ligt op de plaats van de grote politieke gebeurtenissen, de geschiedenis, binnen de film. Er wordt een duidelijk onderscheid gemaakt tussen de geschiedenis

en de leefwereld van de personages. De geschiedenis neemt wel degelijk een belangrijke plaats in binnen de film. Bij *history from below* zijn de politieke gebeurtenissen (de grote geschiedenis) niet te zien binnen de film. Men ziet alleen de invloed van deze gebeurtenissen op de levens van de personages in het fictieve verhaal. Op dit punt past *GORDEL VAN SMARAGD* niet exact binnen het principe van *history from below*.

Aan de ene kant is er in de film wel te *zien* welke invloed gebeurtenissen zoals de oorlog en de ontluikende onafhankelijkheidsstrijd hebben. De personages *vertellen* het daarnaast ook. De film draait om de ontwikkelingen van de personages binnen een veranderende omgeving. Het laat ons zien hoe personages hun best doen om te overleven binnen de continu veranderende omgeving en toont uiteindelijk de onmacht: de liefde tussen Ems en Theo had onder andere omstandigheden misschien kunnen overleven, maar door de ervaringen die ze binnen de geschiedenis hebben opgedaan houdt de liefde geen stand. Theo vertrekt terug naar Nederland omdat het hem niet is gelukt om de geschiedenis te verslaan. Hij is slachtoffer geworden van de omstandigheden waar hij niets aan kon doen. Omstandigheden die zo'n grote invloed op zijn leven hadden dat hij heeft gekozen om een nieuw leven op te bouwen terug in zijn vaderland.

De omschrijving van *history from below* geeft aan dat de kijker de politieke geschiedenis zelf niet ziet. Deze geschiedenis is echter in de documentairebeelden wel degelijk aanwezig als kader voor de gebeurtenissen die de personages meemaken. Toch is het in *GORDEL VAN SMARAGD* wel altijd het verhaal 'van below' dat wordt verteld. De geschiedenis schept de omstandigheden, de invulling volgt in het fictieve gedeelte. Met een kleine aanpassing kan de film voldoet de film op dit punt naar mijn idee wel aan de criteria van de *history from below*.

Het tweede kenmerk is de overdracht van cultuur. De 'grote' geschiedenis is terug te vinden in geschiedenisboeken, de geschiedenis van individuen wordt alleen mondeling overgebracht. Bij *history from below* gebeurt dit door bijvoorbeeld persoonlijke foto's te integreren in de film. Op deze manier kan binnen de film een link worden gelegd door het heden in de film en een verder verleden. *GORDEL VAN SMARAGD* heeft deze link niet. De documentairebeelden in de film zijn geen persoonlijke beelden van één van de personages. De beelden zijn ook te zien via een kanaal waardoor gewoonlijk de 'grote' geschiedenis wordt verteld: het journaal. Het journaal toont immers de gebeurtenissen en situatie in de wereld en had begin jaren 40 geen of weinig plaats voor persoonlijke verhalen binnen de oorlogen. Ook op dit punt voldoet *GORDEL VAN SMARAGD* dus niet helemaal aan de definitie van *history from below*. Aan de andere kant wordt de persoonlijke geschiedenis wel doorverteld. We volgen de personages door de tien jaar en worden begeleid in het commentaar door dezelfde personages. De personages geven zelf aan welke ontwikkeling zij hebben gemaakt in die jaren en welke gevoelens zij hierbij hadden. Dit kan natuurlijk ook worden gezien als een manier van geschiedenis vertellen. Door de voice-overs van de personages wordt de film namelijk wél een persoonlijke manier van herinneren; niet door foto's van vroeger, maar doordat de personages verhalen vertellen over vroeger. Ook op dit punt valt de film in feite binnen de kenmerken van de alledaagse geschiedenis, maar met een kleine aanpassing.

GORDEL VAN SMARAGD is een film waarin het verhaal draait om het alledaagse leven en de persoonlijke ontwikkelingen van de personages binnen een groter geheel: de politieke

ontwikkelingen. Het draait om het proces van de personages om hun leven vorm te kunnen geven binnen een veranderende omgeving waar ze zelf geen invloed op hebben. *GORDEL VAN SMARAGD* past dus binnen de definitie van een *history from below*.

4.4.5 Het individu of de geschiedenis?

Bij de alledaagse geschiedenis binnen de film draait het dus om de relatie tussen de personages en de geschiedenis. Deze paragraaf dient om te onderzoeken of het de individuen zijn de geschiedenis kleuren of andersom: de geschiedenis die de individuen kleurt.

Beide benaderingen zijn te vinden in de film. Ze zijn echter niet op hetzelfde niveau te vinden. Ze kunnen op een andere manier geïnterpreteerd worden. Ik zal beide interpretaties uitleggen.

Binnen het fictieve gedeelte van de film is er één die duidelijk de boventoon voert. De geschiedenis neemt, zoals hierboven ook is aangegeven een duidelijke plaats in binnen de levens van de personages. Hun leven wordt immers gevormd door de gebeurtenissen die zich buiten hun leefwereld afspelen, maar die wel van invloed zijn op de levens en keuzes die de personages maken. De komst van de Tweede wereldoorlog is hier een goed voorbeeld van. Theo en Ems hadden niets te maken met het feit dat de oorlog uitbrak in Europa en uiteindelijk door Japan terecht komt in Nederlands-Indië. De komst van de oorlog zorgt er echter voor dat de levens van Theo en Ems totaal op z'n kop staan. Theo moet vluchten en komt terecht in een Jappenkamp, Ems wordt gedwongen om de bijvrouw van een Japanse officier te worden om het leven van Theo te sparen. De geschiedenis heeft dus grotere invloed op de levens van de personages dan omgekeerd het geval is. De geschiedenis kleurt dus de levens van de personages, de individuen aan de hand van de grote invloed die de geschiedenis heeft op de personages. Binnen het fictieve gedeelte van de film is er van de omgekeerde stelling weinig te merken. De personages ondernemen geen acties om de geschiedenis te veranderen en zorgen dus niet voor een blijvende verandering van de politieke gebeurtenissen binnen de fictieve leefwereld.

Toch kleuren de personages ook de geschiedenis. Niet zo sterk op het niveau van het verhaal zelf. Ze ondernemen zelf geen acties die de loop van de geschiedenis drastisch hebben veranderd, maar ze kleuren de geschiedenis wel voor ons als kijker. Wanneer Theo bijvoorbeeld spreekt over grote aantallen doden, en er wordt in de directe omgeving van de personages iemand vermoord, dan kleurt dit de geschiedenis voor de kijker. De levens van de personages en de individualisering van het verhaal zorgen ervoor dat de grote gebeurtenissen een persoonlijk verhaal krijgen. De personages geven op deze manier de geschiedenis wel degelijk een kleur mee.

4.5 Conclusie

Dit hoofdstuk is de analyse van de het onderwerp van deze scriptie: *GORDEL VAN SMARAGD*. In de conclusie wil ik een aantal punten uit de analyse nogmaals aan de orde laten komen en verbinden met punten die eerder in de theorie aan de orde zijn gekomen.

In dit hoofdstuk zijn verschillende onderdelen van de inhoud en vorm van de film aan de orde gekomen. Inhoud en vorm zijn voor de analyse als afzonderlijke aspecten behandeld, maar film bestaat juist uit de combinatie waarbij vorm en inhoud samensmelten en een totaalplaatje vormen. Toch wil ik een aantal losse onderdelen naar voren halen. Eén van deze zaken is de *history from below*. We zien mensen die in hun dagelijks leven worstelen met de situatie die de geschiedenis ze oplegt. Situaties waar ze niets aan kunnen doen omdat de invloed van politieke gebeurtenissen doorklinkt in hun leven. Het alledaagse leven wordt tegenover de geschiedenis geplaatst, en de geschiedenis wint. We zien in de film dus feitelijk het proces waar de personages doorheen gaan in hun poging om hun leven zo goed mogelijk in te richten. We volgen de personages, met Theo en Ems natuurlijk het meest op de voorgrond, in een proces waarin zij proberen met de veranderingen om te gaan die de geschiedenis aanbrengt in hun leven.

Ik heb in de bespreking aangegeven dat het principe van *history from below* lastig is om toe te passen op deze film. De oorzaken heb ik al aangegeven. De twee belangrijkste elementen moeten allebei worden aangepast om de theorie toe te kunnen passen op *GORDEL VAN SMARAGD*. Toch heb ik besloten om de film wel te behandelen als *history from below*. De reden voor deze keuze is eenvoudig: het basisprincipe van de theorie komt exact overeen met de sfeer van de film. Het is een verhaal waarin het individu wordt gevolgd in de strijd tegen de grote, politieke omstandigheden. We volgen in de film het proces van de personages waarin ze proberen grip op hun leven te krijgen.

In het hoofdstuk is het begrip ‘proces’ al gevallen, in de context van geschiedenis als proces. In deze film is het dus niet alleen de geschiedenis die we als proces te zien krijgen, maar hierbinnen ook de ontwikkelingen van de personages die mee veranderen met de geschiedenis. Ik denk ook niet dat de processen los van elkaar te zien zijn, juist omdat de geschiedenis zo’n grote invloed heeft op de alledaagse levens. De personages veranderen dus met de geschiedenis mee. De geschiedenis loopt misschien voorop tijdens het grootste gedeelte van de film: de personages lijken altijd lijdend voorwerp die niets kunnen beginnen tegen de macht van de politieke gebeurtenissen. Seunke maakte in zijn film al zijn personages afhankelijk van de geschiedenis. Juist omdat de invloed van de geschiedenis zo duidelijk naar voren komt in de film onderdaan de personages alle gebeurtenissen zonder hier iets tegen in te kunnen brengen. Aan het einde van de film neemt Ems de beslissing om in Indonesië te blijven. Op dit moment heeft zij de geschiedenis als het ware ingehaald door haar eigen beslissing te nemen. Theo zegt in de voice-over dat de meeste Nederlanders kozen voor een leven in Nederland; Ems neemt op dit moment voor het eerst een andere beslissing dan Theo’s voice-over ‘voorschrijft’. Tijdens de film heeft Theo de gevoelens van Ems aan de kijker verteld. Nu komt wat hij verteld niet overeen met de keuze die Ems heeft gemaakt.

Een opvallend en belangrijk punt in de film is de aanwezigheid van zowel fictionele beelden als documentairebeelden. De film wordt opgedeeld in verschillende delen en bij de documentairebeelden vertellen Theo en Ems wat ze inhouden en welke gevolgen de beelden hadden op hun eigen leven. De documentairebeelden hebben een grote invloed de manier waarop we als toeschouwers naar de film kijken. Zo bestaat de opening van de film uit een Nederlands

polygoonjournaal waarin de journaallezer zegt: *“Indië. Dit wonderlijke en prachtige land rondom den evenaar. 65 maal zo groot als het moederland en meer dan 70 miljoen inwoners. Indië. Met zijn typische en dikwijls nog primitieve inlandse bevolking wier zeden en gewoonten ons westerlingen onbegrijpelijk lijken, maar voor den inlanders van de hoogste waarden zijn.”* Een duidelijke stelling aan het begin van de film: de Indische bevolking is primitief, onderontwikkeld en leeft zijn leven naar maatstaven waar wij als ontwikkeld land niets van begrijpen. Ook de beelden bij deze tekst liegen er niet om. De ‘zedes en gewoontes’ bestaan uit vrouwen met een ontbloot bovenlijf die een exotische dans uitvoeren. Voor iemand die kijkt vanuit het perspectief dat we eind jaren 90 hebben lijken deze beelden nog het meest op de journaalbeelden die we nu vanuit Afrikaanse landen te zien krijgen. De verhoudingen tussen Nederlanders en de inlandse bevolking worden op deze manier direct duidelijk gemaakt: de ontwikkelde, verheven westerling en de primitieve, onderontwikkelde inlander. De dans overigens die in deze openingsscène te zien is komt later in de film in kleur in ongeveer dezelfde vorm nogmaals voorbij. Het betreft hier een feest waarbij Theo en Boon aanwezig zijn en aangeven dat ze niet bang zijn voor aanvallen tijdens de feestperiode. Ze staan er allebei onbeholpen bij en kijken met een soort vertedering naar het offer dat door de Indonesische bevolking wordt gebracht. Het lijkt alsof ze geen idee hebben waar het feest over gaat.

Het personage van Ems lijkt zich aan het begin van de film te confirmeren aan dit beeld. Gedurende de film wordt het beeld van de primitieve bevolking, en Ems als onderdeel hiervan, langzaam ontkracht. Het blijkt vooral in de periode na de oorlog dat de Indische bevolking lang niet zo primitief is als het Nederlandse, koloniale perspectief ons in het begin van de film wil doen geloven. De bevolking is in de loop van de film steeds zelfstandiger geworden en accepteert de overheersing van de Nederlanders steeds minder. Wanneer Ems uiteindelijk kiest om in Indonesië te blijven markeert dit het feit dat de ‘primitieve bevolking’ zich ontwikkeld heeft tot een volwaardig volk. Een volk dat de aanwezigheid van de Nederlander niet langer nodig heeft of op prijs stelt.

Aan het begin van de film toont de filmmaker een Nederlands, koloniaal perspectief. De voice-overs van de introductie, 1939 en 1940 versterken dit Nederlandse perspectief. Naast het polygoonjournaal krijgt de kijker de informatie over de politieke geschiedenis van Theo. Op persoonlijk niveau geeft Theo aan dat hij naar Indië vertrekt om te kijken naar panters die op straat lopen, puur voor de sensatie dus. Verder geeft hij zijn eigen ontwikkeling aan in 1940 wanneer hij een eigen huis krijgt. Het enige dat Ems te zeggen heeft is dat ze 23 was, een onbezorgd leven leidde en bang was dat ze niet op de hoogte kon blijven van de Europese mode.

Het vertelperspectief komt dus vanuit de Nederlandse hoek. Ems is in de voice-over wel aanwezig, maar voegt niets wezenlijks toe aan onze kennis op dit moment. Eerder omgekeerd: terwijl het nieuws de situatie ‘typeert’ en Theo op zoek gaat naar panters geeft Ems nog geen enkele woord van grote interesse. Dit blijkt in de voice-overs vaker het geval te zijn. Van de tien jaren voice-overs is Theo in negen hiervan aanwezig. Ems ontbreekt, met uitzondering van 1946, de gehele periode na de oorlog. Binnen de voice-mails is het Theo die meestal als eerste aan het woord is (alleen wanneer Theo niet aanwezig is als verteller komt Ems als eerste aan het woord). Qua tekst heeft Theo ook de overhand. Hij is, naast de journaallezers, degene die aangeeft wat we zien

en welke invloed het heeft gehad op hun leven. Hij vertelt een gedeelte van de grote geschiedenis en de pogingen van Theo en Ems om binnen de veranderende situatie een plaats te vinden. Theo geeft in een aantal van zijn verhalen ook aan hoe Ems zich voelt en wat haar beweegredenen zijn voor sommige acties (zoals hun huwelijk). Theo profileert zich meer als alwetende verteller dan als één van de hoofdpersonen. Hij lijkt een belangrijker plaats in te nemen in het verhaal dan Ems. De film maakt dus gebruik van een blanke, Nederlandse man als alwetende verteller. Dit zorgt ervoor dat we als kijker ons identificeren met deze overheersende blik.

Alleen aan de hand van de voice-overs lijkt het vertelperspectief bij Nederland te liggen: de opening van de film, de overheersing van 'alwetende' Theo in de voice-overs zorgen ervoor dat we als kijker het verhaal te zien krijgen vanuit een overheersend Nederlands perspectief. De vraag rijst dan wiens verhaal eigenlijk wordt verteld? In eerste instantie is dit naar mijn idee het verhaal van Theo. In het hoofdstuk heb ik aangegeven dat Theo het personage is dat een verandering doormaakt, buiten de door de geschiedenis opgelegde veranderingen van omgeving. Theo verandert in de film, hij ontwikkelt zich van een jonge man die puur op sensatiezucht naar Nederlands-Indië komt. Hij komt in Indië aan met een doel, besluit er een bestaan op te bouwen en weet dit, ondanks vele tegenslagen, toch te realiseren. Wanneer hij geen verdere uitweg meer ziet en zijn onderneming, zijn bestaan, is opgeblazen ziet hij geen andere mogelijkheid dan terug te keren naar Nederland. Hier zal hij opnieuw een bestaan op moeten bouwen. Theo is ook een personage waar men als kijker medeleven voor kan voelen. Hij komt aan als vreemdeling en is niet bekend met de gewoonten van het land. Door zijn soms verkeerde interpretaties kunnen we meevoelen met hem. Wanneer hij erachter komt dat Ems getrouwd is met Herman, zien we ook sneller Theo als slachtoffer en Ems direct als 'makkelijk'. Mede door de angst van Theo en zijn pogingen om te overleven in het kamp groeit de sympathie.

Het personage van Ems heeft dit naar mijn idee minder snel. Omdat ze relatief weinig aan het woord is en weinig eigen gevoelens claimt in de voice-overs, krijgt de kijker minder van haar te weten. We leren haar kennen als jonge, zwoele zangeres. Een jonge vrouw die naar mannen toe heel makkelijk is: ze stapt op eigen initiatief af op Theo terwijl ze getrouwd is. Ems is natuurlijk geen personage waar men als kijker een hekel aan krijgt, maar empathie is ook niet zo snel te vinden. In de oorlogsperiode geeft Ems door haar acties aan van Theo te houden, het lukt haar om Theo te helpen door haar lichaam te verkopen aan een Japanse officier. Ook na de oorlog gebeurt er in de ontwikkeling van Ems niet veel. Het opzetten van de Soos mislukt, haar huwelijk met Theo lijkt ook geen rozengeur en maneschijn en op de plantage lijkt ze eenzamer dan ooit. Er is voor Ems dus wel een startpunt als personage, maar er lijkt geen ontwikkeling te zitten in het karakter. Het einde van de film lijkt om deze reden onlogisch. Ems heeft de hele film de belangrijke beslissingen overgelaten aan Herman en Theo. Ze eigent zich tijdens de film niets toe. Zelfs haar verleden heeft ze te danken aan Herman. Binnen het verhaal lijkt het logisch dat Ems met Theo mee gaat. Ze laat immers niets achter in Indonesië. Toch besluit ze te blijven. Het besluit om te blijven heb ik in het hoofdstuk zelf toegelicht: ze gaat in een nieuw land een nieuw bestaan opbouwen.

Wanneer deze beslissing wordt geplaatst binnen de vertelstructuur kan een tweede conclusie worden getrokken over wiens verhaal er wordt verteld. De eerste conclusie is dat de

vertelstructuur, het perspectief binnen het verhaal op het filmische niveau ligt bij Theo. Een tweede perspectief ligt bij Ems, maar alleen al we haar niet zien als individu maar als representant voor het land Indonesië. In het eerste gedeelte van de film neemt ze geen beslissingen. In Nederlands-Indië kon de lokale bevolking geen eigen beslissingen maken omdat ze werden overheerst door de Nederlanders en de Japanners. De periode dat de aanhang van Soekarno van zich laat horen en de wens uitspreekt voor onafhankelijkheid is ook de periode waarin Theo en Ems steeds verder uit elkaar drijven. Haar uiteindelijke beslissing om te blijven is een statement dat te maken heeft met de opbouw van een onafhankelijk land. Het perspectief vanuit Indonesië. Eindelijk is het land onder de juk van de overheersers vandaan en moet het leren om op eigen benen te staan. Ems laat haar schoenen in de trein staan en springt blootsvoets op de grond naast de trein. Ze staat nu letterlijk en figuurlijk op eigen benen (en voeten). Er worden naar mijn idee dus twee verhalen door elkaar verteld, waarvan het verhaal van Theo eenvoudiger te zien is. Pas na meerdere keren kijken en analyseren valt de tweede benadering op.

In een vorig hoofdstuk is de schuldvraag aan de orde gekomen. Morley en Robins geven aan dat de geschiedenis wordt veranderd om er een dramatische film van te kunnen maken. Het historische Nederlands-Indië wordt getransformeerd tot een symbolisch Indië. Ik denk dat dit hard te maken is binnen *GORDEL VAN SMARAGD*. Er zijn drie Indische personages in de film aanwezig. Ems uiteraard, en op de achtergrond Boon en Suti. De verdere Indische bevolking is slechts op de achtergrond aanwezig. Door een aantal 'typische' Indische gewoonten aan te halen wordt de gehele bevolking getypeerd. De drie personages springen niet eens echt uit de massa. Ems is weliswaar een personage met veel tekst, toch lijkt het alsof ze gelijk wordt geschakeld met de Indische bevolking. Ze dient meer als achtergrond voor de ontwikkeling van het personage en de blik van Theo dan als eigen personage.

Aan de hand van één liefdesverhaal wordt een heel dramatisch oorlogs- en bezettingsverleden getoond. Ik denk dat het lastig is om zonder deze symboliek een film te maken waarin zoveel groepen en zoveel conflicten spelen. De schuldvraag blijft natuurlijk staan. Naar mijn idee wordt in deze film de schuld niet bij de Nederlanders weggehaald. De opening geeft een duidelijke Nederlandse, koloniale blik. Ook het vertelperspectief komt van Nederlandse kant. Het Nederlandse perspectief is dus het uitgangspunt voor de manier waarop de schuldvraag in de film aan de orde komt. Hoewel het personage Theo zich in de film ontwikkelt, krijgt hij niet te maken met schuldgevoelens. Na de oorlog, waarin hij nota bene zelf onderdrukt is, wil hij terug naar de plantage alsof er niets veranderd is. Schouders eronder en stevig aanpakken, dan komt alles weer goed. Een flinke dosis Hollandse nuchterheid. Op dit gebied heeft Theo geen enkele blijk van verandering of schuld. Het komt niet eens in zijn gedachten op.

Na de oorlog willen de Nederlanders hun plaatsen weer innemen in het dagelijks leven. In de film wordt duidelijk dat ze er geen rekening mee hebben gehouden dat de Indische bevolking tijdens de oorlog ook heeft doorgeleefd en in de afwezigheid van Nederlanders prima in staat is gebleken om voor zichzelf te zorgen. Het laatste voorbeeld speelt zich af wanneer het Nederlandse leger na de oorlog een klein dorp binnenvalt op zoek naar twee mensen. Theo is passief bij deze inval aanwezig. De Nederlandse soldaat schiet een man neer en drukt sigaretten uit in iemands

gezicht. Dit haalt bij Theo herinneringen naar boven aan zijn periode in het kamp en hij valt de soldaat aan. Wat hiermee op filmisch niveau wordt aangegeven is dat de Nederlanders net zo slecht waren als de Japanners in de oorlog. Toch krijgt de kijker hier weer het perspectief van Theo. We zien zijn gevoelens wanneer hij de de soldaat aanvalt en zijn overpeinzingen later op de dag. We blijven dus bij het Nederlandse perspectief, maar zonder dieper in te gaan op de schuldvraag. Ik heb niet het idee dat de schuldvraag in deze film specifiek ontweken wordt, maar omdat het verhaal zo duidelijk vanuit Nederlands perspectief wordt verteld wordt de schuldvraag ook niet kritisch behandeld. Dit komt bijvoorbeeld ook naar voren in de ontwikkeling die de Indische bevolking als geheel doormaakt. Er is geen schuld of iets in die richting, maar het wordt als gegeven aangenomen dat de bevolking gewoon opgegroeid is tijdens de periode 1939 tot 1949.

De personages uit de film kijken via de voice-overs terug op hun leven. Ook wij als toeschouwers kijken terug. We kijken vanuit het heden, de film kwam uit in 1997, naar een film die zich zo'n veertig jaar geleden afspeelt. In de analyse zijn de verziensels en de details binnen de film aan de orde gekomen. De aanwezigheid van details leidt volgens Caughie tot gevoelens van nostalgie. Het is een bepaald gevoel, een verlangen dat men heeft bij het zien van de film. Dit verlangen zit in de manier waarop het verleden aan ons wordt verteld maar ook door de manier aanwezige beelden. Gevoelens van nostalgie hebben dus te maken met een verlangen naar een verleden. Een verleden dat overzichtelijk was en waar alles goed en mooi was. Toch beslaat het grootste gedeelte van de film een periode waarin het juist geen overzichtelijk en mooi geheel was. De strijd om de onafhankelijkheid maakt echter wel degelijk deel uit van de nostalgie. Juist de gepassioneerde strijd, de drang naar vrijheid kan een nostalgisch gevoel terug roepen. Niet alleen nostalgie overigens, ook het collectief geheugen wordt juist door deze strijd gevoed. Dit is ook logisch. Een oorlog die wordt gevoerd voor de vrijheid van een volk brengt een musketier gevoel boven: één voor allen, allen voor één. Terugkijkend op de strijd voor de vrijheid komt het nationalistische gevoel boven, waardoor nostalgie en het collectief geheugen worden geprikkeld.

De nostalgie kan door verschillende dingen worden opgeroepen. De beelden van de idyllische omgeving, de kleding van de personages of door achtergrondgeluiden en muziek. Door de prachtige beelden in de film kan is het eenvoudig in te denken dat de beelden een gevoel van nostalgie oproepen. Bij het verhaal is dit misschien lastiger. De groep toeschouwers die bij de beelden een gevoel van nostalgie krijgen, zullen dit minder snel hebben bij het verhaal. De beelden zijn van een prachtig land met mooie kleding en zijn eigen gewoontes. Het verhaal is, zoals ik boven heb aangegeven, voornamelijk verteld vanuit Nederlands perspectief. Het kan zijn dat deze twee principes botsen met elkaar. In het volgende hoofdstuk zal ik een aantal reacties op de film behandelen. Daarbij zal ik dieper ingaan op de gevoelens van nostalgie.

Bij aanvang van deze scriptie ben ik uitgegaan van een film die niet overeen komt met de gevoelens die een bepaalde bevolkingsgroep heeft met betrekking tot het verleden dat in de film wordt verbeeld. Ik ben er zelf vanuit gegaan dat dit verschil zat in de getoonde beelden. In dit hoofdstuk ben ik erachter gekomen dat de manier van verhalen vertellen (wiens perspectief?) een belangrijk punt is. Naar mijn idee heeft de vertelstructuur van het verhaal een belangrijkere plaats ingenomen in de film dan ik vooraf had gedacht. De beelden, hoe visueel sterk zo ook zijn, leggen

het naar mijn idee af in deze film ten opzichte van de sterke structuur van de ontwikkelingen op verhalend niveau binnen de film. In het volgende hoofdstuk analyseer ik een aantal reacties op de film die er zijn. Door middel van deze reacties wil ik een beeld scheppen van de redenen waarom er zoveel kritiek is gekomen op deze film.

4.6 Voice-overs in de film **GORDEL VAN SMARAGD**

Hieronder zijn alle voice-overs vanuit de film uitgewerkt, onderverdeelt in de verschillende jaren en daarmee hoofdstukken vanuit de film. De voice-overs geven een beeld van de situaties in het polygoon journaal die men belangrijk vond voor de film en de reacties van de personages op de ontwikkelingen in hun persoonlijk leven.

Introductie

Polygoon

“Indië. Dit wonderlijke en prachtige land rondom den evenaar. 65 maal zo groot als het moederland en meer dan 70 miljoen inwoners. Indië. Met zijn typische en dikwijls nog primitieve inlandse bevolking wier zeden en gewoonten ons westerlingen onbegrijpelijk lijken, maar voor den inlanders van de hoogste waarden zijn.”

1939

Theo

“1939. Hitler was Polen binnengevallen. Europa zou spoedig in brand staan. Nederlands-Indië. Mijn oom had mijn moeder geschreven dat er panters over straat liepen. Dat wilde ik wel zien natuurlijk.”

Ems

“In 1939 was ik 23 en leidde ik een onbezorgd leven.”

1940

Theo

“Mei 1940. De oorlog in Europa was het gesprek van de dag. Maar al ligt je eigen land onder vuur, het voelt anders als het duizenden kilometers weg is. Brieven werden gecensureerd of raakten weg. Meer oorlog had Indië toen nog niet te bieden.”

Ems

“Nu geneer ik me ervoor, maar toen vroeg ik me serieus af hoe ik op de hoogte moest blijven van de Europese mode. Pas na een paar maanden, toen de Japanners bleven oprukken, beseften we dat de oorlog misschien niet tot Europa beperkt zou blijven.”

Theo

“Door de oorlog stegen de rubberprijzen. Mijn oom gaf me opslag, een eigen huisje en z’n twee ‘apen’, Amat en Sarimen. Daar had hij lang genoeg tegenaan gekeken, zei hij. Tot mijn verbazing raakte ik verknocht aan het leven op de plantage, en aan Ems natuurlijk. Elke avond op de Soos. Ik was haar grootste fan.”

1941

Theo

“China viel. Het grootste deel van Indo China viel. Nederlands-Indië was het doel. Gelukkig hadden wij voor de verdediging van de ongeveer 16.000 eilanden het overweldigende aantal van 35.000 man troepen, die bovendien werden bijgestaan door de manstorm, waar ik voor opgeroepen was.”

Polygoon

“31 augustus 1941. Een dag van herdenking. De dag tevens waarop we in rustig zelfvertrouwen de toekomst tegemoet zien. Steeds toenemend in kracht, vervuld van de zekerheid dat dit Indië, óns Indië, een der laatste bastions zal blijven, waarin de Nederlandse vlag zal blijven wapperen.”

Ems

“Ik slaagde voor mijn cursus hulpverpleegster. De geruchtenstroom over ons werd hardnekkiger. We moesten uitwijken naar steeds desolater plekken. Daar hoorden we op 8 december 1941 van de aanval op Pearl Harbor.”

Polygoon

“Medeburgers, mannen en vrouwen, van welk ras of geloof gij zijt, ik roep u tot vervulling van een harde maar verheven plicht jegens koningin en koninkrijk, de Indische gemeenschap en u zelve, de plicht van de onderdaan in oorlogstijd. God geve dat wij waardig zijn aan de taak die voor ons ligt.”

1942

Theo

“Pearl Harbor had voor de Japanners de weg geopend naar Nederlands-Indië. Ze waren uit op onze olie, rubber, kinine en wat niet meer. Op 1 maart 1942 begon de Japanse invasie. Wij konden op geen enkele wijze weerstand bieden. Ik was ingedeeld bij het AVC, het afvoer- en vernietigingscorps. Onze eenheid, Jan van Vught, Jan Loohuis en ik, had bevel gekregen te voorkomen dat de olievoorraden en belangrijke gebouwen in handen van de vijand zouden vallen, desnoods met de verschroeide aarde tactiek. Tijdens het terugtrekken probeerden we zoveel mogelijk te vernietigen, maar door de snelheid van hun motor- en rijwiel colonnes vielen de meeste vliegvelden, gebouwen en olie-installaties ongeschonden in hun handen. Wij, het onaantastbare Nederlandse gezag, werden binnen één week verslagen, en nog wel door Aziaten. De bevolking die wij 350 jaar hadden laten merken dat het hún land niet was gaf geen enkele steun. Nederlands-Indië stortte als een kaartenhuis ineen.”

Polygoon

“Hier in Nierung te Bandung, wij gaan nu sluiten luisteraars. Vaarwel, tot betere tijden. Leve het vaderland, leve de koningin.” (Wilhelmus)

Ems

“Herman had zich gemeld bij de ambulance dienst, omdat ik aandrang. Hij heeft alle dagen op de ambulance gereden. De laatste dag ging het mis. Ik voel me nog steeds schuldig. Hij wilde weg, ik wilde blijven.”

1943

Ems

“De Japanners voerden een heilige oorlog voor de wereldvrede. Ze zouden ons de groot Oost-Aziatische welvaartssfeer brengen. Maar ondertussen buiten ze Indië erger uit dan de Nederlanders ooit hadden gedaan. We spraken al snel van de groot Oost-Aziatische armoesfeer. De Japanners zochten contact met iemand die goed lag bij het volk, ingenieur Soekarno. Hij ging met de Japanners samenwerken omdat hij als uiteindelijk doel de onafhankelijkheid voor ogen had. Hij wist dat hij op dat gebied van de Nederlanders niets te verwachten had.”

Indisch polygoon

“Iedere Indonesiër kent Jan Pieterszoon Coen. Zijn standbeeld symboliseert de Hollandse welvaart en de Indonesische slavernij.”

Ems

“Eerst werden de mannen geïnterneerd, later de vrouwen en kinderen. Ik hoefde niet in een kamp. De Indo-Europeaan hoorde volgens de Japanners tot het groot Aziatisch ras. Ik mocht thuisblijven.”

1944

Theo

“Ik begreep natuurlijk niet waarom ik naar de keukenploeg overgeplaatst werd. Het was natuurlijk een corrupte bende, Maar je had er wel een aanmerkelijk grotere kans om te overleven. Ik dacht er verder niet over na. Ieder voor zich, dat was toen het motto. We dachten dat de oorlog een half jaar zou duren, daarna dachten we dat het met een jaar afgelopen zou zijn en ondertussen gingen we het derde oorlogsjaar in. Met een steeds groter wordende armoe. De zwakkeren werden ziek en daar werd niet meer naar omgekeken. Toen de eerste epidemieën uitbraken moesten we 25 vliegen per dag inleveren, later zelfs 100, anders geen eten.”

Ems

“We kregen de Kergodan, de hulppolitie. We kregen de Seynedan, een jeugdkorps. Daarna de Peter, vrijwilligersleger voor de verdediging van het vaderland. En we kregen van de Japanners, vanwege de zogenaamde welvaart in Oost-Indië, de onafhankelijkheid. Dat wil zeggen, in de toekomst.”

Indisch polygoon

“Wij beseffen dat hoe snel onze vrijheid komt, sterk zal afhangen van onze pogingen om ons goed op onze vrijheid voor te bereiden. En van de mate waarin we ons inspannen voor de eindzege in de strijd om Azië. Lang leve de keizer.”

Theo

“We moesten een wapenopslag bouwen, aan de rand van het kamp. De Japanners wisten dat de geallieerden het dan niet zouden bombarderen. De enige manier om de oorlog, zó'n oorlog, te overleven is door te dromen. Ems zingend in de soos in haar rode jurk, Ems in de tuin, Ems die me schrijft, Ems die in de slaapkamer staat en tegen me zegt ‘we gaan eerst eten’.”

1945

Theo

“Toen de Amerikanen de atoombommen wierpen kwam aan alle ellende een einde, dachten we. Op 15 augustus 1945 capituleerde Japan.

‘Kamp-ogen’ noemden ze het. Ach, wat moet ik er verder over zeggen. Eén op de vijf heeft het niet gehaald. En vier miljoen Indonesiërs, laten we dat niet vergeten. Het lijkt me beter als we ophouden over de oorlog.

Twee dagen na de Japanse capitulatie riepen Soekarno en Hatta de republiek Indonesië uit. De Nederlanders waren ondervoed, verzwakt en ziek. We konden nauwelijks lopen, laat staan dat we het land besturen. De geallieerde bevrijders waren in geen velden of wegen te bekennen dus gaven ze de Jappen opdracht om te blijven. Niet langer als bezetters, maar om ons te beschermen tegen de nationalistenvan Soekarno.”

Ems

“Ik wilde maar één ding: Theo zien. Ik wilde hem halen, maar het werd me afgeraden. De Hollanders zaten veilig in de kampen terwijl de Indo-Europeanen, de Chinezen en alle anderen die met de Hollanders hadden samengewerkt, beter niet konden reizen, was het advies.”

Indisch polygoon

“De oorlog heeft ons doen smachten naar de vrijheid. Vrijheid is het verschil tussen leven en dood, er is geen halve dood, er is geen half leven. Leven of niet leven, dood of niet dood. Leven of dood, dood of leven, vrij of niet vrij, alles of niets, we eisen vrijheid.”

Theo

“Pas na zo’n week of zes arriveerden de eerste Britse troepen, met als gevolg dat de aanhang van Soekarno zich militair ging organiseren. Nog voordat de Nederlanders de kampen uit konden was er alweer onrust en begon het geweld opnieuw.”

1946

Theo

“In het kamp werden de Jappen vervloekt. Meer dan 300 jaar was het rustig geweest in Nederlands-Indië. In een paar jaar tijd hadden de Jappen de verhoudingen verpest. De loyale, zachtmoedige Indonesiër was fanatiek geworden. We waren ervan overtuigd dat de rust zou weerkeren als het tot de rood-witten van Soekarno zou doordringen wie eigenlijk de baas was in Nederlands-Indië. Met de komst van de eerste Nederlandse troepen begin 1946 kon het openbare leven zich herstellen. De Nederlanders namen geleidelijk hun posities in het dagelijks leven weer in. Even flink de schouders eronder, de zaak streng aanpakken en alles zou weer in orde komen. Dat was de stemming.”

Ems

“Theo kreeg medicijnen voor de infectie in zijn ogen. We keerden terug naar de stad. Meneer Boon en oom wilden zo snel mogelijk naar de onderneming. Ze vroegen of Theo meeging, maar ik zei dat het te gevaarlijk was omdat de binnenlanden in handen van de republikeinen waren. Ik wilde Theo bij me hebben. Ik diende een aanvraag in om de pacht op de Soos te verlengen.”

1947

Theo

“Ik weet niet of we ooit nog van elkaar konden houden. Toch trouwden we. Het gaf haar zekerheid, zei ze.

Eind 1946 hadden de Japanners en Engelsen zich definitief teruggetrokken. Onze troepenmacht was ondertussen gestegen tot 165.000 man. Op 21 juli 1947 startte de eerste politionele actie. De operatie met als codenaam ‘product’ had tot doel de ondernemingen in de binnenlanden veilig te stellen.”

Polygoon

“De bevolking beseft aanvankelijk nauwelijks wat die grote legertrek betekent. Snelheid is de belangrijkste factor in deze operatie. Het gaat erom de desa’s, de fabrieken, de bruggen voor vernieling te behoeden. En zo snel mogelijk vooruit om de republikeinse strijdorganisaties geen tijd te laten.”

Theo

“De republikeinen vernielden wat in onze handen kon vallen. Nu gebruikten zij de tactiek van de verschroeiende aarde. Zo keerden wij terug naar onze goeddeels verlaten, vernielde of verwaarloosde fabrieken, mijnen en ondernemingen.”

1948

Theo

“Sinds de eerste politionele actie in 1947 was de winst van de onderneming verdrievoudigd. Dat was winst voor de Nederlanders, maar verlies voor de republikeinen. Om een nog grotere greep op het land te krijgen begon op 19 december 1948 de tweede politionele actie.”

Polygoon

“Dit zijn de eerste opnamen betreffende de militaire actie in Indonesië genomen op het vliegveld van Semarang. Troepen klaar voor het vertrek per vliegtuig naar de republikeinse hoofdstad in de ochtenduren van zondag 19 december. Zij behoren tot de eersten die voet zullen zetten op republikeinse bodem, in een actie die even ondermijnslijk als noodzakelijk is om Indonesië voor algehele chaos te behoeden.”

Theo

“Alle belangrijke steden en wegen kwamen in handen van onze troepen. Soekarno en zijn staf werden gevangen gezet en men kon melden dat de republiek definitief geliquideerd was. Maar dat bleek een misrekening. Er volgden meer aanvallen op de ondernemingen en de verliezen aan Nederlandse zijde namen toe. Ook wij moesten extra ondernemingswachten aanstellen omdat het Nederlandse detachement zich van de onderneming terugtrok. Ems zei geen last te hebben van de onveilige situatie. Het leek alsof ze zich thuis begon te voelen.”

1949

Theo

“Het buitenland had met afkeuring en verbijstering gereageerd op de tweede politionele actie. De veiligheidsraad drong aan op herstel van de republiek en Amerika dreigde zijn Marshallhulp aan Nederland stop te zetten. Nederland haalde bakzeil.”

Polygoon

“27 december 1949. Een dag van ingrijpende betekenis in de geschiedenis van het koninkrijk der Nederlanden. Op deze dag wordt in Amsterdam de soevereiniteit over Indonesië overgedragen.”

Theo

“Op 28 december werd de nieuwe president van Indonesië, ingenieur Soekarno, in triomf binnengehaald in Jakarta. De Indo-Europeanen, zoals Boon en Ems, konden nog tot 1952 kiezen tussen het Indonesisch of het Nederlands staatsburgerschap. Tussen blijven of weggaan. De Indo-Europeaan zat klem tussen hamer en aambeeld. Hij was in Indonesië geboren en vaak nog nooit in Nederland geweest. Uiteindelijk namen de meeste van hen, ongeveer 200.000 afscheid van hun moederland om te vertrekken naar hun vaderland.”

Hoofdstuk 5

Reacties op de film

Nu het theoretisch kader is geschetst en de film is geanalyseerd wil ik dit hoofdstuk besteden aan de reacties na het verschijnen van de film. Voorafgaand aan deze scriptie heb ik een aantal reacties gelezen die zeer kritisch waren over *GORDEL VAN SMARAGD*. Deze kritieken zijn ook de basis geweest voor mijn vraagstelling. Al deze kritieken kwamen uit Indische hoek en kwamen met vele kenmerken die naar hun gevoel onjuist waren. In dit hoofdstuk wil ik deze kenmerken bestuderen om te onderzoeken welke elementen uit de film in de reacties worden benadrukt en waarom de focus zo sterk op deze elementen ligt. Ook wil ik de achterliggende gedachten proberen te achterhalen: waarom is de kritiek op deze film zo heftig?

In dit hoofdstuk maak ik gebruik van een negental recensies van de film. Ook maak ik gebruik van interviews zowel voorafgaand aan als na verschijnen van de film. De recensies die ik voor deze scriptie gebruik komen uit verschillende kranten. Er zijn recensies uit de *NRC*, *De Groene Amsterdammer*, *HP/De Tijd* en de *Filmkrant*. De Indische recensies komen uit de *Pasarkrant* en van de internetsite *Blimbing*. Niet alle recensies zijn geschreven door mensen met een Indische achtergrond. De Indische recensies zijn van *Scheldwacht* en *Pattynama*. Ook één onbekende auteur lijkt een Indische achtergrond te hebben. In dit hoofdstuk zijn zowel positieve als negatieve reacties opgenomen, om een zo duidelijk mogelijk beeld te scheppen hoe de film ontvangen is. Ik heb er specifiek voor gekozen om me in dit hoofdstuk te beperken tot geautoriseerde recensies. Eén van de schrijvers van artikelen heb ik dus niet kunnen achterhalen. De website waar ik de citaten heb gevonden staat uiteraard vermeld, maar de auteur is voor mij onbekend gebleven. Op verschillende forums op internet zijn vele meningen en uitspraken over *GORDEL VAN SMARAGD* te vinden. Omdat ik de achtergronden en verdere motivaties van de personen achter deze uitspraken niet verder kan achterhalen heb ik ervoor gekozen om deze buiten de beschouwing te laten. Daarnaast is ook het taalgebruik niet altijd voor herhaling vatbaar. Voor de volledigheid wil ik hier aangeven dat de oordelen over de film passen binnen het Indisch 'verzet' tegen *GORDEL VAN SMARAGD*. De meningen over de film zijn negatief en bekritisieren de film op dezelfde punten die in dit hoofdstuk aan de orde komen.

5.1 Voorafgaand aan de film

Voordat *GORDEL VAN SMARAGD* als openingsfilm van het Nederlands Film Festival (1997) in de bioscoop te zien was, is er veel publiciteit omheen geweest. Uit de recensies blijkt dat men door het aannemen van deze informatie met een verkeerd beeld de bioscoop is ingestapt, waardoor de film een negatief beeld opriep. Ik begin hier met de achtergrond van de maker en de redenen die hij heeft aangegeven waarom hij de film wilde maken.

De redenen voor Orlow Seunke om de film te maken gaan volgens hem zelf een lange tijd terug. Regisseur Seunke wilde een liefdesverhaal maken en realiseerde zich dat hij altijd veel Indische vriendinnetjes heeft gehad. Dit geeft hij aan als reden om een liefdesverhaal te maken tegen een Indische achtergrond. Het heeft uiteindelijk tien jaar geduurd voordat hij zijn script heeft kunnen voltooien. Hij twijfelde lang over het maken van de film, omdat zijn oorspronkelijke hoop was dat iemand met een Indische achtergrond het onderwerp zou oppikken om er een film over te maken, maar dit gebeurde niet. Na lang schaven en bijstellen heeft *GORDEL VAN SMARAGD* uiteindelijk de benodigde financiële steun bij elkaar en kon de film gemaakt worden. Hoewel het script verschillende keren is bijgesteld en is herschreven, heeft Seunke “het script expres niet aan Indo-Europeanen laten lezen, want dan krijg je een gemene deler. Ik heb het wel aan adviseurs laten lezen. Of het historisch juist is. Maar ik kies elke wending uiteindelijk toch uit dramatisch oogpunt.”¹⁷⁹ Seunke beroept zich in verschillende interviews op zijn historische kennis over het onderwerp. Hij heeft vele boeken gelezen en met heel veel mensen gesproken: “Ik weet er heel veel van, historisch gezien.”¹⁸⁰; “Ik heb heel veel boeken over de periode gelezen.”¹⁸¹

Ook de aanwezigheid van ‘de’ geschiedenis komt in de aanloop naar de filmvertoningen aan bod. Volgens Seunke is het in deze film van belang om veel van de geschiedenis te laten zien. Het is noodzakelijk om een goed overzicht te geven van de periode waarin de film zich afspeelt, zodat een kijker de personages kan plaatsen.¹⁸² De geschiedenis wordt in de film als leidraad gebruikt voor het liefdesverhaal dat zich in de film ontvouwt. Toch heeft de maker geprobeerd er in zijn film geen geschiedenisles van maken. Veel van de geschiedkundige gebeurtenissen pasten niet meer in de film. Seunke is zich ervan bewust dat hij mogelijk een bepaalde boodschap uitdraagt door de manier van filmen en van vertellen. Hij is hier niet altijd specifiek op uit, zo zegt hij, maar in sommige films kan het soms niet anders: “Ik wilde *GORDEL VAN SMARAGD* een boodschap meegeven: historisch bewustzijn. Ik ben fel tegenstander van de uitspraak van collega Dick Maas die zei: ‘Boodschappen doe je bij de Albert Heijn.’”¹⁸³

Desgevraagd geeft Seunke in een interview aan dat hij op de hoogte is van de gevoelige onderwerpen die in film aan bod komen. Hij geeft hierop aan: “Ik ben niet iemand die wil provoceren of shockeren, zo zitten mijn films niet in elkaar. Ik heb heel veel boeken over de periode gelezen en daar iets uit gedestilleerd zoals ik denk dat de tien jaar zijn verlopen. Wat de eventuele consequenties zijn van die verbeelding interesseert me niet.”¹⁸⁴ De promotie van de film ging via weekbladen, kranten en via televisiejournaals. “Seunke heeft zijn huiswerk goed gedaan. Hij heeft met veel betrokkenen gesproken, een tijdlang op de filmacademie in Jakarta lesgegeven. En: hij had altijd Indische vriendinnetjes. Je kon de afgelopen dagen geen krant openslaan of TV

¹⁷⁹ Seunke, Orlow, geciteerd in: Niemöller, Joost, ‘*Indo-vrouwen zijn prachtig*’, www.groene.nl/1997/39/jn_seunke.html

¹⁸⁰ Ibidem.

¹⁸¹ Seunke, Orlow, geciteerd in: Duursma, Mark, *Indië zoals het werkelijk was*, www.filmkrant.nl/av/org/filmkran/archief/fk182/seunke.html

¹⁸² Graveland, Mariska, *Film met een boodschap*, www.nrc.nl/W2/Nieuws/1999/12/04/Rtv/01.htm

¹⁸³ Ibidem.

¹⁸⁴ Duursma, Mark, *Orlow Seunke, Indië zoals het werkelijk was*, In: netversie van de filmkrant van oktober 1997 – nr. 182

programma zien, of daar was die ontboezeming weer, zelfs op het Acht-uur-Journaal bracht hij het als belangrijkste ontboezeming naar voren. Waarmee Seunke dus ook nog eens zijn persoonlijke betrokkenheid benadrukte. Kan het mooier.”¹⁸⁵

Een enkele recensie vooraf geeft een positiever beeld. Zo zegt Hans Beerenkamp van de NRC: “Eindelijk een echte kroniek van de dekolonisatie, die alle bij de dekolonisatie betrokken groepen eerlijk en gelijkwaardig tot hun recht laat komen.”¹⁸⁶ Maar hier lijkt niet iedereen het mee eens. Samenvattend geeft auteur van een volgende recensie Rob Dumas aan: “De belangrijkste kritiek die wordt geleverd vanuit de Indische kring is dat deze speelfilm geen waarheidsgetrouwe weergave biedt van wat de Indische mensen of Indo’s hebben meegemaakt in Nederlands-Indië tijdens de Japanse bezetting en vlak daarna tijdens de Indonesische vrijheidsstrijd. Deze kritiek lijkt vooral te maken te hebben met de wijze waarop de film in de publiciteit is gebracht. Als film waarin de Japanse bezetting, de Indonesische revolutie en de moeilijke positie waarin de Indo’s zich destijds bevonden, op de voorgrond worden geplaatst.”¹⁸⁷

De berichten voorafgaand aan het verschijnen van de film zijn vooral vanuit de optiek van de maker. Hij krijgt in verschillende media een kans om zijn verhaal te vertellen. Hoe veel onderzoek hij voor de film heeft gedaan. Hoe zijn persoonlijk leven verbonden is met de levens van Indische mensen. De wil om eindelijk een ‘echt’ beeld van Indië te laten zien. Het zijn uitspraken die er bij kijkers, ongeacht de afkomst voor zorgen dat men ervan uit gaat dat dit een film is die dicht tegen een documentaire aan grenst. Wanneer er immers zoveel vooraf is gegaan aan het maken van de film en zoveel persoonlijke betrokkenheid is van de maker, kan het niet anders dan een waarheidsgetrouwe film opleveren. De kritieken na de film leveren toch een ander beeld.

5.2 Elementen uit de film

Zoals hierboven is aangegeven is de informatie die vooraf is vrijgegeven voor velen, en vooral voor mensen uit de Indische hoek, niet waargemaakt in de film. In deze paragraaf wil ik een aantal elementen aanhalen die veelvuldig genoemd worden in de recensies. Dit zal gebeuren door het weergeven en analyseren van delen van al deze kritieken in verschillende citaten. Ook komen een aantal interviews met Seunke aan bod. Hoewel hij voorafgaand aan de film vrij stoïcijns was over de mogelijke reacties, zijn de kritieken toch hard aangekomen: “Clichématig, seksistisch, geëxotiseerd, typisch Indisch minderwaardigheidscomplex. Hij heeft de passages in de bespreking in de Pasarkrant (november 1997) over zijn GORDEL VAN SMARAGD dik onderstreept. Over de kritiek die hij vanuit Indische hoek kreeg, kan hij zich nog steeds kwaad maken. Onterecht en oneerlijk.”¹⁸⁸ Dit is de reden waarom Seunke’s reacties op sommige passages en kritieken op zijn film in dit hoofdstuk zijn opgenomen.

¹⁸⁵ Scheldwacht, Ricci, *Karaktermoord*, In: HP/De Tijd, 3 oktober 1997

¹⁸⁶ Beerenkamp, Hans, *Seunke geeft kolonisatie eindelijk een echte kroniek*, In: www.nrc.nl/W2/Archief/Film/Rec/Gordel_van_Smaragd.html

¹⁸⁷ Dumas, Rob, *Is de kritiek op ‘Gordel van Smaragd’ fair?* www.blimbing.nl/archief/gordel.htm

¹⁸⁸ Scheldwacht, Ricci, *Orlow Seunke: “Ik ben waanzinnig gekwetst door de Indische gemeenschap.”* In: Wintereditie van de Pasarkrant, december 1999

5.2.1 De ‘werkelijkheid’

Niet iedereen deelt achteraf de mening uit recensie van Hans Beerenkamp zoals die hierboven is geciteerd. Toch werd er vanuit de Indische hoek met belangstelling uitgekeken naar de film. Zo schrijft Pamela Pattynama: “Dat maakt nieuwsgierig. Welke Indo wil nou niet graag een film zien over de eigen, zolang verzwegen geschiedenis? En mijn interesse was temeer gewekt daar de hoofdrol weggelegd was voor een vrouw. (...) Ik bleef geïnteresseerd in de wijze waarop hij [Seunke] de Indische groep tot haar recht zou laten komen.”¹⁸⁹

Vooraf geen slechte woorden voor de filmmaker, hooguit een bezorgde blik. Wat wel blijkt uit bovenstaand citaat is dat men uitgaat van de geschiedenis van een land, van een bepaald volk. Hoewel de geschiedenis op iedereen een andere invloed kan hebben, wordt hier uitgegaan van ‘onze’ geschiedenis. Pattynama geeft weer dat zij uitgaat van één collectieve geschiedenis. Wanneer dit zo specifiek wordt aangegeven is het voor een filmmaker bijna onmogelijk om te slagen in zijn film. Door een geschiedenis van meerdere kanten te tonen zal er altijd een reden zijn voor een persoon of een groep, om passages te vinden in de film die niet zijn zoals ‘hun’ geschiedenis naar hun idee is geweest.

De persberichten vooraf, onder andere op televisie en door een recensie uit de NRC zorgen voor verwarring, onder andere bij Ricci Scheldwacht: “In het artikel in de NRC wordt verder geschreven dat de film een eerlijk beeld geeft van Indië. In andere woorden: de werkelijke situatie neerzet. Terwijl dit niet zo was. (...) Als je een documentaire maakt, heb je een verantwoordelijkheid. Dat is het probleem als je zo’n mengvorm kiest. Dat mensen de fictie ook gaan zien als documentaire. De ingelaste archiefbeelden wekken de suggestie dat het allemaal om ware feiten gaat.”¹⁹⁰ Seunke is het hier overigens helemaal mee eens: “Ik vind dat je niet met geschiedenis op de loop mag gaan. Dat neem ik veel filmmakers zeer kwalijk. Als je over feitelijkheden gaat beginnen, heb je als filmmaker een voorbeeldfunctie. (...) Ik voel dat als een verplichting.”¹⁹¹ Zowel filmmaker als recensent vertrekken ogenschijnlijk vanuit hetzelfde punt: bij het invoegen van documentairebeelden en het aandragen van feitelijkheden in een film moet daar serieus mee worden omgegaan. Toch blijkt bij de receptie dat de meningen verdeeld zijn. Seunke is ervan overtuigd dat hij zijn werk naar behoren heeft gedaan, maar de Indische toeschouwer neemt hem nu ineens het gebruik van de documentairebeelden kwalijk. Deze beelden sluiten blijkbaar niet aan bij het verhaal dat vooraf werd verwacht. In plaats van de kritiek op het fictieve gedeelte van de film is een belangrijk punt in de recensies dat de aanwezigheid van de documentairebeelden ervoor zorgt dat men het geheel als documentaire gaat bekijken. Op zich geen probleem volgens mij. Behalve wanneer je, zoals in de Indische gemeenschap bij deze film het geval is, ervan bent overtuigd dat het totale verhaal onjuist is.

¹⁸⁹ Pattynama, Pamela, *Innerlijk verscheurde speelfilm*, In: De Pasarkrant, november 1997

¹⁹⁰ Scheldwacht, Ricci, *Orlow Seunke: “Ik ben waanzinnig gekwetst door de Indische gemeenschap.”* In: Wintereditie van de Pasarkrant, december 1999

¹⁹¹ Seunke, Orlow, geciteerd in: Duursma, Mark, *Orlow Seunke, Indië zoals het werkelijk was*, In: netversie van de filmkrant van oktober 1997 – nr. 182

Scheldwacht geeft in een ander artikel een verklaring, waarin ze zegt dat het ergste probleem van de film zit in het feit dat de maker Seunke pretendeert het hele verhaal te vertellen, terwijl dit (ondanks de aanwezigheid van een Indische hoofdpersoon) totaal niet het geval is: “Maar nu komt het: *GORDEL VAN SMARAGD* deugt van geen kanten. Waarom niet? Het grootste bezwaar bestaat niet zozeer uit al die clichés die Seunke laat zien. Evenmin is het die verschrikkelijke belegen titel, waarbij je je afvraagt of die mensen onder de dertig naar de bioscoop zal lokken. Of dat de liefde tussen de twee hoofdpersonen maar nooit wil zinderen. Bezwaren die allemaal in het niet vallen bij iets heel anders, iets wat Seunke suggereert te doen: het volledige verhaal vertellen.”¹⁹² Zoals ik hierboven al heb aangegeven is voor Seunke de barrière opgeworpen om het verhaal te vertellen van ‘de Indische bevolking tussen 1939 en 1949’; van het collectief van de mensen die zich in die periode in Nederlands-Indië bevonden. Voorafgaand aan de film is er veel promotie geweest voor de film. Het blijkt uit bovenstaande reacties dat deze informatie ervoor gezorgd dat personen uit de Indische gemeenschap zoals Pattynama en Scheldwacht, het idee hadden dat ze een film gingen bekijken waarin eindelijk ‘hun’ verhaal zou worden getoond. Dit idee bleek achteraf een illusie, zo valt uit hun commentaar te lezen. De oorzaken van dit misverstand zijn terug te vinden in verschillende dramaturgische aspecten.

5.2.2 Documentairebeelden

Eén van de punten waarom de film van Seuke tegenvalt is volgens Scheldwacht de aanwezigheid van documentaire beelden. De aanwezigheid hiervan zorgt volgens haar voor het idee dat niet alleen deze beelden ‘de waarheid’ zijn, maar ook de fictieve beelden die hierop volgen. Scheldwacht is niet de enige met commentaar op deze mengvorm.

Ook Pattynama vat het samen: “Op zich is het niet erg dat de westerse mannelijke optiek aan bod komt, wel erg is het dat deze subjectieve optiek in *GORDEL VAN SMARAGD* als objectief waar wordt gebracht. Dubbel erg is het dat de film baanbrekend wordt genoemd omdat hij ‘alle groepen tot hun recht’ zou laten komen.”¹⁹³ Hier blijkt het witte Nederlandse vertelperspectief het knelpunt. Het is een probleem voor de recensent omdat het weer dit Nederlandse perspectief is dat als waarheid naar buiten wordt gebracht. En ten slotte: “Ook de verbeterde nadruk die Seunke in interviews legt op zijn historische kennis en belezenheid en de voortdurende verwijzing naar ‘adviseurs’ suggereren dat zijn film de waarheid presenteert. Die suggestie verbloemt in feite dat *GORDEL VAN SMARAGD* de aloude koloniale visie op het verleden van Nederland niet alleen continueert, maar ook nog eens voor de enige juiste houdt.”¹⁹⁴ Hier geeft Pattynama aan dat in haar optiek de schuldvraag, zoals die eerder aan de orde is gekomen, niet aan de orde komt in *GORDEL VAN SMARAGD*. Het is een vanzelfsprekendheid waarmee de Nederlandse cultuur als enige juiste wordt gehouden. Pattynama vindt bijval in deze opmerking: “Wanneer we alleen kijken naar de inhoud van het eerste deel (...) dan kan meteen al worden opgemerkt dat de film niet gaat over het Indische verleden in zijn algemeenheid, maar dat het voornamelijk gaat over de relatie tussen een volbloed

¹⁹² Scheldwacht, Ricci, *Karaktermoord*, In: HP/De Tijd, 3 oktober 1997

¹⁹³ Pattynama, Pamela, *Innerlijk verscheurde speelfilm*, In: De Pasarkrant, november 1997

¹⁹⁴ Pattynama, Pamela, *Innerlijk verscheurde speelfilm*, In: De Pasarkrant, november 1997

Nederlandse man (totok) en een gemengdbloedige vrouw. Wellicht gaat het begin van de film meer over Seunke's persoonlijke ervaringen tijdens zijn eerste bezoek(en) aan het moderne Indonesië dan dat het is toegespitst op Indo's in Indië."¹⁹⁵

In de recensies zijn het voornamelijk de interviews waarin Seunke fel reageert op de aanwezigheid van documentairebeelden. Seunke geeft aan zijn keuze duidelijk en weldoordacht te hebben gemaakt. Hij geeft aan dat hij wist dat er een delicate balans was tussen feit en fictie: "[Ik ben] gewaarschuwd: archiefbeelden hebben zoveel echtheidswaarde dat je daar fictief niet overheen komt. Ik heb het toch geprobeerd door me te beperken tot steeds maar één minuut. Op een film van twee uur kijk je in totaal maar tien minuten naar archiefmateriaal, de rest van de tijd naar de acteurs."¹⁹⁶ En in een interview met Joost Niemöller: "Ik heb ervoor gekozen om het uit elkaar te houden: de archiefbeelden met de commentaarstem erover als een apart onderdeel. Daarbij moest mijn gefilmde verhaal voor een belangrijk deel kloppen."¹⁹⁷

Met betrekking tot de archiefbeelden en de relatie tot de verhaalontwikkeling van de personages geeft Seunke hier dus aan dat hij is gewaarschuwd dat de invloed van de grote, politieke geschiedenis op de personages dusdanig is, dat hij hier rekening mee heeft moeten houden bij het schrijven van het verhaal om te zorgen dat het fictieve verhaal in grote lijnen overeen komt met de archiefbeelden. Bij gebruik van het archiefmateriaal wordt een beeld opgeroepen dat moet worden doorgevoerd in de verhaallijn van de personages. Deze verhalen moeten natuurlijk wel aansluiten bij de gebeurtenissen die de archiefbeelden net als 'waarheid' hebben getoond. Toch komt er vanuit de Indische hoek commentaar op het gebruik van documentairebeelden, zoals eerder is aangegeven. Ook hier gaat Seunke op in: "De archiefbeelden in zwart-wit zijn de ware feiten. De rest is fictie. Hoe halen jullie het in hoofd om dan een gesublimeerd beeld van de Indo te verwachten? Ik heb het nooit als objectief beeld willen brengen. En ik zal je eerlijk zeggen, dat ik waanzinnig gekwetst ben door de Indische gemeenschap. Ik maak een film over die periode. Ik laat Indische mensen zien en hoe ze naar mijn idee gefunctioneerd hebben in dat hele tijdsbeeld (...) hoe ze in de maatschappij stonden. En als ik dan zulke stukken krijg, kwetst mij dat."¹⁹⁸

Ondanks het feit dat Seunke voorafgaand aan de film meerdere malen aangeeft dat hij veel onderzoek heeft gedaan voor zijn Indische film en het Indische verhaal wil vertellen komt dit dus toch niet over: "In *GORDEL VAN SMARAGD* komt vooral een traditionele, witte, mannelijke optiek op Indo's, Indonesiërs en Hollanders tot uiting. De ingelaste historische archiefbeelden wekken echter de suggestie dat het zou gaan om 'ware feiten'."¹⁹⁹

De archiefbeelden die worden gebruikt in de film zorgen voor de nodige opschudding, zoals hierboven is gebleken. Hoewel het in totaal maar tien minuten zijn van de gehele film, hebben toeschouwers zich deze beelden wel herinnerd. Omdat de beelden cinematografisch gezien zo

¹⁹⁵ Dumas, Rob, *Is de kritiek op 'Gordel van Smaragd' fair?* www.blimbing.nl/archief/gordel.htm

¹⁹⁶ Seunke, Orlow, geciteerd in: Duursma, Mark, *Orlow Seunke, Indië zoals het werkelijk was*, In: netversie van de filmkrant van oktober 1997 – nr. 182

¹⁹⁷ Seunke, Orlow, geciteerd in Niemöller, Joost, *'Indo-vrouwen zijn prachtig'*, De Groene Amsterdammer, 24 september 1997

¹⁹⁸ Seunke, Orlow, geciteerd in: Scheldwacht, Ricci, *Orlow Seunke: "Ik ben waanzinnig gekwetst door de Indische gemeenschap."* In: Wintereditie van de Pasarkrant, december 1999

¹⁹⁹ Pattynama, Pamela, *Innerlijk verscheurde speelfilm*, In: De Pasarkrant, november 1997

duidelijk verschillen van de fictieve beelden en omdat de waarheidsclaim door middel van authentieke beelden wordt neergelegd in een fictieve film blijkt het inderdaad moeilijk te zijn voor kijkers van de film om hier overheen te stappen. Het is op dat moment niet meer van belang dat de gehele film is samengesteld als de persoonlijke optiek van de maker. Hij heeft immers ook besloten welke authentieke beelden wel en welke niet te laten zien. Binnen de beelden die de waarheidsclaim oproepen is door Seunke al een schifting gemaakt: welke passen wel binnen mijn verhaal en welke niet. Dit punt lijkt onopgemerkt in de recensies, terwijl de beelden een bepaalde 'fictiviteit' hebben. Niet zoals de verhaallijn van Theo en Ems, maar in de zin dat de maker met de documentairebeelden een duidelijk kader neerzet waarbinnen hij wil dat het fictieve verhaal zich afspeelt. Binnen dit fictieve verhaal liggen meerdere elementen waarmee de recensenten het oneens waren.

5.2.3 Ems

Naast de aanwezigheid van de documentairebeelden is er één onderwerp waarover niemand het eens lijkt te zijn met de interpretatie van Seunke: het personage van Ems. In meerdere interviews heeft de filmmaker aangegeven dat hij het script expres niet aan Indo's heeft laten lezen, uit angst voor een gemene deler. Hier ligt volgens sommigen de oorzaak van de misrepresentatie: "Blijkbaar vindt de regisseur dat Indo-Europeanen (...) niet in staat zijn oordeelkundig te adviseren over hun eigen geschiedenis. Is deze laatdunkendheid er de oorzaak van dat de Indische Ems in *GORDEL VAN SMARAGD* op een uitermate clichématige, seksistische en geëxotiseerde wijze tevoorschijn komt? Het lijkt warempel wel of alle traditionele rollen die de 'oosterse' vrouw ooit zijn toegeschreven in Ems geprojecteerd zijn."²⁰⁰ De verschillende rollen zijn volgens de auteur de 'hete' vrouw die mannen verleidt bij de allereerste ontmoeting en het arme meisje dat door een goedwillende blanke vaderfiguur wordt gered uit de kampong. Ze is de typische zwoele zangeres, de opofferingsgezinde vrouw die zichzelf laat gebruiken om de liefde van haar leven te redden en tenslotte krijgt Ems te stellen met een onzekerheid over haar bestaansrecht en een groot minderwaardigheidscomplex.

Het totaal van de kenmerken zorgt ervoor dat Ems meer een typetje is dan een karakter. Dit valt slecht bij de Indische gemeenschap. Ems is in hun ogen geen volwaardig personage, maar een afspiegeling van een mannelijk Nederlands ideaal. "Ems is een beetje een lellebel.(...) Behaagziek op het podium staan, zekerheid zoeken in een huwelijk met een oudere man, van twee walletjes eten."²⁰¹ Ems voelt zich dus onzeker, volgens de recensies. Het podium is voor haar niet meer dan een manier om zich geliefd en belangrijk te voelen. Ze voelt zich in haar gewone leven nergens thuis en zoekt hierom de zekerheid bij een oudere man. Toch blijkt dit niet voldoende voor haar te zijn: ze wil meer spanning, maar zonder de zekerheid te verliezen. Buiten de zekerheid van het huwelijk (het geldt dat met dit huwelijk samenhangt) heeft ze niets; ze is immers uit de kampong gered. Ems kan daarom ook niet kiezen tussen Herman en Theo, totdat de oorlog voor haar beslist.

²⁰⁰ Ibidem.

²⁰¹ Seunke, Orlow, geciteerd in: Niemöller, Joost, *'Indo-vrouwen zijn prachtig'*, De Groene Amsterdammer, 24 september 1997

Dan blijft ze over met Theo, een man die een “observator is, een controlefreak (...) Wat is er nu boeiender voor zo’n man dan greep op die vrouw te krijgen?”²⁰²

Naast het feit dat Ems volgens een aantal van de recensies te clichématig wordt neergezet, is er met betrekking tot haar personage nog één groot probleem, volgens velen. Dit probleem heeft te maken met de manier waarop de film eindigt. De keuze van het personage Ems om te blijven stuit op veel onbegrip. “Door één handeling van Ems, waarmee hij [Seunke] in één klap alles afbreekt, wat hij daarvoor zo zorgvuldig lijkt te hebben opgebouwd. Het is het moment waarop Ems een keuze moet maken. (...) En nu komt het: als Ems al met Theo op de trein staat die hun naar de boot naar Holland moet brengen, trekt ze toch haar rode schoentjes uit en springt ze met haar blote voeten op haar geboortegrond. Dat ik daarmee het einde van de film heb verklapt, is erg ja. Maar de keuze die Seunke Ems laat maken is nog veel erger. Ems zou nooit blijven. (...) Ems zou gebleven zijn als ze daarvoor een reden had. Familie bijvoorbeeld, of een Indonesische man, of kinderen. Maar die heeft ze allemaal niet. Ze heeft alleen Pierre Bokma en die gaat naar Holland. Ems heeft helemaal niets meer te zoeken in Indië. Dat heeft Seunke ons nou net twee uur lang getoond. En toch springt Ems blootsvoets van die trein. Omdat, ja waarom eigenlijk? Omdat ze zo van het land houdt? Ammehoela. Waarom zou ze nu opeens terug willen naar die kampong die ze ontvluchtte. Wat Seunke hier doet is karaktermoord plegen.”²⁰³

Een duidelijk citaat, waarin de schrijver het idee heeft dat hij meer van de achtergronden weet van Ems dan de maker. Een recensent die een personage beter denkt te kennen dan de persoon die het personage geschapen heeft. Ook dit is van de kant van de recensent uit een generalisering. Ems zou nooit blijven, want... Maar waarom niet? Omdat de auteur mensen kent in dezelfde situatie die naar Nederland zijn vertrokken? Of misschien mensen kent die niet vertrokken maar hier achteraf spijt van hadden? Hij geeft duidelijke voorwaarden aan waaronder iemand mag blijven en dat dit een duidelijke zaak is: Ems was nooit gebleven en deze auteur kan het weten. De ‘kennis’ van de auteur staat hier dus boven die van de filmmaker. De kennis over het land en over de mensen uit die periode is dus groter dan de kennis die Seunke met het lezen van zijn vele boeken heeft opgedaan. Een Nederlander die zich heeft ingelezen over het onderwerp en gedegen onderzoek heeft gedaan heeft dus minder recht van spreken dan iemand wiens familie de situatie heeft meegemaakt en daar verhalen over heeft verteld. Scheldwacht prefereert haar subjectieve kennis over de objectieve(re) kennis van Seunke, terwijl ze dit juist in de film aanvecht.

Ik ben het niet helemaal met de recensent eens. Seunke heeft in zijn film niet twee uur alles onder de voeten van Ems weggeslagen, zoals Scheldwacht aangeeft. Ik ben het met haar eens dat Ems geen uitermate sterk weergegeven personage is, zeker geen hoofdpersoon, maar karaktermoord is naar mijn idee niet aan de orde. Juist aan het einde van de film heeft Ems eindelijk de moed bij elkaar geraapt om voor het eerst in haar leven haar eigen keuze te maken. Ze blijft in haar moederland om een nieuw bestaan op te bouwen, simultaan met haar eigen land. Het lijkt me reden genoeg om Ems te laten blijven. Ik begrijp de kritiek van Scheldwacht wel. Op het verhalende, fictieve niveau heeft Ems weinig actie ondernomen die naar dit besluit zouden kunnen

²⁰² Ibidem.

²⁰³ Scheldwacht, Ricci, *Karaktermoord*, In: HP/De Tijd, 3 oktober 1997

leiden, maar een film bestaat immers niet alleen uit het verhalende, fictieve niveau. Zoals de recensenten aangeven krijgt een film ook een grotere betekenis mee. Wanneer Scheldwacht deze grotere betekenis op andere delen van de film wel toepast, dient ze naar mijn mening dit consequent te doen en ook de beslissing van Ems in een tweede licht te zien.

De redenen voor Ems om te blijven worden uit de film zichtbaar niet duidelijk. Meerdere recensenten struikelen over deze keuze van de maker, maar verwoorden het iets genuanceerder: “De keuze van Ems om (saillant detail: zonder schoenen) in Indonesië achter te blijven was destijds een ongebruikelijke, maar hoe die tot stand is gekomen wordt uit de film niet duidelijk. Wellicht met de band met haar Indonesische pleegmoeder een verklaring bieden of misschien wel de medicijnen die Ems de Indonesische vrijheidsstrijders bezorgt (...) [Maar Ems krijgt] eerder de traditionele vrouwenrol van Florence Nightingale toebedeeld dan dat er van een dilemma of nationalistisch bewustzijn sprake is.”²⁰⁴

Seunke geeft na alle kritieken aan dat het juist zijn bedoeling is geweest om Ems het personage te maken dat de grootste groei doormaakt. Om de groei aan te tonen moest hij haar naar eigen zeggen eerst naar beneden trekken. Seunke laat Ems “als allersterkste uit de hele film komen. Dat is de enige die een gigantische ontwikkeling doormaakt. Terwijl jullie het alleen maar hebben over een weesje en een behaagzieke vrouw. Hallo, het is een speelfilm. Ik zet Ems zo neer om het contrast groter te maken. Maar ach, waar hebben we het eigenlijk over. Jullie doen net alsof ik iets nieuws doe. (...) Die onzekerheid, dat behaagzieke. Die trekjes heb ik ook aan Ems gegeven. Maar of dat typisch Indische trekjes zijn weet ik niet. Ik weet niet precies wat typisch Indisch is.”²⁰⁵ Seunke geeft hier aan dat het neerzetten van een personage als Ems in de filmgeschiedenis niets nieuws is. Ieder dramatisch personage heeft verschillende kanten nodig en moet een ontwikkeling kunnen maken. Hij geeft wel aan dat hij Ems helemaal onderaan heeft laten starten, om haar ontwikkeling zo duidelijker te kunnen maken. Deze ontwikkeling lijkt de Indische gemeenschap binnen deze reacties te ontgaan, zoals blijkt uit de bovenstaande citaten. Seunke impliceert hier ook dat de trekjes die hier worden aangehaald helemaal niet zijn bedoeld als typisch Indische trekjes en dat het wellicht meer in de verbeelding en inleving van de toeschouwers zit wanneer zij dit associëren met het ‘Indisch zijn’.

De ontwikkeling waar Seunke het over heeft is mij in de film eerlijk gezegd ook ontgaan. Zoals ik in eerdere hoofdstukken heb gezegd is het naar mijn mening zo dat Ems juist geen enorme groei doormaakt maar na al die jaren nog steeds een beslissing maakt uit angst voor anderen. Uit angst voor veranderingen die haar in Nederland wachten misschien, of uit medelijden om Suti te verlaten? Het wordt uit de film niet duidelijk en is dus eigenlijk overgelaten aan de fantasie van de kijker. Seunke heeft Ems aan het einde van de film haar eigen hersenen laten gebruiken. Dat was althans zijn idee. Hoewel het niet helemaal is overgekomen zou een ander einde, waarin Ems met Theo mee zou gaan naar Nederland, wellicht bij de Indische bevolking ook niet goed zijn gevallen. Dan had Ems aan het einde van de film nog niet voor een eigen leven gekozen en was ze als een

²⁰⁴ Pattynama, Pamela, *Innerlijk verscheurde speelfilm*, In: De Pasarkrant, november 1997

²⁰⁵ Scheldwacht, Ricci, *Orlow Seunke: “Ik ben waanzinnig gekwetst door de Indische gemeenschap.”* In: Wintereditie van de Pasarkrant, december 1999

gewillige vrouw meegegaan naar een land waar haar misschien een vervelender toekomst wacht dan nu in Indonesië.

5.2.4 Indische bevolking

Niet alleen het personage van Ems moet het ontgelden in de kritieken. Ook de rest van de Indische bevolking komt niet goed uit de verf, aldus de meeste van de recensenten. “Eén van de belangrijkste [redenen tot ergernis] is dat de inheemse bevolking van begin tot eind louter figureert als exotische achtergrond. Indonesische personages dienen alleen maar als spiegel om de witte personages meer te profileren.(...) Een voorbeeld is de wijze waarop de ontluikende, maar nog verboden liefde tussen Ems en Theo wordt afgebeeld. De camera volgt het onwaarschijnlijk openlijk verliefde stel in de openbare ruimte waarin Indonesiërs niet meer zijn dan onderdeel van het romantische landschap. Zo ook vormen de Indonesische vrijheidsstrijders een amorfe massa met wie Ems geen enkele verwantschap lijkt te hebben. De decoratieve functie die de inheemse bevolking in de film vervult, maakt het onmogelijk hen als individuen te zien.”²⁰⁶

De Indonesische achtergrond van Ems wordt niet uitgediept. De film gaat meer over het onverwerkte koloniale verleden van Nederland dan over Indonesië. De bevolking van het land is dan blijkbaar niet belangrijk genoeg om uit te werken.²⁰⁷ *GORDEL VAN SMARAGD* is, volgens Pattynama, dan ook geen film waarin het Indische meisje centraal staat, maar de westerse man. In een interview wordt er gevraagd: “Je laat de Indische hoofdpersoon uit de kampong komen. En hoewel er in de film nog een andere Indo te zien is, in de persoon van Boon, denk ik steeds: waar zijn de Indo’s? Ik zie niet terug hoe Indische mensen deel uitmaakten van de samenleving.” En “Een wees uit de kampong die haar lichaam verkoopt en een reactionair die je dan ook nog de naam Boon geeft, vind je echt dat je daarmee een eerlijk beeld van de Indische gemeenschap schetst?(...) Er waren ook gewoon Indische mensen die het land runden en meedraaiden! (...) [Boon] is naast Ems de enige Indo met tekst. Hij lijkt, laat ik het woord maar gebruiken, de excuusneger, terwijl er veel meer Indo’s rondlopen. Dat had ik willen zien, omdat dat ook begrijpelijk maakt waarom mijn [familieleden] hier naar toe zijn gekomen.”²⁰⁸

Hier wordt aangegeven dat de diepgang die de personages missen een belangrijk element zijn in de film voor de Indische bevolking. Hoewel de schrijfster van dit citaat in een eerder artikel aangeeft dat zij ‘het volledige beeld’ mist, betekent dit ‘volledig beeld’ dat ze feitelijk een verhaal wil zien waarin het onderwerp wordt behandeld waarom mensen wel of niet in Indonesië bleven na de onafhankelijkheid. Ook geen compleet verhaal, maar slechts een verhaal vanuit een andere invalshoek. Wellicht is dit wat mensen uit de generatie van deze schrijver missen in deze film. Ze zijn niet zozeer op zoek naar ‘het volledige verhaal’ uit Nederlands-Indië, maar op zoek naar verklaringen waarom hun familieleden bleven of vertrokken.

²⁰⁶ Pattynama, Pamela, *Innerlijk verscheurde speelfilm*, In: De Pasarkrant, november 1997

²⁰⁷ Auteur onbekend, www.beeldvorming.net

²⁰⁸ Scheldwacht, Ricci, *Orlow Seunke: “Ik ben waanzinnig gekwetst door de Indische gemeenschap.”* In: Wintereditie van de Pasarkrant, december 1999

De auteur van de recensie is het duidelijk niet eens met de manier waarop de Indische gemeenschap wordt geportretteerd en had, zoals wordt aangegeven, meer achtergronden willen zien. Dit heeft ook te maken met de insteek van de film: wanneer men verwacht een film te zien over Indië, die eindelijk ‘het’ hele verhaal vertelt, wil men meer zien dan alleen een bevolking dat als achtergronddecor wordt gebruikt. Wat Scheldwacht hier feitelijk aangeeft is dat de maker van de film zijn werk in zoverre niet goed heeft gedaan omdat de auteur (en meerderen, zo valt tussen de regels door te lezen) een verhaal had willen zien over de motivatie van de Indische bevolking om te blijven of naar Nederland te vertrekken. Wanneer dit in de film niet voldoende naar voren komt wordt deze per direct afgekapt, zonder naar verdere kwaliteiten te kijken. Het probleem ligt in het feit dat er een bepaalde film wordt verwacht, die vervolgens niet wordt afgeleverd. Er wordt een film beloofd over het verhaal van de Indische bevolking. Seunke vertelt dit verhaal uit het oogpunt van de Nederlandse witte overheerser. De Indische bevolking verwacht een verhaal dat door één van hun personages wordt verteld. Een personage waarmee de Indische bevolking zich kan identificeren, een personage dat eindelijk de slachtofferrol kan vervullen en de Nederlandse overheersers als schuldige kan aanwijzen voor het lijden van de bevolking. De Indische bevolking is op zoek naar de erkenning van hun *roots*. Seunke toont wel een verhaal van de Indische bevolking, maar deze bevolking is niet zo geprofileerd in de film als men schijnbaar vooraf had verwacht.

Seunke reageert hierop: “Weet je wat ik nu begin te ontdekken? Dat jullie als Indo daar dus moeite mee hebben. Er is blijkbaar ook iets met jullie.” Volgens Seunke is het vooral de tweede generatie die moeite heeft met de afwezigheid van de Indische bevolking: “Ik denk dat jullie als tweede generatie een probleem hebben.” In een verder antwoord licht hij deze zin toe: “Ik ben ervan overtuigd dat totdat de oorlog uitbrak en de mensen gedwongen werden tot een keuze, ze nooit hebben nagedacht over waar ze stonden. En jij wil dat ik ze in de film al daarover laat nadenken. Man, ze waren daar helemaal niet mee bezig. Ze wilden alleen maar Hollands praten. Als ik nu jullie stukjes lees, dan spreekt er een soort haat uit, omdat jullie zoveel met die identiteit van de Indo bezig zijn. Jullie zitten met al die vragen. Die mensen destijds niet. (...) In die stukken van jullie lees ik dat jullie meer willen horen wat een Indo is en hoe ze met die achtergrond omgingen.”²⁰⁹

Seunke geeft hier direct aan dat naar zijn idee de kritieken onterecht zijn. Hij legt de reacties die hij kreeg naar aanleiding van de film uit als een probleem van de mensen die de reacties gaven. Niet zijn film is het probleem, maar de toeschouwers hebben zelf een onverwerkt verleden. Hij kan als filmmaker nooit voldoen aan de wensen van deze groep omdat de groep zelf niet weet wat de wensen zijn. Seunke geeft in een ander interview aan dat hij zich toch wel iets aan zal trekken van de reacties van de betreffende bevolkingsgroep: “Een cliché bevestigen...Daar heb ik überhaupt niet over nagedacht. Ik zou het vreselijk vinden als ze zich in die gemeenschap gekwetst voelden. Een discussie voor en tegen zou ik op zich wel leuk vinden, maar ik weet bijvoorbeeld zeker dat het in de kampen zo is gegaan. Daar heb ik zoveel research over gedaan (...) In de speelfilmscènes zullen er details niet kloppen. Maar mijn enige antwoord is dan: heb je iets

²⁰⁹ Scheldwacht, Ricci, *Orlow Seunke: “Ik ben waanzinnig gekwetst door de Indische gemeenschap.”* In: Wintereditie van de Pasarkrant, december 1999

gevoeld? Heb je niets gevoeld, dan faalde ik als filmer. Als je iets gevoeld hebt, zeur dan niet over een aanstekker die niet klopt.”²¹⁰ Seunke refereert hier aan twee belangrijke kanten van een film: de uiterlijkheden van een film; het decor, de details, de setting. Deze moeten in een historische film overeen komen met het historisch beeld van de periode. Het is, zoals we eerder gezien hebben met *inventions* en details, niet erg wanneer de details worden aangepast om een verhaal lopend te maken. De uiterlijkheden staan dus gedeeltelijk in dienst van het verhaal. De *inventions* en details, het beeld dat in de film te zien is, zorgt voor een gevoel van herkenning en dompelen ons onder in de geschiedenis, zodat we die kunnen ervaren. De tweede kant waar Seunke aan refereert is dat hij ‘zoveel weet van de periode’ en het verhaal vertelt ‘zoals het is gebeurd’. Hij weet echter net zo min als ieder ander die niet in die periode aanwezig was in Nederlands-Indië, hoe het gegaan is. Hij geeft aan dat hij met de film als het ware een tijdreis heeft gemaakt naar 1939 om zo het enige juiste verhaal te vertellen. In een vorig hoofdstuk is echter ook aan de orde gekomen dat er altijd redenen zijn in het heden om een film op een bepaalde manier te vertellen. Er zit in iedere film een bepaalde ideologie vanuit het heden, waardoor de blik naar het verleden gekleurd wordt door de periode waarin de film gemaakt wordt, het heden. Seunke loopt echter totaal aan dit concept voorbij.

Niet iedereen is overigens ontevreden over de representatie van de bevolking in de film. Volgens recensent Beerenkamp behelst de film een imposante poging om alle betrokkenen gelijkwaardig naar voren te laten komen. “Seunke toont onder meer begrip voor een avonturier die naar Indië komt om ‘de panters op straat te zien lopen’ (Pierre Bokma), voor de traditionele koloniale ondernemer (Pim Kamerman), voor het aanvankelijk sluimerende, maar later exploderende verlangen naar onafhankelijkheid van autochtone Javanen (onder meer mooi gesuggereerd in de intense blikken van de grote Indonesische actrice Christine Hakim), voor de verscheurdheid van de Indo-Europeanen (Esmée de la Bretonière) en zelfs voor de ondankbare rol die Japanse en Nederlandse militairen achtereenvolgens in dit strijdperk te spelen kregen.”²¹¹ En: “Bij GORDEL VAN SMARAGD kan de kijker zich niet eenvoudig identificeren met deze of gene hoofdrol. Voor de verandering is Gordel van Smaragd een film waar de geschiedenis op de voorgrond staat en de fictieve personages een illustratie vormen.”²¹²

5.2.5 Mythe

Volgens een aantal recensenten is de film zoals gezegd een typische mannelijk, Nederlandse interpretatie. Hoewel de regisseur aangeeft dat hij meer dan tien jaar aan het script heeft gewerkt, vinden een aantal van de recensenten dat hij nog steeds niet genoeg weet van het onderwerp om er een film over te kunnen maar vooral mogen maken. “Tien jaar heeft de regisseur aan het script gewerkt, zoals hij herhaaldelijk laat weten. Hoe is het mogelijk dat hij in die tien jaar niet te weten is gekomen dat de ‘Indo’ een koloniale mythe is, ontstaan uit het misplaatste

²¹⁰ Niemöller, Joost, ‘Indo-vrouwen zijn prachtig’, De Groene Amsterdammer, 24 september 1997

²¹¹ Beerenkamp, Hans, *Seunke geeft kolonisatie eindelijk een echte kroniek*, In:

www.nrc.nl/W2/Archief/Film/Rec/Gordel_van_Smaragd.html

²¹² Ibidem.

superioriteitsgevoel van witte Nederlanders? Hoe is het mogelijk dat hij in zijn 'vele' relaties met Indische vrouwen niet heeft geleerd dat het beeld van het Indische meisje als gewillige verleidster evenzeer een gekoesterde westerse mythe is, ontstaan in de fantasie van witte mannen? Wanneer Seunke wèl advies had ingewonnen bij Indo's en wellicht wat meer oor had gehad voor zijn Indische vriendinnen had hij misschien de koloniale clichés doorzien. Nu is Ems zelfs voor niet-Indo's en voor mannen een niet erg geloofwaardige figuur geworden."²¹³

Niet alleen de representatie van Ems moet het in haar optiek ontgelden: "Nieuw is wel dat een Indo de hoofdrol vervult, evenals het feit dat de film begrip laat zien voor kolonialen en ze niet uitsluitend als vurige racisten en uitbuiters neerzet. Maar hoe dan de afbeelding te verklaren van de enig andere Indo in *GORDEL VAN SMARAGD*? Deze bijfiguur, die in alle fasen van het verhaal opduikt, en nota bene 'Boon' heet, blijkt een opportunistische en onbetrouwbare figuur, die met alle winden meewaait (...) Wat betekent de herhaling van de afgesleten, koloniale beelden van Indische vrouwen en mannen? Het betekent dat de nieuwe Nederlandse film over Indië verre van baanbrekend is, maar louter bevestigt wat de Hollanders altijd al dachten over 'het' Indische meisje en de Indonesische bevolking."²¹⁴ Opvallend aan dit citaat vind ik dat Pattynama de rol van Ems schijnbaar wel ziet als een hoofdrol. Ik heb eerder aangegeven dat ik niet denk dat de rol van Ems gekwalificeerd kan worden als hoofdrol, en het verbaast me dat iemand die over de film weinig goeds heeft te zeggen, wel vast houdt aan het oordeel dat Ems de hoofdrol vervult. Wellicht bedoelt Pattynama dat Ems een belangrijke rol in de film vervult, en dit ben ik wel met haar eens. Ik blijf Ems echter zien als aangever van de ontwikkelingen van Theo, een personage dat weliswaar uit de grote massa is gestapt, maar verder geen noemenswaardige ontwikkeling doormaakt.

De beelden in de film scheppen dus een ander beeld, een andere mythe dan de Indische bevolking had gedacht. Het is een Nederlander duidelijk niet gelukt om het Indische verhaal correct te vertellen. Seunke reageert hierop: "Maar met alle respect, dat jullie nog steeds zetten te wachten op een Indische film, daar heb ik toch niks mee te maken. Daar moeten jullie zelf wat aan doen. (...) Jullie hebben een ideaalbeeld over hoe een Indo moet zijn. Dat komt niet overeen met de film. En dan ga je maar zo'n negatief stuk schrijven. Bovendien, ik maak geen documentaire, dan moet je zeggen: over het algemeen waren de mensen zo en zo. Ik ben wel uitgegaan van archiefbeelden: tien keer één minuut."²¹⁵

Toch kunnen de argumenten van Seunke niet op tegen de redenering van bijvoorbeeld Scheldwacht. De auteur houdt voet bij stuk: de Nederlander heeft het duidelijk niet begrepen: "Als puntje bij paaltje komt blijkt toean Seunke even politiek correct als al die documentairemakers. Hij zadelt zijn hoofdpersoon op met een schuldgevoel jegens haar eigen mensen. Hoezo eigen mensen? Oh ja, hoe zat dat ook al weer? Indisch, Indonesisch, ach wat maakt het ook allemaal uit. In één zinnetje wordt nog wel even gemeld dat de meeste Indo's - zo'n 200.000 - naar Nederland vertrokken, maar de vraag is wie dat nog hoort, wanneer alle ogen op Ems zijn gericht. 'Je begrijpt me niet', zegt Ems halverwege de film aan Theo. Maar hij is niet de enige. En uiteindelijk si dat

²¹³ Pattynama, Pamela, *Innerlijk verscheurde speelfilm*, In: De Pasarkrant, november 1997

²¹⁴ Ibidem.

²¹⁵ Scheldwacht, Ricci, *Orlow Seunke: "Ik ben waanzinnig gekwetst door de Indische gemeenschap."* In: Wintereditie van de Pasarkrant, december 1999

misschien nog het treurigst van alles: ook Seunke blijkt niets van zijn Ems begrepen te hebben, al zijn Indische vriendinnetjes ten spijt.”²¹⁶

5.3 Conclusie

Aan de hand van bovenstaande citaten heb ik een beeld geschetst van de reacties die er op de film *Gordel van Smaragd* zijn gekomen. Vooral uit de Indische hoek kwamen de reacties op het feit dat de film niet kan waarmaken wat er vooraf wordt aangegeven. De meeste conclusies heb ik in het hoofdstuk aan de orde laten komen. Ik wil hier iets dieper ingaan op een aantal van de zaken die aan de orde zijn gekomen.

Eerder in deze scriptie heb ik het verschil aangegeven tussen geschiedenis als proces, geschiedenis als onderwerp en geschiedenis als decor. In de analyse en in dit hoofdstuk is gebleken dat de kroniekvorm die Seunke voor zijn film heeft gekozen tot gevolg heeft dat de geschiedenis als proces van veranderingen wordt getoond. De jaren die de film beslaat zijn het onderwerp van de film en de personages doen hun uiterste best om in dit veranderende proces mee te kunnen. *History from below* komt redelijk overeen met deze omschrijving: het laat een proces zien waarin we gewone mensen observeren en hun dagelijkse beslommingen zien. De film *GORDEL VAN SMARAGD* geeft niet alleen het proces van verandering in de dagelijkse levens van de personages, maar ook het proces van verandering in de geschiedenis.

Ik denk dat de promotie voorafgaand aan de film ervoor heeft gezorgd dat dit element, het tonen van het proces, niet duidelijk naar voren is gekomen. Of, niet duidelijk genoeg in ieder geval. Ik heb naar aanleiding van de recensies het idee gekregen dat men een combinatie verwachtte van de twee andere benaderingen van de geschiedenis: geschiedenis als onderwerp en geschiedenis als decor. Een op het eerste gezicht onlogische en wellicht onverenigbare combinatie in één film. De eerste benadering, geschiedenis als onderwerp, geeft een handvat om de recensenten beter te kunnen begrijpen. Het geeft aan dat de geschiedenis aan bod komt aan de hand van de individuele verhalen. Deze individuele verhalen worden nu gemist in de film. Er wordt een verhaal verteld van Theo, maar de verhalen die de Indische gemeenschap verwachtte te zien, van Ems, Boon of Suti, zijn naar hun mening niet voldoende uitgewerkt. De lokale bevolking in de film komt zoals eerder is aangegeven niet genoeg uit de verf, waardoor juist de individuele verhalen onmogelijk verteld kunnen worden.

Bij geschiedenis als decor wordt een verhaal verteld over individuele handelingen tegen de achtergrond van historische gebeurtenissen. Dit is wat Scheldwacht bedoelde. Ze wilde ‘de samenleving’ zien. Een samenleving waarin duidelijk naar voren komt waarom mensen kozen om te blijven of om te vertrekken. Ze wil zien in de film welke historische gebeurtenissen ervoor hebben gezorgd dat haar voorouders de keuze hebben gemaakt om naar Nederland te vertrekken.

De historische gebeurtenissen in de film zijn van enorm belang. Niet zozeer om de gebeurtenissen zelf, maar meer met betrekking tot de schuldvraag. Toch is er binnen deze

²¹⁶ Scheldwacht, Ricci, *Orlow Seunke: “Ik ben waanzinnig gekwetst door de Indische gemeenschap.”* In: Wintereditie van de Pasarkrant, december 1999.

benadering wat dit punt betreft een probleem: het verleden hoeft binnen deze benadering niet te worden verwerkt. Als er iets is dat uit de recensies blijkt, is het wel een onverwerkt verleden. Er klinkt nog steeds haat wanneer er wordt gesproken van een Nederlander die beter denkt te weten hoe het vroeger in 'ons' Indië was. Ik denk dat dit verschil in interpretatie vooraf, gecombineerd met de tamelijk hooghartige manier waarop Seunke een aantal uitspraken heeft gedaan (hij heeft het script expres niet aan Indo's laten lezen; hij is zo belezen dat hij alles van de situatie weet) de Indische gemeenschap in het verkeerde keelgat geschoten zijn toen bleek dat hij de beloften niet waar kon maken.

De combinatie tussen fictieve en documentairebeelden is in de film *GORDEL VAN SMARAGD* knap gedaan. De beelden staan weliswaar buiten de film, maar komen niet als extreem storend element over. Het 'Brechtiaans' effect wordt weliswaar bereikt, maar door de verhalen die Ems en Theo tijdens de zwart-wit beelden vertellen wordt de kijker al snel weer teruggezogen in het verhaal. Uit de reacties op de film is gebleken dat de waarheidsclaim die door de documentairebeelden wordt neergelegd een doorn in het oog is van de Indische gemeenschap. Terwijl de Nederlandse recensenten als Beerenkamp en Niemöller duidelijk minder moeite hebben met de mengvorm, geldt dit niet voor de reacties uit Indische hoek. Wat opvallend is, is dat de Indische reactie op de documentairebeelden zich toespitst op de angst dat anderen de fictieve beeld zullen zien als 'waarheid'. De fictieve beelden liggen volgens hen immers zo ver naast de waarheid dat iedere zichzelf respecterende Indo per definitie weet dat de beelden niet kloppen. Er spreekt naar mijn idee toch een soort angst uit om bij andere bevolkingsgroepen een verkeerd beeld neer te leggen.

Binnen het fictieve verhaal zijn er een aantal elementen aan de orde gekomen. De twee belangrijkste punten uit de recensies zijn de misrepresentatie van Ems en de afwezigheid van de Indische bevolking, die slechts als decor dient. Dat de rol van Ems niet bijzonder sterk is uitgewerkt ben ik met de recensenten eens. Seunke geeft aan dat Ems juist het personage is die de sterkste ontwikkeling doormaakt, maar eerlijk gezegd heb ik die ontwikkeling (tot op het moment van de allerlaatste beslissing) niet kunnen ontdekken. Het ook niet het perspectief van Ems dat in de film wordt gehanteerd. Het is het verhaal van Theo: het begint met zijn aankomst, in één van de recensies overigens aangeduid als 'het meest afgezaagde begin' voor een film met als onderwerp kolonialisme: de aankomst van de overheerser. Theo wordt dus neergezet als een personage, een rond karakter met een eigen mening, een eigen smaak en een eigen wil. Ems daarentegen lijkt compleet afhankelijk van de mannen in haar leven. Herman 'is' haar verleden, Theo is het heden. De toekomst is uiteindelijk niet voor een man, maar voor zichzelf en haar vaderland.

Seunke geeft aan dat Ems juist als sterkste uit de film komt. Geen van de recensenten is het hier echter mee eens. De manier waarop hij zijn film eindigt lijkt dan niet helemaal logisch. De film eindigt wanneer Theo de beslissing maakt om terug te keren naar Nederland. Ems wordt gedwongen om hierop te reageren: meegaan of blijven (ze kan zich de beslissing niet helemaal toe-eigenen, Theo heeft immers weer de voorzet gegeven), maar de consequenties van haar beslissing krijgen we niet te zien. Het laatste beeld dat we zien van Ems is dat ze zich huilend vastklampt aan Suti. Niet echt een duidelijk beeld van iemand die een eigen keuze heeft gemaakt en nu als sterkste uit de 'strijd' komt. Theo dwingt Ems dus een keuze te maken, twijfelend en in tranen besluit ze te

blijven en dit personage is dan het sterkst uit de hele film gekomen? Had dan als filmmaker Ems niet op de trein laten stappen. Op deze manier wordt de twijfel minder in beeld gebracht en komt Ems over als iemand die rationeel, niet emotioneel het besluit heeft genomen om te blijven. Of bijvoorbeeld de film door laten lopen om haar nieuwe start te zien. Een start waarin zij de leiding heeft over een organisatie, een Soos desnoods, om aan te tonen dat een nieuw Indonesië voor Ems ook daadwerkelijk een nieuw leven betekent. Op dit punt begrijp ik de kritieken vanuit de Indische gemeenschap komen. Ook als niet Indische toeschouwer valt de afwezigheid van goed uitgewerkte personages aan Indische zijde op.

Tot slot wil ik de schuldvraag nog kort aan de orde laten komen. In hun theorie komen Morley en Robins met een aantal kenmerken waarmee de schuldvraag binnen een historische film te maken heeft. Deze zal ik hier behandelen. In eerste instantie lijkt er in Gordel van Smaragd sprake van zogeheten 'cultural blockage' en de manier waarop dit gerepresenteerd wordt. Als vanzelfsprekend wordt de Nederlandse koloniale blik op de geschiedenis als waar aangenomen en komt vanuit de Nederlandse personages ook niet ter sprake. Het lijkt alsof de Nederlandse personages zich niet bewust zijn van de misstappen die zijn gemaakt. Ze geven de Japanners de schuld van de onrust en de 'ongehoorzaamheid' van de Indische bevolking. De schuldvraag komt zelfs niet aan de orde na afloop van de Tweede Wereldoorlog. Theo die zelf onderdrukt is in die periode, komt het kamp uit met de instelling dat hard werken vanzelf weer zal leiden tot de situatie zoals die voor de oorlog was. Ook in de voice-over, waarin hij achteraf zijn mentaliteit had kunnen nuanceren, wordt niet gesproken over de schuldvraag. Een ander kenmerk van Morley en Robins is ook te vinden in Gordel van Smaragd: de overtreder wordt slachtoffer. In deze film komt dit heel duidelijk aan de orde. Theo is twee maal te zien in een slachtoffer rol. In de eerste plaats wanneer hij door de Japanners wordt geïnterneerd en in de tweede plaats wanneer hij en zijn plantage door de rebellen continu onder vuur worden genomen. Omdat we als kijker ons meer kunnen identificeren met Theo - we weten immers meer van hem dan van ieder ander personage - kunnen we eenvoudiger met hem meevoelen. Het is ook Theo's pijn en het zijn Theo's ontberingen die in beeld worden gebracht. Het lijkt erop dat Seunke de schuldvraag totaal niet aan de orde wil laten komen. Ik heb niet het idee dat er een passage in de film is waarin de filmmaker zich wil verantwoorden of verontschuldigen tegenover de Indische bevolking. Ik heb meer het idee dat de maker aan de hand van zijn eigen beelden een fictieve wereld heeft geconstrueerd op een manier die hem het beste leek. Als filmmaker is hem dat uiteraard goed recht. Iedere film is immers een subjectieve interpretatie van een onderwerp. De verwachtingen voor deze film waren uit Indische hoek ontzettend hoog, de film heeft niet kunnen opboksen tegen de vele eisen. Toch blijft Seunke volhouden dat hij het bij het enige juiste eind heeft, en wellicht zit daar juist het probleem:

"In Nederland hebben mensen echt geen flauw benul wat Indisch is. Dat is toch raar. Dat land is driehonderd jaar een kolonie van Nederland geweest."²¹⁷

²¹⁷ Scheldwacht, Ricci, *Orlow Seunke: "Ik ben waanzinnig gekwetst door de Indische gemeenschap."* In: Wintereditie van de Pasarkrant, december 1999

Hoofdstuk 6

Conclusie en verantwoording

Dit laatste hoofdstuk dient om een totaalbeeld van mijn onderzoek te geven. Voordat ik het antwoord kan geven zal ik eerst kort de voorgaande hoofdstukken samenvatten. De belangrijkste conclusies uit deze samenvattingen koppel ik vervolgens aan elkaar.

6.1 Probleemstelling

In dit onderzoek wilde ik de volgende vraag aan de orde stellen.

In algemene zin: Welke mogelijkheden heeft historisch drama heeft om een bijdrage te kunnen leveren aan de vorming van het collectief geheugen?

Specifieker gezien: Op welke manier wordt dit collectief geheugen van de (tweede generatie in de) Indische gemeenschap aangesproken door de dramaturgische kenmerken uit de film *GORDEL VAN SMARAGD*.

Ik heb er in deze scriptie voor gekozen om dit onderzoek uit te voeren aan de hand van één specifieke film: *GORDEL VAN SMARAGD*. Een Nederlandse film uit 1997 van Orlow Seunke. Aan de hand van deze film wilde ik specifieker ingaan op de manier waarop het collectief geheugen in de film wordt aangesproken aan de hand van dramaturgische kenmerken binnen de film.

Zoals uit de probleemstelling blijkt ben ik er bij het begin van de scriptie dus al vanuit gegaan dat de dramaturgische kenmerken uit de film *GORDEL VAN SMARAGD* inderdaad de Indische gemeenschap aanspreekt. Anders gezegd: bij de start van dit onderzoek ben ik er al vanuit gegaan dat historisch drama inderdaad een invloed kan hebben op de vorming van het collectief geheugen. Wat deze invloed precies is; op welke manier het collectief geheugen wordt aangesproken probeer ik aan de hand van deze scriptie te onderzoeken. De keuze voor de film *GORDEL VAN SMARAGD* was vervolgens niet moeilijk. Bij het uitkomen van de film in 1997 heeft de maker ontzettend veel kritiek gekregen. De kritiek is vooral gekomen vanuit Indische hoek. Dit kan inhouden dat de manier waarop het verhaal, dat zich afspeelt tussen 1939 en 1949 in Nederlands-Indië, niet voldoet aan de verwachtingen van de Indische gemeenschap. Deze felle reacties zijn voor mij de aanleiding geweest om deze film nader te bekijken en tot onderwerp te maken van dit onderzoek. Met dit onderzoek wil ik de relatie tussen het collectief geheugen, historische representatie en het historisch drama duidelijk maken.

6.2 Hoofdstukken

Om de verschillende vragen uit de probleemstelling te kunnen beantwoorden heb ik mijn scriptie opgedeeld in vijf hoofdstukken. Het eerste hoofdstuk behandelt het collectief geheugen, het tweede hoofdstuk gaat dieper en het derde hoofdstuk onderzoekt het historisch drama. Na deze drie hoofdstukken, die samen het theoretisch kader vormen, ben ik verder gegaan met de analyse van het onderwerp van deze scriptie: de film *GORDEL VAN SMARAGD*. Na de analyse heb ik het laatste hoofdstuk besteedt aan de analyse van de reacties die op de film zijn verschenen. Alleen op deze manier wordt duidelijk of de film inderdaad invloed heeft gehad op het collectief geheugen en zo ja, op welke manier dit collectief geheugen is aangesproken.

In het eerste hoofdstuk heb ik zoals aangegeven het collectief geheugen behandeld. Ik heb aan de hand van drie theoretici onderzocht wat het collectief geheugen exact inhoudt en wat de positie is van het individuele geheugen binnen dit collectief geheugen. Daarnaast heb ik onderzocht wat de mogelijkheden zijn voor een collectieve geheugen naar een vroegere periode. Tenslotte heb ik gekeken naar de invloed van massamedia en globalisatie op de vorming van het collectief geheugen.

Maurice Halbwachs stelt dat het geheugen altijd collectief is. Achtergrond van deze uitspraak is het idee dat een geheugen alleen binnen een sociale context, een groep, kan worden gevormd. Het geheugen is dus afhankelijk van een bepaalde groep. In een leven maakt iemand deel uit van verschillende groepen tegelijk. Door deze verschillende groepen komt ieder individu met een eigen samenstelling van groepen en dus met verschillende contexten om herinneringen in te plaatsen. Deze verschillende contexten en de hiermee verschillende invalshoeken binnen het collectief geheugen is wat men vaak verwacht (volgens Halbwachs) met een individueel geheugen. Er is volgens Halbwachs een historisch geheugen (een aangeleerde, sociale geschiedenis) nodig voor de vorming van dit persoonlijk geheugen (een autobiografische, beleefde geschiedenis). Het historisch geheugen hebben we als een soort kader nodig om het persoonlijke geheugen binnen te kunnen ontwikkelen. Het is volgens Halbwachs zelfs mogelijk om herinneringen te hebben aan een situatie of periode waar men zelf niet aanwezig was. Er wordt een steeds veranderend, sociaal frame neergezet waarbinnen wordt aangegeven dat een bepaalde herinnering publiek domein is. Wanneer een individu zelf niet aanwezig was bij deze herinnering, zorgt de aanwezigheid van de groep ervoor dat het individu de herinnering toch opneemt als 'eigen'. Halbwachs noemt dit geleend geheugen. Wanneer een herinnering wordt bewaard heeft de groep met de macht de keuze gemaakt dat de beslissing belangrijk genoeg was. Een herinnering is dus vooral een reconstructie van het verleden op basis van gegevens uit het heden: de heersende ideologie.

Het collectief geheugen is dus altijd subjectief en aan verandering onderhevig. Hierdoor staat het lijnrecht tegenover de 'officiële' geschiedenis. De geschiedenis bevindt zich in het verleden en deelt dit verleden op in hapklare brokken, met duidelijke scheidslijnen. Ook is er maar één juiste geschiedenis. Het collectief geheugen bevindt zich altijd in het heden, is altijd in ontwikkeling en dus altijd aan verandering onderhevig. Daarnaast zijn er vele collectieve geheugens tegelijk, waardoor er niet één waarheid kan worden aangehouden.

Landsberg borduurt voort op de theorie van Halbwachs. Zij geeft aan het niet eens te zijn met hem omdat zijn theorieën komen uit een periode zonder massacommunicatie en globalisatie. Landsberg introduceert *prosthetic memory*, een vervolg op het geleend geheugen van Halbwachs. Ze geeft aan dat deze nieuwe vorm van herinneringen ontstaat wanneer een individu en een historisch narratief elkaar kruisen. In dit contactmoment wordt de persoon ondergedompeld in een grotere geschiedenis. In dit proces neemt de persoon niet alleen het historisch narratief aan, maar zorgt het narratief ook voor een diepere herinnering aan het verleden dat de persoon nooit heeft meegemaakt. Een historisch narratief zoals een film kan volgens Landsberg ertoe leiden dat een individu de herinneringen meeneemt als eigen herinneringen. Zo kan het in het huidige medialandschap voorkomen dat een gebeurtenis waarbij de herinneringen worden geclaimd door een bepaalde groep, in feite breed toegankelijk zijn. Zo is de Holocaust niet alleen 'van' de Joodse bevolking, maar kan iedereen, ongeacht ras of huidskleur, herinneringen hebben aan deze periode. Dit is een gevolg van de aanwezigheid van massamedia, waardoor geografie niet langer bepalend is voor de vorming van een collectief geheugen. Belangrijk voor Landsberg is dat 'herinneren' niet iets is dat door de geschiedenis altijd hetzelfde is geweest, maar dat het met de technologische ontwikkelingen mee is veranderd. Punten waar Landsberg het niet met Halbwachs eens is ontstaan dus uit de afwezigheid van de geografische 'community' voor het opbouwen van een collectief geheugen en het gebrek aan bestaande sociale milieus waarin het collectief geheugen wordt gevormd.

Met betrekking tot de scheiding tussen geschiedenis en het collectief geheugen constateert Landsberg dat dit onderscheid vervaagt. De echte geschiedenis, gebeurtenissen waarbij we 'echt' aanwezig zijn (de lieux de mémoires) worden vervangen door beelden in de media. Zo ontstaat een tweede-hands realiteit, waar we als personen absoluut geen probleem mee lijken te hebben. We hebben nog steeds het idee dat we deelnemer zijn aan de geschiedenis, binnen het collectief geheugen in plaats van toeschouwer.

Tot slot past ook Hoskins de theorie van halbwachs toe op de hedendaagse, gemedieerde wereld toe. Hij geeft aan dat we steeds meer toe gaan naar een situatie waarin alle kennis uit de media komt. We krijgen zoveel informatie dat het niet meer zozeer van belang is wat we onthouden, maar hoe we het onthouden. Het idee van Hoskins is dat we een manier vinden waarop we alle informatie die we krijgen kunnen opslaan en wanneer nodig, zo eenvoudig mogelijk kunnen opzoeken.

Het tweede hoofdstuk behandelde de historische representatie. Allereerst is het van belang om duidelijk te krijgen wat überhaupt representatie is. Hierbij heb ik gebruik gemaakt van de omschrijvingen van Hall. Representaties zijn altijd talig. Deze talen krijgen pas een betekenis wanneer men binnen een cultuur deze betekenis kan toekennen. Er is voor iedere betekenis dus altijd een bestaande context nodig voor de interpretatie. Verschillende contexten kunnen leiden tot verschillende interpretaties. Een representatie is dus per definitie subjectief.

Binnen het debat van de historische representatie zijn het Rosenstone en White die het voortouw hebben genomen. De grote vraag binnen het debat is of film het bestaansrecht heeft als

vorm van historische representatie. Theoretici gaan uit van de waarheid van de geschreven geschiedenis en zien deze altijd als objectief. De visuele geschiedenis - de historische film - si volgens hen per definitie subjectief en dus geen juiste vorm van representatie. De geschreven geschiedenis geldt als enige, officiële geschiedenis. Rosenstone en White zijn het hier niet mee eens. Rosenstone geeft aan dat film juist geschikt is omdat het andere kwaliteiten heeft dan het geschreven woord en andere elementen wellicht beter kan laten zien dan het geschreven woord. Film, als visueel medium, kan geen exacte kopie maken van de geschiedenis, waardoor het dus meer een richting aangeeft of aanwijst naar gebeurtenissen uit het verleden. Film krijgt van Rosenstone dus een andere rol toegedicht. White pleit voor verschillende geschiedenissen naast elkaar. Hij geeft aan dat de boodschap niet verandert, maar dat ieder ander medium een nieuwe grammatica vereist en dus een nieuwe manier van interpreteren. De aanwezigheid van mythen is belangrijk in deze context. De mythen in de visuele geschiedenis kunnen ervoor zorgen dat de betekenis wordt toegekend en dat de boodschap binnen ieder medium en binnen iedere geschiedenis ook overkomt. Mythen zijn de culturele illusies waarin personage zo worden gerepresenteerd dat de heersende ideologie zichzelf hierin terugvindt. Sobchack gaat voorbij aan de welles-nietes discussie of film wel of niet een correct medium is. Zij gaat uit van de intelligentie van de kijker. Doordat de kijker zoveel verschillende representaties ziet in de verschillende media maakt de kijker zich volgens Sobchack niet druk om eventuele (mis)representaties.

Edgerton zoekt de verschillende vormen van geschiedenis aan de hand van een ander criterium: niet het medium, maar een sociaal geschetst kader is van belang. Hij ziet de populaire en professionele geschiedenis. Laatste kan worden vergeleken met de 'officiële' geschreven geschiedenis die Rosenstone constateerde, de populaire geschiedenis is kan worden vergeleken met de visuele geschiedenis. Edgerton stelt dat de visuele geschiedenis binnen het raamwerk valt van de populaire geschiedenis, in plaats van naast elkaar, zoals White dit ziet.

Aries stelt dat het niet de macht van de historici in het heden is om de beelden uit het verleden te kunnen vormen, maar de manier waarop het verleden de kracht heeft om de historici in het heden te inspireren. Historici kunnen volgens Aries nog zo graag iets willen aangeven of vergeten als juist onderdeel van de geschiedenis, het collectief geheugen zal er zorg voor dragen dat de herinnering onder de mensen blijft leven. Geschiedenis en geheugen moeten dus niet apart worden gezien, maar als een continue uitwisseling.

Historische representatie als het collectief geheugen staan dus allebei tegenover de 'officiële' geschiedenis. Zowel historische representatie als het collectief geheugen vinden plaats in het heden. Belangrijker dan dat is de constatering dat ook de historische representatie dus meerdere waarheden aanhangt. Er is dus, net zoals bij het collectief geheugen, geen eenduidige werkelijkheid; die bestaat niet. Historische representaties tonen een beeld van de geschiedenis dat per medium kan veranderen, maar dat binnen het cultureel geheugen past. Men moet alleen in de verschillende vormen de zogenaamde grammatica aanpassen. De nadruk heeft in het vorige hoofdstuk gelegen op de manier waarop we een collectief geheugen vormen binnen de hedendaagse samenleving waarin we beelden van zoveel verschillende kanten tegelijk krijgen. Sobchack heeft wat dit betreft een belangrijk punt: men raakt zo gewend aan de vele representaties dat het

minder belangrijk lijkt, en wellicht ook eenvoudiger te filteren is, wanneer één van deze representaties niet juist is. Dat historische representatie een bijdrage kan leveren aan de vorming van een collectief geheugen is in de eerste twee hoofdstukken van dit onderzoek duidelijk geworden.

Het derde hoofdstuk behandelde de specifiekere kenmerken van de historische film. Als eerste heb ik de zes kenmerken van Rosenstone aan de orde laten komen. Deze kenmerken leggen een basis waaraan historische film moet voldoen. Voorbeelden hiervan zijn aanwezigheid van een individu, eenvoudig en gesloten verhaal, de uitstraling van het verleden, een gedramatiseerde geschiedenis de het tonen van de geschiedenis als proces. Alle punten zijn van belang voor mijn onderzoek. Naast deze zes kenmerken komt Rosenstone met inventions, verzinsels. Deze verzinsels onderscheiden de film van het geschreven woord. Iedere historische film is doorspekt met deze verzinsels. Ze dienen ter verduidelijking van een bepaalde periode of om een verhaal makkelijker door te laten lopen. De verzinsels zorgen er voor dat een verhaal overzichtelijk blijft en houdt de vaart in de film. Een film kan dan namelijk samenvatten, generaliseren en symboliseren in enkele beelden.

Deze inventions kunnen bestaan uit kleine details. Caughie stelt dat juist de aanwezigheid van details ervoor zorgt voor het plezier bij de kijker. Niet het narratief, maar de mogelijkheid tot observatie van het dagelijks bestaan is het aantrekkingspunt. Het probleem is dat het detail uit het heden komt, en de kijker hiermee de kans ontnemt om de geschiedenis echt te ervaren. Details geven meer een bepaald gevoel: nostalgie. De angst bestaat dat de objectiviteit ten opzichte van het beeld verdwijnt wanneer nostalgie boven komt drijven. Ook Davis onderzoekt het gevoel van nostalgie. Hij geeft aan dat het een verlangen vormt naar een duidelijk en veilig afgerond verleden. Het heden wordt altijd afgemeten aan het verleden en verliest de strijd. Het collectief ervaren van nostalgie is volgens Davis ook mogelijk. In overeenkomst met het collectief geheugen van Halbwachs is het ook binnen deze collectieve nostalgie mogelijk om een individuele invalshoek te hebben. Dit collectief gevoel kan zelf van één generatie worden overgedragen naar een volgende generatie, en deze constatering is natuurlijk van belang voor dit onderzoek. Het blijkt dat de nostalgische gevoelens van de eerste generatie zorgen voor een geromantiseerd beeld bij de tweede generatie. Dit zou een verklaring kunnen zijn voor de grote verschillen tussen de manier van interpreteren van de Indische geschiedenis tussen de Indische bevolking en de Nederlandse bevolking na het zien van de film *GORDEL VAN SMARAGD*.

Er zijn een aantal elementen die ene belangrijke rol spelen bij de manier waarop het collectief geheugen wordt aangeraakt in de film *Gordel van Smaragd*. Het eerste element is de *history from below*. Een alledaagse geschiedenis van simpele personages. Hun leven wordt beïnvloedt door de grote, politieke geschiedenis. Hoewel zij niet direct te maken hebben met de loop van de geschiedenis, toont de film juist hun pogingen om op een dagelijkse basis om te gaan met de gevolgen van een continu veranderende omgeving. In het hoofdstuk heb ik de stelling geproblematiseerd, om te onderzoeken of dit element kan worden toegepast op de film. Een ander

element is het gevoel van thuisloosheid, het willen behoren tot een bepaalde groep dat Morley en Robins aanhalen. Zij tonen een verschil tussen het nationalisme en het regionalisme.

Een nationalistisch gevoel, waarbij men zich eenvoudig kan voegen, is duidelijk groter van opzet dan het regionalisme. Het regionalisme straalt wat kneuterigheid uit: eigen tradities, dialecten en culturen vormen de basis voor de regionale indeling. Ook dit element is voor mijn onderzoek van belang. Nederlands-Indië is door Nederland lange tijd gezien als niets meer dan een regio, en wanneer deze interpretatie doorgevoerd zou worden in de film kan dit tot conflicten leiden. De Indische gemeenschap ziet Indonesië als apart land en wil ook als volwaardig worden aangemerkt.

Vervolgens heb ik gebruik gemaakt van een artikel van De Leeuw, waarin drie benaderingen worden aangehaald waarop geschiedenis in historisch drama aan de orde is gebracht. Zij onderscheidt geschiedenis als proces, geschiedenis als onderwerp en geschiedenis als decor. De drie benaderingen worden in het hoofdstuk toegelicht. Geschiedenis als proces toont vooral een verandering waaraan de personages onderhevig zijn, geschiedenis als onderwerp gebruikt de personages ter verduidelijking van de geschiedenis en geschiedenis als decor vertelt een verhaal van een individu tegen een vage achtergrond van de geschiedenis. Het onderscheid tussen de verschillende vormen is een belangrijk punt voor mijn onderzoek.

Het blijkt dat de situatie in het heden een belangrijke maatstaf is voor het soort verhalen dat wordt verteld over het verleden. Het heden kleurt dus de verhalen die worden verteld over het verleden. De beelden die vanuit de heersende ideologie worden getoond worden dan ook als natuurlijk ontvangen. Men heeft als kijker pas het idee dat er een afwijkende ideologie naar voren wordt gebracht wanneer de kijker voelt dat hij naar beelden kijkt die voor hem vreemd zijn.

Hoofdstuk vier besloeg de feitelijke analyse van de film *Gordel van Smaragd*. De in kroniekvorm gegoten film beslaat een periode van tien jaar, waarin de kijker een liefdesverhaal volgt tussen de Nederlander Theo Staats en het Indo meisje Ems. Een huwelijk dat uiteindelijk strand wanneer Theo besluit terug te keren naar Nederland en Ems in Indonesië blijft.

Na een samenvatting van de film heb ik allereerst de zes kenmerken van Rosenstone toegepast op *Gordel van Smaragd*. Alle zes kenmerken kunnen worden toegepast, maar sommigen nemen een belangrijker plaats in dan anderen. Vervolgens waren twee dramaturgische kanten van de film van belang. Allereerst de inhoud van de film. Binnen de vorm heb ik gekeken naar verschillende zaken, zoals de verbeelding van de geschiedenis als proces, de benadering van De Leeuw die op deze film het meest van toepassing is. De film toont immers een periode waarin zowel de geschiedenis verandert als de levens van de personages binnen de film. Een tweede belangrijk kenmerk is de aanwezigheid van documentairebeelden. Deze zorgen voor een waarheidsclaim binnen de film. Ook de fictieve gedeelten vallen onder deze waarheidsclaim. De documentairebeelden aan het begin van ieder jaar dat in de film verstrikt vertellen wat er in de geschiedenis gebeurt. Deze fictieve beelden die hierna komen, volgen de personages in hun pogingen om met de geschiedenis om te kunnen gaan. Ook licht ik in de analyse de verschillende personages toe. Theo: de Nederlander die als nieuweling aankomt en een leven probeert op te bouwen. Ems, die als meisje werd gered uit de kampong en zich vastklampt aan de zekerheid van

een oudere man. Verder de andere personages, twee aan Nederlandse kant (Herman en Oom) en twee aan Indische kant (Boon en Suti). Ik analyseer de onderlinge verhoudingen en de manier waarop zij in de film tot hun recht komen. Het laatste onderdeel van de inhoud is het onderscheid tussen de regionale en de nationale identiteit. In de analyse komt naar voren welke filmische middelen in de inhoud worden ingezet om het onderscheid duidelijk te maken tussen deze twee vormen van identiteit.

Naast de inhoud is ook de vorm van belang. Ook hier komt het onderscheid tussen feit en fictie aan bod. Duidelijk wordt dat er door het gebruik van deze beelden een zekere mate van vervreemding optreedt tijdens de film. Kijkers moeten na deze onderbreking weer opnieuw het verhaal oppikken. Ook de inventions (verzinsels) en details spelen een rol in de film. Binnen het onderwerp van de mise-en-scène zijn zaken aan de orde gekomen als licht, decor en geluid. Het beeld in de film dus. Tenslotte heb ik in de analyse aandacht besteed aan een probleemstelling die ik eerder in de scriptie heb opgeworpen (voldoet GORDEL VAN SMARAGD aan het predikaat *history from below?*) en aan de vraag of de geschiedenis het individu kleurt of andersom.

Hoofdstuk vijf is in beslag genomen door de analyse van de recensies van de film. Ik heb gebruik gemaakt van negen recensies, die ik heb geanalyseerd op een aantal punten. Er zijn felle reacties gekomen naar aanleiding van de promotie van de film. Deze reacties heb ik gegroepeerd. De meeste reacties kwamen op verschillende elementen uit de film: de veronderstelde 'waarheidsclaim' naar aanleiding van de aanwezigheid van de documentairebeelden, de manier waarop zowel Ems als de Indische bevolking in beeld wordt gebracht (of juist het gebrek hieraan) en de mythen die in de film worden opgeworpen, waarmee de Indische bevolking het absoluut niet eens is.

6.3 Bevindingen

In de bovenstaande samenvatting van deze scriptie heb ik mijn manier van werken laten zien. En voortvloeiend hieruit, de gedachtegang tijdens dit onderzoek. In deze paragraaf wil ik een aan de hand van de analyse en de antwoorden die ik in de laatste twee hoofdstukken heb gevonden, de theorieën aan elkaar koppelen en een uiteindelijk antwoord geven op mijn vraagstelling.

Historische representatie is de afgelopen jaren een steeds belangrijker onderwerp geworden binnen de vorming van het collectief geheugen. Niet zo vreemd, als we nagaan dat steeds meer kennis niet langer uit de geschiedenisboeken komt, maar uit historische films. De films zijn eenvoudig toegankelijke en worden snel door de kijker als 'waar' aangenomen. Net zoals de geschreven geschiedenis door historici als de enige waarheid wordt aangenomen. De drie elementen (het collectief geheugen, de historische representatie en de geschiedenis) zijn dus heel nauw met elkaar verbonden, zo is uit eerdere hoofdstukken gebleken. En zoals eerder is aangegeven, gaan het collectief geheugen en de historische representatie uit van meerdere interpretaties. Dit houdt in dat ze geen vastomlijnde grenzen hebben vastgesteld. Hierdoor veranderen de verhoudingen tussen de drie elementen ook continu.

6.3.1 Bijdrage aan het collectief geheugen

De eerste vraag heeft betrekking op de bijdrage die historisch drama kan leveren aan de vorming van een collectief geheugen. Bij aanvang van deze scriptie ben ik ervan uitgegaan dat historisch drama inderdaad een mogelijkheid heeft om een bijdrage te kunnen leveren. In de scriptie ben ik erachter gekomen dat het collectief geheugen een principe is dat altijd in beweging is, en dus nooit een vaststaande definitie is. Het is dus niet zo statisch als ik had verwacht. De grenzen van het collectief geheugen zijn misschien ook moeilijker vast te stellen. Juist ook van belang is de conclusie dat de huidige media een steeds groter aandeel krijgt van dit collectief geheugen. Een steeds groter deel van de herinneringen die we opdoen zal gebeuren via de media, aldus Landsberg en Hoskins. Belangrijk is dan ook dat in de huidige maatschappij, waarin de veelvuldig aanwezige media zorgen voor een continue aanvoer van beelden, het niet mogelijk is voor een bepaalde bevolkingsgroep om zich een gebeurtenis of geschiedenis toe te eigenen. Omdat de beelden voor iedereen toegankelijk zijn, wordt de herinnering gedeeld met mensen van een ander geloof, ander ras of andere afkomst. Bij de film *GORDEL VAN SMARAGD* gaat het om een verhaal tussen twee mensen uit verschillende bevolkingsgroepen. De Nederlandse bevolkingsgroep heeft als overheerser een weinig florissant aandeel gehad in de geschiedenis van de Indische bevolking, die zichzelf als slachtoffer zien. De Indische bevolking heeft door de afgelopen decennia heen zich een geschiedenis toebedeeld 'hoe het was' in Nederlands-Indië. Er is dus een collectief geheugen gevormd, waarbinnen de nostalgische gevoelens een grote rol spelen. Men heeft weliswaar gekozen om na 1949 naar Nederland te emigreren, maar heeft een moederland achter moeten laten en heeft weinig anders meer dan herinneringen aan vroeger. Herinneringen die door de tijd heen verfraaid zijn. In de eerste twee hoofdstukken heb ik laten zien dat een historische film een groot deel uitmaakt bij de vorming van een collectief geheugen. Tijdens de film, bij het zien van de beelden, het luisteren van de muziek en het horen van de taal komen er nostalgische gevoelens boven. Een collectief geheugen met betrekking tot deze periode bestond dus al voor aanvang van deze film onder de Indische bevolking. Gezien de felle reacties wil ik hier een aantal opmerkingen bij plaatsen.

Juist het feit dat er zulke felle reacties komen op zo'n film bevestigt dat er dus een voorafgaand beeld is over Nederlands-Indië waaraan de film duidelijk niet aan voldoet. Bij aanvang van de scriptie had ik het idee dat dit wellicht te maken had met de ontkrachting van het collectief geheugen. Wat er gebeurt na de film is dat men een ander beeld heeft gezien dan men voor ogen had. Er wordt dus een draai gegeven aan het bestaande collectieve geheugen. Zoals ik eerder heb aangegeven is het collectief geheugen, in tegenstelling tot de 'officiële' geschiedenis, altijd in beweging. *GORDEL VAN SMARAGD* zorgt ervoor dat het collectief weer in beweging wordt gezet. Het is dus naar mijn mening niet het geval dat Gordel van Smaragd het collectief geheugen ontkent, maar dat het een bijdrage levert aan de groei en continue verandering van dit collectief geheugen.

Een belangrijk punt uit de recensies heb ik hier boven aangestipt: de mogelijkheid van verschillende bevolkingsgroepen om zich een bepaalde geschiedenis te herinneren. Een groot verwijt van de Indische gemeenschap na afloop van de film is het feit dat een Nederlandse maker doet alsof hij weet hoe het vroeger in Indië was. Terwijl hij geen lid is van de bevolkingsgroep die

zich de herinneringen toe eigent. Een Nederlander die een Indische geschiedenis vertelt levert bij voorbaat al een ongemakkelijke situatie op, zeker wanneer de Nederlander zit met een schuldvraag die hij in de film aan de orde moet laten komen. Dit is een punt met betrekking tot het collectief geheugen dat van belang is. Het is een film van maker Orlow Seunke. Hij heeft andere collectieve geheugens dat de Indische bevolking. Film is altijd een creatieve en vooral subjectieve uiting van een maker. Seunke geeft ons als kijker dus hier zijn collectief geheugen op film. Zijn collectief geheugen wordt dus getoetst aan dat van de Indische bevolking en aan dat van de Nederlandse bevolking, allemaal kijkers van de film. Vanuit Nederlandse hoek is er weliswaar kritiek gekomen op de film, maar kritiek is er altijd en op iedereen. Is het misschien zo dat de witte, mannelijke recensent zich meer kan identificeren met het collectief geheugen van de maker en daarom geen grote problemen ziet in de film? De Indische recensies komen daarnaast ook nog van vrouwen. De positie van de vrouwelijke Indische bevolking is totaal anders dan dat van de blanke, Nederlandse recensent. De collectieve geheugens verschillen blijkbaar dusdanig dat de Indische recensenten een heel andere film hebben gezien dan hun blanke, Nederlandse collegae. Beide collectieve geheugens worden door deze film dus bijgesteld.

6.3.2 Dramaturgische kenmerken

Dat film een bijdrage levert aan de vorming van een collectief geheugen is duidelijk. Het tweede deel van mijn vraagstelling wil ik hier aan de orde laten komen. De vraag is op welke manier dit collectief geheugen van de (tweede generatie in de) Indische gemeenschap wordt aangesproken door de dramaturgische kenmerken uit de film *GORDEL VAN SMARAGD*. Om deze vraag te kunnen beantwoorden maak ik gebruik van de analyse uit hoofdstuk vier en de reacties op de film uit hoofdstuk vijf. Ik heb al aangegeven dat de tweede generatie fel heeft uitgehaald naar de film. Dit hebben ze vooral gedaan aan de hand van een aantal dramaturgische kenmerken uit de film. Voorafgaand aan dit onderzoek ben ik ervan uitgegaan dat vooral het filmische deel van de dramaturgie, de *mise-en-scène*, van invloed zou zijn op de vorming van het collectief geheugen en dus ook verantwoordelijk voor de felle reacties. Tijdens de analyse van de film ben ik erachter gekomen dat vooral de inhoud een grote impact heeft gehad op het soort reacties. Hierbij probeer ik de *mise-en-scène* niet te verdrücken, ik had vooraf niet het idee dat de vertelstructuur en inhoud van de film feitelijk de grootste reden tot ergernis zouden geven.

Eén van de grootste kritiekpunten van de film is de claim van waarheid. De gronden voor deze claim liggen in het vooraf aanwezige collectief geheugen en de aanwezigheid van nostalgie. Jameson heeft aangegeven dat de gevoelens van nostalgie ervoor zorgen dat we als kijker de objectiviteit uit het oog verliezen. Naar mijn idee heeft hij daar gelijk in. Nostalgie zorgt ervoor dat we als kijker een beperkte blik hebben. We willen op dat moment namelijk niet alles zien, maar alleen de dingen zoals wij ons die herinneren. De claim van waarheid binnen de film ligt verborgen in de aanwezigheid van de documentairebeelden. Deze beelden, al beslaan ze in totaal slechts tien minuten van de ruim twee uur, hebben zo'n duidelijke invloed op het fictieve verhaal dat de Indische bevolking de rest van de film bijna niet apart kan bekijken. Het ideaalbeeld wordt in de film al onderuit gehaald. Ik denk dat, wanneer de film geen documentairebeelden had gehad, het

fictieve gedeelte een eerlijker kans had gekregen van de recensenten. Nu is het zo dat de fictieve beelden niet het 'juiste' verhaal vertellen, maar dit is niet eens het allergrootste probleem. Het gaat erom dat de aanwezigheid van de zwart-wit beelden ervoor zorgt dat film en filmmaker pretenderen het juiste verhaal te vertellen.

Belangrijk binnen dit aspect ook om op te merken is de aanwezigheid van de voice-overs. Deze zijn uitgebreid besproken in de verschillende hoofdstukken, maar in het licht van het collectief geheugen het volgende: de voice-overs van Theo en Ems vertellen hun verhaal achteraf. Zij geven de kijker dus niet meer dan hun eigen herinneringen aan een periode waar ze zich nu niet meer in bevinden. Feitelijk krijgen we als kijker dus de collectieve geheugens van de twee personages praktisch tegelijkertijd met de ontwikkelingen zoals ze zich voordoen. Ook binnen de film worden dus twee verschillende collectieve geheugens opgevoerd als vertelwijze.

Een laatste punt dat in de recensies wordt aangehaald is de vorming van mythen. De recensenten hebben het over de typisch Nederlandse mythen die in de film in stand worden gehouden: de 'altijd hete' Indische vrouw. Een mythe die door de Nederlandse maker in stand wordt gehouden. Ook een mythe die al lang niet meer zou bestaan. *GORDEL VAN SMARAGD* houdt dus wel een mythe in stand, maar eentje die is blijven hangen in het koloniale verleden. De heersende ideologie lijkt dus nog steeds vanuit het blanke Nederlandse kamp te komen.

Het grote probleem rond deze film is naar mijn idee dat de Indische bevolking een film wil die aan de ene kant de schuldvraag beantwoordt. Op deze manier kunnen zij zichzelf blijven zien als de slachtoffers en is men niet verantwoordelijk voor het eigen handelen. Er is immers een overheerser die de regels neerlegt waar de Indische bevolking zich aan moest confirmeren. Wanneer de film vervolgens wordt gemaakt door een Nederlander die zich overduidelijk niet heeft beziggehouden met de onderdanige rol waarin de Indische bevolking zich wil zien en een film maakt waarin het Nederlandse verhaal de stuwende kracht is komen de kritieken van twee kanten. Ten eerste kan een buitenstaander nooit een accuraat verhaal vertellen van hoe het vroeger geweest is. Ten tweede is de onderdanige rol een mythe die tegelijkertijd bevestigd wordt, maar aan de andere kant ook direct weer aanleiding geeft om in de slachtofferrol te blijven.

Een ander punt is dat de tweede generatie binnen de Indische bevolking binnen de film op zoek lijkt naar hun roots. De film moet een antwoord verschaffen op de identiteitsvragen waar de groep mee worstelt, zo blijkt uit de kritieken. Ze willen weten waar ze vandaan komen en waarom hun voorouders de keuze hebben gemaakt om te blijven of naar Nederland te vertrekken. Voor deze vraag zou een 'Indische film' het antwoord moeten kunnen geven. Deze vraagt grijpt terug naar de theorie van Landsberg en die van Hoskins. Men heeft het medium film nodig om zich een verleden toe te eigenen. Aan de hand van de film wil men een nieuwe dimensie toevoegen aan het collectief verleden. Een dimensie waarin onbeantwoorde vragen worden beantwoord en de wortels van de generatie duidelijk worden getoond. Schijnbaar heeft de generatie buiten de film om deze antwoorden niet kunnen vinden. Hoewel de tweede generatie aangeeft op zoek te zijn naar een authentieke film, en hoewel de groep ook kan aangeven dat de film van Seunke dit pertinent niet is, is deze aanval op Seunke naar mijn idee niet terecht. Ik ben het met de Indische bevolking eens dat de beloften die vooraf worden gemaakt over een echte Indische film niet worden ingelost. Ik kan

ook best begrijpen dat dit een teleurstelling is. Zij willen echter een tegenstrijdigheid: ze willen hun eigen, authentieke identiteit, maar willen die verkrijgen door zichzelf een tweedehands identiteit aan te meten. De grens tussen het geheugen en de geschiedenis vervaagt hier. De echte geschiedenis hebben zij als tweede generatie al niet meegemaakt, maar zij willen hun tweedehands herinneringen aanvullen in feite aanvullen met een ander tweedehands beeld. Op deze manier willen ze toch het idee krijgen dat ze ergens bij aanwezig zijn geweest. De Indische gemeenschap wil ook niet zomaar een identiteit aannemen, ze wil de identiteit aannemen die ze zelf voor ogen hebben. Feitelijk willen ze hun eigen dromen over het verleden bevestigd zien in *GORDEL VAN SMARAGD*.

Wanneer de film van Seunke vervolgens niet voldoet aan deze wens, wordt hij aangevallen. Ik vind dat de aanval op hem onterecht is. Zoals ik al heb aangegeven wordt de belofte van de film niet waargemaakt, maar de zoektocht naar een Indische identiteit via een film van Nederlandse bodem is onbegonnen werk. Het beeld dat Seunke schetst is kritischer en minder rooskleurig dan de Indische bevolking had verwacht. Misschien kan ik beter zeggen: gehoopt. De enige oplossing die de Indische gemeenschap daarna ziet is de film tot aan de grond toe afbranden en regisseur Seunke de schuld geven van het feit dat zij zelf geen antwoorden hebben kunnen vinden op hun zoektocht naar hun identiteit. Hier kom ik tot slot terug bij de redenering en de beeldspraak van Phillippe Aries. Wanneer de geschiedenis gezien wordt als een horizon, betekent dit dat ieder verschillend standpunt ervoor zorgt dat men de horizon op een andere manier ziet. Wellicht is het een oplossing voor de Indische gemeenschap om te kijken of iemand met een Indische achtergrond een film kan maken over dit onderwerp. Maar ik vraag me af of dit veel verschil zal uitmaken. De film zal misschien minder hard worden afgemaakt, maar de Indische bevolking moet met één ding rekening houden. De scheidslijn tussen historische representatie en het collectief geheugen is continu in verandering. Een historisch drama is ook altijd een subjectieve uiting waarbij iemand zijn standpunt ten opzichte van het collectief geheugen laat zien. De representaties van het verleden ontstaan uit de herinneringen van een maker en uit de ideeën die dit verleden bij hem of haar oproepen. Een bevolkingsgroep moet dus altijd rekening houden met het feit dat het wel degelijk mogelijk is om verschillende invalshoeken te hebben op een bepaalde geschiedenis. Dat de verschillende invalshoeken niet allemaal corresponderen met de manier waarop zij de geschiedenis graag zouden willen zien is een probleem waar alleen zij zelf hun draai in moeten zoeken. Wanneer de invalshoeken, de subjectieve geheugens van anderen niet genoeg handvatten bieden om de geschiedenis op hun eigen manier te herinneren zit er niets anders op dan de slachtofferrol vaarwel te zeggen en een eigen, actieve herinnering naar voren te brengen. Alleen op deze manier kan een bevolkingsgroep een collectief geheugen vormen waar zij zelf achter staan.

6.4 Vanaf hier

Dit onderzoek is te plaatsen binnen de aandacht die er voor het collectief geheugen is geweest het afgelopen decennium. Door de opkomst van nieuwe vormen van media is het traditioneel 'herinneren' onder hernieuwde druk komen te staan en wordt naarstig gezocht naar manieren om 'de' geschiedenis te conserveren. Vanuit de kant van de kijkers is de zoektocht anders georiënteerd. Zoals Morley en Robins al aangaven is een ieder op zoek naar een thuis. Binnen de huidige globalisatie lijkt iedereen op zoek naar zijn eigen identiteit en een groep om zich bij aan te kunnen sluiten om zich op deze manier veilig te voelen.

Binnen dit onderzoek heb ik een verband gelegd tussen het collectief geheugen en historische representatie en de manier waarop laatstgenoemde bijdraagt aan de vorming van een collectief geheugen. Daarnaast heb ik een filmische analyse gebruikt om bovenstaand verband aan de hand van een voorbeeld aan te kunnen tonen. Bewust heb ik gekozen voor een Nederlandse film, om het onderzoek dicht bij huis te houden en te kunnen plaatsen binnen een Nederlandse context. Tot mijn grote verbazing blijkt er echter niet veel geschreven binnen dit verband. Niet voor de Nederlandse markt in ieder geval.

Verder onderzoek in deze richting dient zich naar mijn idee te richten op de aanwezigheid van nieuwe mediavormen. Het internet is in de literatuur die ik voor deze scriptie heb gebruikt niet of nauwelijks aan de orde gekomen. De discussie zoals die nu wordt gevoerd moet dan ook worden aangepast. Hoe past de enorme groei van het internet binnen de vorming van een collectief geheugen? Wordt het gemakkelijker om een collectief geheugen te vormen of zorgt de extreme verdeeldheid van het internet en de enorme hoeveelheid aan informatie voor verbrokkeling en wordt het lastiger om je aan te sluiten bij een groter collectief? Hoe zien de groepen eruit die een collectief geheugen vormen?

Belangrijk is ook de vraag wat de plaats van film is binnen deze ontwikkeling. Wellicht verandert er weinig, maar de mogelijkheid om film op de computer te kijken zorgt wellicht voor een andere benadering van film.

Deze scriptie had als onderwerp een film 'over Indië', maar gemaakt door een Nederlander. Om dit onderzoek verder uit te kunnen breiden is het eigenlijk noodzakelijk om een Indische film van een Indisch persoon te zien. Op dat moment kan wederom de receptie worden onderzocht. Aan de hand van deze twee uitkomsten kan een vervolganalyse worden gemaakt naar eventuele verschillen en overeenkomsten in de ondersteuning, vorming of groei van een collectief geheugen.

Al met al past mijn onderzoek binnen de recente theorieën van eind jaren 90 en begin deze eeuw. Er kan, zoals hierboven is aangegeven, nog ontzettend veel onderzoek worden verricht naar de relatie tussen het collectief geheugen en historische representatie. Zeker binnen de Nederlandse markt zijn de onderzoeken dun gezaaid. Ik ga ervan uit dat de interesse in het collectief geheugen ervoor zal zorgen dat er in de nabije toekomst meer onderzoek naar dit onderwerp zal worden gedaan. In deze context, maar ook in het licht van verschillende nieuwe ontwikkelingen op het gebied van media.

Literatuurlijst

Boeken

- Bennett, T, *Popular Television and Film*, London, 1981
- Bordwell, David & Thompson, Kristin, *Film Art, an Introduction*, McGraw-Hill Companies, Wisconsin, 5^e druk, 1997
- Burton, Graeme, *Talking Television. An Introduction to the Study of Television*, Arnold; Hodder Headline Group, Londen, 2000
- Caughie, John, *Television Drama: Realism, Modernism and British Culture*, Oxford University Press, Oxford, 2000
- Davis, Fred, *Yearning for Yesterday, a Sociology of Nostalgia*, The Free Press New York, New York, 1979
- Edgerton, G.R and Rollins, P. (eds.), *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*, University Press of Kentucky, Kentucky, 2001
- Halbwachs, Maurice, *Het Collectief Geheugen*, Leuven en Amersfoort, Acco, 1991 (eerste druk 1950)
- Hall, Stuart, *Representation, Cultural Representation and Signifying Practices*, SAGE Publications Ltd, Londen, 1997,
- Hutton, Patrick, *History as an Art of Memory*, University Press of New England, Londen, 1993
- Kaes, Anton, *From Hitler to Heimat: the Return of History as Film*, Harvard U.P., Cambridge, 1989
- Murray, B. En Ch. Wickham (eds), *Framing the Past. The Historiography of German Cinema and Television*, Illinois, 1992
- Landsberg, Alison, *Prosthetic Memory. The transformation of american Remembrance in the Age of Mass culture*, Columbia University Press, New York, 2004
- LeMalhieu, D., 'Imagined Contemporaries: cinematic and televised dramas about the Edwardians in Great Britain and the United States, 1967-1985', In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol.10, nr.3, 1990
- Morley, David & Robins, Kevin, 'No Place like Heimat. Images of Home(land)', In: *Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes, Cultural Boundaries*, Routledge, London, 1995
- Rosenstone, Robert, *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*, Princeton, New Jersey, 1995
- Rosenstone, Robert, *Visions of the Past - the Challenge of Film to our Idea of History*, Cambridge, Massachusetts, 1995
- Strath, Bo, *Myth and Memory in the Construction of Community; Historical Patterns in Europe and Beyond*, P.I.E. Peter Lang, Brussel, 2000
- Vos, Chris, *Het verleden in bewegend beeld*, De Haan, Houten, 1991

- White, Hayden, *Historiography and Historiophoty*, In: *American Historical Review*, vol.93,5,1988

Artikelen en internet

- Hoskins, Andrew, 'An Introduction to Media and Collective Memory' <http://www.swan.ac.uk/mediastudies/memory.doc.p.1>
- Leeuw, Sonja de, 'Omzien in wisselend perspectief. Geschiedenis in Nederlands televisiedrama.' In: *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, Het Spinhuis, Amsterdam, 1998
- Sobchack, Vivian, *The Instant Fringe: moving images and the palimpsest of historical consciousness*
- Toplin, R.B., in: Falbe-Hansen, Rasmus, *The Filmmaker as Historian*, http://imv.au.dk/publikationer/pov/Issue_16/section_1/artc12A.html
- prof. dr. Wever, Bruno de, <http://users.telenet.be/michel.vanhalme/films5.htm>
- <http://www.geocities.com/indischfilmarchief/index2.htm>

Primaire bronnen

- Gordel van Smaragd, Seunke, Orlow, 1997, NPS

Recensies

- Auteur onbekend, www.beeldvorming.net
- Beerenkamp, Hans, *Seunke geeft kolonisatie eindelijk een echte kroniek*, In: www.nrc.nl/W2/Archief/Film/Rec/Gordel_van_Smaragd.html
- Dumas, Rob, *Is de kritiek op 'Gordel van Smaragd' fair?* www.blimbing.nl/archief/gordel.htm
- Duursma, Mark, *Indië zoals het werkelijk was*, www.filmkrant.nl/av/org/filmkran/archief/fk182/seunke.html
- Graveland, Mariska, *Film met een boodschap*, www.nrc.nl/W2/Nieuws/1999/12/04/Rtv/01.htm
- Niemöller, Joost, *'Indo-vrouwen zijn prachtig'*, www.groene.nl/1997/39/jn_seunke.html
- Pattynama, Pamela, *Innerlijk verscheurde speelfilm*, In: De Pasarkrant, november 1997
- Scheldwacht, Ricci, *Karaktermoord*, In: HP/De Tijd, 3 oktober 1997
- Scheldwacht, Ricci, *Orlow Seunke: "Ik ben waanzinnig gekwetst door de Indische gemeenschap."* In: Wintereditie van de Pasarkrant, december 1999