

Een andere Tweede Wereldoorlog in buitenlandse speelfilms?

Toe-eigening van buitenlandse speelfilms over de Tweede Wereldoorlog door
Nederlandse recensenten, 1945-1960 en 1990-2005



Nico Reniers

Master Maatschappijgeschiedenis

Erasmus Universiteit Rotterdam

Nico Reniers (studentnummer 341192)
341192nr@student.eur.nl
Erasmus School of History, Culture and Communication
Supervisor: Prof. Dr. Kees Ribbens
Second Reader: Prof. Dr. Maria Grever
Rotterdam, 31 juli 2014

De afbeelding op de titelpagina betreft een foto die is gemaakt tijdens het opnemen van de film *Schindler's List* (1993). Links regisseur Steven Spielberg en rechts acteur Liam Neeson die Oskar Schindler in de film speelt. De film is een voorbeeld van een buitenlandse speelfilm over de Tweede Wereldoorlog die in Nederland is vertoond.

Foto: <http://www.huffingtonpost.co.uk>

Inhoudsopgave

Voorwoord	5
Hoofdstuk 1: Wetenschappelijke verantwoording	6
1.1 Inleiding	6
1.2 Onderzoeksvraag en deelvragen	8
1.3 Theoretische concepten	10
1.4 Historiografie	12
<i>Verbeeldingen van het verleden: Audiovisuele representatie</i>	12
<i>Natiestaat en globalisering</i>	15
<i>Toe-eigening</i>	21
1.5 Innovatieve aspecten aan wetenschappelijk debat	23
1.6 Bronnen en Methodes	24
Hoofdstuk 2: De oorlog als avontuur. Speelfilms, 1945-1960	30
2.1 Recensies van speelfilms, 1945-1949: <i>The Best Years of Our Lives</i>	31
2.2 Recensies van speelfilms, 1950-1954: <i>08/15 Teil 1: In der Kaserne</i> en <i>Canaris</i>	32
2.3 Recensies van speelfilms, 1955-1960: <i>Des Teufels General</i> , <i>The Bridge on the River Kwai</i> , <i>The Diary of Anne Frank</i> , <i>Subda Cheloveka</i> en <i>Die Brücke</i>	36
2.4 Conclusie	48
Hoofdstuk 3: Het leed van de Holocaust. Speelfilms, 1990-2005	51
3.1 Recensies van speelfilms, 1990-1994: <i>Schindler's List</i>	52
3.2 Recensies van speelfilms, 1995-1999: <i>Paradise Road</i> , <i>La Vita è Bella</i> , <i>Saving Private Ryan</i> en <i>The Thin Red Line</i>	54
3.3 Recensies van speelfilms, 2000-2005: <i>Pearl Harbor</i> , <i>The Pianist</i> en <i>Der Untergang</i>	62
3.4 Conclusie	67
Hoofdstuk 4: Militaire aspecten in speelfilms	70
4.1 Rol van militaire aspecten in films en recensies	71
4.2 Militaire gevechten	78
4.3 Toe-eigening van belangrijke militaire gebeurtenissen	80
4.4 Adolf Hitler	80
4.5 Conclusie	82
Hoofdstuk 5: Vervolging in speelfilms	84
5.1 Rol van de Holocaust en andere vervolgingen in speelfilms	84
5.2 Holocaust en Jodenvervolging	89
5.3 Goed/fout en vriend/vijand	90
5.4 Conclusie	92
Hoofdstuk 6: Collaboratie en Illegaliteit in speelfilms	94
6.1 Collaboratie	94
6.2 Illegaliteit	95
6.3 De begrippen 'collaboratie', 'verraad' en 'verzet'	96

6.4 Conclusie	99
Hoofdstuk 7: Conclusie	100
Literatuurlijst	105
Primaire bronnen (recensies)	105
Secundaire Literatuur	107
Bijlage 1: Synopsis van films	109

Voorwoord

Het resultaat van vier jaar studeren ligt nu voor u. Maandenlang van hard werken resulteren uiteindelijk in een eindversie van deze thesis na een lang en uitdagend proces. Ik ben zeer blij dat ik dit project heb kunnen afsluiten en voel dat ik klaar ben om een volgende uitdaging aan te gaan. Dat kan echter niet gebeuren zonder eerst terug te blikken op hetgeen ik het afgelopen jaar, het jaar van mijn Master Maatschappijgeschiedenis, heb gedaan. Ten eerste wil ik graag prof. dr. Kees Ribbens hartelijk danken. Hij begeleidde dit afstudeerproject en gaf praktische en inhoudelijke tips en aanbevelingen voor mijn onderzoek. Hij was het ook die het onderwerp voor dit onderzoek voordroeg aan mij, daarbij hielp vooral dat mijn interesse al uitging naar dit onderwerp. Daarnaast heeft meneer Ribbens mij ook een stageplaats aangeboden bij het NIOD Instituut voor Oorlogs-, Holocaust- en Genocidestudies. Die stageplaats zorgde er uiteindelijk voor dat ik dit onderzoek op poten kon zetten en kon afmaken. Daarnaast wil ik graag mijn tweede lezer prof. dr. Maria Gevers bedanken voor de tijd die zij heeft genomen in het lezen en beoordelen van het onderzoek.

Het meest wil ik echter mijn ouders bedanken voor hun onvoorwaardelijke steun, niet alleen gedurende mijn studie maar ook tijdens mijn schoolgaande periode. Vanaf het moment dat ik de basisschool verliet is de weg naar dit eindresultaat niet altijd makkelijk geweest. Toch hebben jullie mij altijd gesteund en mij altijd aangemoedigd om de kansen te pakken die ik kon pakken. Zonder jullie hulp was het zeker niet gelukt.

Nico Reniers

Dordrecht, juli 2014

Hoofdstuk 1: Wetenschappelijke verantwoording

1.1 Inleiding

In de populaire cultuur wordt al sinds het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog geprobeerd om oorlogsverbeeldingen gestalte te geven in diverse vormen. Zo zijn er bijvoorbeeld diverse stripboeken en videogames verschenen waarin die oorlogsverbeeldingen tot uiting zijn gekomen. In deze thesis zal ik mij echter richten op de Tweede Wereldoorlog in speelfilms.

In de loop der jaren zijn er vele speelfilms met de Tweede Wereldoorlog als onderwerp of als achtergrond verschenen en verspreid geraakt over de wereld. Die films zijn afkomstig uit bepaalde landen en zijn vaak gericht op een internationaal publiek. Er bestaat dus een levendige wereldwijde uitwisseling van oorlogsverbeeldingen. In die zin is het product speelfilm vaak een nationaal product dat wereldwijd wordt verspreid en vervolgens weer wordt toegeëigend binnen lokale gemeenschappen. Kees Ribbens gaf in zijn inaugurele rede in 2013 aan dat er door kwalitatief onderzoek meer duidelijkheid moet komen over de inhoud van vertolkingen van de Tweede Wereldoorlog en de wijze van toe-eigening daarvan.¹ Daarbij gaat het om de wijze waarop verbeeldingen van de Tweede Wereldoorlog die afkomstig zijn van buiten een bepaalde gemeenschap, zoals Nederland, worden toegeëigend binnen die gemeenschap. Mijn thesis zal zich dan ook richten op de vraag of er toe-eigening van buitenlandse speelfilms over de Tweede Wereldoorlog plaatsvindt en hoe dat dan gebeurt.

Door dit, toegespitst op besprekingen door Nederlandse filmrecensenten, te onderzoeken hoop ik te achterhalen in hoeverre en op welke wijze de Tweede Wereldoorlog, uitgebeeld in speelfilms gemaakt overal ter wereld, wordt toegeëigend door een specifieke groep Nederlandse kijkers tussen 1945 en 1960 en tussen 1990 en 2005. De Nederlandse filmrecensenten zijn namelijk afkomstig uit Nederland dat in dit onderzoek beschouwd wordt als een 'lokale gemeenschap'. Zij beschouwen films op een professionele manier en voorzien in beginsel consumenten van beschrijvende informatie over een film en maken een

¹ Kees Ribbens, *Strijdtoneel. De Tweede Wereldoorlog in de populaire historische cultuur* (Rotterdam 2013) 14-15.

positieve of negatieve persoonlijke evaluatie van de film in kwestie.² Die evaluaties zijn relevant voor het onderzoek omdat het uitingen zijn vanuit de Nederlandse gemeenschap over de wijze waarop buitenlandse speelfilms worden toegeëigend binnen de Nederlandse gemeenschap. Daarbij wordt duidelijk hoe Nederlandse filmrecensenten betekenis geven/verlenen aan buitenlandse verbeeldingen van de Tweede Wereldoorlog. De wijze waarop dat gebeurt wordt geuit in de recensies die de filmrecensenten maken. Het is het enige beschikbare bronnenmateriaal omdat er, naast de filmrecensies, verder geen min of meer serieel bronnenmateriaal (bronnen die met regelmaat zijn verschenen in kranten en tijdschriften) bekend is waarin ook Nederlandse uitingen over speelfilms worden gegeven. Daarom is de bestudering van recensies voor dit onderzoek relevant. Uit de wijze waarop Nederlandse filmrecensenten de buitenlandse speelfilms beschouwen en zich erover uiten kan worden geanalyseerd of ze de speelfilms toe-eigenen en ook hoe zij dat doen. De populaire historische cultuur, waarvan de uitingen afkomstig zijn uit verschillende landen en gedistribueerd worden in vele landen, is een transnationaal fenomeen dat wordt toegeëigend in lokale leefwerelden.³ De films zijn in dit geval de buitenlandse producten die eventueel worden toegeëigend door de Nederlandse filmrecensenten.

Door twee verschillende periodes, tussen 1945 en 1960 en tussen 1990 en 2005, tegen elkaar af te zetten probeer ik om verschillen en overeenkomsten in de wijze van toe-eigening in de twee periodes te ontdekken. Er is gekozen voor een periode dicht bij de Tweede Wereldoorlog (1945-1960) en een periode (1990-2005) verder weg van diezelfde gebeurtenis. Zo is er tussen de twee perioden meer temporele afstand ontstaan ten opzichte van de gebeurtenis, de Tweede Wereldoorlog. In de tussenliggende tijd kunnen er nieuwe inzichten zijn ontstaan vanuit het achterafperspectief waarbij de oorlog in de twee verschillende perioden met andere inzichten achteraf wordt bekeken. Door twee perioden tegenover elkaar af te zetten kan worden nagegaan in hoeverre dat het geval is geweest.⁴

² Gerda Gemser, Martine van Oostrum en Mark A.A.M. Leenders, 'The impact of film reviews on the box office performance of art house versus mainstream motion pictures', *Journal of cultural economics* volume 31, issue 1 (2007) 45.

³ Ribbens, *Strijdtonelen.*, 13.

⁴ Maria Grever, 'Geen identiteit zonder oriëntatie in de tijd. Over de noodzaak van chronologie', *BMGN- Low countries historical review* vol. 124 no. 3 (2009) 446.

Dit onderzoek is in de eerste plaats relevant omdat er alleen een enkele kwantitatieve inventarisatie bestaat van de import aan oorlogsvertolkingen.⁵ Een kwalitatief onderzoek naar het aanbod en de receptie van onder andere oorlogsfilms moet duidelijkheid scheppen over de inhoud en toe-eigening van de vertolkingen.⁶ Daarnaast is er nog niet veel onderzoek gedaan naar hoe het verbeelde oorlogsverleden van 'het buitenland' als vergelijkbaar met de Nederlandse geschiedenis wordt beschouwd.⁷

1.2 Onderzoeksvraag en deelvragen

De vraagstelling van dit onderzoek richt zich op de toe-eigening door Nederlandse filmrecensenten van buitenlandse speelfilms over de Tweede Wereldoorlog. De hoofdvraag luidt: *In hoeverre en op welke wijze worden buitenlandse speelfilms over de Tweede Wereldoorlog, gemaakt tussen de jaren 1945 en 1960 en tussen de jaren 1990 en 2005, toegeëigend door Nederlandse filmrecensenten?*

Om deze vraag te kunnen beantwoorden heb ik enkele deelvragen geformuleerd die helpen om de hoofdvraag uiteindelijk te kunnen beantwoorden. Die deelvragen zijn:

1. In hoeverre beschouwen Nederlandse recensenten buitenlandse speelfilms over de Tweede Wereldoorlog als representatie van specifieke buitenlandse historische ervaringen, als een representatie van oorlog in het algemeen of als vergelijkbaar met Nederlandse oorlogservaringen?
2. Op welke wijze wordt er door Nederlandse filmrecensenten onderscheid gemaakt tussen bondgenoten en vijanden uit de Tweede Wereldoorlog en hoe gaan ze daarmee om?
3. Wat zijn de mogelijke verschillen in de toe-eigening door Nederlandse filmrecensenten van de buitenlandse speelfilms tussen de periode 1945-1960 en de periode 1990-2005?

⁵ Ribbens, *Strijdtoneel*, 14.

⁶ *Ibidem*, 14.

⁷ *Ibidem*, 14-15.

Deze deelvragen komen in verschillende hoofdstukken aan de orde. In de conclusie van het onderzoek zullen deze deelvragen worden beantwoord. De beantwoording van deze deelvragen zal uiteindelijk leiden tot een beantwoording van de hoofdvraag van het onderzoek.

1. In Nederland worden veelal buitenlandse speelfilms over de Tweede Wereldoorlog vertoond, maar het is een 'verbeelding van een gebeurtenis' die niet in Nederland is gemaakt hoewel het mogelijk is dat die gebeurtenis zelf wel in Nederland heeft plaatsgevonden. In hoeverre worden verbeelde gebeurtenissen van de Tweede Wereldoorlog in buitenlandse speelfilms door Nederlandse filmrecensenten beschouwd als het niet- 'eigen verleden'? Daarnaast is het ook de vraag in hoeverre de representatie van de Tweede Wereldoorlog in buitenlandse speelfilms als gemeenschappelijke oorlogservaring wordt beschouwd. Het gaat hier vooral over verschillen en overeenkomsten tussen buitenlandse representaties van de Tweede Wereldoorlog en Nederlandse oorlogservaringen.
2. De tweede deelvraag gaat over het onderscheid dat Nederlandse filmrecensenten waarnemen in de verbeelding van bondgenoten en vijanden in films. Daarbij moet worden gedacht aan de verbeelding van Duitsland of Duitsers als vijand en de identificatie met een dergelijk beeld door de filmrecensenten. Dit geldt ook voor andere As-mogendheden of mensen afkomstig uit die landen, zoals Japan en Italië.⁸ In dat geval zouden de geallieerden, de landen met wie de As-mogendheden in staat van oorlog verkeerden, de bondgenoten van Nederland zijn en zou bijvoorbeeld Zwitserland, dat geen partij koos in de Tweede Wereldoorlog, als neutraal worden gezien. De vraag is in hoeverre Nederlandse filmrecensenten zich identificeren met de buitenlandse verbeeldingen als het gaat over dit onderscheid.
3. De derde deelvraag vergelijkt de wijze waarop men oorlogsverbeeldingen in speelfilms percipieert tussen de twee genoemde perioden. Het gaat hierbij om elementen die in de buitenlandse films voorkomen. Belangrijk is om eventuele verschillen in perceptie of toe-eigening waar te nemen tussen verschillende

⁸ Duitsland, Japan en Italië zijn de as-mogendheden, bijvoorbeeld in: J.H. Sampiemon, 'Dilemma's voor overwinnaars: terugtrekking, evenwicht of hegemonie?' *Internationale spectator* nr. 2 (2004) 100.

perioden. Waarbij de periode 1945-1960 een kleine temporele afstand tot de Tweede Wereldoorlog heeft en de periode 1990-2005 juist een grotere.

Voor deze deelvragen is gekozen omdat ze in verband staan met de wijze waarop mensen in Nederland de buitenlandse speelfilms eventueel toe-eigenen. De Nederlandse filmrecensenten bekijken die transnationale producten (films) vanuit hun eigen Nederlandse kader en wellicht eigenen ze de verbeelde geschiedenis in buitenlandse speelfilms toe als verbeelding van het eigen verleden. De deelvragen zijn erop gericht uit te vinden of en hoe die verbeelding in Nederland is toegeëigend door filmrecensenten. De eerste twee deelvragen gaan dan ook over de eventuele toe-eigening van buitenlandse oorlogsverbeeldingen in Nederland en de wijze waarop men zich daarmee identificeert. De laatste deelvraag richt zich op de vergelijking van die toe-eigening tussen twee verschillende perioden. Zo kan worden geanalyseerd of er eventuele verschillen tussen de twee perioden zijn ontstaan in de wijze waarop de verbeeldingen van de Tweede Wereldoorlog worden toegeëigend als verbeelding van het Nederlandse oorlogsverleden door filmrecensenten. Aan de hand van deze wetenswaardigheden zijn de theoretische concepten gekozen.

1.3 Theoretische concepten

De theoretische concepten die gebruikt zullen worden in het onderzoek zijn: 'verbeelding van het verleden', 'natiestaat' en 'toe-eigening'.

Binnen de geschiedwetenschap bestaat er al lange tijd een debat over de verhoudingen tussen de populaire historische cultuur en de geschiedwetenschap zelf. De historiografie richt zich op de populaire cultuur en hoe de verbeelding van het verleden dat uit die hoek komt door de geschiedwetenschap wordt bekeken. Volgens academici behoren de verbeeldingen van het verleden, bijvoorbeeld in speelfilms, steeds serieuzer te worden genomen vanuit de geschiedwetenschap. De informatieve beelden in verbeeldingen van het verleden zijn immers bronnen van kennis die mensen aanschouwen en die verspreid worden door de moderne massamedia. Binnen de verbeelding van het verleden zal ik nader ingaan op de verbeelding die in speelfilms wordt gemaakt. Over deze specifieke mediavorm bestaat

ook een academisch debat dat zich afspeelt binnen het overkoepelende debat over de positie van de populaire cultuur tegenover de academische geschiedwetenschap.

Diverse academici kaderen de verbeelding van het verleden in binnen de natiestaat. De bestudering van de populaire historische cultuur is vaak ingekaderd in een perspectief van een bepaald land, maar dat weerhoudt de verbeelding van het verleden er zich niet van te verspreiden over diverse andere landen. Daarbij is het de vraag of dergelijke verbeeldingen dan ook weer een onderdeel worden van een lokale, en in dit onderzoek nationale, leefwereld.⁹ Het gaat in het onderzoek dus over de natiestaat als begrensde gemeenschap die met grensoverschrijdende populaire verbeeldingen van de Tweede Wereldoorlog in aanraking komt. Onvermijdelijk verbonden aan de betekenis van de natiestaat in deze thesis is dus de transnationale, ook wel grensoverschrijdende, verspreiding van de populaire historische cultuur. Daarbij speelt ook het laatste theoretische concept, toe-eigening, een belangrijke rol.

Het concept toe-eigening behandelt in dit geval de wijze waarop mensen binnen een nationaal kader zich bepaalde cultuurgooderen en -uitingen eigen maken. Daarbij gaat het vooral over de perceptie en interpretatie van dergelijke producten. Transnationale producten worden dus wel of niet eigen gemaakt door de mensen binnen een natiestaat.¹⁰ Toe-eigening is in het geval van deze thesis de wijze waarop de verbeelding van de Tweede Wereldoorlog in speelfilms wel of niet een deel van de beleving van de 'eigen' geschiedenis van de Nederlandse natiestaat wordt.

Kwalitatieve onderzoeken naar de toe-eigening van transnationaal verspreide verbeeldingen over de Tweede Wereldoorlog binnen natiestaten bestaan er nog nauwelijks.¹¹ Er bestaat wel enige literatuur over de wijze waarop men in Duitsland de Amerikaanse oorlogsfilm *The Bridge on the River Kwai* toe-eigende, maar voor de wijze waarop men in Nederland speelfilms over de Tweede Wereldoorlog toe-eigende is nog geen literatuur voorhanden.¹² Er bestaat bijvoorbeeld geen onderzoek naar de ontvangst of toe-eigening van een Amerikaanse of Franse oorlogsverbeelding in Nederland. Als het gaat over de mate van toe-

⁹ Daniel Levy en Natan Sznaider, *The Holocaust and Memory in the Global Age* (Philadelphia 2006) 23-57.

¹⁰ Willem Frijhoff, 'Toeëigening: van bezitsdrang naar betekenisgeving' *Trajecta* nr. 2 (1997).

¹¹ Ribbens, *Strijdtoneel*, 15.

¹² Anne- Marie Scholz, 'The *Bridge on the River Kwai* (1957) Revisited: Combat Cinema, American Culture and the German Past', *German history* vol. 26 no. 2 (2008) 219.

eigening van speelfilms in filmrecensies is er nog geen Nederlands wetenschappelijk onderzoek voorhanden.

De concepten verbeelding van het verleden, natiestaat en toe-eigening zullen centraal staan in het onderzoek dat hier wordt uitgevoerd. Het is van belang om het onderzoek te positioneren binnen de bestaande theoretische kaders van deze concepten. Daarom zal in het historiografische debat verder op de theoretische concepten en hun geschiedenis worden ingegaan.

1.4 Historiografie

Verbeeldingen van het verleden: Audiovisuele representatie

De historische cultuur, ook wel Geschichtskultur genoemd, is een term die oorspronkelijk uit Duitsland afkomstig is. Het is een term van de Duitse historicus Bernd Schöneman die verder is uitgewerkt door de eveneens Duitse historicus en cultuurwetenschapper Jörn Rüsen. Die laatste ziet in *'Was ist Geschichtskultur'* uit 1994 in de historische cultuur de immer aanwezige representatie of verbeelding van het verleden die door diverse instanties en instellingen wordt verspreid. Zo zijn er instellingen zoals scholen, universiteiten, musea en massamedia die representaties van het verleden verspreiden.¹³ De wetenschappelijke geschiedschrijving kreeg steeds meer te maken met de representaties van het verleden die door de populaire historische cultuur werd geboden (zoals speelfilms over het verleden) volgens Rüsen. Daardoor werd de populaire historische cultuur een onderzoeksgebied voor de wetenschappelijke geschiedschrijving, maar beide wetenschapsgebieden staan echter naast elkaar als twee aparte gebieden die beide wetenschappelijke aandacht verdienen.¹⁴

De historici Stefan Berger, Billie Melman en Chris Lorenz bieden in hun bundel *Popularizing national pasts: 1800 to the present* uit 2012 een historiografisch overzicht van het ontstaan van de populaire historische cultuur als sub- gebied voor wetenschappelijk onderzoek. Zij zien in de jaren tachtig van de twintigste eeuw de opkomst van interesse van Europese historici voor de populaire wetenschappelijke cultuur naast de wetenschappelijke

¹³ Stefan Berger, Chris Lorenz, Billie Melman 'Popular history and the historians' in Stefan Berger, Chris Lorenz, Billie Melman (eds.), *Popularizing national pasts: 1800 to the present* (New York 2012) 9.

¹⁴ *Ibidem*, 9.

geschiedenis. Rüsen zag deze ontwikkeling plaatsvinden ten tijde van het schrijven van *‘Was ist Geschichtskultur’* in de jaren negentig van de twintigste eeuw terwijl Berger, Melman en Lorenz de politieke en culturele veranderingen in de jaren tachtig als startpunt van deze ontwikkeling aanmerkten.¹⁵ De interesse in deze discipline naast de wetenschappelijke geschiedschrijving kwam vooral door de veranderende status van de geschiedwetenschap in het licht van het postmodernisme en postkolonialisme. Door de groei van een wereldwijde industrie van publieke uitingen van het geconsumeerde verleden, via onder andere speelfilms en televisie, is het voor de geschiedwetenschap onmogelijk geworden om de opkomst van de populaire historische cultuur te negeren. Vanaf halverwege de jaren negentig van de twintigste eeuw kwam er daardoor steeds meer wetenschappelijk werk beschikbaar, geschreven door historici, dat gewijd is aan geschiedenis zijn eigenschap om een groot en gevarieerd publiek aan te spreken.¹⁶

Een van de belangrijkste wetenschappers die aandacht schonk aan de representatie van het verleden in de populaire historische cultuur is de Amerikaanse historicus Robert E. Rosenstone. Hij schreef in 1995 een boek over de wijze waarop de geschiedenis werd verbeeld in speelfilms en hoe de geschiedwetenschap omging met die representaties of verbeeldingen van het verleden. In zijn boek *Visions of the past. The challenge of film to our idea of history* stelt hij dat het jarenlang ondenkbaar was dat historische films, speelfilms die historische gebeurtenissen verbeelden, de aandacht van wetenschappers konden trekken als bron van een serieuze representatie van het verleden.¹⁷ In de jaren negentig hebben diverse wetenschappelijke tijdschriften het medium film echter omarmd en sindsdien worden films ook kritisch bekeken vanuit de geschiedwetenschap. Hier is ook te zien dat de populaire historische cultuur nog niet de aandacht van de geschiedwetenschap had net zoals Rüsen en Berger, Melman en Lorenz beweren in hun onderzoeken. Er bestaat geen debat over het feit dat er een opkomst was van de populaire historische cultuur als onderzoeksgebied voor geschiedwetenschappers, maar er bestaat wel debat over de datering van de opkomst van de populaire historische cultuur als onderzoeksgebied voor de geschiedwetenschap. Er bestaat op dit punt geen duidelijke consensus tussen wetenschappers. Wel staan de jaren tachtig en negentig bij allen centraal in de ontwikkelingen.

¹⁵ *Ibidem*, 2-3.

¹⁶ *Ibidem*, 2-3.

¹⁷ Robert A. Rosenstone, *Visions of the past. The challenge of film to our idea of history* (Cambridge 1995) 2.

Rosenstone stelt dus dat vanaf de jaren negentig de geschiedwetenschap speelfilms serieus begon te nemen in wetenschappelijk onderzoek. Volgens hem waren films tot vrij recent geen onderzoeksobject van de geschiedwetenschap. Rosenstone stelt echter wel vast dat historische kennis, naast boeken, voor het grootste deel van de mensen van de visuele media afkomstig is.¹⁸ Net als geschreven media zijn visuele media geschapen door conventies van genre en taalgebruik. In beide gevallen wordt het verleden gerepresenteerd.¹⁹ Er is meer dan een enkele historische waarheid die door de geschiedwetenschap wordt weergegeven. Dat houdt in dat niet slechts de geschiedwetenschap het recht heeft geschiedenis te representeren. De visuele media kunnen dan wel anders zijn dan de geschreven media, maar dat hoeft niet te betekenen dat er een conflict is tussen de visuele en geschreven media.²⁰ Film is een alternatieve manier om het verleden te representeren. De historische film moet, om serieus genomen te worden door de wetenschap, echter niet de bestaande kennis van het verleden overboord gooien maar er juist gebruik van maken bij het maken ervan.²¹

Deze theorie van Rosenstone vindt navolging bij enkele wetenschappers die stellen dat de geschiedwetenschap speelfilms inderdaad als object voor wetenschappelijk onderzoek zijn gaan zien. De Britse historicus Alun Munslow ziet in zijn boek *The new history* uit 2003 bijvoorbeeld grote overeenkomsten in de werkwijzen van geschiedwetenschappers en filmmakers. Beiden maken zich volgens hem schuldig aan het creëren van een eigen verhaal en beiden richten zich vaak op een specifiek onderwerp in hun representatie van het verleden. Munslow refereert hierbij aan Rosenstone die, volgens Munslow, stelt dat geschiedenis net zoals film is geschapen door het genre en taalgebruik om de inhoud betekenis te geven. Het maken van een speelfilm is dan ook enigszins vergelijkbaar met de wijze waarop geschiedenis door geschiedwetenschappers wordt gemaakt. In speelfilms wordt de interpretatie die de regisseur van gebeurtenissen in het verleden heeft verbeeld, worden er scènes weggelaten bij de montage van films, wordt er gebruik gemaakt van acteurs die gestuurd worden en is het verhaal als het ware gecreëerd voor de film. De geschiedwetenschap neigt er volgens Munslow naar om de geschiedenis, zoals die door

¹⁸ *Ibidem*, 22.

¹⁹ *Ibidem*, 35.

²⁰ *Ibidem*, 43.

²¹ *Ibidem*, 79.

geschiedwetenschappers in geschreven teksten wordt gerepresenteerd, als de enige juiste wijze van historische representatie te zien. Op dit vlak kan de geschiedwetenschap leren van filmmakers door geschiedenis als onderwerp van vele verschillende vormen en strategieën van representaties van het verleden te zien.²²

De Britse cultuurwetenschapster Vanessa Agnew gaat mee in de wijze waarop de geschiedwetenschap moet kijken naar speelfilms als onderwerp van wetenschappelijk onderzoek. Zij stelt in het artikel 'History's Affective Turn: Historical Reenactment and Its Work in the Present' uit 2007 dat historische re-enactment, zoals die in bijvoorbeeld speelfilms wordt weergegeven, ook gezien moet worden als een historisch genre. Dit omdat het een vorm is van historische representatie en in die zin moet het serieus worden genomen door de geschiedwetenschap.²³

De literatuur over de verbeelding van het verleden spitst zich voornamelijk toe op de vraag of de populaire historische cultuur, waaronder speelfilms vallen, een onderzoeksgebied moet zijn in de wetenschappelijke geschiedschrijving. Rosenstone beweert dat films zeker 'vallen onder' de geschiedwetenschap en zijn zienswijze heeft navolging gekregen van enkele wetenschappers. De representaties of verbeeldingen van het verleden in speelfilms zijn volgens hem goede bronnen voor historische kennis. De Nederlandse historicus Frank van Vree beschrijft, vanuit de geschiedwetenschap, hoe Nederland omging met de eigen verbeelding, in onder andere populaire media, van de Tweede Wereldoorlog.

Natiestaat en globalisering

In zijn boek *In de schaduw van Auschwitz* uit 1995 geeft Van Vree aan hoe de natiestaat Nederland omging met de Tweede Wereldoorlog na afloop van deze gebeurtenis. Van Vree stelt dat de herinnering aan de Tweede Wereldoorlog in Nederland in de eerste decennia na de Tweede Wereldoorlog vooral nationalistisch getint was. Dat houdt in dat de nationale collectieve herinnering aan de oorlog in heel Europa een prominente plaats heeft in de nationale geschiedenis. De wijze waarop de nationale geschiedenis is weergegeven is immers een herinnering die is omgesmeed volgens Van Vree.²⁴ De betekenisgeving van de

²²Alun Munslow, 'Introduction' in Alun Munslow (ed.), *The new history* (Harlow 2003) 21-23.

²³ Vanessa Agnew, 'History's Affective Turn: Historical Reenactment and Its Work in the Present' *Rethinking history* vol.11 no. 3 (2007) 299-312.

²⁴ Frank Van Vree, *In de schaduw van Auschwitz. Herinneringen, beelden, geschiedenis* (Groningen 1995) 63.

Tweede Wereldoorlog is volgens hem sterk veranderd na 1945 onder invloed van voorstellingen, zoals films en romans, met een ruime publieke verbreiding die na de oorlog zijn verschenen.²⁵ Deze voorstellingen zijn publieke uitdrukkingen van het collectieve geheugen, maar de plaats van de oorlog in de Nederlandse cultuur is onbepaald of onbekend. Herinneringen zijn volgens Van Vree bepalend voor de wijze waarop men in landen met het verleden omgaat. Hij geeft aan dat er tot in de jaren zestig sprake was van een erg sterke nationaal- liberale, christelijk- patriottische en communistische geschiedopvatting die dominant was in heel Europa.²⁶ In de jaren zestig en zeventig kwam er een einde aan dit beeld doordat ook de 'donkere kanten' van de oorlog naar boven kwamen in landen waardoor er een verschuiving in het collectieve geheugen plaatsvond. Een visie die gedeeltelijk wordt gedeeld door de Belgische historicus Pieter Lagrou. Hij beweert dat de bezette landen in Europa na de oorlog op zoek gingen naar patriottistische herinneringen. De herinneringen aan de bezetting en de bevrijding door vreemde landen zorgden voor een trauma voor de nationale identiteit van onder andere Frankrijk, België en Nederland. Een nationale herinnering waarin het verzet tijdens de oorlog een grote rol speelt zorgt voor enig herstel in dat trauma. Dat leidde er zelfs tot diep in de jaren zestig toe dat de Nederlandse regering geen (afzonderlijke) herdenking aan Joodse slachtoffers van de Holocaust wilde wijden. Datzelfde gold ook voor Frankrijk en België.²⁷

Aanvankelijk was er in allerlei voorstellingen van de oorlog sprake van nationalistische en ideologische motieven volgens Frank van Vree. Vanaf de jaren zestig veranderde dat sterk en verloren die kaders aan kracht doordat de nazipolitiek samen met de Holocaust een centrale rol in het collectieve geheugen kreeg. Het veranderde in heel Europa als het ware het collectieve geheugen aan de oorlog. Het centraal stellen van de Holocaust was echter het sterkst tot uiting gebracht in Duitsland en in de Verenigde Staten. In Duitsland werd de Tweede Wereldoorlog vooral beschouwd als een erg pijnlijk verleden. In de Verenigde Staten daarentegen, was de Holocaust een algemeen geaccepteerd referentiepunt in de geschiedenis geworden in de jaren zestig en zeventig. Dat vond zijn uiting in allerlei verbeeldingen van de oorlog die zijn gemaakt door de film- en televisie-industrie. Die twee

²⁵ *Ibidem*, 7-8.

²⁶ *Ibidem*, 20-21.

²⁷ Pieter Lagrou, 'The victims of genocide and national memory: Belgium, France and The Netherlands 1945-1965', *Past & present* No. 154 (1997) 215-222.

industrieën waren juist van wereldwijde invloed en dat droeg ertoe bij dat de voorstellingen over de hele wereld verspreid raakten.²⁸ Marton van Hennik leverde in het overzichtsartikel 'De oorlog op herhaling: recente literatuur over de Duitse bezetting in Nederland' uit 1996 kritiek op de wetenschappelijke literatuur over de Tweede Wereldoorlog die verscheen halverwege de jaren negentig. Daarbij wordt ingegaan op het werk van Van Vree en wordt gesteld dat de herinnering aan de Tweede Wereldoorlog vlak na de oorlog vooral gedomineerd werd door de thema's onderdrukking en verzet terwijl collaboratie en het leed van slachtoffers niet werden aangehaald.²⁹ Verreweg de meeste literatuur tot dat moment kan volgens Van Hennik dan ook verdeeld worden over de trefwoorden: lokale geschiedenis, illegaliteit, collaboratie en Jodenvervolging. Daarnaast wordt aangegeven dat meer aandacht voor het Duitse bezettingsregime, en de organisatie en het karakter ervan, in vergelijking met andere Europese landen er wellicht voor kan zorgen dat de aandacht voor het Nederlandse perspectief op de oorlog kan afnemen.³⁰

De nationale beleving van de geschiedenis en de wijze waarop er invloed op de verbeeldingen van die geschiedenis wordt uitgeoefend is eigen aan de natiestaat. Chris Lorenz beschreef in 2007 bijvoorbeeld hoe Duitsland omgaat met het nationaal-socialisme voor en tijdens de Tweede Wereldoorlog en hoe men al in de jaren tachtig pogingen ondernam om die episode uit de geschiedenis enigszins op afstand te plaatsen. Er zijn volgens Lorenz twee benaderingen te zien in hoe Duitsland dat verleden achter zich laat. De eerste is door een Europese geschiedenis in Duitsland te benadrukken ter vervanging van de besmette Duitse identiteit. Door integratieprocessen is het ruimtelijk kader van de natiestaat niet meer relevant en adequaat en gaat men toe naar een grensoverschrijdende of transnationale geschiedenis. Europa is daarbij het nieuwe referentiekader waarbinnen Duitsland de eigen geschiedenis kan vatten om de verschrikkingen van het Derde Rijk achter zich te laten, deze methode noemt Lorenz de post-catastrofale Europeïsering.³¹ Daarnaast is er de harmoniserende Europeïsering waarmee men de oorlog als verleden beschouwd samen met de dader- en slachtofferpolitiek. Verenigd Europa is het doel van de Duitse

²⁸ Van Vree, *In de schaduw van Auschwitz*, 24-26.

²⁹ Marton van Hennik, 'De oorlog op herhaling: recente literatuur over de Duitse bezetting in Nederland', *BMGN* vol. 111 no. 4 (1996) 510-511.

³⁰ *Ibidem*, 512-514.

³¹ Chris Lorenz, 'Hete' geschiedenis. Over de temperatuur van de contemporaine Duitse geschiedenis', *Tijdschrift voor Geschiedenis* 120 (2007) 8-12.

geschiedschrijving en doet het Duitse oorlogsverleden af als een hobbel op weg naar Europa's democratie.³² Chris Lorenz geeft in zijn artikel aan dat Duitsers op een eigen wijze omgaan met hun verleden. Dit is overeenkomstig met de opvatting van Barbara Henkes die in haar artikel 'De bezetting revisited' uitlegt hoe Nederland omging met de verbeelding van het Nederlandse verleden in de Tweede Wereldoorlog op de televisie vanaf de jaren zestig. Ze stelt zich kritisch op tegenover de eigen oorlogsverbeelding die in Nederland wordt verspreid, maar kijkt niet naar de buitenlandse oorlogsverbeelding.³³

Net als Van Vree stelt Lorenz dat de wijze waarop met de Tweede Wereldoorlog wordt omgegaan erg afhankelijk is van het nationale kader van waaruit die gebeurtenis wordt beschouwd. Van Vree heeft het in dit verband over de Nederlandse omgang met de oorlog en Lorenz over de Duitse omgang met dezelfde gebeurtenis. De wijze waarop er binnen landen wordt gekeken naar de Tweede Wereldoorlog is vooral gericht op het oorlogsverleden van die natie. Binnen onder andere Nederland en Duitsland is er in dit geval vooral aandacht voor het eigen verleden. Hoe men in bijvoorbeeld Nederland naar het oorlogsverleden van andere landen kijkt is lange tijd zelfs onderbelicht gebleven in de wetenschappelijke literatuur.

Een zeer belangrijk boek op dit gebied is geschreven door de sociologen Daniel Levy en Natan Sznaider. Zij deden voor hun boek *The Holocaust and memory in the global age* uit 2006 (een vertaling van een eerdere Duitstalige editie uit 2001) onderzoek naar de wijze waarop de verbeelding van de Holocaust inbrak in de gemeenschappen die min of meer door Benedict Anderson zijn beschreven in zijn standaardwerk over natiestaten, *Imagined Communities*. Anderson geeft in dat boek uit 1983 aan dat een natiestaat een 'verbeelde gemeenschap is die soeverein en begrensd is'.³⁴ De gemeenschappen die te groot zijn voor onderling contact zijn volgens Anderson allemaal verbeeld door mensen. Binnen die gemeenschappen zijn er veel mensen die elkaar dan weliswaar niet kennen, maar zich wel identificeren als lid van de gemeenschap.³⁵ Levy en Sznaider stellen dat Anderson representaties ziet als een middel om de mensen in een gemeenschap in de twintigste eeuw

³² *Ibidem*, 12-15.

³³ Barbara Henkes, 'De Bezetting revisited. Hoe van De Oorlog een 'normale' geschiedenis werd gemaakt die eindigt in vrede' *BMGN* vol. 125 no. 1 (2011) 74-75.

³⁴ Benedict Anderson, *Imagined Communities* (Revised edition, London 2006) 6.

³⁵ *Ibidem*, 6.

een groepsgevoel te geven waarmee ieder individu in de groep zich kan identificeren.³⁶ Zij beschrijven een proces waarbij er een verschuiving plaatsvindt van nationale naar kosmopolitische herinneringsculturen. Kosmopolitisch is in die zin een proces van binnenlandse globalisering waarin 'globale' zaken onderdeel worden van lokale ervaringen van mensen.³⁷ Levy en Sznajder betogen dat de nationale herinneringen aan de Holocaust tussen 1940 en 1990 in toenemende mate zijn geïnternationaliseerd en transnationaal zijn verspreid door het proces van globalisering. Herinneringen aan de Holocaust balanceren op de rand tussen 'eigen' en 'universeel'. Is het bijvoorbeeld een specifiek Joodse tragedie of een universele tragedie is een vraag die Levy en Sznajder zichzelf stellen.³⁸ In het licht van de globalisering en kosmopolitisering in de jaren negentig van de twintigste eeuw is de natiestaat niet langer dominant voor de wijze waarop herinneringen worden geïnterpreteerd. Mensen uit diverse naties kunnen op eigen wijze omgaan met de Holocaust. Levy en Sznajder stellen dat de meerderheid van de studies volhoudt dat de herinneringen aan de Holocaust worden gevormd binnen het nationale kader.³⁹ Culturele representaties stellen gemeenschappen in staat een eigen historisch bewustzijn te creëren en daarmee ook hun relatie tot andere gemeenschappen te bepalen. Representaties van het geheugen, ook wel verbeeldingen die ontsproten zijn aan herinneringen, zijn in dat geval belangrijk.⁴⁰ Door de globalisering zijn deze culturele uitingen niet langer gebonden aan de grenzen van de natiestaat, hoewel lang niet alle representaties zich globaal verspreiden. Belangrijk in dat licht is de Holocaust, die meer dan elke andere catastrofe wordt belicht.⁴¹ Door de representaties van de media identificeren mensen overal ter wereld zich met de slachtoffers en generaliseren ze de specifieke situatie van de Holocaust naar soortgelijke situaties.⁴² Er ontstaat dus een transnationaal geheugen om de Holocaust te herinneren die Levy en Sznajder benoemen als de 'Cosmopolitan memory'. Dit geheugen heeft de mogelijkheid te reizen door etnische- en nationale grenzen.⁴³ De globaliserende wereld zorgt ervoor dat er niet slechts nationale herinneringen bestaan maar ook herinneringen die

³⁶ Levy e.a., *The Holocaust and Memory in the Global Age*, 32-33.

³⁷ *Ibidem*, 2.

³⁸ *Ibidem*, 7 en 8.

³⁹ *Ibidem*, 8 en 9.

⁴⁰ *Ibidem*, 26.

⁴¹ *Ibidem*, 39-42.

⁴² Shaul Kelner, bespreking van Daniel Levy en Natan Sznajder, *The Holocaust and memory in the global age*, *Social Forces* Volume 86, Number 2 (2007) 873-875; Levy e.a., *The Holocaust and memory in the global age*, 46-49.

⁴³ Levy e.a., *The Holocaust and Memory in the Global Age*, 4.

mensen transnationaal, dus grensoverschrijdend, kunnen delen. Representaties en verbeeldingen zijn niet gekaderd binnen de natiestaat maar zijn transnationaal en beïnvloeden de wijze waarop mensen naar bepaalde zaken kijken.

Diverse wetenschappers zoals Aleida Assman en Sebastian Conrad volgden Levy en Sznajder tot op zekere hoogte in hun eigen onderzoek en stellen dat herinneringen door grenzen heen reizen via instituties maar vooral via massamedia, waaronder ook films. Herinneringen en representaties van het verleden zijn mobieler geworden door de massamedia en verspreiden zich daardoor sneller over de wereld.⁴⁴ In die zin kunnen massamedia een gemeenschappelijke herinnering verspreiden over landen, een visie die aansluit op de zienswijze van Levy en Sznajder. Kritiek op het onderzoek van laatstgenoemden is er echter ook. De Duitse recensent en literatuurwetenschapper Andreas Huyssen formuleerde in zijn artikel 'Review Essay' uit 2003 kritiek op het boek van Levy en Sznajder. Hij heeft voornamelijk problemen met de term cosmopolitan memory omdat hij stelt dat dit begrip teveel de nadruk legt op de Verenigde Staten van Amerika, Europa en Israël. Deze landen en de wijze waarop men daarin omgaat met herinneringen aan de Holocaust staan centraal in het onderzoek van Levy en Sznajder. Huyssen stelt dat de kosmopolitische herinneringen aan de Holocaust uit deze landen juist helemaal niet bestaan in andere landen en werelddelen. India en Hongkong kennen deze transnationale herinneringen bijvoorbeeld helemaal niet en in Afrika en Latijns- Amerika wordt de Holocaust anders herinnerd. Met andere woorden, er bestaan zulke grote verschillen in de receptie van de Holocaust tussen landen dat de kosmopolitisering van herinneringen helemaal niet kan bestaan. De kosmopolitisering van de Holocaust is in dit licht gezien erg eurocentristisch, maar het kan wel zijn waarde hebben voor bijvoorbeeld de eenwording van Europa.⁴⁵ Huyssen pleit dus voor het terugtrekken van de kosmopolitisering als begrip en stelt voor dat de wetenschap zich richt op case studies die een mix laten zien tussen het discours van de Holocaust samen met debatten over de lokale, binnenlandse herinneringen.⁴⁶

Transnationale verbeeldingen van herinneringen staan centraal in de wetenschappelijke literatuur over de verspreiding van representaties van het verleden. Levy en Sznajder zien de

⁴⁴ Stef Craps, *Postcolonial Witnessing: Trauma Out of Bounds* (Chippenham en Eastbourne 2013) 73-75.

⁴⁵ Andreas Huyssen, 'Review essay', *The Germanic review. Literature, culture, theory* volume 78 no 1 (2003) 86-91.

⁴⁶ *Ibidem*, 89.

verbeeldingen van de Holocaust transnationaal 'gaan' en zich binnendringen binnen de afgesloten kaders van de natiestaat. Het gaat hierbij echter specifiek over de herinneringen en verbeeldingen van de Holocaust. Aleida Assman en Sebastian Conrad trekken dit breder en stellen juist dat herinneringen en verbeeldingen, van bijvoorbeeld de Tweede Wereldoorlog, door grenzen reizen via onder andere massamedia als speelfilms. Massamedia zijn onmisbaar in de verspreiding van de cosmopolitan memory volgens Assman en Conrad.⁴⁷ Er wordt dan ook gesproken van een proces waarbij de verbeeldingen worden gereciperd binnen een bepaald kader, de natiestaat. Een voorbeeld van de transnationale verspreiding van een massamedium is het dagboek van Anne Frank dat in de Verenigde Staten door vijftig procent van de Amerikaanse High School studenten gebruikt wordt voor opdrachten.⁴⁸ Daarnaast zijn er natuurlijk de talloze films die ook transnationaal zijn verspreid en gereciperd worden in allerlei natiestaten. De perceptie van transnationale producten die eigen worden gemaakt heeft raakvlakken met Willem Frijhoffs theorie over toe-eigening waarin cultuuroederen, waaronder speelfilms die gebeurtenissen uit het verleden verbeelden, betekenis krijgen bij degene die de goederen percipieert.

Toe-eigening

Historicus Willem Frijhoff beschreef in 1997 de opkomst van het toe-eigenen van cultuurproductie in de cultuurgeschiedenis. Voor 1990 werd het woord vooral gebruikt in de betekenis van 'iets in bezit nemen', maar in de jaren negentig is die betekenis verschoven naar het gebruik van teksten of ideeën voor een bijzonder doel. Het gaat hier dus om de specifieke betekenisgeving van de gebruikscontext. Hierbij staat toe-eigening voor de actieve op- of overname van aangeboden cultuuroederen.⁴⁹ Het subject van de toe-eigening, de ontvanger van het cultuuroed, legt bij het proces een eigen betekenisstelsel over het object. Het subject geeft in dat geval dus een betekenis aan het object en interpreteert het cultuuroed in het eigen stelsel.⁵⁰ De cultuurdistributie is onderhevig aan de zogeheten

⁴⁷ Craps, *Postcolonial Witnessing: Trauma Out of Bounds*, 73-75.

⁴⁸ Ilana Abramovitch, 'Teaching Anne Frank in the United States' in: Barbara Kirshenblatt-Gimblett en Jeffrey Shandler (eds.) *Anne Frank unbound* (Bloomington & Indiana 2012) 160.

⁴⁹ Frijhoff, 'Toeëigening: van bezitsdrang naar betekenisgeving', 100.

⁵⁰ *Ibidem*, 104.

infrastructuur van de consumenten. Toe-eigening is dus niet slechts het percipiëren van een cultuurgood, maar een proces waarbij iemand zich dat cultuurgood eigen maakt.⁵¹

Maria Grever onderzocht in haar artikel 'Visualisering en collectieve herinneringen' de wijze waarop het Volendams meisje in Nederland wordt gebruikt als icoon van de nationale identiteit. Daarbij verwijst zij naar Frijhoffs begrip toe-eigening. Zij stelt dat het begrip afkomstig is van de twintigste eeuwse Franse filosoof en historicus Michel de Certeau. Het is in dit verband het actief gebruiken en hergebruiken van collectieve herinneringen. Objecten van herinneringen worden vaak geïntegreerd binnen een eigen cultureel systeem. Deze consumptie van collectieve herinneringen door de massa kan bijvoorbeeld de dominante herinneringscultuur ondermijnen en veranderen. De receptie van een cultuurgood is in die zin ook de productie van cultuur.⁵²

Het proces van toe-eigening kan in relatie met verbeeldingen van het verleden en natiestaten het best worden omschreven als 'de betekenisgeving en het eigen maken van een transnationaal product door een natiestaat'. Belangrijk daarbij is om te stellen dat men binnen de verschillende natiestaten verschillend omgaat met het verleden, maar het proces van toe-eigening zorgt ervoor dat men binnen de natiestaat herinneringen en verbeeldingen daaraan eigen maakt en percipieert. De wijze waarop de Tweede Wereldoorlog bijvoorbeeld is verbeeld kan binnen een nationaal kader worden toegeëigend voor de eigen productie van cultuurgoederen.

Concluderend kan worden gesteld dat er enige literatuur voorhanden is over de wijze waarop herinneringen aan de Tweede Wereldoorlog en de Holocaust transnationaal worden verspreid en natiestaten binnendringen. De wijze waarop de herinneringen aan de Holocaust en de verbeeldingen daarvan zich transnationaal verspreiden is beschreven door Daniel Levy en Natan Sznajder. Daarnaast is er literatuur verschenen over de wijze waarop cultuurgoederen, waaronder speelfilms, eigen worden gemaakt door de ontvangers van die cultuurgoederen. In dit geval kan het dus gaan over de wijze waarop speelfilms uit andere landen eigen worden gemaakt binnen een bepaalde nationale gemeenschap. Deze aspecten, toe-eigening, natiestaat en verbeelding van het verleden zijn in het verleden nauwelijks

⁵¹ *Ibidem*, 105.

⁵² Maria Grever, 'Visualisering en collectieve herinneringen. "Volendams meisje" als icoon van de Nederlandse identiteit', *Tijdschrift voor Geschiedenis* 117 (2004) 213-214.

verbonden aan elkaar en zeker niet als het gaat over een verbeelding van de Tweede Wereldoorlog die uit het buitenland komt en in Nederland wordt aanschouwd. Er bestaat überhaupt nog nauwelijks kwalitatief wetenschappelijk onderzoek naar de omgang van de natiestaat Nederland met het verbeelde verleden dat niet uit Nederland afkomstig is.⁵³ Vandaar dat het zinvol is om te onderzoeken of en hoe men binnen de Nederlandse natiestaat de Tweede Wereldoorlog, zoals die is uitgebeeld in buitenlandse speelfilms, eigen maakt en percipieert. Dat kan gedaan worden aan de hand van de beschikbare uitingen van Nederlanders die de films hebben bekeken, namelijk recensies van filmrecensenten.

1.5 Innovatieve aspecten aan wetenschappelijk debat

Over de toe-eigening van transnationale producten over de Tweede Wereldoorlog in Nederland is nog weinig wetenschappelijke literatuur verschenen. Er zijn eigenlijk alleen kwantitatieve gegevens beschikbaar over hetgeen er uit het buitenland in Nederland is verschenen. Een kwalitatieve benadering van de toe-eigening van transnationale verbeeldingen in Nederland moet meer duidelijkheid geven over de omgang van de natiestaat Nederland met die niet-Nederlandse verbeeldingen van de Tweede Wereldoorlog.⁵⁴

De voornaamste bijdrage van dit onderzoek zal dan ook vooral het kwalitatieve onderzoek zijn naar de mogelijke toe-eigening van transnationale producten van de populaire cultuur binnen een bepaalde gemeenschap. Dit wil zeggen dat dit onderzoek ingaat op de mogelijke toe-eigening van buitenlandse speelfilms over de Tweede Wereldoorlog in Nederland. Er bestaat wel een 'kwantitatieve quickscan' over de hoeveelheid verbeeldingen van de Tweede Wereldoorlog, maar een kwalitatief onderzoek naar de wijze van toe-eigening moet nog worden uitgevoerd.⁵⁵ Kees Ribbens geeft in zijn oratie dan ook aan dat er nog kwalitatief onderzoek naar het aanbod en de receptie van vertolkingen en de wijze van toe-eigening dient te worden gedaan. Voornamelijk om te weten te komen in hoeverre het verbeelde oorlogsverleden als dat van 'de ander' moet worden beschouwd en in hoeverre het als vergelijkbaar of overeenkomstig met de eigen Nederlandse geschiedenis kan worden

⁵³ Ribbens, *Strijdtoneelen*, 15.

⁵⁴ *Ibidem*, 15.

⁵⁵ *Ibidem*, 14.

gezien.⁵⁶ Met dit onderzoek wordt er slechts een deel van deze wetenschappelijke lacune opgevuld. De wijze waarop buitenlandse speelfilms uit twee verschillende perioden in de Nederlandse natiestaat wel of niet worden toegeëigend vult dat braakliggende terrein in de geschiedwetenschap voor een klein deel op. Het is dan ook een eerste stapje binnen de wetenschap in die richting.

1.6 Bronnen en Methodes

Om de onderzoeksvraag te kunnen beantwoorden wordt er gebruik gemaakt van primaire bronnen. De bronnen die voor dit onderzoek zullen worden gebruikt zijn recensies, Nederlandstalig en gemaakt door Nederlandse filmrecensenten, die zijn verschenen in Nederlandse kranten en tijdschriften. Ze betreffen films over de Tweede Wereldoorlog die zijn gemaakt tussen 1945 en 1960 en tussen 1990 en 2005. Deze min of meer serieel uitgegeven filmrecensies, recensies die met regelmaat verschenen in kranten en tijdschriften, zijn de enige bekende uitingen vanuit de Nederlandse natiestaat over buitenlandse films. Dat is ook de reden dat ik gebruik zal maken van deze bronnen. Aan de hand van dit bronnenmateriaal zal ik kwalitatief onderzoek doen door middel van een analyse. Een deel van de bronnen is al in het bezit van het NIOD Instituut voor Oorlogs-, Holocaust- en Genocidestudies. Dit instituut heeft een lijst van films over de Tweede Wereldoorlog en bijbehorende recensies bijeengebracht door raadpleging van het Filminstituut Eye in Amsterdam. Dat instituut is dus feitelijk in het bezit van de voor dit onderzoek relevante recensies van speelfilms over de Tweede Wereldoorlog.

Voorafgaand aan dit onderzoek is er literatuuronderzoek gedaan waarvan het historiografisch overzicht het resultaat is. Via diverse wetenschappelijke kanalen zoals wetenschappelijke tijdschriften, de Universitaire Bibliotheek van de Erasmus Universiteit Rotterdam, de Koninklijke Bibliotheek en Internetbronnen als Jstor en Google Scholar heb ik dat werk kunnen vinden dat voor mijn onderzoek relevant was. Veel van de gevonden bronnen zijn in het historiografisch overzicht verwerkt terwijl enkele andere bronnen verderop in het onderzoek zijn gebruikt.

⁵⁶ *Ibidem*, 14-15.

Binnen het scriptietraject wil ik me richten op kwalitatief onderzoek. Het is dan ook de bedoeling dat ik de primaire bronnen inhoudelijk analyseer om erachter te komen in hoeverre en op welke wijze buitenlandse speelfilms over de Tweede Wereldoorlog, die gemaakt zijn tussen 1945 en 1960 en tussen 1990 en 2005, worden toegeëigend door Nederlandse filmrecensenten. Er wordt gebruik gemaakt van tekstuele bronnen die analytisch zullen worden benaderd. In dit onderzoek wordt ook indirect gebruik gemaakt van audiovisuele bronnen. Dit komt omdat de recensies geschreven zijn naar aanleiding van de speelfilms. De films zelf zijn geen primaire bronnen, maar worden indirect toch gebruikt voor het onderzoek. Dat gebeurt onder andere voor het opstellen van de synopsis die in de bijlage is te vinden. Het kwalitatieve onderzoek naar filmrecensies is noodzakelijk doordat de primaire bronnen tekstueel zijn en analytisch moeten worden bestudeerd in het kader van het onderzoek, de inhoud van de recensies staat immers centraal.

Voor het verdere onderzoek is er een selectie gemaakt van zestien speelfilms waarvan er acht afkomstig zijn uit de periode 1945-1960 en acht afkomstig zijn uit de periode 1990-2005. In eerste instantie was het de bedoeling om de films uit te kiezen op basis van bezoekersaantallen zodat de bestbezochte (en dus meest bekeken) films zouden worden gebruikt in het onderzoek. Het bleek echter dat de bezoekersaantallen voor de periode 1945-1960 niet beschikbaar waren en daarom is er een ander selectiecriteria gebruikt. De films over de Tweede Wereldoorlog die uiteindelijk zijn gekozen voor het onderzoek, zijn uitgekozen op basis van het aantal beschikbare recensies per film in de knipselcollectie van het Filminstituut Eye in Amsterdam. Dat houdt in dat de films over de Tweede Wereldoorlog met het grootste aantal Nederlandse recensies, waarvan wordt aangenomen dat deze een relatief groot bereik gehad zullen hebben, zijn gekozen om te onderzoeken. Het NIOD in Amsterdam bezit een lijst met speelfilms over de Tweede Wereldoorlog. Die lijst is gebruikt bij het Filminstituut Eye om de films met de meeste recensies te vinden. Een probleem dat opdoemde bij deze methode is de oververtegenwoordiging van Duitse films in de periode 1945-1960. Die oververtegenwoordiging houdt in dat een ruime meerderheid van de acht films uit de periode 1945-1960 van Duitse afkomst is. Om meer geografische verspreiding in de afkomst van de films te krijgen is gekozen voor een tweede selectiecriteria. Dat selectiecriteria houdt in dat het maximale aantal films uit een bepaald land wordt beperkt. Maximaal de helft van de films uit een bepaalde periode mag uit één land afkomstig zijn. Een

uitzondering wordt gemaakt voor co-producties. Deze producties zijn niet aan de kaders van een natie staat gebonden, er zijn immers makers uit meerdere landen betrokken, en daardoor zijn het min of meer transnationale producties. In de volgende tabellen wordt aangegeven welke films zijn geselecteerd, hoeveel recensies er per film beschikbaar zijn bij het Filminstituut Eye en uit welk land de films afkomstig zijn.

Periode 1945-1960

Film	Land van herkomst	Aantal beschikbare recensies	Datum van internationale première	Datum première Nederland
<i>The Best Years of Our Lives</i>	Verenigde Staten	18	21 november 1946	30 januari 1948
<i>08/15 Teil 1: In der Kaserne</i>	Duitsland	32	30 september 1954	Januari 1955*
<i>Canaris</i>	Duitsland	21	30 december 1954	April 1955*
<i>Des Teufels General</i>	Duitsland	18	23 februari 1955	8 april 1955
<i>The Bridge on the River Kwai</i>	Groot-Brittannië/Verenigde Staten	44	2 oktober 1957	25 april 1958
<i>The Diary of Anne Frank</i>	Verenigde Staten	13	18 maart 1959	17 april 1959
<i>Subda Cheloveka</i>	Sovjet Unie	23	Augustus 1959*	September 1959*
<i>Die Brücke</i>	Duitsland	17	22 oktober 1959	September 1960

* van deze films is de precieze première datum niet bekend

Periode 1990-2005

Film	Land van herkomst	Aantal beschikbare recensies	Datum van internationale première	Datum première Nederland
<i>Schindler's List</i>	Verenigde Staten	20	30 november 1993	3 maart 1994
<i>Paradise Road</i>	Australië/ Verenigde Staten	10	11 april 1997	25 september 1997
<i>La Vita è Bella</i>		21	20 december 1997	3 december 1998
<i>Saving Private Ryan</i>	Verenigde Staten	14	24 juli 1998	17 september 1998
<i>The Thin Red Line</i>	Verenigde Staten	14	23 december 1998	25 februari 1999
<i>Pearl Harbor</i>	Verenigde Staten	12	21 mei 2001	28 juni 2001
<i>The Pianist</i>	Frankrijk/ Polen	13	24 juni 2002	28 november 2002
<i>Der Untergang</i>	Duitsland	11	8 september 2004	4 november 2004

De genoemde aantallen recensies in bovenstaande tabel zijn niet alle recensies die Filminstituut Eye in bezit heeft. Vanwege het feit dat het filminstituut vele recensies heeft die niet relevant zijn in het onderzoek zijn er nog enkele selectiecriteria gehanteerd voor de in het onderzoek te gebruiken recensies. In de bovenstaande tabel zijn enkel de relevante recensies weergegeven.

Ten eerste zullen alleen recensies van films worden gebruikt die in een zeer korte periode na de film zijn verschenen. Dit wordt gedaan om te voorkomen dat de afstand tussen het verschijnen van de films en het verschijnen van de recensies niet te groot wordt. Dit is belangrijk omdat er een vergelijkend onderzoek wordt gedaan tussen twee verschillende perioden. Het is daarom van belang om de recensies die temporeel gezien zeer dicht bij het verschijnen van de films zijn uitgekomen te analyseren en niet recensies die tientallen jaren later- bij eventuele hervertoning- zijn verschenen. Zo kunnen twee verschillende perioden goed met elkaar worden vergeleken. Ten tweede worden alleen recensies gebruikt die zijn

verschenen in de perioden 1945-1960 en 1990-2005. De tijdspannes zijn even groot en doordat de periodes vrij ver uit elkaar liggen kan er een vergelijking tussen twee verschillende perioden worden gemaakt. Ten slotte moeten de recensies over de films zelf gaan. Dat houdt in dat bijvoorbeeld interviews of verslagen van filmfestivals waar de films zijn vertoond niet gebruikt zullen worden in het onderzoek.

Zoals gezegd zullen de filmrecensies van buitenlandse speelfilms over de Tweede Wereldoorlog de primaire bronnen voor dit onderzoek zijn. Het is lastig om een kwalitatieve analyse van die recensies te maken als de nadruk in het onderzoek niet op bepaalde elementen of op bepaalde thema's wordt gelegd. De recensies lichten bijvoorbeeld bepaalde zaken in films uit en daardoor komt de nadruk op die bepaalde thema's te liggen. Daarom zal er onderscheid worden gemaakt tussen een paar 'brede thema's' in de analyse van de recensies. Uit de historiografie komt naar voren dat de thema's *lokale geschiedenis*, *illegaliteit*, *collaboratie* en *Jodenvervolging* tot in de jaren negentig van de twintigste eeuw centraal stonden in de Nederlandse literatuur over de Tweede Wereldoorlog.⁵⁷ De drie laatstgenoemde thema's zullen ook gebruikt worden in het onderzoek waarbij het thema *Jodenvervolging*, *vervolging* in het algemeen wordt omdat niet alleen Joden werden vervolgd in de Tweede Wereldoorlog.⁵⁸ Het thema *lokale geschiedenis* is echter problematischer omdat er betrekkelijk weinig speelfilmproducties rond dit onderwerp zijn verschenen. Het thema *militaire aspecten* is daarentegen wel vaak gebruikt in speelfilms over de Tweede Wereldoorlog.⁵⁹ *Militaire aspecten* vormen dan ook een belangrijk onderdeel van, en gaan hand in hand met, oorlog.⁶⁰ Vandaar dat het thema *lokale geschiedenis* wordt ingeruild voor *militaire aspecten*. Zo zullen de thema's *militaire aspecten*, *illegaliteit*, *collaboratie* en *vervolging* worden onderzocht in dit onderzoek. De films worden door mijzelf bij de vier thema's ingedeeld op basis van de synopsissen van de speelfilms die in de bijlage zijn te vinden.

⁵⁷ Van Hennik, 'De oorlog op herhaling: recente literatuur over de Duitse bezetting in Nederland', 510-511.

⁵⁸ Ina R. Friedman, *The Other Victims: First-Person Stories of Non-Jews Persecuted by the Nazis* (New York 1990) 1-3.

⁵⁹ Bijvoorbeeld: Steven Spielberg (regisseur), *Saving private Ryan* (1998); Michael Bay (regisseur) *Pearl Harbor* (2001).

⁶⁰ Carl Ceulemans, *Over oorlog en ethiek: de traditie van de rechtvaardige oorlog in theorie en praktijk* (Antwerpen 2011) 28-29.

Een analyse kan vervolgens deze thema's in de verschillende perioden tegen elkaar afzetten waardoor er een vergelijking tussen zowel de perioden als de thema's ontstaat. De breedte van de thema's zorgt ervoor dat aandachtspunten in de recensies ingedeeld kunnen worden binnen de kaders van de thema's. Het is echter niet zo dat de thema's niet kunnen overlappen en daarom zullen de aandachtspunten van de recensies ook in meerdere thema's kunnen worden ingedeeld. De films zullen dus worden ingedeeld bij een of meerdere thema's die bepaald worden aan de hand van de synopsissen. In hoofdstuk 2 zal te zien zijn waarbij de films worden ingedeeld. In het tweede en derde hoofdstuk zal nader worden ingegaan op de wijze van toe-eigening van de speelfilms door Nederlandse filmrecensenten. In de drie daaropvolgende hoofdstukken zullen de thema's verder worden uitgewerkt.

Hoofdstuk 2: De oorlog als avontuur. Speelfilms, 1945-1960

In dit hoofdstuk zal centraal komen te staan in hoeverre Nederlandse filmrecensenten buitenlandse speelfilms over de Tweede Wereldoorlog als representatie van buitenlandse oorlogservaringen, als een representatie van oorlog in het algemeen of als iets dat vergelijkbaar is met Nederlandse oorlogservaringen beschouwen. Hierbij zullen de recensies van de films die in de methodologie zijn genoemd de onderzoeksobjecten zijn. Dit hoofdstuk zal zich voornamelijk richten op de beantwoording van de eerste deelvraag van het onderzoek.

De vraag is in hoeverre er sprake van is dat de Nederlandse filmrecensenten de buitenlandse speelfilms over de Tweede Wereldoorlog, gemaakt in de periode 1945-1960 toe-eigenen als een verbeelding van een deel van het Nederlandse oorlogsverleden. Belangrijk is in hoeverre de recensenten de verbeeldingen identificeren als een deel van het Nederlandse oorlogsverleden. Is er sprake van identificatie (vereenzelviging door Nederlandse recensenten met de verbeelding) of wordt er eerder een oorlogsverleden herkend (de recensenten herkennen het verleden wel, maar vereenzelvigen zich er niet mee) dat niet Nederlands is.

De films zullen in chronologische volgorde worden behandeld. In dit hoofdstuk worden de recensies van de films uit de periode 1945-1960 geanalyseerd. Er zullen drie paragrafen zijn waarin de films per vijf jaar worden 'gebundeld'. Dit in de hoop dat er eventueel nog bevindingen per periode van vijf jaar zijn. De films zullen in de perioden 1945-1949, 1950-1954 en 1955-1960 worden ingedeeld. De laatste periode bevat een extra jaar omdat het onmogelijk is alle jaartallen van de gehele periode 1945-1960 gelijkmatig te verdelen. Bij de indeling van de films in paragrafen zal de internationale premièredatum leidend zijn. De thema's illegaliteit, collaboratie, militaire aspecten en vervolging, die benoemd zijn in de methodologie, komen voor in meerdere films. Aangegeven zal worden in welke films deze thema's precies voorkomen als de recensies van de films geanalyseerd worden.

In deze, in temporeel opzicht, dichtbij de Tweede Wereldoorlog gelegen periode (1945-1960) lijkt het vanzelfsprekend om te stellen dat de gevolgen van de Tweede Wereldoorlog nog duidelijk merkbaar waren in Nederland. Het Nederland van toen was bezig met de

wederopbouw van het land na de schade die de oorlog heeft veroorzaakt.⁶¹ Daarnaast was het zo dat Nederland in deze periode een verzuilde maatschappij had waarin kranten, tijdschriften en andere vormen van media nog bij de bestaande zuilen (katholiek, protestants- hervormd en socialistisch) behoorden.⁶² Dit houdt in dat kranten ten aanzien van bepaalde zaken vanuit hun eigen zuil over onderwerpen berichtten. De primaire bronnen zijn veelal kranten en daarom zal benoemd worden tot welke zuil die periodieken behoorden.

2.1 Recensies van speelfilms, 1945-1949: *The Best Years of Our Lives*

De eerste film waarvan de receptie is geanalyseerd is de Amerikaanse film *The Best Years of Our Lives* uit 1946. De film werd geregisseerd door de Amerikaanse regisseur William Wyler en ging op 30 januari 1948 in Nederland in première. De film is gebaseerd op het boek *Glory for Me* van de Amerikaanse schrijver en oorlogscorrespondent MacKinley Kantor en gaat over de nasleep van de gevechten in de Tweede Wereldoorlog voor drie Amerikaanse veteranen.⁶³ Het verhaal is niet gebaseerd op echte gebeurtenissen. Uit de recensies wordt duidelijk dat een Amerikaans verleden wordt verbeeld. Voornamelijk doordat de film zich in de Verenigde Staten afspeelt met Amerikaanse hoofdrolspelers. De film gaat over de thuiskomst van Amerikaanse soldaten na de Tweede Wereldoorlog. De hoofdpersonen hebben gediend in Europa en in Azië. Zowel de thuiskomst na de oorlog als de oorlog in Azië zijn elementen die niet als een gemeenschappelijk verleden worden beschouwd door de filmrecensenten. Dat zorgt ervoor dat de verbeelde oorlogservaringen niet als overeenkomstig worden beschouwd. Dat blijkt door de uitgebreide beschrijving van de thuiskomst van Amerikaanse soldaten in hun eigen stad, de recensenten laten blijken dat dit oorlogsverleden eigen is aan soldaten uit de Verenigde Staten die terugkeren in hun gemeenschap.⁶⁴

⁶¹ Eva Rensman, *De Anne Frank Stichting en haar lessen uit de Tweede Wereldoorlog* (Amsterdam 1995) 8.

⁶² Jan van Cuilenburg, 'Het Nederlandse mediabestel: verscheidenheid tussen kartel en concurrentie' in: Jan van Cuilenburg, Peter Neijens en Otto Scholten (eds.), *Media in overvloed. Boeknummer bij mens & maatschappij 1999* (Amsterdam 1999) 10; Paul Dekker en Peter Ester, 'Depillarization, Deconfessionalization, and De-Ideologization: Empirical Trends in Dutch Society 1958-1992', *Review of religious research* vol. 37 no. 4 juni (1996) 326.

⁶³ Zie voor een synopsis van de film de bijlage.

⁶⁴ P. Beishuizen, 'William Wyler: De beste jaren van ons leven', *krant onbekend* datum onbekend.

2.2 Recensies van speelfilms, 1950-1954: *08/15 Teil 1: In der Kaserne* en *Canaris*

De volgende film waarvan de receptie is geanalyseerd is de (West-) Duitse film *08/15 Teil 1: In der Kaserne* van de Duitse regisseur Paul May uit 1954. Deze film is de eerste in een trilogie die verscheen in 1954 en 1955. Het eerste deel dat hier wordt geanalyseerd kwam op 30 september 1954 in de Duitse bioscopen uit en vanaf januari 1955 was deze film in Nederlandse bioscopen te zien. De trilogie is gebaseerd op de gelijknamige boeken van de Duitse schrijver Hans Hellmut Kirst die het verhaal baseerde op zijn eigen ervaringen in het Duitse leger waarin hij werkte als officier ten tijde van de uitbraak van de Tweede Wereldoorlog. De film is dus gebaseerd op zijn eigen ervaringen omdat de film gaat over een Duitse kazerne vlak voor de inval van Duitsland in Polen op 1 september 1939.

Vlak voor de uitbraak van de Tweede Wereldoorlog is er in de kazerne een machtsstrijd gaande tussen soldaten en officieren.⁶⁵ Het thema van de film is derhalve militaire aspecten. *08/15 Teil 1: In der Kaserne* is in de ogen van de Nederlandse recensenten een Duitse verbeelding van de oorlog. De gebeurtenissen in deze film, waar de kadaverdiscipline in het Duitse leger aan de kaak worden gesteld, worden door de Nederlandse filmrecensenten niet toegeëigend als een gemeenschappelijk of transnationaal oorlogsverleden. Dat valt onder meer te zien in de recensie van *Vrij Nederland*, een weekblad dat van linkse signatuur was. 'Paul May liet Duitsland in de spiegel zien', is er in het stuk te lezen.⁶⁶ Dit is een duidelijke indicatie van een Nederlandse filmrecensent die een representatie van een oorlogsverleden ziet dat niet een gemeenschappelijk oorlogsverleden is. Hij is namelijk van mening dat het Duitse oorlogsverleden is verbeeld omdat Duitsland naar zichzelf in de spiegel moet kijken. In meerdere recensies is dit standpunt van Nederlandse filmrecensenten waar te nemen. Er wordt in *Vrij Nederland* met afschuw gesproken over de 'Duitse taferelen' die in de film worden waargenomen. Daarbij wordt een scène aangehaald waardoor zelfs Duitse kijkers van de film het respect voor het Duitse leger kunnen verliezen: 'Met hoeveel subjectiviteit men in Holland deze film ook zal zien (herinnering 1940-1945), geen mens zal ontkennen, dat de walgelijke scène van de stomdronken Feldwebels, die in hun onderbroeken op tafel gaan staan (en op de achtergrond de spottende botteliers) een opname is die het laatste

⁶⁵ Zie voor een synopsis van de film de bijlage.

⁶⁶ Auteur onbekend, 'Duitse film', *Vrij Nederland* 19 februari 1955.

restje respect, dat de Duitser voor het leger zou kunnen hebben, kan wegvagen'.⁶⁷ Door te verwijzen naar de subjectiviteit die er in Nederland zal zijn over deze film, laat de recensent weten dat er een sterke vorm van distantiering plaatsvindt bij het zien van de film. Er is namelijk distantiering van het verbeelde Duitse verleden. De recensent vermoedt dat er sprake is afschuw van het Duitse leger door het Nederlandse filmpubliek. De lokaal liberale krant de *Nieuwe Haagsche Courant* verwijst ook naar Duitsland dat in het leger een eigen systeem van drillen heeft, 'het Duitse systeem', waarin de recensent een systeem benoemt dat eigen is aan het Duitse leger.⁶⁸ De neutrale en niet- zuilgebonden krant *De Telegraaf* neemt ook duidelijk stelling tegen het verbeelde Duitse leger. Dat wordt gedaan in de inleiding van de recensie: 'Dat Duitse leger was ook niet alles. Nu ja, daar had u misschien al geruime tijd een vaag vermoeden van, maar nu hebben we zekerheid. De Duitsers geven het zelf toe. Met hun film "08/15" erkennen zij rondborstig: "Tja, die onderofficieren van ons, daar zat eigenlijk wel wat schorriemorrie onder"'.⁶⁹ In de recensie van *De Telegraaf* komt aan de orde dat het verbeelde leger eigen is aan het Duitse oorlogsverleden. Dat komt naar voren in de woorden 'Dat Duitse leger was ook niet alles'. Hierin is te lezen dat het Duitse leger wordt gezien vanuit een ander perspectief, namelijk het Nederlandse. Het verbeelde Duitse leger wordt zo van een afstand aanschouwd als schorriemorrie en de Duitsers die de film zien zouden volgens de recensent tot dezelfde conclusie als hem moeten komen. In alle recensies wordt er afstand genomen van de kadaverdiscipline die in de film getoond wordt. Die discipline en het drillsysteem erachter worden als eigen aan het Duitse leger toegeschreven.⁷⁰ Het Duitse leger en zijn methoden zijn in die zin dus uniek en anders dan andere legers. Het Duitse oorlogsverleden dat is verbeeld in deze film wordt door recensenten niet als gemeenschappelijk gezien met het Nederlandse oorlogsverleden. Dat komt doordat het Duitse leger wordt verbeeld dat totaal niet overeenkomt met hetgeen de recensenten weten over het Nederlandse leger. Wel worden de kadaverdiscipline en morele waarden in de film herkend als een onderdeel van het verleden van het Duitse leger, maar een identificatie met (een deel van) het Nederlandse oorlogsverleden wordt niet gemaakt. Het is wellicht mogelijk dat de Nederlandse recensenten de kadaverdiscipline en de morele

⁶⁷ Auteur onbekend, 'Duitse film', *Vrij Nederland* 19 februari 1955.

⁶⁸ Auteur onbekend, "'Dat nooit meer'" zegt de Duitse film 08/15', *Nieuwe Haagsche Courant* 2 maart 1955.

⁶⁹ Gijsbreght, 't Kleine mannetje', *De Telegraaf* 10 februari 1955.

⁷⁰ o.a. Hugo Lous, 'Duitse kadaver- discipline scherp aan de kaak gesteld', *Algemeen Dagblad* 5 februari 1955; B.J. Bertina "'08/15" codewoord voor kazernes', *De Volkskrant* 5 februari 1955.

waarden van het Duitse leger herkennen doordat het ook actief is geweest in Nederland tijdens de oorlog. Desondanks is er geen identificatie (vereenzelviging) van de recensenten met de verbeelding.

De film *Canaris* uit 1954 is evenals *08/15 Teil 1: In der Kaserne* een (West-) Duitse film, en handelt over Duitsers die in het verweer kwamen tegen de heersende machtsstructuren in Duitsland. *Canaris* is geregisseerd door de Duitse regisseur Alfred Weidenmann en kwam op 30 december 1954 uit in Duitsland. Vanaf april 1955 werd de film in Nederlandse bioscopen vertoond. Het verhaal gaat over Wilhelm Canaris (hoofd van de Abwehr en admiraal in het Duitse leger) die ondanks zijn hoge functies geen lid van de NSDAP was. De film vertelt zijn waargebeurde verhaal in de periode 1935 tot en met 1945.⁷¹ Hij kwam in verzet tegen het regime van Adolf Hitler en was betrokken bij de aanslag op het leven van Hitler op 20 juli 1944. Wilhelm Canaris overleed in een concentratiekamp op 9 april 1945. Vanwege het feit dat Canaris illegale handelingen verrichte tegen het gezag in Duitsland en ertegen in verzet kwam is het thema van deze film illegaliteit waarbij het verzet een belangrijke rol speelt. Daarnaast komt het thema militaire aspecten naar voren vanwege de (militaire) functies van Canaris.

Het Duitse oorlogsverleden wordt uitgebreid uitgemeten in de recensies over de film *Canaris*. Het commentaar in de recensies betreft vooral het handelen van Wilhelm Canaris in de Tweede Wereldoorlog. Een terugkerend onderwerp is in hoeverre hij mag wordt gekarakteriseerd als een zogenaamde 'goede Duitser'. De recensenten maken een strikt onderscheid tussen foute en goede Duitsers, een tussenweg lijkt er niet te bestaan. Als 'goede Duitser' beschrijft de neutrale *De Groene Amsterdammer* hem als een slachtoffer van het Naziregime dat zijn menselijke geweten trouw heeft gediend.⁷² De recensent van *Tijd en Taak* stelt zelfs dat Canaris niet meer naar Hitler luisterde omdat hij 'intelligenter en beter geïnformeerd dan Hitler, reeds in het begin van deze oorlog weet, dat deze oorlog voor Duitsland verloren is'.⁷³ Hierin wordt naar voren gebracht dat er sprake is van enige sympathie voor Canaris omdat hij tegen het Naziregime in opstand kwam. Opvallend is het commentaar in *De Telegraaf* waarin wordt aangegeven dat de recensent nadacht over het bezoeken van de Duitse film omdat hij geen onnodige oorlogsherinneringen wilde oproepen

⁷¹ Zie voor een synopsis van de film de bijlage.

⁷² C. Boost, 'Canaris, de man die alles wist', *De Groene Amsterdammer* 9 april 1955.

⁷³ H. Wielek, 'Canaris, een tragisch avonturier, op het witte doek', *Tijd en Taak* 16 april 1955 .

omdat de oorlog nog vers in het geheugen zat. Uiteindelijk is hij toch gegaan omdat de vorm van het verhaal geen reden schetste om niet te gaan.⁷⁴ Toch is er niet echt een duidelijk overeenkomstig oorlogsverleden waargenomen door de Nederlandse recensenten. Dat is voornamelijk toe te schrijven aan de geheime activiteiten van Canaris in de film en in het echte leven. Het feit dat hij activiteiten ondernam waarvan niemand iets wist en zijn contact met Adolf Hitler zelf spelen een grote rol hierin. De recensenten lijken zich moeilijk te kunnen vereenzelvigen met deze twee zaken die worden getoond in de film. Dat valt af te leiden uit de beschrijving van Canaris als bijvoorbeeld 'De man die alles wist' of 'Toch blijft het de vraag of men in deze film een juist beeld krijgt van Canaris. Geheimzinnigheid en misleiding zijn onafscheidelijk van het werk van een spionagechef'.⁷⁵ Dit impliceert dat zijn daden als hoofd van de spionagedienst grotendeels onbekend waren voor de recensenten en dus niet konden worden 'vergeleken' met de oorlogservaringen die de filmrecensenten in Nederland hadden.⁷⁶

Wat wel als herkenbaar wordt beschouwd door de Nederlandse filmrecensenten is het beleid van Hitler dat Wilhelm Canaris bevocht. Dat is duidelijk waarneembaar in *Vrij Nederland* van 2 maart 1955 waarin staat: 'niemand heeft beter dan hij (Canaris) beseft welke rampen de Nazi- heerschappij over Duitsland en de wereld zou brengen'.⁷⁷ Hieruit valt af te leiden dat de daden van de nazi's als herkenbaar en gruwelijk worden gezien en de recensenten nemen aan dat Canaris dat ook wist.⁷⁸ Opvallend is dat Canaris in bijvoorbeeld *De Groene Amsterdammer* ook als slachtoffer van de nazi's wordt gezien. Hij als 'goede Duitser', die Hitler tegenwerkte, is door zijn dood uiteindelijk ook het slachtoffer van het Naziregime geworden.⁷⁹ Daarom wordt hij als intelligente Duitser gezien die een 'goed' inzicht had in moraliteit en die van de Duitsers afkeurde.⁸⁰ Dat zorgt desondanks niet voor een link met Nederlandse oorlogsslachtoffers, voornamelijk doordat Wilhelm Canaris volgens de recensenten toebehoort aan het Duitse oorlogsverleden. Het Nederlandse

⁷⁴Auteur onbekend, '„Admiraal Canaris" Duitse oorlogsfilm van formaat', *De Telegraaf* 5 maart 1955.

⁷⁵ Auteur onbekend, 'Een tragisch figuur of een gewone mislukking?' *Rotterdams Nieuwsblad* 26 mei 1955.

⁷⁶ o.a. in: Auteur onbekend, 'Hitlers grote tegenspeler', *Het Binnenhof* 10 november 1955.

⁷⁷ L.J. Jordaan, 'Canaris. Een Hamlet figuur', *Vrij Nederland* 2 maart 1955.

⁷⁸ L.J. Jordaan, 'Canaris. Een Hamlet figuur', *Vrij Nederland* 2 maart 1955; C. Boost, 'Canaris, de man die alles wist', *De Groene Amsterdammer* 9 april 1955.

⁷⁹ C. Boost, 'Canaris, de man die alles wist', *De Groene Amsterdammer* 9 april 1955.

⁸⁰ o.a. in: A.J. Noël de Gaulle, 'Canaris, de man die alles wist', *Algemeen Dagblad* 18 juni 1955.

slachtofferschap en het slachtofferschap van Canaris zijn in de ogen van recensenten te verschillend om te spreken van een gedeeld oorlogsverleden.

In de recensies van *Canaris* komt naar voren dat het verhaal van Wilhelm Canaris door de recensenten niet los kan worden gezien van het personage dat echt heeft bestaan.

Belangrijk is dat recensenten zich afvragen in hoeverre de film historisch accuraat is, dit met betrekking tot het mysterieuze werk dat Wilhelm Canaris uitvoerde in de oorlog. De spionagedienst van Nazi- Duitsland is omgeven door mysterie volgens de recensenten die zich afvragen in hoeverre een film hier duidelijkheid over kan bieden. Dat staat ook aan de basis van hun identificatie met het personage Canaris in de film. Alhoewel zijn kennis van de herkenbare daden van de Duitsers als overeenkomstig wordt gezien- zijn kennis van 'welke rampen de Nazi- heerschappij over Duitsland en de wereld zou brengen'- is zijn beroep toch reden tot het aanschouwen van de oorlogservaringen van een vreemde in de ogen van de Nederlandse recensenten. Vooral doordat vele van zijn daden voor hen onbekend zijn gebleven. Daardoor is er niet echt sprake van de verbeelding van een gemeenschappelijk oorlogsverleden bij het zien van de film over Wilhelm Canaris door Nederlandse filmrecensenten. Een persoon als Wilhelm Canaris roept echter wel vragen op over de scheidslijn tussen goed en fout. Vanwege het feit dat hij een hooggeplaatste functionaris was in Duitsland is er echter geen sprake van dat het goed en fout onderscheid over hem in de recensies iets zegt over het Nederlandse goed en fout onderscheid. De verbeelding van Canaris wordt daardoor grotendeels gezien als een verbeelding van het Duitse oorlogsverleden.

2.3 Recensies van speelfilms, 1955-1960: *Des Teufels General*, *The Bridge on the River Kwai*, *The Diary of Anne Frank*, *Subda Cheloveka* en *Die Brücke*

Het onderwerp van de film *Canaris* vertoont veel overeenkomsten met het onderwerp van de (West-) Duitse film *Des Teufels General* uit 1955 van de Duitse regisseur Helmut Käutner. Hij verfilmde een gelijknamig toneelstuk van de Duitse schrijver Carl Zuckmayer uit 1946. In tegenstelling tot *Canaris* wordt in deze film, die op 23 februari in de Duitse en op 8 april in de Nederlandse bioscopen verscheen, een fictief verhaal verteld. Wel moet worden opgemerkt dat in de film *Des Teufels General* het hoofdpersonage, Luftwaffe- generaal

Harras, is gebaseerd op Luftwaffe- generaal Ernst Udet die zelfmoord pleegde in de Tweede Wereldoorlog. Over de premièredatum in Nederland is niets bekend, behalve dat de film op 8 april 1955 voor het eerst vertoond werd in een bioscoop in Alkmaar, dit was de Noord-Hollandse première.⁸¹ Het is de enige informatie over de Nederlandse release die er beschikbaar is. Net als *Canaris* gaat deze film over het verzet binnen Duitse overheidsorganisaties, zoals de luchtmacht en de spionagedienst, tegen het regime van Adolf Hitler. In *Des Teufels General* gaat het echter om illegaal verzet in de Luftwaffe, een onderdeel van het Duitse leger. Om die reden is deze film thematisch in te delen bij militaire aspecten en illegaliteit. De film draait om de Duitse luchtmachtgeneraal Harras die geen lid is van de NSDAP. Hij krijgt de schuld als enkele nieuwe vliegtuigen neerstorten. Vanaf dat moment komt hij in de problemen en dat leidt uiteindelijk tot zijn zelfmoord.⁸²

De film *Des Teufels General* roept nogal wat gemengde reacties op onder recensenten. Duidelijk wordt dat dit komt doordat de film gaat over verzet binnen de Duitse Luchtwaffe. Het schuldgevoel van Duitsland ten aanzien van daden in de Tweede Wereldoorlog is hierin erg belangrijk. In het katholieke dagblad *Het Binnenhof* wordt gerefereerd aan dit gegeven en daardoor wordt duidelijk gemaakt dat de verbeelding van de oorlog in de film volgens de recensenten puur Duits en onvoldoende kritisch is. De volgende zin illustreert dat:

'Hollywood schroomt niet om sociale misstanden in het land van oom Sam met ontwapenende openhartigheid aan de kaak te stellen, onze oosterburen laten in hun films geen gelegenheid voorbijgaan om te bewijzen dat er in het Derde Rijk ook "goede" Duitsers leefden'.⁸³ Hierin wordt gerefereerd aan Amerikaanse speelfilms die in Hollywood zijn gemaakt, maar er wordt naar Duitsland verwezen als het land dat in de ogen van de recensent vooral speelfilms over de Tweede Wereldoorlog voortbracht waarin 'goede Duitsers' worden getoond. De afwezigheid van kritiek volgens de recensent zit vooral in de Duitse verbeelding van de oorlog waarin wordt geprobeerd 'goede Duitsers' meer dan eens te tonen. De recensent van *Het Binnenhof* stelt vervolgens vast dat er wel sympathie is voor de verbeelde 'goede Duitser', maar er is geen sprake van dat de recensent de daden van generaal Harras als overeenkomstig met het Nederlandse oorlogsverleden beschouwd. Dat heeft er vooral mee te maken dat de verbeelde gebeurtenissen zich in Duitsland en in het

⁸¹ Auteur onbekend, 'Generaal van de duivel', *Noord- Hollands dagblad* 7 april 1956.

⁸² Zie voor een synopsis van de film de bijlage.

⁸³ Auteur onbekend, 'Des Teufels General steekt hand in eigen boezem', *Het Binnenhof* 8 december 1956.

Duitse leger afspeelden.⁸⁴ Die militaire onderdelen worden wel herkend door de Nederlandse filmrecensenten, die waren immers ook binnen Nederland actief in de oorlog, maar de gebeurtenissen in de film zijn zo specifiek Duits, dat de recensenten vermoedelijk daarom geen gemeenschappelijk oorlogsverleden in de film zien. Dat wordt bijvoorbeeld duidelijk geïllustreerd door de volgende zin die verwijst naar de oorlogservaring van Duitsland: 'Zo krijgen wij een boeiend tijdsbeeld te zien, het "thuisfront"-leven van een door de oorlog enigszins losgeslagen volk en zijn militaire leiders die de misstappen van hun politieke leiders wel zien, maar niet willen erkennen'.⁸⁵ Het lijkt erop dat er geen parallellen met het Nederlandse verzet worden getrokken omdat *Des Teufels General* gaat over verzet binnen belangrijke Duitse instituties als het leger. Datzelfde is te zien in de recensies over de film *Canaris* waarin de recensenten de Abwehr, de Duitse inlichtingendienst in de Tweede Wereldoorlog, zien als een instituut dat omgeven is door mysterie en waarvan de recensenten niet weten wat er nu precies binnen gebeurde. In Nederland was er bovendien geen sprake van verzet was binnen overheidsinstanties in de Tweede Wereldoorlog. Het Nederlandse verzet richtte zich voornamelijk op de Duitse bezetter en daarmee kan worden geconcludeerd dat het verbeelde verzet zich nooit op een dergelijke wijze in Nederland heeft afgespeeld. Dit kan een belangrijke reden zijn waarom het verzet dat in de film wordt getoond niet door de recensenten is toegeëigend als deel van het Nederlandse oorlogsverleden.

Toch worden er over het verbeelde verzet in *Des Teufels General* wel waardeoordelen gegeven in recensies, zoals in *De Volkskrant*. Daarin wordt HARRAS gezien als een lafaard omdat hij de dood verkoos boven een openlijke strijd tegen Hitler.⁸⁶ Het waardeoordeel over HARRAS als lafaard die niet openlijk tegen de nazi's inging, wordt gedeeld door onder andere de liberale krant de *Nieuwe Rotterdamse Courant* en de socialistische krant *Het Parool*.⁸⁷ De echte held is in hun ogen Odenbruch die vliegtuigen saboteert. Odenbruch is vooral een held omdat hij vliegtuigen onklaar maakt die zo andere landen, waaronder Nederland, geen

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Auteur onbekend, 'Generaal van de duivel blijkt een lafaard', *De Volkskrant* 12 november 1955.

⁸⁷ Auteur onbekend, 'Moedige film van Herman Käutner', *Het Parool* 15 augustus 1955; Auteur onbekend, 'Curd Jürgens tweemaal Duits vlieger', *Nieuwe Rotterdamse Courant* 21 januari 1956.

schade kunnen berokkenen.⁸⁸ De verbeelde gebeurtenissen worden als eerlijk en oprecht ervaren, dus deze recensent herkent wel het Duitse oorlogsverleden in de film. Dat blijkt bijvoorbeeld uit: 'Het Duitse schuldbesef heb ik nog niet zo eerlijk aanwezig gezien in een Duitse film als hier'.⁸⁹ De recensent van *De Volkskrant* ziet dus een Duits schuldbesef in deze film terwijl de recensent van *Het Binnenhof* dit juist niet ziet en spreekt over een gebrek aan kritiek ten aanzien van het eigen Duitse oorlogsverleden. Een opvallende tegenstelling die niet duidelijk te verklaren valt. Voor de recensie in onder andere *De Volkskrant* geldt wel dat de recensent zich niet kan identificeren met de gebeurtenissen omdat hij specifiek verwijst naar het Duitse schuldbesef dat hij waarneemt bij Harras in de film. In Nederland was er geen sprake van een nationaal schuldbesef over oorlogsdaden zoals dat in Duitsland wel het geval was. Er is dus sprake van twee onvergelykbare situaties als het gaat over het verbeelde, fictieve, oorlogsverleden van Duitsland in vergelijking met het Nederlandse oorlogsverleden. De kwestie rond het getoonde Duitse schuldbesef in *Des Teufels General* in combinatie met de verbeelding van de Luftwaffe in Duitsland zorgt ervoor dat deze film weliswaar als historisch accuraat wordt gezien (want gebaseerd op de echte Luftwaffe generaal Ernst Udet die regelmatig wordt aangehaald in recensies), maar niet als overeenkomstig met het Nederlandse oorlogsverleden.

De film *The Bridge on the River Kwai* uit 1957 is een Britse- Amerikaanse film die is geregisseerd door de Britse regisseur David Lean. De film is gebaseerd op het boek *Le pont de la rivière Kwai* van de Franse schrijver Pierre Boulle uit 1952. Het verhaal is fictief, maar wel gebaseerd op de aanleg van de Birma- spoorweg in de Tweede Wereldoorlog.⁹⁰ De film werd op 2 oktober 1957 voor het eerst vertoond in bioscopen in Groot- Brittannië en op 25 april 1958 kwam de film in Nederlandse bioscopen te draaien. Deze film behandelt de thema's militaire aspecten, vervolging en collaboratie. De film gaat over Britse krijgsgevangenen (afkomstig uit het Britse leger) in Birma die worden gedwongen om te werken onder het gezag van de Japanse bezetter. Een centrale rol in de recensies is weggelegd voor de Britse kolonel Nicholson. De rol van kolonel Nicholson in de film is zeer

⁸⁸ Auteur onbekend, 'Moedige film van Herman Käutner', *Het Parool* 15 augustus 1955; C.J. Wisse, 'De Duivelsgeneraal, knap werk van Helmut Käutner', *HP de Tijd* 8 december 1956.

⁸⁹ Auteur onbekend, 'Generaal van de duivel blijkt een lafaard', *De Volkskrant* 12 november 1955.

⁹⁰ Paul H. Kratoska, *The Thailand- Burma Railway 1942- 1946. Documents and selected writings* (New York 2006) 67-69.

verschillend beoordeeld door de recensenten. Dat heeft grotendeels te maken met zijn al dan niet gedwongen samenwerking met zijn Japanse collega en vijand commandant Saito.⁹¹

Voor *The Bridge on the River Kwai* geldt dat er weinig gemeenschappelijke oorlogservaringen terugkomen in de film afgaande op hetgeen de Nederlandse filmrecensenten hebben geschreven. De film speelt zich af in Azië en het is waarschijnlijk dat er daardoor weinig sprake is van overeenkomsten tussen de oorlogservaringen in Nederland en de oorlogservaringen in *The Bridge on the River Kwai*. Er wordt bijvoorbeeld verwezen naar oorlogsomstandigheden die niet in Nederland bekend zijn. Zo merken diverse recensenten op dat het verhaal zich afspeelt in de jungle van Birma, een omgeving die zich in weinig laat vergelijken met Nederland.⁹² Het is wel opvallend dat Nederlands- Indië geen aandacht krijgt in de recensies omdat het, net als Birma, gelegen is in Zuidoost- Azië en als Europees koloniaal gebied bezet is geweest door Japanse troepen. De recensenten van de film zien echter geen overeenkomstig oorlogsverleden tussen Nederland, Nederlands- Indië en de situatie in Birma in de film en trekken daarom ook nergens een parallel tussen deze landen. In die zin is er dus sprake van de representatie van een oorlogsverleden dat niet Nederlands is. Zoals te zien is in het volgende hoofdstuk, bij de recensies van de film *Paradise Road* uit 1997, lijkt het er echter op dat er- althans, op dat moment- wel degelijk kennis is over de Japanse bezetting in Zuidoost- Azië, maar de Nederlandse filmrecensenten vereenzelvigen zich vermoedelijk vooral met verbeelding waarbij Nederlandse burgers direct zijn betrokken in de film. Dat is in *Paradise Road* wel het geval, maar in *The Bridge on the River Kwai* niet.

In de recensies van *The Bridge on the River Kwai* wordt Nederlands- Indië helemaal niet genoemd door de Nederlandse filmrecensenten. Het heeft er dan ook alles van weg dat de ontberingen van de militairen in de film niet herkenbaar of identificeerbaar zijn voor de Nederlandse filmrecensenten. Dat is opvallend aangezien er wel Nederlandse militairen actief waren in het gebied en zij belandden ook in Japanse krijgsgevangenschap. Wat opvalt is het continu aanhalen van de Conventie van Geneve in recensies. Dit betreft afspraken omtrent de behandeling van krijgsgevangenen.⁹³ De Britse kolonel Nicholson wil zich aan

⁹¹ Zie voor een synopsis van de film de bijlage.

⁹² Auteur onbekend, "'De brug over de rivier Kwai' beste film van het jaar', *Limburgsch Dagblad* 25 april 1958; Auteur onbekend, "The Bridge on the river Kwai", *Nieuwe Haagsche Courant* 26 april 1958.

⁹³ Harry Post, 'Al Quada- en Talibanstrijders: Krijgsgevangenen of niet?' *Internationale spectator* nr.5 (2002) 259.

deze afspraken houden, maar de Japanse commandant Saito wil dat absoluut niet. Doordat deze conventie vaker wordt aangehaald komt naar voren dat de Nederlandse recensenten veel waarde hechten aan de conventie en zich identificeren met de afspraken die daarin zijn gemaakt. Er wordt immers vaker aangehaald dat commandant Saito de afspraken heeft geschonden in de film en dat leidt in een aantal gevallen tot een beeld van hem als een tiran.⁹⁴ De Conventie van Geneve is in dit geval dus een identificerende afspraak voor de recensenten die er schande van spreken dat die, als algemeen geldende afspraak, wordt geschonden door commandant Saito. Dit element in de film wordt door Nederlandse filmrecensenten toegeëigend als geldende wet tijdens de oorlog die transnationaal zou moeten gelden. In dit geval is de buitenlandse verbeelding van de Conventie van Geneve dus een transnationaal element uit de film dat wordt toegeëigend als deel van het Nederlandse oorlogsverleden. De wet hoort immers bij de oorlog en zou voor iedereen moeten gelden.

Voor de film *The Bridge on the River Kwai* geldt dat de recensenten zich niet identificeren met het fictieve oorlogsverleden dat in de film is verbeeld. Alhoewel de film fictioneel is zijn er toch waargebeurde elementen in de film waar te nemen, zoals de bouw van de Birma-spoorweg en krijgsgevangenschap. Toch identificeren zij zich niet met de gebeurtenissen in de film en dat lijkt grotendeels te wijten te zijn aan het feit dat Nederland niet actief was in de oorlog in Birma. Daardoor is het verbeelde oorlogsverleden 'vreemd' in de ogen van de recensenten. Er worden zelfs geen parallellen getrokken met het oorlogsverleden van Nederlands- Indië dat ook te maken had met de Japanse bezetting, net als Birma. De mogelijkheid bestaat echter dat de gebeurtenissen niet worden geïdentificeerd als een Nederlands verleden door de afwezigheid van belangstelling in Nederland voor maatschappelijke gebeurtenissen in (ex-) kolonies zowel voor als na de Tweede Wereldoorlog.⁹⁵ In voorgaande films, zoals *Canaris* en *Des Teufels General*, kwam al naar voren dat het verbeelde verleden van andere landen als het niet- eigen verleden wordt beschouwd. Het lijkt erop dat dat voor een groot deel te wijten is aan het feit dat de verbeelde gebeurtenissen niet direct met Nederland te maken hadden. Dat blijkt des te meer als wordt gekeken naar recensies van *The Diary of Anne Frank*.

⁹⁴ o.a. in: Auteur onbekend, "The Bridge on the river Kwai", *De Maasbode* 25 april 1958; Auteur onbekend, 'The Bridge on the river Kwai' *De Gelderlander* 3 april 1958.

⁹⁵ Jos de Beus, 'God dekoloniseert niet. Een kritiek op de Nederlandse geschiedschrijving over de neergang van Nederlands-Indië en Nederlands Suriname', *BMGN* 116 aflevering 3 (2001) 317.

In de film *The Diary of Anne Frank* wordt *Het Dagboek van Anne Frank* verbeeldt. Deze film is geregisseerd door de Amerikaanse regisseur George Stevens en kwam op 17 april van het jaar 1959 te draaien in de Nederlandse bioscopen. Het verhaal in de film is overgenomen van het gelijknamige toneelstuk dat van 1955 tot en met 1957 in New York werd opgevoerd. Deze film heeft als centraal thema vervolging aangezien het verhaal gaat over de systematische vervolging van Joden in de Tweede Wereldoorlog. Anne Frank is als Joods meisje in Amsterdam een slachtoffer van deze vervolging.⁹⁶

De wijze waarop de filmrecensenten deze film zagen was, in tegenstelling tot *The Bridge on the River Kwai*, juist wel een verbeelding van het Nederlandse oorlogsverleden. Dit heeft te maken met het feit dat het verhaal van Anne Frank zich grotendeels in Nederland, Amsterdam, heeft afgespeeld. Anne Frank en haar verhaal zijn verbonden met Nederland, alhoewel zij in bijna alle recensies van de film met nadruk een Joods meisje wordt genoemd en geen Nederlands meisje.⁹⁷ Dit kan te maken hebben met het feit dat Anne Frank nooit een Nederlands paspoort heeft gehad en daardoor nooit officieel Nederlands staatsburger is geweest, maar het is onduidelijk of de recensenten van dit feit op de hoogte waren. De vraag of het oorlogsverleden en de 'Nederlands rol' in de Jodenvervolging een rol hierin spelen wordt niet beantwoord in de recensies, die vraag wordt in ieder geval niet gesteld. Aan de andere kant wordt er in de recensies ook niets vermeld over de Duitse achtergrond van de familie Frank in de recensies. Anne Frank wordt dus als een 'Joods meisje' gezien dat in Amsterdam leefde in oorlogstijd. Haar Joodse identiteit wordt hoogstwaarschijnlijk benadrukt door de Jodenvervolging waarnaar in meerdere recensies naar wordt verwezen.⁹⁸ Dat komt bijvoorbeeld naar voren in *De Groene Amsterdammer* waarin staat: 'Het is juli '42, de jacht op Joden in Amsterdam is begonnen'.⁹⁹

In de recensies van deze film is er een hoge mate van identificatie van de recensenten met het verbeelde verleden. Duidelijk is dat dit voortkomt uit het feit dat de film zich in Nederland afspeelt. Enerzijds vertegenwoordigt Anne Frank een (deel van het) Nederlands oorlogsverleden en anderzijds vertegenwoordigt zij ook de vervolgte Joden in de Tweede

⁹⁶ Zie voor een synopsis van de film de bijlage.

⁹⁷ o.a. in: H. Wielek, 'Het dagboek van Anne Frank als film', *Tijd en Taak* 18 april 1959.

⁹⁸ Auteur onbekend, 'Koningin bij première van Dagboek van Anne Frank', *Rotterdamsch Nieuwsblad* 17 april 1959.

⁹⁹ C.Boost, 'Het dagboek van Anne Frank', *De Groene Amsterdammer* 18 april 1959.

Wereldoorlog volgens recensenten. Haar identiteit is dus tweeledig in de recensies. Daarvan is een recensie van het *Rotterdams Nieuwsblad* van 17 april 1959 een lichtend voorbeeld. Hierin wordt de voorstelling beschreven als: 'een herbeleving van de benauwende periode van de Jodenvervolging in bezettingstijd'.¹⁰⁰ In een dergelijke zin gaat het vooral over de ervaring van Nederland met de Jodenvervolging in de Tweede Wereldoorlog, vooral omdat deze zin expliciet verwijst naar de bezettingstijd waar Nederland mee te maken had. Toch is er kritiek op de verbeelding van de Nederlands oorlogservaringen. In eerste instantie gaat het vooral over de verbeelding van de karakters in de film die volgens enkele recensenten niet overeenkomen met de werkelijkheid. Het lijkt erop dat de recensenten zeer veel kennis hebben van Anne Frank en de achtergronden van haar dagboek. Het dagboek is hierin leidend en dat uit zich in veroordelingen over de historische accuratesse van de film. *De Telegraaf* stelt dat 'de karaktertekening niet bepaald de sterkste zijde van de film is'. De krant heeft kritiek op de uitwerking van de moeder van Anne en van mevrouw Van Daan in de film. Aan de hand van het dagboek wordt vastgesteld dat er qua karakter geen overeenstemming is tussen de film en het dagboek.¹⁰¹ In tweede instantie valt op dat recensenten ook vinden dat de Nederlandse oorlogservaringen, vooral de bezetting en de Jodenvervolging, niet goed zijn verbeeld in *The Diary of Anne Frank*. Er is wel degelijk sprake van een herinnering aan de oorlog bij de recensenten, maar duidelijk wordt dat de filmverbeelding van de oorlog in dit geval niet strookt met de kijk die de recensenten hebben op dezelfde gebeurtenissen. In dit verband wordt gesproken over 'ongeloofwaardige Amerikanismen in het milieu van Joodse Amsterdammers' door het liberale *Algemeen Handelsblad*.¹⁰² Dat houdt in dat sommige zaken in de film iets te veel zijn aangezet volgens de krant. Dat doet volgens recensenten geen recht aan de werkelijke ervaringen van de Joodse onderduikers in Amsterdam.¹⁰³ Door de film wordt er een herinnering aan 'de werkelijke omstandigheden' in Amsterdam opgeroepen bij de recensenten die zich dus niet helemaal kunnen vinden in de representatie die in de film van George Stevens wordt geboden. Wellicht wordt de film meer gezien als een Amerikaanse toe-eigening van het

¹⁰⁰ Auteur onbekend, 'Koningin bij première van Dagboek van Anne Frank', *Rotterdams Nieuwsblad* 17 april 1959.

¹⁰¹ G. Alingh Brugmans, 'Anne Frank- film: Met zeldzame pieteit gemaakt kunstwerk', *De Telegraaf* 17 april 1959.

¹⁰² Jan Blokker, 'Het achterhuis en de zuivere Anne Frank', *Algemeen Handelsblad* 17 april 1959.

¹⁰³ Jan Blokker, 'Het achterhuis en de zuivere Anne Frank', *Algemeen Handelsblad* 17 april 1959; C. Boost, 'Het dagboek van Anne Frank', *De Groene Amsterdammer* 18 april 1959.

Nederlandse oorlogsverleden. Daarmee wordt bedoeld dat het Nederlandse oorlogsverleden door de Amerikaanse filmmakers is toegeëigend en geïnterpreteerd en vervolgens is verbeeld waarna de Nederlandse filmrecensenten het oordeel over de veramerikaanste film vellen. Duidelijk is niettemin dat de recensenten van mening zijn dat een Nederlands oorlogsverleden is verbeeld in de film. Dit is ook het geval voor de film *Paradise Road* die in het volgende hoofdstuk wordt geanalyseerd en waarin ook Nederlanders zijn verbeeld. Dit gegeven, dat verbeeldingen van Nederlanders in films worden beschouwd als verbeeldingen die overeenkomstig zijn met het eigen oorlogsverleden van Nederlandse recensenten, lijkt daarom 'periodeoverstijgend' te zijn. Dat wil zeggen dat de identificatie met de verbeeldingen in de film niet afhankelijk is van de periode waarin de film is gemaakt en ook niet in welk land die is gemaakt. In het volgende hoofdstuk wordt hier nog verder op ingegaan.

De Russische film *Subda Cheloveka* van de Russische regisseur Sergei Bondarchuk kwam in augustus 1959 te draaien in de Russische bioscopen. De film werd al in september van datzelfde jaar voor het eerst in Nederland vertoond onder de titel *Het Lot van een Mens*. Het is de verfilming van een boek van Mikhail Sholokhov uit 1957 met dezelfde naam. Het verhaal is niet gebaseerd op echte gebeurtenissen. Sergei Bondarchuk speelt zelf de hoofdrol als Aleksei Sokolov die tijdens de Tweede Wereldoorlog gevangen wordt genomen door de nazi's nadat hij als vrachtwagenchauffeur in het Russische Rode Leger moest dienen.¹⁰⁴ De naar voren komende thema's zijn vervolging en militaire aspecten. De hoofdpersoon zelf wordt vervolgd en krijgt als militair te maken met verschillende drama's in de oorlog. Deze film is qua identificatie vrij bijzonder in vergelijking met de voorgaande films die zijn geanalyseerd. Dat komt voornamelijk doordat deze film zich weliswaar niet in Nederland afspeelt, maar wel identificatie oproept bij diverse recensenten van deze film. Bij voorgaande buitenlandse films viel juist op dat er geen sprake was van een verbeelding van een (gelijksoortig) oorlogsverleden als het Nederlandse.

Het verhaal dat in de film wordt verteld, dat van een arbeider die veel leed meemaakt in de Tweede Wereldoorlog, wordt door *De Haagsche Courant* niet als een heel origineel verhaal gezien. Vooral doordat er in de ogen van de recensent al ontelbare boeken en films zijn verschenen die over hetzelfde onderwerp gaan. Het lijkt erop dat de recensent hier verwijst

¹⁰⁴ Zie voor een synopsis van de film de bijlage.

naar de vele op verhalen van arbeiders uit bezette gebieden, waaronder Nederland, die te werk werden gesteld in Duitsland.¹⁰⁵ Kennelijk ziet de recensent van *De Haagsche Courant* de gelijkenis tussen al die verhalen en het verhaal van de film. Het is mogelijk om het verhaal in *Subda Cheloveka* in dit licht te zien als de verbeelding van bekende Nederlandse verhalen over te werk gestelde arbeiders, iets waarnaar de recensenten ook refereren.¹⁰⁶ De film handelt over het menselijk leed in oorlogstijd en in die zin wordt de film door filmrecensenten gezien als een verbeelding van het Russische oorlogsverleden dat het oorlogsverleden van ieder ander volk had kunnen zijn. Vooral *Vrij Nederland* van 12 september 1959 verwoordt dit zeer expliciet: 'Het lot van de mens' behandelt het lot van de Russische mens in oorlogstijd en verschilt als zodanig nauwelijks van de ervaringen, die ieder ander volk heeft opgedaan. De eenvoudige staatsburger, die zich een bestaan en een gezin heeft opgebouwd, wordt door de oorlogslawine meegesleept in de hel van dood en vernietiging'.¹⁰⁷ Deze zin verwijst naar de gemeenschappelijke oorlogservaringen die staatsburgers van ieder land hebben meegemaakt. De oorlogservaringen worden zo omschreven dat het verbeelde verleden in de film als gemeenschappelijk met, onder andere, het Nederlandse oorlogsverleden kan worden beschouwd. Een gelijksoortige beoordeling kan worden waargenomen in de recensie van opinieweekblad *Elsevier*. Hierin wordt gerefereerd aan het Russische leed in een Russische landschap, maar dat wordt genuanceerd met de zin: 'Niettemin een mens en een landschap van alle tijden'.¹⁰⁸ Dit verwijst naar de universele toegankelijkheid van het verhaal waarbij het leed dat het hoofdpersonage doormaakt identificeerbaar is voor andere mensen dan Russen. *De Groene Amsterdammer* van 19 september 1959 stelt bijvoorbeeld dat het zien van de film 'een onvergetelijke evocatie wordt van menselijk lijden in meer algemene zin'. Hierbij wordt verwezen naar de Russische propaganda in deze tijd van de Koude oorlog waarvan er in de film weinig politieke tendenties aanwezig zijn volgens de recensent van *De Groene Amsterdammer*. Dat is een mening die hij deelt met enkele andere recensenten.¹⁰⁹ Het lijden

¹⁰⁵ Hein Klemann, 'De Nederlandse economie en de Tweede Wereldoorlog', *Tijdschrift voor Geschiedenis* 110 (1997) 4.

¹⁰⁶ Auteur onbekend, "'Het lot van een mens" gevoelig Russisch filmwerk', *De Haagsche Courant* 10 oktober 1959.

¹⁰⁷ L.J. Jordaan, 'Betoverend als in de dagen van Poedowkin', *Vrij Nederland* 12 september 1959.

¹⁰⁸ Auteur onbekend, 'Russisch acteur maakt debuut als filmmaker', *Elsevier* 10 oktober 1959.

¹⁰⁹ o.a. in: G. Alingh Brugmans, "'Het lot van een mens': herstel van Russische filmtraditie', *De Telegraaf* 19 september 1959.

in de film wordt gezien als leed dat iedereen, die de Tweede Wereldoorlog heeft meegemaakt, zou kunnen zijn overkomen.¹¹⁰

Wat naar voren komt uit de recensies van *Subda Cheloveka* is dat er een Russisch oorlogsverleden wordt verbeeld in deze film. De recensenten zijn over het algemeen echter van mening dat hetgeen dat is verbeeld in de film algemene oorlogservaringen van mensen overall ter wereld hadden kunnen zijn. Gevangenschap en het verlies van naasten in deze fictieve film worden door recensenten gezien als oorlogservaringen die bekend zijn in Nederland en die ieder mens, ongeacht nationaliteit, had kunnen hebben. Die oorlogservaringen worden als transnationaal element in de film beschouwd door de recensenten. In die zin eigenen de recensenten de oorlogservaringen gedeeltelijk toe als deel van het Nederlandse oorlogsverleden. Er is een verleden verbeeld dat algemeen geldend is voor mensen die de oorlog hebben meegemaakt, de film is dus een verbeelding van een transnationaal verleden.

De laatste film die in dit hoofdstuk wordt geanalyseerd is de Duitse speelfilm *Die Brücke* van de Oostenrijkse regisseur Bernhard Wicki. In september 1960 kwam de film uit in de Nederlandse bioscopen. De film is gebaseerd op de gelijknamige roman uit 1958 van de Duitse schrijver en journalist Manfred Gregor die schreef over zijn eigen ervaringen in de oorlog. De naam Manfred Gregor was een pseudoniem van een Duitse oorlogsveteraan die in het echt Gregor Dorfmeister heet. De film gaat over een aantal zestienjarige jongens uit dezelfde schoolklas in een Duits dorpje in april 1945. De jongens heten Walter, Karl, Jürgen, Klaus, Hans en de broers Albert en Sigi. Zij melden zich onder aanvoering van Jürgen vrijwillig aan bij het Duitse leger. Op het einde van de film overleeft slechts Albert de gevechten met de Amerikanen.¹¹¹ Het thema van de film is militaire aspecten, omdat de jongens onderdeel van het Duitse leger gaan uitmaken en zo te maken krijgen met militaire aspecten en gevechten van de Tweede Wereldoorlog.

Deze film verbeeldt volgens de Nederlandse recensenten een Duits oorlogsverleden waarmee zij zich niet kunnen identificeren. Dat is bij deze film vooral te wijten aan het offer dat de jongens willen brengen voor hun Duitse vaderland en voor hun leider Adolf Hitler. De Nederlandse recensenten zien daarin geen overeenkomstig oorlogsverleden. Dit is

¹¹⁰ C. Boost, 'Het lot van een mens', *De Groene Amsterdammer* 19 september 1959.

¹¹¹ Zie voor een synopsis van de film de bijlage.

waarschijnlijk te wijten aan het feit dat de Duitse vaderlandliefde en vooral de liefde voor Hitler in Nederland nooit zo hebben geleefd als in Duitsland, hoewel vaderlandliefde ook een Nederlands ideaal was. Er is echter geen sprake van een gelijksoortige vaderlandliefde omdat de invulling die Duitsland eraan gaf heel anders was dan in Nederland. In Nederland bestond de mate van propaganda voor vaderlandsliefde niet zoals in Duitsland. Dat wordt onder meer duidelijk in *Tijd en Taak* van 20 maart 1960. De jongens vechten volgens de recensent voor Duitsland en komen daarbij om het leven 'Voor niets. Voor 'Führer, Volk und Vaterland. Voor de waanzin van de oorlog, zoals die in Duitsland gevoerd werd'.¹¹² Dit verwijst naar de oorlog die in Duitsland werd gevoerd en waarbij Nederland niet direct betrokken was. Het gaat in dit geval dus om het Duitse oorlogsverleden volgens de recensent. De vaderlandsliefde die vaak wordt aangehaald wordt toegeschreven aan het feit dat de jongens in de film bij de Hitlerjugend hebben gezeten.¹¹³ Een dergelijke organisatie en propagandamachine als deze bestond er echter niet in Nederland (met uitzondering van de kleinere NSB en de Jeugdstorm) en het is aannemelijk dat het resultaat ervan, vaderlandsliefde en haat tegen de Amerikaanse vijand, daarom zonder begrip wordt beschreven door de Nederlandse filmrecensenten. Dat is te zien in het katholieke dagblad *De Volkskrant*: 'Voor de burgerbevolking was de oorlog nog maar een kwestie van dagen, militairen zochten op de vlucht een goed heenkomen van de doorstotende vijand, maar de kind- soldaten, tot het laatste toe volgestampt met vaderlandslievende Hitler- Jugend- leuzen , meenden te kunnen standhouden in de hopeloze strijd'.¹¹⁴ Hier is te zien dat er duidelijk onbegrip bestaat voor de hoop die de zeven jongens hebben in hun gevecht. In deze zin is ook te zien dat het verhaal de zeven jongens goed volgt door de Amerikanen als vijand neer te zetten vanuit het perspectief van de jongens. Dit valt in enkele andere recensies ook waar te nemen.¹¹⁵ Dat heeft echter alles te maken met het perspectief dat in de film wordt gevolgd en niet met het vijandsbeeld dat er vanuit Nederlands perspectief is. Het *Algemeen Handelsblad* is erg duidelijk in het feit dat er een onderdeel van het Duitse oorlogsverleden wordt getoond. Dat wordt gedaan door de kop boven de recensie 'Duitsers en hun verleden'. Toch is het *Algemeen Handelsblad* genuanceerd over de Duitse schuld aan

¹¹² H. Wielek, 'De Brug', *Tijd en Taak* 20 maart 1960.

¹¹³ o.a. Auteur onbekend, 'Die Brücke', *Het Binnenhof* 17 september 1960.

¹¹⁴ Auteur onbekend, 'Zo was Duitsland geworden toen het de oorlog verloor', *De Volkskrant* 17 september 1960.

¹¹⁵ Auteur onbekend, 'Nutteloos offer van de jeugd', *De Tijd/ Maasbode* 17 september 1960.

de oorlog. Er is volgens de recensent van de krant geen sprake van een onderscheid tussen goed en fout.¹¹⁶ De vraag is juist in hoeverre elke Duitser schuldig is aan de oorlog. Daaruit kan worden afgeleid dat de recensent van mening is dat lang niet alle Duitsers schuld hebben aan misdaden in de Tweede Wereldoorlog.¹¹⁷ De overige recensenten stellen deze vraag niet en geven Duitsland en de Duitse bevolking de schuld van geleden oorlogsschade. Iets dat ook waarneembaar is bij andere films uit de periode 1945-1960. Hier wordt in latere hoofdstukken uitgebreid op ingegaan.

2.4 Conclusie

In dit hoofdstuk is uit de doeken gedaan in hoeverre Nederlands filmrecensenten speelfilms over de Tweede Wereldoorlog uit de periode 1945-1960 toe-eigenen als deel van het Nederlandse oorlogsverleden. De speelfilms die in dit hoofdstuk zijn geanalyseerd zijn slechts in beperkte mate toegeëigend door de Nederlandse filmrecensenten. Veelvuldig wordt aangehaald dat de verhalen die worden gevolgd in de films eigen zijn aan buitenlandse historische ervaringen waarmee het Nederlandse oorlogsverleden niet overeen komt. Hiermee wordt bedoeld dat de films specifieke verhalen verbeelden die eigen zijn aan bepaalde landen en derhalve dus niet transnationaal zijn. Dit is in deze periode het geval bij de films *The Best Years of Our Lives*, *08/15 Teil 1: In der Kaserne*, *Canaris*, *Des Teufels General*, *The Bridge on the River Kwai* en *Die Brücke*. Voor al deze films geldt dat de films te specifieke buitenlandse historische ervaringen verbeelden. Daardoor wordt het verbeelde verleden niet toegeëigend door de filmrecensenten als een verbeelding van een Nederlands oorlogsverleden. Slechts twee films gelden als duidelijke uitzonderingen, namelijk *Subda Cheloveka* en *The Diary of Anne Frank*. De recensenten van de eerste film geven aan dat de film een representatie is van een oorlogsverleden dat transnationaal is. Voornamelijk doordat de film een verleden verbeeldt dat volgens de recensenten iedereen, ongeacht nationaliteit, had kunnen overkomen. In die zin verbeeldt deze film een transnationale oorlogservaring. De film *The Diary of Anne Frank* wordt door de recensenten toegeëigend als een verbeelding van het Nederlandse oorlogsverleden. Dat komt doordat de film zich in Nederland afspeelt en de Nederlandse rol in het verhaal uitdrukkelijk wordt benoemd in de

¹¹⁶ Auteur onbekend, 'Duitsers en hun verleden', *Algemeen Handelsblad* 17 september 1960.

¹¹⁷ *Ibidem*.

recensies. Datgene wat Nederlands is in de film, wordt toegeëigend door de recensenten als onderdeel van het Nederlandse oorlogsverleden.

Hoewel de meeste films door recensenten worden beschouwd als verbeeldingen van buitenlandse oorlogservaringen, zijn er wel elementen in de films die worden geïdentificeerd als het oorlogsverleden dat (deels) ook van Nederland is geweest. In de periode 1945-1960 zijn dat voornamelijk het lijden van mensen (*Subda Cheloveka*), daden van nazi's en Duitsland en Japan als vijanden (alle films). Die elementen worden beschouwd als ervaringen die ook in Nederland speelden tijdens de oorlog. In die zin worden deze elementen toegeëigend als een transnationaal oorlogsverleden en ook als een onderdeel van het Nederlandse oorlogsverleden. Vooral het goed/fout onderscheid (bijvoorbeeld foute of goede Duitsers) komt sterk naar voren als een transnationale oorlogservaring die is verbeeld.

In dit hoofdstuk is ook gekeken naar de achtergrond van de kranten in de verzuiilde maatschappij. Hierbij is de achtergrond van de krant genoemd in het licht van die verzuiling. Het doel was om te onderzoeken in hoeverre de achtergrond van de kranten invloed had op de wijze waarop de recensenten over de films schreven. Dit heeft echter geen resultaten opgeleverd, voornamelijk doordat er geen duidelijke lijn in de resultaten viel te constateren. De 'bundeling' van films per vijf jaar (in paragrafen) heeft eveneens geen specifieke resultaten opgeleverd. Voornamelijk doordat er geen sprake is van opvallende verschillen in de wijze waarop Nederlandse filmrecensenten eventueel buitenlandse speelfilms toe-eigenen als deel van het Nederlandse oorlogsverleden tussen de gebundelde perioden van vijf jaar.

Als naar de thema's van de films wordt gekeken valt op dat voornamelijk het thema militaire aspecten veelvuldig voorkomt in deze periode:

Film	Thema
<i>The Best Years of Our Lives</i>	militaire aspecten
<i>08/15 Teil 1: In der Kaserne</i>	militaire aspecten
<i>Canaris</i>	illegaliteit/ militaire aspecten
<i>Des Teufels General</i>	militaire aspecten/illegaliteit
<i>The Bridge on the River Kwai</i>	militaire aspecten/vervolgving/collaboratie

<i>The Diary of Anne Frank</i>	vervolging
<i>Subda Cheloveka</i>	militaire aspecten/vervolging
<i>Die Brücke</i>	militaire aspecten

In de films *Subda Cheloveka*, *The Diary of Anne Frank* en *The Bridge on the River Kwai* zijn menselijk lijden, krijgsgevangenschap en Jodenvervolging allemaal elementen in de films die worden toegeëigend door de filmrecensenten als deel van het Nederlandse oorlogsverleden. Uit de recensies wordt duidelijk dat Nederland veelal met dergelijke zaken te maken had in de Tweede Wereldoorlog. Het tegenovergestelde is het geval bij het thema militaire aspecten waarin buitenlandse legers en verwante organisaties zijn verbeeld waarvan Nederlandse filmrecensenten weinig kennis lijken te hebben. Dat is het geval bij de films *The Best Years of Our Lives*, *08/15 Teil 1: In der Kaserne*, *Canaris*, *Des Teufels General* en *Die Brücke*. Hierin worden volgens recensenten zaken verbeeld die eigen zijn aan andere landen dan Nederland. Dit geldt in mindere mate voor het thema illegaliteit waaronder zaken als verzet worden beschouwd. In de films waarin dit thema aan de oppervlakte komt wordt buitenlands verzet getoond dat niet als gemeenschappelijk element wordt gezien omdat de zaken niet overeenkomen met het Nederlands oorlogsverleden. Voor het thema collaboratie geldt dat een zaak als verraad of collaboratie wisselend wordt toegeëigend. In recensies van *The Diary of Anne Frank* wordt het verraad in de film (dit komt in het volgende hoofdstuk terug) toegeëigend als deel van het Nederlandse oorlogsverleden, omdat de film zich in Nederland afspeelt. Voor de film *The Bridge on the River Kwai* geldt dit niet doordat er een Britse collaborateur is verbeeld waarbij de recensenten geen overeenkomsten met Nederlandse collaborateurs waarnemen. In de hoofdstukken 3,4 en 5 zal uitgebreider op de afzonderlijke thema's worden ingegaan.

Hoofdstuk 3: Het leed van de Holocaust. Speelfilms, 1990-2005

Net als in het voorgaande hoofdstuk zal in dit hoofdstuk centraal staan in hoeverre Nederlandse filmrecensenten buitenlandse speelfilms over de Tweede Wereldoorlog als representatie van buitenlandse oorlogservaringen, als een representatie van oorlog in het algemeen of als iets dat vergelijkbaar is met Nederlandse oorlogservaringen zien. In dit hoofdstuk zijn ook recensies van films de onderzoeksobjecten, maar nu zijn het de recensies van speelfilms die zijn verschenen tussen 1990 en 2005 die worden geanalyseerd. Dit hoofdstuk zal zich voornamelijk richten op de beantwoording van de eerste deelvraag van het onderzoek.

De vraag zal wederom zijn in hoeverre er sprake is van bijvoorbeeld identificatie met het verbeelde verleden (vereenzelviging door Nederlandse recensenten met de verbeelding) of van een herkenning van datzelfde verbeelde verleden (herkenbaar verleden dat niet Nederlands is). Belangrijk is of de recensenten de buitenlandse films toe-eigenen als een verbeelding van een deel van het Nederlandse oorlogsverleden.

De films zullen in chronologische volgorde worden geanalyseerd. Er zullen in dit hoofdstuk, net als in het vorige hoofdstuk, drie paragrafen zijn waarin de films per vijf jaar worden 'gebundeld'. De films zullen in de perioden 1990-1994, 1995-1999 en 2000-2005 worden ingedeeld. De laatste periode bevat een extra jaar omdat het onmogelijk is alle jaartallen van de gehele periode 1990-2005 evenredig te verdelen. Bij de indeling van de films in paragrafen zal de internationale premièredatum leidend zijn. De thema's illegaliteit, collaboratie, militaire aspecten en vervolging, die benoemd zijn in de methodologie, komen voor in meerdere films. Aangegeven zal worden in welke films deze thema's precies voorkomen als de films geanalyseerd worden.

Aangezien deze periode temporeel gezien ver van de Tweede Wereldoorlog af ligt, was er sprake van een ontzuilde Nederlandse maatschappij en vele periodiek verschenen kranten en tijdschriften waren daardoor min of meer los komen te staan van hun oorspronkelijke zuil.¹¹⁸ Daardoor zal, in tegenstelling tot het vorige hoofdstuk, niet worden benoemd wat de achtergrond van de kranten is in deze periode.

¹¹⁸ Jan van Cuilenburg, 'Het Nederlandse mediabestel: verscheidenheid tussen kartel en concurrentie', 21.

3.1 Recensies van speelfilms, 1990-1994: *Schindler's List*

De eerste film uit deze periode waarvan de recensies worden geanalyseerd is de Amerikaanse speelfilm *Schindler's List* uit 1993. Deze film is geregisseerd door de Amerikaanse regisseur Steven Spielberg en is gebaseerd op het boek *Schindler's Ark* uit 1982 van de Australische schrijver Thomas Kenneally. Dat boek is gebaseerd op het waargebeurde verhaal van de Duitse industrieel en NSDAP-lid Oskar Schindler die meer dan elfhonderd Joden van de dood in concentratiekampen wist te redden.¹¹⁹ In de Amerikaanse bioscopen werd de film op 30 november 1993 voor het eerste vertoond, pas op 3 maart 1994 kon het Nederlandse bioscooppubliek de film zien. De film is, op enkele elementen na, geheel zwart-wit. *Schindler's List* heeft duidelijk als hoofdthema vervolging omdat het onderwerp dat centraal staat in de film de Jodenvervolging is. Daarnaast komt ook illegaliteit naar voren omdat Oskar Schindler illegaal handelde en tegen het beleid van zijn vaderland inging om alle Joden te vernietigen.

In het *Utrechts Nieuwsblad* spreekt de recensent van een film die 'een breed publiek in staat stelt om kennis te nemen van een nachtmerrie'.¹²⁰ Hierin komt naar voren dat de schrijver veronderstelt dat veel mensen geen kennis hebben over de gebeurtenissen (vooral het verhaal van Oskar Schindler en in mindere mate de Holocaust) die worden beschreven. Dit is het algemene beeld van de recensenten over *Schindler's List*. Er wordt onder meer verwezen naar de misdaden die in de Tweede Wereldoorlog en ook in Nederland zijn gepleegd volgens de recensenten. In *De Telegraaf* leidt dat tot de vraag: 'Waarom verandert in extreme omstandigheden de een in een beul en de ander in een engel of een held?'¹²¹

In een recensie van het *Algemeen Dagblad* wordt een Nederlandse overlevende van Auschwitz, Lex van Weren, geïnterviewd met de vraag in hoeverre de film de realiteit van een concentratiekamp benaderde. Via deze weg wordt er een parallel getrokken met het Nederlandse oorlogsverleden. De film wordt dus beoordeeld aan de hand van een Nederlander die de Holocaust daadwerkelijk heeft ervaren.¹²² De wijze waarop de Holocaust

¹¹⁹ Zie voor een synopsis van de film de bijlage.

¹²⁰ Pieter van Lierop, 'Holocaust- drama Spielberg integer en aangrijpend', *Utrechts Nieuwsblad* 2 maart 1994.

¹²¹ Henk Ten Berge, 'Doodse stilte voor Schindler's List', *De Telegraaf* datum onbekend.

¹²² Theo Gerritse, 'Een 8 1/2 voor Schindler's List', *Algemeen Dagblad* 2 maart 1994.

is verbeeld komt overeen met de oorlogservaring van de geïnterviewde Nederlander en in zoverre is de verbeelde Holocaust een onderdeel van het Nederlandse oorlogsverleden, ook al vond dat deels buiten Nederland plaats. Duidelijk is in ieder geval dat er Nederlanders bij betrokken waren en dat lijkt voor de recensenten van deze film reden te zijn om de verbeelde Holocaust als een onderdeel van het Nederlandse oorlogsverleden te zien. In het *NRC Handelsblad* van 4 maart 1994 geeft de recensent aan dat *Schindler's List* niet kan vertellen hoe het werkelijk is geweest omdat de Holocaust daarvoor te gruwelijk is, maar dat de film mensen wel een idee daarover kan geven. De recensent merkt daarbij op dat nog niet de helft van alle gebeurtenissen omtrent de Holocaust is verfilmd, maar datgene wat is verbeeld vind de recensent meer dan genoeg. De film is authentiek en komt wat dat betreft heel dicht bij wat er werkelijk gebeurde in de Holocaust.¹²³

In enkele recensies wordt er in de inleiding verwezen naar Amerikaanse verfilmingen van de Holocaust die teveel 'kitsch' en 'Hollywood' zouden bevatten. Amerikanen hebben bovendien weinig begrip van de Europese geschiedenis en dus ook niet van de Holocaust. Diverse recensenten vroegen zich dan ook af of Steven Spielberg de Holocaust niet al te 'Hollywood' zou verfilmen en daarin is hij geslaagd is de algemene tendens.¹²⁴ Dit verwijt is overigens ook al terug te zien bij de film *The Diary of Anne Frank* uit 1959 waarin de Amerikanen wordt verweten het echte verhaal over de Jodenvervolging 'veramerikaanst' te hebben. Steven Spielberg weet die 'veramerikanisering' dus te doorbreken volgens de recensenten en daarmee wordt aangegeven dat de film historisch zeer accuraat is.

Er is weinig sprake van identificatie met het personage van Oskar Schindler in de Nederlandse recensies. Hij is in Nederland dan ook niet zo bekend en dat komt volgens *Het Parool* doordat er geen Nederlandse Joden voor Schindler werkten.¹²⁵ De vraag is in hoeverre kennis en bekendheid van verbeelde gebeurtenissen en personages een rol spelen bij de identificatie van recensenten bij de films. Als wordt afgegaan op de verfilming van Oskar Schindler lijkt het erop dat dit zeer belangrijk is voor de toe-eigening van het verbeelde verleden als het Nederlands oorlogsverleden. Dat gegeven zorgt er dan ook voor dat er waarschijnlijk weinig identificatie is met het specifieke verhaal van Schindler: 'Chaos,

¹²³ Ian Buruma, 'Kampbeulen zijn er altijd, overal', *NRC Handelsblad* 4 maart 1994.

¹²⁴ o.a. in: Rob van Scheers, 'De naakte waarheid', *Elsevier* 19 februari 1994, 90-92; Peter van Bueren, 'Spielberg overtuigd in portret goede nazi', *De Volkskrant* 3 maart 1994.

¹²⁵ Mary Ann Lindo, 'Gewoon mens had niet gedaan wat Schindler deed', *Het Parool* 17 februari 1994.

verwarring en angst als een newsreel uit een Polygoonjournaal, maar dan het Polygoonjournaal dat we nooit te zien kregen'. Deze zinsnede geeft aan dat de film iets toont (de Holocaust, gaskamers en de getto's) dat niet op een dergelijke wijze is gezien in Nederland.¹²⁶ Toch wordt de Holocaust als element uit de film wel degelijk toegeëigend als deel van het Nederlandse oorlogsverleden. Diverse Joodse- Nederlanders zijn daar dan ook het slachtoffer van geworden en de recensenten verwijzen hier een aantal keer naar, zoals de overlevende die in het *Algemeen Dagblad* aan het woord is gelaten.¹²⁷ Hij stelt dat het verbeelde verleden goed aansluit bij zijn eigen ervaringen. De recensenten beschouwen de Holocaust als een onderdeel van het Nederlandse oorlogsverleden dat zich weliswaar niet in Nederland afspeelde, maar waarin Nederlanders wel betrokken waren. Het element 'Holocaust' in de film *Schindler's List* wordt als een geslaagde verbeelding van een transnationale gebeurtenis gezien door de recensenten. Het is namelijk een Amerikaanse film waarin de Europese geschiedenis goed en identificeerbaar is verbeeld. Het personage van Oskar Schindler wordt niet beschouwd als iemand uit een transnationaal verleden volgens de recensenten. Dat komt doordat Schindler een Duitser was die actief was in Oost-Europa. Daarnaast waren er geen Nederlandse overlevenden die gered zijn door Schindler. Vandaar dat het verhaal van Schindler zelf niet door de filmrecensenten wordt toegeëigend. Er worden ook geen vergelijkingen getrokken met Nederlandse 'redders van Joden' zoals Schindler. Over personen die Joden op een dergelijke manier hielpen is in Nederland zelf dan ook niets bekend, de vraag is of die er überhaupt wel waren.

3.2 Recensies van speelfilms, 1995-1999: *Paradise Road*, *La Vita è Bella*, *Saving Private Ryan* en *The Thin Red Line*

De film *Paradise Road* van de Australische regisseur Bruce Beresford uit 1997 is een Australisch- Amerikaanse co- productie. De film is deels gebaseerd op de memoires van de Nederlandse Helen Colijn *De kracht van een lied- Overleven in een vrouwenkamp* en op de memoires *White Coolies* van Betty Jeffrey. Het boek van Colijn is niet vermeld in de credits, maar zij wordt daarin wel bedankt voor haar hulp aan de film.¹²⁸ De film kwam op 11 april

¹²⁶ Rob van Scheers, 'De naakte waarheid', *Elsevier* 19 februari 1994, 90-92.

¹²⁷ Theo Gerritse, 'Een 8 1/2 voor Schindler's List', *Algemeen Dagblad* 2 maart 1994.

¹²⁸ Auteur onbekend, 'Koorzang in een Jappenkamp', *De Telegraaf* 25 september 1997.

1997 uit in de Amerikaanse bioscopen en op 25 september van datzelfde jaar kwam de film uit in Nederland. De film gaat over een Jappenkamp voor vrouwen op Sumatra waar een aantal Europese vrouwen in is opgesloten.¹²⁹ Het thema van de film is daarom vervolging.

De recensenten van de film *Paradise Road* benadrukken het feit dat de film zich in Nederlands- Indië afspeelde ten tijde van de Tweede Wereldoorlog. Belangrijk daarbij is dat er een aantal vrouwen van Nederlandse afkomst in het kamp op Sumatra gevangen zitten. Daarnaast wordt vaak aangehaald dat de film mede gebaseerd is op het boek *De kracht van een lied- Overleven in een vrouwenkamp* van Helen Colijn.¹³⁰ Dat geeft aan dat de schrijvers van de recensies het belangrijk vinden dat een boek van een Nederlandse schrijfster een inspiratiebron voor de film is geweest. De recensenten benoemen naast dit boek ook de Nederlandse gevangenen uitdrukkelijk in hun recensies.¹³¹ Er kan dus worden gesteld dat de recensenten de Nederlandse rol in de film belangrijk vinden, hoewel de rol van de Nederlandse vrouwen in de film zeer beperkt is. Dat blijkt uit de recensie van het *Nieuwsblad van het Noorden* waarin over de vrouwen wordt gezegd: 'Het is een gemengd gezelschap van Engelsen uit de gegoede klasse, nonnen, een Duitse arts van Joodse afkomst, een enkele Amerikaanse en, in de marge van de film, een groep Nederlandse plantersvrouwen, die enigszins stereotiep worden neergezet, met malle accentjes'.¹³² Hieruit blijkt overtuigend dat de nadruk in de recensie ligt op de Nederlandse vrouwen omdat ze, ondanks dat ze slechts een rol in de marge spelen, wel prominent worden benoemd na een rijtje beschrijvingen van andere groeperingen. De nadruk ligt daarnaast op Europese vrouwen die gevangen zaten in het kamp in de film, zoals *NRC Handelsblad* laat zien: 'het historische drama dat Europeanen- en een groot aantal Aziaten - daar en toen ondergingen'.¹³³ De nadruk op Europeanen en westerlingen in *Paradise Road* toont aan dat er verbondenheid is tussen Nederlandse recensenten en hun landgenoten of mede-westerlingen in andere gebieden. Deze film toont dus aan dat zodra er Nederlanders in de film voorkomen er een grote mate van identificatie is met hun oorlogservaringen, ook al is dat aan de andere kant van de wereld. Dit is in tegenstelling tot bijvoorbeeld *The Bridge on*

¹²⁹ Zie voor een synopsis van de film de bijlage.

¹³⁰ Auteur onbekend, 'Koorzang in een Jappenkamp', *De Telegraaf* 25 september 1997.

¹³¹ o.a. in: Auteur onbekend, 'Koorzang in een Jappenkamp', *De Telegraaf* 25 september 1997; Auteur onbekend, 'Moedig gezongen op Paradise Road', *Het Parool* 24 september 1997.

¹³² René R. Kastelein, 'Paradise Road: zingen tegen de onmacht', *Nieuwsblad van het Noorden* 24 september 1997.

¹³³ Hans Beerekamp, 'Een stralende blik in een Jappenkamp', *NRC Handelsblad* 24 september 1997.

the River Kwai dat zich afspeelt in Birma, maar waarin geen Nederlanders voorkomen. Er is daarbij dan ook geen identificatie met de daarin getoonde oorlogservaringen. Die is er wel bij *Paradise Road*. Dat valt ook te zien bij de kritiek op de verbeelding van troostmeisjes in de film. In *NRC Handelsblad* wordt een half- Australische, half- Nederlandse vrouw, Jeanne Ruff-O'Herne, aangehaald die stelt dat troostmeisjes niet, zoals in de film wel is getoond, vrijwillig troostmeisje werden. De krant stelt dat het onduidelijk is wie gelijk heeft in deze kwestie met de woorden: 'het valt niet eenvoudig vast te stellen wie er gelijk heeft'.¹³⁴ Het geeft aan dat de krant het Nederlandse oorlogsverleden belangrijk vindt door de oorlogservaringen van een deels Nederlandse vrouw te benoemen, maar de krant weet aan de andere kant niet in hoeverre haar verhaal klopt.

Voor *Paradise Road* geldt dus dat de Nederlandse rol in de film sterk wordt benadrukt in de recensies. Daarin wordt duidelijk dat de recensenten vinden dat een deel van het Nederlandse oorlogsverleden zich heeft afgespeeld in interneringskampen in Zuidoost- Azië. Naar voren komt dat de Nederlandse rol in de film daarvoor zorgt.¹³⁵ Het is een belangrijke reden dat de film wordt toegeëigend als verbeelding van een deel van het Nederlandse oorlogsverleden. Als wordt gekeken naar recensies van *The Diary of Anne Frank* komt ook naar voren dat er sprake is van toe-eigening van het verbeelde verleden zodra er Nederlanders in de film voorkomen. Het lijkt een belangrijke voorwaarde voor toe-eigening van het verbeelde verleden te zijn voor filmrecensenten. Wat daaraan bijdraagt is waarschijnlijk dat beide films gebaseerd zijn op echte gebeurtenissen en er dus een deel van het Nederlandse oorlogsverleden in het verhaal zit inbegrepen.

De Italiaanse film *La Vita è Bella* is geregisseerd door de Italiaanse acteur en regisseur Roberto Benigni. De film ging op 20 december 1997 in première in Italië. In Nederland ging de film op 3 december 1998 in première. Het fictieve verhaal gaat over de Joodse Italiaan Guido die in 1939 verliefd wordt op de niet- Joodse schooljuffrouw Dora. Het verhaal schiet dan een aantal jaren de toekomst in, naar het einde van de Tweede Wereldoorlog, wanneer Guido, Dora en hun zoontje Giosué naar een concentratiekamp worden getransporteerd. Guido probeert zijn zoon te beschermen tegen de ellende door hem voor te houden dat de

¹³⁴ Hans Beerekamp "Troostmeisjes niet allemaal vrijwilligsters", *NRC Handelsblad* 17 september 1997.

¹³⁵ o.a. in: René R. Kastelein, 'Paradise Road: zingen tegen de onmacht', *Nieuwsblad van het Noorden* 24 september 1997.

treinreis naar het concentratiekamp en het verblijf daar een spel is. Vanwege de Holocaust die is verbeeld is de film thematisch in te delen bij vervolging.

In Nederlandse recensies is de ontvangst van *La Vita è Bella* zeer wisselend. De film wordt veelal omschreven als gedurfd, melig, satirisch en sentimenteel. De recensenten zijn het er dan ook unaniem over eens dat de film taboedoorbrekend is door de mix tussen humor en de Holocaust.¹³⁶ Opvallend is de benaming 'clown' die aan regisseur en hoofdrolspeler Benigni kleeft.¹³⁷ Wat duidelijk naar voren komt in de recensies is dat er door veel recensenten een onderscheid wordt gemaakt tussen twee verschillende delen in de film.¹³⁸ Het eerste deel wordt over het algemeen als komedie gezien terwijl het tweede deel juist als gruwelijk wordt gezien omdat het zich afspeelt in een concentratiekamp. Wat hieraan opvalt is dat het eerste deel voornamelijk wordt gezien als een aanklacht tegen de fascistische ideologie. Op dit gedeelte is de aanduiding- Benigni als clown- van toepassing. De kracht van de film is juist dat het de onmenselijkheid van de Holocaust via het groteske en de humor goed laat uitkomen, aldus de recensenten. De absurditeit en onmenselijkheid waarmee de Holocaust wordt beschreven past bij de absurditeit van de film.¹³⁹ Vaak wordt in de recensies verwezen naar de weergave van de Holocaust vanuit de ogen van een kind in deze film. Een belangrijk artikel wat dat betreft verscheen in het *NRC Handelsblad* op 2 december 1998, waarin een waardeoordeel over de Holocaust in de film wordt gegeven. De Holocaust is hier een 'vreselijke geschiedenis' die niet veilig is voor het voortdurend verschuiven en veranderen van de beeldvorming. Desondanks is er volgens de recensent geen sprake van veel realisme in de film door de absurditeit van het verhaal.¹⁴⁰

Bij tijd en wijle valt op dat de combinatie tussen komedie en humor in de film wordt betwist door recensenten. De recensenten erkennen en vereenzelvigen zich met de gruwelijkheden en kunnen de grappen niet altijd waarderen. Het *Nieuwsblad van het Noorden* vindt het toneelstuk van de vader voor zijn zoontje een daad van verzet waarbij fantasie het wapen is tegen de onmenselijke Holocaust. Een opmerkelijke opmerking van de schrijver van dit artikel is dat Benigni mild en vlak is voor het Italiaans antisemitisme, wat past bij de

¹³⁶ Peter van Bueren, 'Concentratiekamp- komedie ontloopt de valkuilen', *De Volkskrant* 18 mei 1998.

¹³⁷ Leo Bankersen, 'Verbijsterende mengeling van grappen en gruwel', *Utrechts Nieuwsblad* 2 december 1998; Jan Pieter Ekker, 'Clown Benigni met de dappere boodschap', *De Volkskrant* 2 december 1998.

¹³⁸ o.a. in: Hans Kroon, 'Het kampeven als spannende strijd', *Trouw* 3 december 1998.

¹³⁹ Leo Bankersen, 'Komedie vermijdt expres elk realisme', *NRC Handelsblad* 2 december 1998.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

moderne opvatting- ten tijde van het verschijnen van de film- dat het afgelopen moet zijn met pijnlijke discussies over collectieve schuld van volkeren'.¹⁴¹ In deze zinsnede valt duidelijk op te maken dat de recensent Italië als land of bevolking absoluut niet als vijand of schuldige ziet van de gruwelen van de oorlog. Tegelijkertijd is hij zich wel bewust van Italiaans antisemitisme. Een opmerkelijke paradox die niet te verklaren valt.

In de film *La Vita è Bella* wordt een verbeelde Holocaust waargenomen die in wisselende mate wordt geïdentificeerd als (deel van) het Nederlandse oorlogsverleden. De recensenten hebben kennis van de gruwelen van de Holocaust en dat lijkt te verwijzen naar Nederlandse ervaringen met die gebeurtenis. Vandaar ook dat vele fragmenten in het concentratiekamp als ontroerend worden ervaren in de recensies en daarbij wordt er verwezen naar de gruwelen van de echte Holocaust door de recensenten. Aan de andere kant zijn enkele recensenten van mening dat de Holocaust niet realistisch is verbeeld en daardoor kan er onmogelijk identificatie plaatsvinden met de echte Holocaust. De filmrecensenten zijn van mening dat de Holocaust het enige element in de film is dat eventueel als deel van een gemeenschappelijk verleden kan worden toegeëigend. De film speelt zich in de eerste plaats in Italië af waarmee Nederland geen directe banden had tijdens de Tweede Wereldoorlog. Daarnaast is het verhaal, waarin de vader een spel speelt om zijn zoon te behoeden van de verschrikkingen van de oorlog, volgens de recensenten ongeloofwaardig.

In tegenstelling tot de vorige drie films heeft de Amerikaanse film *Saving Private Ryan* van de Amerikaanse regisseur Steven Spielberg niet als thema vervolging. Zijn film is in te delen bij het thema militaire aspecten vanwege de vele vechtschènes en militaire verbanden die er in de film zijn verbeeld. De film kwam op 24 juli 1998 in de bioscopen in de Verenigde Staten. Vanaf donderdag 17 september 1998 was de film in de Nederlandse bioscopen te zien. De film volgt een Amerikaanse legereenheid die op zoek is naar Private Ryan die tijdens de gevechten in de Tweede Wereldoorlog al drie van zijn broers verloor. Vandaar dat de Amerikaanse legerleiding naar hem op zoek gaat, zodat hij veilig naar huis kan vertrekken.¹⁴² Het verhaal is weliswaar gebaseerd op echte gebeurtenissen, maar de personages zijn fictief.

¹⁴¹ Auteur onbekend, 'Holle emoties in een spel met de realiteit', *Nieuwsblad van het Noorden* 2 december 1998.

¹⁴² Zie voor synopsis van deze film de bijlage.

De recensenten van *Saving Private Ryan* richten zich vooral op de eerste vijftwintig minuten van de film waarin de landing van de Amerikaanse soldaten op Omaha Beach in Normandië in juni 1944 centraal staan. De wijze waarop het in beeld is gebracht doet veel recensenten de gebeurtenissen beschrijven als een 'inferno zo realistisch gefilmd dat de kijker het gevoel heeft zelf voor zijn leven te moeten hollen'.¹⁴³ *Het Parool* van 16 september 1998 stelt zelfs dat Spielberg 'ons' meeneemt in de landingsvoertuigen op Omaha Beach. De recensent voelt zich dus aanwezig bij de landing op D-Day.¹⁴⁴ Verder wordt er door de recensent afstand bewaard tot de gebeurtenissen in de film en worden de Amerikanen als 'anderen' gezien.¹⁴⁵ De film wordt, zeker qua vechtschènes, vooral beschouwd als een film die laat zien hoe de oorlog echt was.¹⁴⁶ Het verhaal waarbij de zoektocht naar James Ryan centraal staat is volgens enkele recensenten een nogal gezocht gegeven, waarmee wordt verwezen naar de ondenkbaarheid van een dergelijke zoektocht in de oorlog. 'Platte kitsch' wordt dit in *Vrij Nederland* genoemd.¹⁴⁷ Het realisme van het verhaal wordt betwijfeld. *Vrij Nederland* illustreert dit door een scène met muziek van Edith Piaf aan te halen die door de Amerikaanse soldaten wordt herkend, dat terwijl Piaf pas in 1947 in de Verenigde Staten doorbrak.¹⁴⁸

Identificatie van recensenten met het verhaal is niet echt aanwezig. Vooral het realisme van het verhaal zelf is betwijfelenswaardig volgens de recensenten. Wel wordt het realisme van de vechtschènes uitgebreid bewierookt, omdat die dicht bij de realiteit komt.¹⁴⁹ De mate van realiteit die wordt waargenomen in de film lijkt iets te zeggen over de herkenbaarheid van de gebeurtenissen die zijn verfilmd. Dat dit oordeel wordt geveld over de film zegt voornamelijk dat de recensenten bekend zijn met de gebeurtenis in de film (de geallieerde bevrijdingsoperatie in Normandië). Toch vinden zij dat hetgeen dat is verbeeld, geen onderdeel van het Nederlandse oorlogsverleden is. In plaats daarvan is de film vooral een representatie van het Amerikaanse oorlogsverleden.¹⁵⁰ De film speelt zich dan ook niet af in Nederland en dat kan daarin een belangrijke rol spelen. Dat wordt bijvoorbeeld benadrukt in

¹⁴³ Pieter Bots, 'John Wayne voorbij', *Het Parool* 12 september 1998.

¹⁴⁴ Mark Moorman, 'Een missie naar het hart van de oorlog', *Het Parool* 16 september 1998.

¹⁴⁵ Auteur onbekend, 'Aangrijpend testament D-Day', *De Telegraaf* 17 september 1998.

¹⁴⁶ o.a. in: Auteur onbekend, 'Aangrijpend testament D-Day', *De Telegraaf* 17 september 1998.

¹⁴⁷ Ab van Ieperen, 'Spielberg kent maar één boodschap: feel good!', *Vrij Nederland* 12 september 1998.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ Leo Bankersen, 'Meeslepende landing op Normandië', *Utrechts Nieuwsblad* 16 september 1998.

¹⁵⁰ o.a. in: Peter Sierksma, 'Niet de werkelijkheid, maar weer een mythe', *Trouw* 17 september 1998.

het *Utrechts Nieuwsblad* waarin de recensent aangeeft dat Steven Spielberg 'de Amerikaanse inzet in de Tweede Wereldoorlog onderwerp van een film maakt'.¹⁵¹ De recensent van *De Volkskrant* verklaart dit door te stellen dat de film erg Amerikaans heroïsch is, maar 'voor Europeanen biedt die boodschap weinig houvast'.¹⁵² Met andere woorden, er is voor Europeanen weinig identificeerbaars met de legermissie die is verbeeld.

Voor *Saving Private Ryan* geldt dus dat de film wordt gezien als een verbeelding van het Amerikaanse oorlogsverleden. De film laat, door het realisme van de vechtscènes, de recensenten weten hoe het eraan toe ging bij de echte gevechten. Tegelijkertijd komt echter naar voren dat het geen verbeelding is van het Nederlandse oorlogsverleden. Dit komt doordat de film in de ogen van de recensenten het Amerikaanse oorlogsverleden verbeeldt.

De Amerikaanse film *The Thin Red Line* van de Amerikaanse regisseur Terrence Malick werd op 23 december 1998 voor het eerst vertoond in de Amerikaanse bioscopen, op 25 februari 1999 werd de film voor het eerst in de Nederlandse bioscopen vertoond. Het is de verfilming van het gelijknamige boek van de Amerikaanse schrijver James Jones uit 1962. Jones was zelf actief op Guadalcanal maar het boek is slechts deels autobiografisch.¹⁵³ De film gaat over compagnie C die tot de Amerikaanse strijdkrachten behoren. Zij moeten er in 1942 voor zorgen dat het door Japan bezette eiland Guadalcanal in de Stille Oceaan wordt heroverd. De bevelhebber Gordon Tall jaagt zijn soldaten een heuvel op terwijl hij zijn kans op roem ruikt bij het winnen van een grote slag. Zijn tegenpolen zijn private Witt en sergeant Welsh die ieder hun eigen belangen in de slag om Guadalcanal hebben. De film gaat verder over de onderlinge verhoudingen en ervaringen van de compagnie C op het eiland.¹⁵⁴ Om deze reden heeft de film als thema militaire aspecten.

De nadruk in de recensies ligt niet op de gevechten (zoals bij bijvoorbeeld *Saving Private Ryan* wel het geval was) maar op de zin van het leven in een oorlog.¹⁵⁵ *Het Parool* stelt vast dat de film een 'voor velen ondoordringbare aaneenschakeling van indrukken, gedachten en filosofische beschouwingen' is.¹⁵⁶ Deze typering toont aan de film in de ogen van de

¹⁵¹ Rob de Karm, 'Soldatentranen in een oceaan van bloed', *Nieuwsblad van het Noorden* 16 september 1998.

¹⁵² Ronald Ockhuysen, 'Oorlogsfilm is niet meer hetzelfde na Spielberg', *De Volkskrant* 17 september 1998.

¹⁵³ René R. Kastelijn, 'Met de Celestijnse belofte aan het front...' *Nieuwsblad van het Noorden* 24 februari 1999.

¹⁵⁴ Zie voor synopsis van deze film de bijlage.

¹⁵⁵ Co Welgraven, 'Ook in tegenhanger 'Saving Private Ryan' zit vals pathos', *Trouw* 12 februari 1999.

¹⁵⁶ Bart van der Put, 'Het geweten van Hollywood', *Het Parool* 20 februari 1999.

recensent te complex is om als een verbeelding van een gemeenschappelijk oorlogsverleden te zien. Daarnaast worden de zaken die in de film spelen niet geïdentificeerd als een transnationaal of Nederlands oorlogsverleden. Wel wordt de film herkend als een onderdeel van het Amerikaanse oorlogsverleden dat zich afspeelde in de Stille Oceaan tegen Japan. Dat oorlogsverleden is volgens de recensenten niet identificeerbaar als een deel van het Nederlandse oorlogsverleden omdat een strijd is verbeeld waarbij Nederland niet was betrokken.

Duidelijk wordt dat regisseur Terrence Malick volgens recensenten zijn eigen interpretatie geeft aan het boek waarop de film gebaseerd is. Het *Nieuwsblad van het Noorden* heeft het bijvoorbeeld over 'zijn personages'.¹⁵⁷ Dit lijkt erop te wijzen dat zijn interpretatie van het boek centraal staat in de film. De bewoording van het *Nieuwsblad van het Noorden* wijst op weinig identificatie met de personages door de recensenten zelf. Het gebruik van verschillende personages die allemaal worden uitgediept is daar grotendeels verantwoordelijk voor. De vele wisselingen van perspectief worden namelijk als storend en onduidelijk ervaren.¹⁵⁸ Dit in combinatie met de strijd om Guadalcanal, waarbij Nederland niet betrokken was, zorgt ervoor dat er volgens de recensenten geen deel van het Nederlandse oorlogsverleden is verbeeld. Dat zit hem daarnaast vooral in het feit dat de film teveel filosofisch is georiënteerd. Het lijkt erop dat de recensenten zich niet kunnen identificeren met de filosofische kwesties over het leven tijdens een oorlog zoals die in de film worden getoond. In hoeverre de afwezigheid van identificatie met het Nederlandse oorlogsverleden voortkomt uit het feit dat de film zich op een plek afspeelt die zich geografisch gezien aan de andere kant van de wereld bevindt wordt niet duidelijk. Wel kan worden vastgesteld dat Nederland zeker geen groot aandeel had in de gevoerde oorlog in de Stille Zuidzee. Weliswaar was Nederlands- Indië niet eens zo heel ver weg van de Salomonseilanden (waartoe Guadalcanal behoort) maar er worden geen overeenkomstige oorlogservaringen waargenomen in *The Thin Red Line*. De vraag is in hoeverre er belangstelling was voor het Nederlandse militaire optreden rond de Tweede Wereldoorlog in

¹⁵⁷ René R. Kastelijn, 'Met de Celestijnse belofte aan het front...' *Nieuwsblad van het Noorden* 24 februari 1999.

¹⁵⁸ o.a. in: Ab Zagt, 'Dichters met geweren', *Algemeen Dagblad* 24 februari 1999.

Nederlands- Indië. Die lijkt niet al te groot te zijn geweest waardoor de recensenten waarschijnlijk weinig kennis hadden over gevechten rond Nederlands- Indië.¹⁵⁹

3.3 Recensies van speelfilms, 2000-2005: *Pearl Harbor*, *The Pianist* en *Der Untergang*

Net als *The Thin Red Line* en *Saving Private Ryan* is *Pearl Harbor*, van de Amerikaanse regisseur Michael Bay, een Amerikaanse speelfilm waarvan het thema militaire aspecten is. De film werd in de Verenigde Staten voor het eerst op 21 mei 2001 in de bioscopen vertoond. Vanaf 28 juni van datzelfde jaar kon de film ook in Nederlandse bioscopen door het publiek worden aanschouwd.

Het verhaal van *Pearl Harbor* gaat over de Amerikaanse legerbasis in Hawaï die de naam Pearl Harbor droeg. Het was een grootschalige basis die op 7 december 1941 door de Japanse luchtmacht werd gebombardeerd en grotendeels werd verwoest. Dit leidde tot de Amerikaanse inmenging in de Tweede Wereldoorlog waarbij de Verenigde Staten de oorlog verklaarde aan Japan en diens Europese bondgenoten Duitsland en Italië. Via een tegenaanval op Japan, de Doolittle Raid, slaat de Verenigde Staten terug. In de film is er een driehoeksverhouding, tussen twee vliegeniers (Rafe en Danny) en een verpleegster (Evelyn), rond de gebeurtenissen te aanschouwen. Zij zijn alle drie werkzaam op de legerbasis in Pearl Harbor.¹⁶⁰

'Schaamteloos Amerikaans patriotisme.' Dat is de eerste aanduiding van de film *Pearl Harbor* in de recensie van deze film in *NRC Handelsblad*. De film ziet er volgens de recensent prima uit, maar dat valt volgens hem weg tegen het 'doorlopende geleuter over moed en de Amerikaanse ziel en heldendom en plicht en sneuvelen voor je land.' Hij werpt de stelling op dat Amerikaanse filmmakers uit de jaren zestig tenminste nog oorlogen hadden meegemaakt en daarom niet praatten over glorie en heldendom.¹⁶¹ De recensent van *NRC Handelsblad* kan zich dan ook niet vinden in de verbeelde geschiedenis in de film. Dat blijkt uit zinnen als 'Wat moeten wij- of de Amerikanen- juist nu met zo'n boodschap ' waarbij

¹⁵⁹ Jos de Beus, 'God dekoloniseert niet', 317.

¹⁶⁰ Zie voor synopsis van deze film de bijlage.

¹⁶¹ Ian Buruma, 'Kamikaze', *NRC Handelsblad* 1 juni 2001.

wordt gerefereerd aan het Amerikaanse heldendom dat in de film wordt getoond.¹⁶² De recensenten zijn over het algemeen van mening dat de realiteit van de film wordt aangetast door het aanwezige patriottisme.¹⁶³ Dat leidt in dit geval tot de afwezigheid van historische accuratesse van de film voor de recensenten. Daardoor is het filmverhaal volgens hen geen realistische verbeelding van het verleden. De historische accuratesse lijkt bij deze film belangrijk te zijn als het gaat over identificatie met het verleden. Van identificatie met het verbeelde oorlogsverleden door recensenten is niet veel sprake. Dat heeft te maken met de verbeelding van een oorlogsverleden waarin Nederland niet zelf betrokken was. Toch wordt in *Trouw* aangegeven dat de film een verleden verbeeldt dat een 'incident was dat de Verenigde Staten in een klap actief betrok bij de Tweede Wereldoorlog die in Europa al geruime tijd aan de gang was'. De recensent van *Trouw* lijkt de film dan ook als een deel van het Nederlandse oorlogsverleden toe te eigenen, maar er wordt aangegeven dat de film door het aanwezige patriottisme helemaal geen historische relevantie heeft in die richting.¹⁶⁴ Daardoor moet de film niet als een goede verbeelding van het verleden worden gezien volgens de recensent. Dit komt voornamelijk door de nadruk die de recensent legt op de afwezigheid van historische accuratesse. Doordat de film dat niet 'heeft' vindt de recensent dat de film uiteindelijk geen goede verbeelding is van het Nederlandse oorlogsverleden. *Het Utrechts Nieuwsblad* spreekt woorden van vergelijkbare strekking en meldt ook dat de echte gebeurtenissen van Pearl Harbor belangrijk waren bij de afloop van de oorlog in Europa, maar net als in *Trouw* wordt ook hier ingezien dat de regisseur de invloed van de gebeurtenissen van 7 december 1941 niet genoeg nadruk geeft in de film als het gaat om het vervolg van de oorlog.¹⁶⁵

Het mag duidelijk zijn dat de film *Pearl Harbor* een oorlogsverleden verbeeldt waarmee Nederlandse filmrecensenten zich niet identificeren. Dat heeft te maken met de oorlog die de Verenigde Staten voerde in de Stille Oceaan, maar ook met de vermeende aanwezigheid van Amerikaans patriottisme in de film. Erkent wordt wel dat de verbeelde aanval en de historische gebeurtenissen echt hebben plaatsgevonden en belangrijk waren voor het verdere verloop van de Tweede Wereldoorlog. Van toe-eigening van de verbeelding als

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ o.a. in: Viktor Frölke, 'Jap is geen lafaard in Disney's Pearl Harbor', *Het Parool* 31 mei 2001.

¹⁶⁴ Remke de Lange, 'Overdadige actie voor pubers', *Trouw* 28 juni 2001.

¹⁶⁵ Fritz de Jong, 'Geknal met kleffe strijkmuziek', *Utrechts Nieuwsblad* 28 juni 2001.

onderdeel van het Nederlandse oorlogsverleden is desondanks geen sprake omdat de film niet historisch accuraat genoeg is volgens de recensenten, de echte gebeurtenissen zijn namelijk niet goed verbeeld.

Voor de Frans- Poolse film *The Pianist* gaat die kritiek totaal niet op. Deze film werd geregisseerd door de Pools- Franse regisseur Roman Polanski en gaat over het Getto van Warschau tijdens de Tweede Wereldoorlog. De film is gebaseerd op het boek *Dood van de Stad* uit 1946 van de Poolse pianist Wladyslaw Szpilman. Het is een autobiografisch verhaal over een Joodse pianist uit Krakow die voor de oorlog werkte voor de Poolse staatsradio. Op het moment dat hij Chopin speelt voor de radio vallen de Duitsers in 1939 Polen binnen en komt er een einde aan de carrière van Szpilman. Hijzelf weet op een wonderlijke wijze te ontsnappen en duikt onder in het Getto van Warschau terwijl zijn familie wordt afgevoerd naar de concentratiekampen. Hij weet uiteindelijk de oorlog te overleven met behulp van een Duitse officier die zijn muziek mooi vindt en daarom Szpilman helpt de oorlog te overleven.¹⁶⁶ De film kwam in Cannes uit op 24 juni 2002 en in Nederland was de film vanaf 28 november 2002 in de bioscopen te zien. Vanwege de Jodenvervolging in de film en de verbeelding van het Getto van Warschau is het thema van de film vervolging.

In de film *The Pianist* geldt dat de Holocaust door alle recensenten als een verschrikkelijk verleden wordt gezien. Er wordt echter niet nadrukkelijk een parallel getrokken met het Nederlandse oorlogsverleden. In een aantal recensies wordt de Jodenvervolging in Warschau van een afstand bekeken.¹⁶⁷ De vraag over de Holocaust is of het wel verbeeld mag worden zoals dat is gedaan.¹⁶⁸ Het verleden van Polanski zelf, in het Getto van Krakow, spreekt daarbij in zijn voordeel in de ogen van de recensent van *De Volkskrant*. De weinige identificatie die de Nederlandse filmrecensenten in de film zien met het Nederlandse oorlogsverleden kan te maken hebben met het feit dat het verhaal van de film zich afspeelt in het Getto van Warschau en niet in Nederland. Toch kunnen de Holocaust en de Jodenvervolging beschouwd worden als elementen uit een gemeenschappelijk oorlogsverleden. Voornamelijk doordat de Holocaust wordt beschreven als een verschrikkelijke gebeurtenis. Daarbij lijkt het er sterk op dat de recensenten 'ervaring'

¹⁶⁶ Zie voor synopsis van deze film de bijlage.

¹⁶⁷ Pieter van Lierop, 'Pianoklanken uit de hel', *Noordhollands dagblad* 28 november 2002.

¹⁶⁸ David Sneek, 'Minimalistische holocaust', *De Volkskrant* 28 november 2002.

hebben met het verbeelde verleden.¹⁶⁹ Dit kan wijzen op de verbeelding van een verleden, de Jodenvervolging, dat zich ook in Nederland heeft afgespeeld. Desondanks benadrukken de recensenten vooral dat de film een verleden toont dat zich in Warschau afspeelt.

Een belangrijk kritiekpunt op de historische accuratesse van de film is het gebruik van de voertaal Engels in de film, terwijl verbeelde Duitsers wel Duits spreken. Dat wijt de recensent van *De Volkskrant* aan een 'Hollywoodconventie' waarbij slachtoffers van de nazi's Engels horen te spreken.¹⁷⁰ *Het Parool* laat, zoals vaker, de film ook door het publiek recenseren. Mensen uit het publiek geven aan zich in Szpilman te herkennen en met hem mee te leven. Ze geven aan de oorlog te zien door zijn ogen. Er is hier dus een hoge mate van identificatie van de kijker met een slachtoffer van de Holocaust. Hierin wordt met afschuw gesproken over de Holocaust. Dit als algemeen opgevat beeld- de Holocaust als verschrikking- is dus niet alleen door recensenten gezien, maar ook door niet professionele bezoekers van de film *The Pianist*.

De laatste film waarvan de recensies in dit hoofdstuk worden geanalyseerd is de Duitse speelfilm *Der Untergang* uit 2004 van de Duitse regisseur Olivier Hirschbiegel. Deze film kwam in Nederland op 4 november 2004 in de bioscopen te draaien na in Duitsland vanaf 8 september 2004 te hebben gedraaid. De film is gebaseerd op het boek *Der Untergang: Hitler und das Ende des Dritten Reiches* uit 2002 van Joachim Fest die de laatste dagen van Adolf Hitler in de Führerbunker in Berlijn beschreef. In de film wordt een jonge secretaresse, Traudl Junge, gevolgd die net is aangenomen om te werken in de bunker waar ook Adolf Hitler verblijft in april 1945. Het hoofdpersonage in de film is daarmee eigenlijk Adolf Hitler die buitengewoon zwak en menselijk is verbeeld in de film.¹⁷¹ Deze film valt thematisch in te delen bij militaire aspecten, voornamelijk vanwege het feit dat de (militaire) top van Duitsland wordt gevolgd en er sprake is van bevelen voor het leger in de film. Militaire aspecten dekt wellicht niet geheel de lading vanwege het feit dat de film voornamelijk Hitler volgt, die weliswaar de leider is van Duitsland, maar die niet per definitie als militair valt in te delen. Deze film valt daardoor wellicht enigszins buiten de boot als het gaat om het onderscheid in thema's dat in de methodologie is gemaakt. Om genoemde reden is hij echter toch bij militaire aspecten ingedeeld.

¹⁶⁹ o.a. in: *Ibidem*.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ Zie voor synopsis van deze film de bijlage.

In *De Volkskrant* wordt de film gezien als een verbeelding van het Duitse oorlogsverleden. Dat komt naar voren in de zin: 'Op het moment dat Europa zich na een forse uitbreiding dient te herdefiniëren, biedt *Der Untergang* de kans Hitlers strijd en Duitslands misdadige verleden nog eens in een scherp licht te bekijken'.¹⁷² De recensent refereert hierbij aan het bestaan van een Europees kader waarbinnen de gebeurtenissen worden bekeken, maar de recensent is van mening dat het kader niet gemeenschappelijk is door expliciet naar Hitler en het Duitse misdadige verleden te verwijzen. Ook al stelt de recensent dat Hitler bepaald niet slecht uit de geschiedenis komt in deze film. Hij wordt getoond als mens die naast driftig en dominant ook vriendelijk en geïnteresseerd is.¹⁷³ Daarbij wordt duidelijk dat het zelfs niet het Duitse oorlogsverleden is dat hier wordt verbeeldt. Het is namelijk puur het verleden van de nazi- partijtop, die *Het Parool* 'een sekte' noemt.¹⁷⁴

Enkele recensenten merken op dat er een les- wat valt te leren over de Tweede Wereldoorlog voor Europa- in de film zit.¹⁷⁵ Dat lijkt te duiden op een transnationaal, Europees verleden dat wordt getoond in de film. In die zin wordt deze Duitse verbeelding toegeëigend als een transnationaal oorlogsverleden door de recensenten. Een visie die lijkt overeen te komen met die van Chris Lorenz.¹⁷⁶ Hij stelde dat Duitsland de geschiedenis van de oorlog door een Europese bril bekijkt, iets wat enkele recensenten bij deze film ook lijken te doen. Desondanks is *Der Untergang* in zijn geheel te specifiek om door de recensenten te worden toegeëigend en dat heeft te maken met de verbeelding van Hitler in de Führerbunker. Dit komt bijvoorbeeld naar voren in de recensie van *Vrij Nederland* waarin historicus Frank van Vree verklaart dat de film geen historische vertelling is, maar een 'op zichzelf staand drama dat verwijst naar een historische gebeurtenis'. Dat wil zeggen dat de film vooral een specifieke gebeurtenis verbeeldt, die Nederlandse recensenten niet toe-eigenen als een verbeelding van het Nederlandse oorlogsverleden.¹⁷⁷

¹⁷² Ronald Ockhuysen, 'Het naakte spook', *De Volkskrant* 4 november 2004.

¹⁷³ *Ibidem*; Jos van der Burg, 'Hitler was een mens', *Het Parool* 4 november 2004.

¹⁷⁴ Jos van der Burg, 'Hitler was een mens', *Het Parool* 4 november 2004.

¹⁷⁵ Ronald Ockhuysen, 'Het naakte spook', *De Volkskrant* 4 november 2004.

¹⁷⁶ Lorenz, 'Hete geschiedenis', 12-15.

¹⁷⁷ Frank van Vree, 'Het krankzinnige universum van de nazi's', *Vrij Nederland* 6 november 2004.

3.4 Conclusie

Net als in hoofdstuk 2 geldt voor dit hoofdstuk dat de films die zijn gerecenseerd slechts in zeer beperkte mate worden toegeëigend door de Nederlandse filmrecensenten als een verbeelding van een Nederlands of transnationaal oorlogsverleden. Ook hier worden vele verbeeldingen als specifiek buitenlands beschouwd door de recensenten. Dat is in de periode 1990-2005 het geval bij de films *Schindler's List*, *La Vita è Bella*, *Saving Private Ryan*, *The Thin Red Line*, *The Pianist* en *Der Untergang*. In de recensies van de film *Pearl Harbor* is er geen sprake van echte toe-eigening doordat de film een te specifiek Amerikaans oorlogsverleden verbeeldt, maar de recensenten zijn zich wel bewust van de impact van de verbeelde gebeurtenissen op de oorlog. Er wordt vastgesteld dat de gebeurtenissen in de film een grote impact hadden op de Tweede Wereldoorlog in Europa en Azië, en dus ook op Nederland. In die zin verbeeldt de film dus een transnationaal oorlogsverleden omdat de verbeelde gebeurtenissen voor een groot deel van de wereld belangrijk waren. Deze toe-eigening wordt volgens de recensenten echter teniet gedaan doordat de film weinig historisch accuraat is en het belang van de gebeurtenissen voor de Tweede Wereldoorlog niet genoeg benadrukt. Slechts de film *Paradise Road* wordt door recensenten toegeëigend als verbeelding van het Nederlandse oorlogsverleden. Dat heeft voornamelijk te maken met het feit dat er in de film Nederlanders zijn verbeeld die nadrukkelijk worden benoemd in de recensies. Het verbeelden van Nederlanders of Nederland in films lijkt een belangrijke voorwaarde voor recensenten te zijn om verbeeldingen als een specifiek onderdeel van het Nederlandse oorlogsverleden toe te eigenen. Dit is namelijk ook te zien bij recensies van de film *The Diary of Anne Frank* in het vorige hoofdstuk.

Net als in het voorgaande hoofdstuk is er ook in de periode 1990-2005 sprake van dat bepaalde elementen in de films wel worden toegeëigend als oorlogsverleden dat deels ook van Nederland is geweest. De Jodenvervolging/Holocaust (*Schindler's List*, *La Vita è Bella* en *The Pianist*) is daarvan het beste voorbeeld. Elementen in films die, net als in de periode 1945-1960, ook in deze periode worden beschouwd als een onderdeel van het Nederlandse oorlogsverleden zijn daden van nazi's en Duitsland en Japan als vijanden (bijna alle films).

De 'bundeling' van films per vijf jaar (in paragrafen) heeft, net als in het voorgaande hoofdstuk, geen specifieke resultaten opgeleverd. De verschillen in de wijze van toe-eigening tussen de gebundelde perioden van vijf jaar zijn niet duidelijk aanwezig in de analyse van de

recensies van de films. Omdat dit in het voorgaande hoofdstuk ook het geval was heeft het er veel van weg dat er in opeenvolgende korte perioden van vijf jaar te weinig veranderingen zijn in de wijze van toe-eigening, ze zijn in ieder geval niet zichtbaar. Dat de wijze van toe-eigening tussen twee verder uit elkaar liggende perioden wel verschilt, zoals tussen de perioden 1945-1960 en 1990-2005, blijkt uit de hierop volgende hoofdstukken.

De thematische indeling van de films verschilt in de periode 1945-1960 enigszins met de periode 1990-2005. Vooral het thema vervolging komt in laatstgenoemde periode vaker voor in speelfilms:

Film	Thema
<i>Schindler's List</i>	Illegaliteit/vervolging
<i>Paradise Road</i>	vervolging
<i>La Vita è Bella</i>	vervolging
<i>Saving Private Ryan</i>	militaire aspecten
<i>The Thin Red Line</i>	militaire aspecten
<i>Pearl Harbor</i>	militaire aspecten
<i>The Pianist</i>	vervolging
<i>Der Untergang</i>	militaire aspecten

Als naar de thema's van de films wordt gekeken valt op dat vooral films waarin vervolging voorkomt het element Holocaust wordt toegeëigend als een transnationaal oorlogsverleden. Uit de recensies blijkt duidelijk dat Nederland te maken had met de Holocaust, maar ook met de vervolging in Azië (*Paradise Road*). Dat is echter niet het geval bij het thema militaire aspecten waarin vooral buitenlandse legers zijn verbeeld waarvan de Nederlandse filmrecensenten weinig kennis lijken te hebben. Dat komt aan de orde bij de films *Saving Private Ryan*, *The Thin Red Line*, *Pearl Harbor* en *Der Untergang*. In de volgende hoofdstukken zal hier verder op worden ingegaan.

Een belangrijke voorwaarde van toe-eigening van die elementen is de historische accuratesse van de speelfilms. Zoals naar voren komt bij *Saving Private Ryan* en *Pearl Harbor* zorgt die accuratesse ervoor dat enkele filmelementen juist niet worden toegeëigend door de Nederlandse filmrecensenten. Bij *Pearl Harbor* komt sterk tot uiting dat de historische

accuratesse ervoor zorgt dat de recensenten de film als ongeloofwaardig zien en dat heeft invloed op de mate waarin de film of enkele elementen worden toegeëigend. Opvallend is dat dit geen kritiekpunt is bij films die fictieve gebeurtenissen uitbeelden. Daarbij wordt niet verwezen naar de historische accuratesse. Onduidelijk is waarom dit het geval is.

Hoofdstuk 4: Militaire aspecten in speelfilms

In de twee voorgaande hoofdstukken is naar voren gekomen waar de films thematisch gezien zijn ingedeeld in het kader van dit onderzoek. Die thematische indeling is terug te vinden in de conclusies van de twee voorgaande hoofdstukken. Daaruit blijkt dat het thema militaire aspecten het meest voorkomende thema is als beide perioden, die worden onderzocht in dit hoofdstuk, bij elkaar worden genomen. Daarnaast is naar voren gekomen dat in veel gevallen de films door recensenten niet worden beschouwd als een gedeeld oorlogsverleden, maar dat er in die films wel elementen zijn die worden toegeëigend als (deel van) het Nederlandse oorlogsverleden.

In dit hoofdstuk zullen die elementen binnen het thema militaire aspecten worden geanalyseerd en zal onderzocht worden in hoeverre het thema en de elementen worden toegeëigend door de Nederlandse filmrecensenten. Daarbij zal naar voren komen hoe de toe-eigening in de periode 1945-1960 verschilt van de periode 1990-2005. Vanwege het feit dat het thema militaire aspecten het vaakst voortkomt in de onderzochte films, wordt er hier in een apart hoofdstuk ingegaan op dat thema en de bijbehorende elementen die eventueel zijn toegeëigend. In dit hoofdstuk zullen deelvragen 2 en 3, zoals die zijn beschreven in hoofdstuk 1, centraal staan. Belangrijk zal onder meer zijn hoe het goed/fout onderscheid wordt toegeëigend door de Nederlandse recensenten.

Voor de volledigheid zijn de tabellen in de conclusies van hoofdstukken 2 en 3 hieronder samengevoegd. Voor de twee hierop volgende hoofdstukken zal onderstaande tabel ook leidend zijn:

Film	Thema
<i>The Best Years of Our Lives</i>	militaire aspecten
<i>08/15 Teil 1: In der Kaserne</i>	militaire aspecten
<i>Canaris</i>	illegaliteit/ militaire aspecten
<i>Des Teufels General</i>	militaire aspecten/illegaliteit
<i>The Bridge on the River Kwai</i>	militaire aspecten/vervolging/collaboratie
<i>The Diary of Anne Frank</i>	vervolging
<i>Subda Cheloveka</i>	militaire aspecten/vervolging

<i>Die Brücke</i>	militaire aspecten
<i>Schindler's List</i>	Illegaliteit/vervolging
<i>Paradise Road</i>	vervolging
<i>La Vita è Bella</i>	vervolging
<i>Saving Private Ryan</i>	militaire aspecten
<i>The Thin Red Line</i>	militaire aspecten
<i>Pearl Harbor</i>	militaire aspecten
<i>The Pianist</i>	vervolging
<i>Der Untergang</i>	militaire aspecten

4.1 Rol van militaire aspecten in films en recensies

De speelfilms van dit onderzoek, waarvan het thema militaire aspecten is, zijn voornamelijk afkomstig uit Duitsland en de Verenigde Staten. Slechts de films *The Bridge on the River Kwai* en *Subda Cheloveka* zijn afkomstig uit andere landen. In alle Duitse films van het onderzoek wordt een Duits standpunt gevolgd in de gang van zaken. Dat houdt in dat het verhaal wordt verteld vanuit het voor Nederland vijandige Duitse perspectief. Voor de andere films met het thema militaire aspecten geldt dit echter niet en wordt een voor Nederland vriendschappelijk standpunt gevolgd in de films.

Dat is onder meer het geval in *The Best Years of Our Lives*. In deze film is er geen sprake van een verbeelding van Duitsers, Japanners of Italianen. De film gaat over drie militairen die kampen met fysieke en psychologische problemen na terugkomst in de Verenigde Staten. Zodoende is er geen sprake van vijanden en vrienden in de Tweede Wereldoorlog en de recensenten van de film verwijzen hier ook niet naar. Er wordt voornamelijk beschreven hoe de Amerikaanse hoofdrolspelers in de film kampen met problemen als gevolg van de oorlog. De enige duidelijke indicatie van opponenten in de recensies zit in het volgende citaat: 'in onze naoorlogse tijd duizenden en nog eens duizenden militairen, niet alleen Amerikaanse en Engelse, maar ook Duitse, die allen in een geestelijk en daarnaast dikwijls nog in een lichamelijk verwoeste positie teruggeplaatst worden in een maatschappij die hen vaak liefdeloos en zonder begrip ontvangt'. Wat hieraan opvalt is dat, de voor Nederland

vijandige, Duitse militairen samen met de militairen van Nederlandse bondgenoten worden beschouwd als slachtoffers van de oorlog. Er is hierin dus geen duidelijk onderscheid van de recensent waar te nemen in goed of fout. Dit heeft waarschijnlijk te maken met het feit dat Duitsland of Japan bijna niet worden genoemd in recensies van deze film. Daaruit wordt eigenlijk alleen duidelijk dat de Amerikaanse militairen streden tegen Duitse en Japanse militairen, maar verder wordt daar niet op ingegaan. Wel wordt er gesproken over een fragment in de film waarin een van de hoofdpersonen vertelt over een heuvel waarop Japanners zaten waartegen werd gevochten, maar over de Japanners geven de recensenten geen oordeel.¹⁷⁸ Het fragment is wellicht te marginaal, maar waarschijnlijk beschrijft de recensent slechts wat de hoofdpersoon vertelt en daarbij is er geen ruimte voor een eigen invulling of oordeel van de recensent over Japan als vijand.

In *08/15 Teil 1: In der Kaserne, Canaris, Des Teufels General* en *Die Brücke* wordt een Duits militair oorlogsverleden verbeeld volgens de Nederlandse recensenten. Wat naar voren komt uit de recensies van deze films, is dat er voornamelijk wordt gesproken over een strikt onderscheid tussen goede en foute Duitsers. In de recensies van de films *Canaris* en *Des Teufels General* wordt in dit kader gesproken over verzet en illegale activiteiten, elementen die in hoofdstuk 6 worden behandeld. Het beeld van Duitsland als fout of vijandig vanuit Nederlands perspectief wordt bevestigd in de recensies van *08/15 Teil 1: In der Kaserne* en *Die Brücke*. Vooral in eerstgenoemde film komt dit naar voren. Het Duitse verleden dat hier volgens de recensenten is verbeeld leidt ertoe dat er vanuit Nederlands perspectief negatief tegen de verbeelding van het Duitse leger wordt aangekeken en zoals uit hoofdstuk 2 blijkt worden de gebeurtenissen in de Duitse films rond het Duitse leger (ook in *Canaris* en *Des Teufels General*) als eigen aan het Duitse oorlogsverleden beschouwd. Vandaar dat de gebeurtenissen rond het leger niet worden toegeëigend als (deel van) het Nederlandse oorlogsverleden. In de recensies van *08/15 Teil 1: In der Kaserne* leidt dat er bijvoorbeeld toe dat de verbeelde Duitse kadaverdiscipline wordt beschreven als fout. *De Groene Amsterdammer* ziet hierin dan ook een verbeelde vijand: 'Wanneer een Bundesminister een Duits burger van nazisme- nu of in het heden- beschuldigt, kan men er van op aan dat het klopt'.¹⁷⁹ De term 'nazisme' heeft in de krant een negatieve lading en dat wordt verbonden aan de Duitse burgers die zich dus allemaal schuldig lijken te hebben gemaakt aan nazisme,

¹⁷⁸ S. Carmiggelt, 'Als de frontsoldaten terugkeren', *krant onbekend* datum onbekend.

¹⁷⁹ H. Wielek en C. Boost, '08-15 Het Boek. De Film.' *De Groene Amsterdammer* 29 januari 1955.

volgens de recensent. De vijandigheid ten opzichte van Duitsland is hierin duidelijk zichtbaar. Dat geldt ook voor de recensies van de films *Des Teufels General* en *Canaris* waarin weliswaar goede Duitsers worden waargenomen, maar zij lijken uitzonderingen op de regel 'Duitsers zijn fout' te zijn. In recensies van *08/15 Teil 1: In der Kaserne* zijn Duitsers fout doordat zij verbonden aan dat nazisme zijn. In tegenstelling tot *Des Teufels General* en *Canaris* zien de recensenten hier echter geen uitzondering op die stelregel en wordt er niet gesproken over 'goede Duitsers' als uitzonderingen. *De Telegraaf* is iets genuanceerder als het gaat om dit beeld. Hier wordt het Duitse volk niet verweten in zijn geheel fout te zijn, maar is er sprake van een onderscheid tussen het leger dat 'schorriemorrie' was en het Duitse volk dat het leger als zodanig beschouwd.¹⁸⁰

De recensies over *Die Brücke* sluiten aan bij de recensies van *Des Teufels General* en *Canaris* doordat er uitzonderingen op 'foute Duitsers' worden waargenomen in de film. Duitsland heeft weliswaar vreselijke daden op zijn geweten, maar er wordt in bijvoorbeeld *De Tijd/Maasbode* gesproken over een humane Duitse officier die de jonge jongens in de film wil sparen voor het leed van de Tweede Wereldoorlog. Daar sluit het *Algemeen Handelsblad* zich bij aan. Alhoewel de recensent aangeeft dat Nederland het slachtoffer is geweest van Duitse oorlogsdaden, vraagt hij zich af in hoeverre iedere Duitser schuldig is aan oorlogsmisdaden.¹⁸¹ Deze recensie is als enige genuanceerd over het aandeel van alle Duitsers in misdaden van de Tweede Wereldoorlog in de periode 1945-1960. Vanwege die nuance over de vraag in hoeverre alle Duitsers schuldig zijn, past deze recensie veel beter in de periode 1990-2005 waarin die nuance ook is te zien. In de recensie van *De Tijd/Maasbode* valt tevens op dat de gebeurtenissen door het oog van de Duitse jongens wordt gevolgd met het citaat 'Het regiment, waarbij zij zijn ingedeeld, moet trachten de vijand tot staan te brengen!'.¹⁸² De gebeurtenissen worden dus vanuit Duits oogpunt aanschouwd, maar dit betekent dat de voor Nederland bevriende Amerikanen in de film als vijanden worden gezien. Dit heeft echter te maken met het perspectief dat in de film wordt gevolgd. Datzelfde is waar te nemen in *De Volkskrant*: 'Voor de burgerbevolking was de oorlog nog maar een kwestie van dagen, militairen zochten op de vlucht een goed heenkomen van de doorstotende vijand, maar de kind- soldaten, tot het laatste toe volgestampt met

¹⁸⁰ Gijsbreght, 't Kleine mannetje', *De Telegraaf* 10 februari 1955.

¹⁸¹ Auteur onbekend, 'Duitsers en hun verleden', *Algemeen Handelsblad* 17 september 1960.

¹⁸² Auteur onbekend, 'Nutteloos offer van de jeugd', *De Tijd/ Maasbode* 17 september 1960.

vaderlandslievende Hitler- Jugend- leuzen, meenden te kunnen standhouden in de hopeloze strijd'.¹⁸³ Hier gaat het ook om het perspectief in de film dat wordt gevolgd. Desondanks zijn deze recensies wel kritisch op Duitse daden in de Tweede Wereldoorlog en wordt Duitsland gezien als tegenpool of vijand van Nederland in de oorlog.

In de recensies van de Duitse films uit de periode 1945-1960 komt naar voren dat Duitsland als het ware een collectieve schuld heeft aan de Tweede Wereldoorlog waarvan onder andere Nederland het slachtoffer was. In die zin wordt Duitsland en de gehele bevolking als een vijand van Nederland toegeëigend door de recensenten. In recensies van *Canaris, Des Teufels General* en *Die Brücke* wordt er voornamelijk gesproken over de aanwezigheid van enkele goede Duitsers, ten teken dat die er ook waren tussen de rest die 'niet goed' was. Het gaat hier om enkele uitzonderingen binnen de Duitse bevolking. In de recensies van *08/15 Teil 1: In der Kaserne* is er echter geen sprake van uitzonderingen en wordt Duitsland in zijn geheel als fout gezien. Het benoemen van het Duitse schuldgevoel geeft aan dat de schuld van de oorlog wel degelijk aan Duitsland wordt gegeven, de nuance is echter dat lang niet iedere Duitser verantwoordelijk was voor die schuld. Deze nuance was echter uniek voor recensies van Duitse films in de periode 1945-1960.

In tegenstelling tot alle andere films uit de periode 1945-1960 met als thema militaire aspecten speelt *The Bridge on the River Kwai* zich niet af in Europa maar in Zuidoost- Azië en dat brengt met zich mee dat niet Duitsland de centrale As-mogendheid is, maar Japan. De recensies van de film richten zich hoofdzakelijk op de Britse kolonel Nicholson die volgens de recensenten collaboreert met de Japanse vijand. Dat terwijl Groot- Brittannië juist een bondgenoot van Nederland was in de oorlog. Dit wordt in hoofdstuk 6, als het thema collaboratie wordt behandeld, verder uiteengezet. Over de militaire verhoudingen tussen het Britse- en Japanse leger wordt duidelijk dat er in de Nederlandse recensies ietwat neerbuigend wordt gedaan over de Japanse onkunde om een brug te bouwen. Dat terwijl de Britse militairen juist als kundig en gedisciplineerd worden beschreven. In die zin valt op dat de Britse soldaten als bondgenoot van Nederland als de 'slimme' soldaten worden gezien door de recensenten.¹⁸⁴ De verbeelding van kundige en gedisciplineerde Britse militairen en onkundige Japanners wordt in die zin dus toegeëigend door de Nederlandse recensenten. In

¹⁸³ Auteur onbekend, 'Zo was Duitsland geworden toen het de oorlog verloor', *De Volkskrant* 17 september 1960.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

hoeverre er sprake is van westerse of geallieerde verwantschap komt niet naar voren in de recensies.

In recensies van de Russische film *Subda Cheloveka* is er geen sprake van dat Duitsland, Italië of Japan als As-mogendheden als vijand worden gezien vanuit Nederlands oogpunt. Tussen de regels door wordt hier en daar gerefereerd aan de gruweldaden en onmenselijkheden van de Duitsers ten tijde van de Tweede Wereldoorlog, maar daar blijft het bij.¹⁸⁵ Op het moment dat de film uitkwam woedde de Koude Oorlog en in de Nederlandse recensies wordt duidelijk dat die gebeurtenis van invloed was op de recensies over deze film. Diverse malen wordt er namelijk gesproken over de dapperheid en goedheid van het hoofdpersonage bij het Rode Leger. De recensenten zijn van mening dat hij teveel wordt benadrukt als held van de Sovjet Unie. Daardoor kan de link tussen het vrije westen tegenover het communistische oosten worden waargenomen in de recensies. De Sovjet Unie wordt verweten kritiekloos en propagandistisch te zijn over het eigen oorlogsverleden.¹⁸⁶ Vooral de rol van de hoofdrolspeler als militair in het Rode Leger is voer voor kritiek van de recensenten. Op het moment dat *Subda Cheloveka* werd uitgebracht was er sprake van een felle Koude Oorlog. Hierbij lijkt het er in de recensies op dat het vijandschap tussen de Verenigde Staten en de Sovjet Unie voor Nederlandse recensenten relevanter was geworden dan het vijandschap tussen de Geallieerden en As-mogendheden in de Tweede Wereldoorlog.

Saving Private Ryan, *The Thin Red Line* en *Pearl Harbor* hebben als thema militaire aspecten en spelen zich af in verschillende delen van de wereld. *Pearl Harbor* gaat, net als *The Thin Red Line*, over de oorlog in de Stille Oceaan. *Saving Private Ryan* speelt zich daarentegen af in Europa. Voor deze films, op *The Thin Red Line* na, geldt dat de recensenten de verbeelding van de oorlog sterk Amerikaans- nationalistisch vinden. De recensenten van deze films zien in *Saving Private Ryan* en *Pearl Harbor* een sterke mate van patriottisme. Dat terwijl de recensenten vinden dat de filmmakers de Amerikaanse vijanden, Japan en Duitsland, niet historisch accuraat hebben verbeeld. Dat zorgt ervoor dat de verbeelde Duitsers en

¹⁸⁵ o.a. in: Auteur onbekend 'Een Russisch meesterwerk', *Het Vrije Volk* 10 oktober 1959.

¹⁸⁶ G. Alingh Brugmans, "'Het lot van een mens': herstel van Russische filmtraditie', *De Telegraaf* 19 september 1959; C. Boost, 'Het lot van een mens', *De Groene Amsterdammer* 19 september 1959; Auteur onbekend 'Een Russisch meesterwerk', *Het Vrije Volk* 10 oktober 1959.

Japanners niet als vijanden van Nederland worden geïdentificeerd. De verbeelde vijand komt namelijk niet overeen met de vijand uit het Nederlandse oorlogsverleden.

Dat de Duitsers desondanks als de echte vijanden uit de oorlog worden gezien komt naar voren uit de recensie van het *Utrechts Dagblad* over de film *Saving Private Ryan*. Daarin wordt vastgesteld dat de Tweede Wereldoorlog 'zo ongeveer de laatste oorlog waarin goed en fout duidelijk waren' is.¹⁸⁷ De context is hier dat het in de Tweede Wereldoorlog duidelijk was waarvoor men vecht. Dit in tegenstelling tot bijvoorbeeld de Vietnamoorlog waarvan wordt gesteld dat de vijand niet bekend was. De recensent doelt hier op de goede Geallieerden en de foute Duitsers. Dat doet hij echter zonder deze groepen/volken bij naam te noemen. De recensent vindt dit voor zichzelf spreken bij het aanschouwen van deze film waardoor hij het daadwerkelijk benoemen van goed en fout in de oorlog achterwege laat. De recensent van *Het Parool* is van mening dat er sprake is van een Amerikaans nationalistische verbeelding van de landing op Omaha Beach in Normandië.¹⁸⁸ In een aantal recensies wordt de makers van de film verweten dat het Amerikaanse oorlogsverleden te heroïsch is verbeeld. Hetzelfde wordt in sterkere mate door de recensenten verweten aan de makers van *Pearl Harbor*. Daarin lijkt alles wat niet Amerikaans is in de film vreemd over te komen op de recensenten. De Amerikaanse vijand Japan komt daardoor volgens *NRC Handelsblad* over als een 'raar volk'. Ze grommen continue in de film en doen constant vreemde dingen volgens de recensent. Toch geeft de recensent aan dat de Japanners in de film niet echt vijandig zijn tegenover de Amerikanen, dit omwille van de Japanse afzetmarkt van de film. De Japanners worden volgens de recensent verbeeldt als brave, zonderlinge lieden die een andere cultuur hebben dan de Amerikanen.¹⁸⁹ In een recensie van *Het Parool* wordt aangegeven dat de Japanners politiek correct worden geportretteerd door de wijze waarop zij de oorlog beginnen in de film. Daarin wordt getoond dat de olieboycot van de Verenigde Staten voor Japan, als vergelding voor de Japanse invasie in China, aan de basis stond van de Japanse aanval op 7 december 1941. Net als in *NRC Handelsblad* wordt de reden van deze politiek correcte verbeelding van de Japanners gezocht in de commerciële mogelijkheden van de film in dat land.¹⁹⁰ De makers weigeren daardoor de Japanners 'als

¹⁸⁷ Leo Bankersen, 'Meeslepemde landing op Normandië', *Utrechts Nieuwsblad* 16 september 1998.

¹⁸⁸ Mark Moorman, 'Een missie naar het hart van de oorlog', *Het Parool* 16 september 1998.

¹⁸⁹ Ian Buruma, 'Kamikaze', *NRC Handelsblad* 1 juni 2001.

¹⁹⁰ Viktor Frölke, 'Jap is geen lafaard in Disney's Pearl Harbor', *Het Parool* 31 mei 2001.

boemannen af te schilderen'.¹⁹¹ De recensenten zien in de film daarom geen goede verbeelding van de Japanners.¹⁹² De recensenten geven om die reden geen echt oordeel over de Nederlandse positie ten opzichte van Japan als vijand. Puur omdat de verbeelding volgens de recensenten niet overeen komt met de historische werkelijkheid en de echte Japanners in de Tweede Wereldoorlog. De verbeelde vijand wordt dan ook niet als de echte vijand beschouwd door de filmrecensenten.

The Thin Red Line onderscheidt zich daarvan doordat er sprake is van een puur Amerikaans gezichtspunt in de Tweede Wereldoorlog. De recensenten van de film richten zich vooral op de ontwikkelingen van de verbeelde Amerikaanse soldaten. Er wordt niet gesproken over de vijandelijke acties en intenties van de Japanners. Wel komt naar voren dat de Amerikaanse troepen op Guadalcanal strijden tegen Japanse soldaten. Vanwege het feit dat de Amerikaanse soldaten worden gevolgd in de film ligt het perspectief bij hen en daardoor worden de Japanners vanuit dit standpunt als vijanden gezien.¹⁹³ Over de Nederlandse betrokkenheid in de oorlog, voornamelijk in Nederlands- Indië, wordt er niets gemeld. De strijd om Guadalcanal is dan ook een strijd die weliswaar relatief dicht bij Nederlands- Indië was, maar toch niet zo dichtbij om te spreken van een strijd waarin Nederlandse- of koloniale soldaten waren betrokken.

De laatste film met als thema militaire aspecten in het onderzoek is *Der Untergang*. Duitsland wordt, in de recensies, niet langer als een vijand voor Nederland beschouwd zoals dat wel het geval was bij onder meer de films *Canaris* en *Des Teufels General*. Het zijn Hitler en de nazi's die met hun 'megalomane gedrag' als verantwoordelijk en vijandig worden gezien door de recensenten. Toch wordt Hitler niet beschouwd als de grote leider van de kwaadaardige nazi's of als iemand die het kwaad vertegenwoordigt. De recensenten zien hem in deze film (in tegenstelling tot in andere films) juist als een man van vlees en bloed die vreselijke gebeurtenissen op zijn geweten heeft. Belangrijk is dat de schuld van de gebeurtenissen in de Tweede Wereldoorlog niet bij Duitsland wordt gelegd, maar bij individuen zelf.¹⁹⁴ Hieruit blijkt dat er in de periode 1945-1960 sprake was van een beeld van Duitsland als fout land met enkele goede Duitsers, terwijl het beeld in de periode 1990-2005

¹⁹¹ Ronald Ockhuysen, 'Oorlog met oosterse wijsheden', *De Volkskrant* 28 juni 2001.

¹⁹² o.a. in: Ab Zagt, 'Spelletje zeeslag uit de computer', *Algemeen Dagblad* 28 juni 2001.

¹⁹³ Harry Hosman, 'Malick is een zonderling' *VPRO- Gids* 20 januari 1999.

¹⁹⁴ o.a. in: Gawie Keyser, 'Blote voetjes in een bunker', *De Groene Amsterdammer* 29 oktober 2004.

juist was dat iedere Duitser zijn of haar eigen pad in de oorlog koos. Desondanks is die keuze, of die nu goed of fout was, een menselijke keuze. In de film *Der Untergang* identificeren de recensenten Hitler en zijn nazi's wel als vijand, maar dit beeld is sterk genuanceerd volgens hen. Zij nemen dus een nuance waar in de film als het gaat over Hitler en de nazi's en eigenen zich die nuance in de verbeelding toe.

4.2 Militaire gevechten

Een belangrijk verschil in de recensies is de wijze waarop militaire gevechten worden waargenomen en worden toegeëigend. In de periode 1945-1960 worden er geen waardeoordelen gegeven over de realiteit van de gevechten. In de periode 1990-2005 is dit sterk veranderd en draagt de realiteit van de verbeelde vechtscènes sterk bij aan de wijze waarop de buitenlandse speelfilms worden toegeëigend. Van slechts vier van de zestien onderzochte films wordt er daadwerkelijk iets gezegd in de recensies over de gevechtsscènes in de films. Dat zijn *Die Brücke*, *The Bridge on the River Kwai*, *Saving Private Ryan* en *Pearl Harbor*, films die allemaal als thema militaire aspecten hebben. In hoofdstuk 2 is uitgelegd dat de film *Saving Private Ryan* uit 1998 een erg realistische verbeelding van de bevrijdingsoperatie van de geallieerden op 6 juni 1944 is in de ogen van de recensenten van de film. Daardoor worden vechtscènes als buitengewoon realistisch beschouwd en is het oordeel van de Nederlandse recensenten dat de film zeer dichtbij de werkelijkheid van D-Day komt.¹⁹⁵ In iets mindere mate is dit ook het geval bij de film *Pearl Harbor*. Daarin wordt de verbeelding van de Japanse aanval (uitsluitend de verbeelding van de gevechten) sterk geprezen doordat de gevechtsscènes zeer realistisch zijn verbeeld volgens de recensenten van de film.¹⁹⁶

In de periode 1945-1960 ligt de nadruk in de recensies niet op hoe realistisch de vechtscènes zijn verbeeld, maar meer op de weergave van wat er nu precies gebeurde bij de vechtscènes. De recensenten van de films *The Bridge on the River Kwai* en *Die Brücke* geven uitsluitend aan wat er gebeurde in die verbeelde gevechten en dat leidt tot een opsomming van enkele gebeurtenissen zonder dat duidelijk wordt in hoeverre die scènes als historisch accuraat

¹⁹⁵ Pieter Bots, 'John Wayne voorbij', *Het Parool* 12 september 1998; Mark Moorman, 'Een missie naar het hart van de oorlog', *Het Parool* 16 september 1998.

¹⁹⁶ o.a. in: Ian Buruma, 'Kamikaze', *NRC Handelsblad* 1 juni 2001.

worden beschouwd. In de recensies van *The Bridge on the River Kwai* wordt bij de gevechten verwezen naar de afsluitende scène waarin de brug die, door Japanse militairen met behulp van Britse krijgsgevangenen, is gebouwd wordt opgeblazen door de geallieerden. De beschrijving is als volgt in *Vrij Nederland*: 'Verbijsterd en ontzet voor het lot van de brug die nu 'zijn' brug geworden is, tracht kolonel Nicholson het ontsteken der ladingen te verhinderen- zonder acht te slaan op het feit, dat het zijn eigen landgenoten zijn, die een order van hogerhand hebben uit te voeren'.¹⁹⁷

Uit onder andere bovenstaande beschrijving kan worden geconcludeerd dat er in de periode 1945-1960 veelal sprake is van een beschrijving van de vechts scènes in de recensies, terwijl er in de periode 1990-2005 veel meer een oordeel wordt gegeven over de mate van realiteit en de historische accuratesse van de verbeelde gevechten. *Het Parool* beschrijft de landing van D- Day in *Saving Private Ryan* als volgt: 'En spoorstrans verandert de kust van Normandië in één groot slagveld. Spielberg heeft dit inferno zo realistisch gefilmd dat de kijker het gevoel heeft zelf voor zijn leven te moeten hollen'. Desondanks wordt er in de meeste recensies wel gesproken over de 'Amerikaanse inzet in de Tweede Wereldoorlog' ten teken dat het toch echt een verbeelding van het Amerikaanse oorlogsverleden is.¹⁹⁸ Dergelijke uitingen in recensies leiden ertoe dat duidelijk wordt in hoeverre er in de periode 1990-2005 sprake was van identificatie met het verbeelde verleden in de film. Dat is niet het geval voor de periode 1945-1960, vooral doordat de recensenten de vechts scènes slechts beschrijven. Daardoor wordt niet duidelijk in hoeverre zij de vechts scènes identificeren als het eigen oorlogsverleden. Als er wordt gesproken over de mate van realiteit wordt wel duidelijk of de recensenten het oorlogsverleden toe-eigenen als een verbeelding van (een deel van) het Nederlandse oorlogsverleden. Zo worden de vechts scènes in *Pearl Harbor* als historische zeer accuraat beschouwd (want ze hebben echt plaatsgevonden) en wordt er in enkele recensies aangegeven dat de verbeelde gevechten belangrijk waren voor het wereldwijde verloop van de Tweede Wereldoorlog, dus ook voor Nederland. De gevechten in deze film worden dus toegeëigend als deel van het Nederlandse oorlogsverleden. Dat wordt aangegeven in hoeverre de realistische gevechten belangrijk waren voor de wereldwijde oorlog, leidt tot een oordeel of de gevechts scènes wel of niet worden toegeëigend door de Nederlandse

¹⁹⁷ L.J. Jordaan, 'Grote prestatie op filmgebied', *Vrij Nederland* 19 april 1958.

¹⁹⁸ o.a. in: Rob de Karn, 'Soldatentranen in een oceaan van bloed', *Nieuwsblad van het Noorden* 16 september 1998; Ab Zagt, 'Helden in de hel', *Algemeen Dagblad* 17 september 1998.

filmrecensenten. Dat wordt niet duidelijk uit de beschrijvingen van de gevechten die worden gegeven in de periode 1945-1960. Onduidelijk is in hoeverre de verbeelde gevechten belangrijk waren voor het Nederlandse oorlogsverleden in deze periode. De wijze waarop vechtschènes worden toegeëigend is dus veranderd tussen beide perioden.

4.3 Toe-eigening van belangrijke militaire gebeurtenissen

In recensies van films met als thema militaire aspecten komt naar voren dat de recensenten zich bewust zijn van gebeurtenissen die belangrijk zijn geweest voor het verloop van de oorlog wereldwijd. Dit is onder meer het geval voor de films *Pearl Harbor* en *Saving Private Ryan* waarin recensenten duidelijk naar voren halen dat in de films een militair verleden (De aanval op Pearl Harbor, de Doolittle Raid en de bevrijdingsactie in Normandië) is verbeeld dat belangrijk was voor het verloop van de oorlog en het Nederlandse oorlogsverleden.¹⁹⁹ In die zin worden de verbeelde gebeurtenissen toegeëigend als een verbeelding van een transnationaal en ook van een Nederlands oorlogsverleden. De twee bovengenoemde films zijn de enige twee films uit het onderzoek waarvan verbeelde militaire gebeurtenissen worden toegeëigend als deel van het Nederlandse oorlogsverleden door de filmrecensenten. Het verschil tussen de perioden is dat er wel sprake is van toe-eigening van dit element in de periode 1990-2005, maar dat die toe-eigening er geenszins is in de periode 1945-1960. Er is dus een verschil waar te nemen in de toe-eigening van het element militaire gebeurtenissen in films uit beide perioden. Het is mogelijk dat recensenten zich het belang van de verbeelde militaire operaties zijn gaan realiseren in de loop van de tijd. Het lijkt erop dat zij daarom verbeeldingen van gebeurtenissen zijn gaan toe-eigenen als verbeelding van het Nederlandse, maar ook van het transnationale, oorlogsverleden.

4.4 Adolf Hitler

Hoewel Adolf Hitler niet uitsluitend of vanzelfsprekend tot het thema militaire aspecten behoort, is het lastig om zijn persoon in te delen in een van de thema's van het onderzoek. Vanwege het feit dat hij de hoogste (militaire) leider van Duitsland was wordt hij echter toch

¹⁹⁹ Remke de Lange, 'Overdadige actie voor pubers', *Trouw* 28 juni 2001.

bij dit thema ingedeeld. De rol van Hitler in Nederlandse recensies van speelfilms over de Tweede Wereldoorlog is sterk veranderd in de periode 1990-2005 ten opzichte van de periode 1945-1990. Dat is gebeurd door de film *Der Untergang* uit 2004. In geen enkele andere film uit het onderzoek speelt Hitler een belangrijk rol, maar toch wordt hij in vele recensies benoemd en toegeëigend als deel van het Nederlandse oorlogsverleden. In die zin is Hitler als element een onderdeel van het transnationale oorlogsverleden. Het feit dat leiders van andere As-mogendheden niet zijn benoemd in recensies en Hitler als leider van Duitsland wel, zegt wat over zijn rol in de Tweede Wereldoorlog in de ogen van de recensenten. Benito Mussolini als leider van Italië wordt nergens genoemd en ook de Japanse keizer Hirohito wordt niet aangehaald door de filmrecensenten. Ondanks dat de Italiaanse en Japanse rol in de Europese oorlog kleiner was dan de Duitse, kan dit als erg opvallend worden beschouwd omdat deze leiders samen met Adolf Hitler de hoogste (militaire) leiders van hun land waren. Hen wordt echter niet op persoonlijke titel verweten verantwoordelijk te zijn voor oorlogsmisdaden. Iets dat Hitler wel wordt verweten. Hij wordt door vele recensenten beschouwd als de hoogste leider van het vijandelijke Duitsland en daardoor is hij bijna de personificatie van fout en slecht voor filmrecensenten. In de periode 1945-1960 komt dit bijvoorbeeld tot uiting in recensies van de film *Canaris*. Daarin wordt verwezen naar heldhaftig verzet tegen 'Hitler en zijn regime'.²⁰⁰ In recensies van *Die Brücke* wordt ook verwezen naar Hitler met onder andere de woorden: 'de catastrofe waarin Hitler en de zijnen Europa en de wereld hebben gestort'.²⁰¹ Ook in recensies uit de periode 1990-2005 wordt Hitler beschreven als de man die de kwaadaardige nazi's leidde. Hij en zijn regime worden als verantwoordelijk gezien door de recensenten, zonder dat hij in een van de films daadwerkelijk is verbeeld. Er wordt dus welhaast gesproken over een onzichtbare gedaante door de recensenten in de films. Het lijkt aan te tonen in hoeverre Hitler een rol speelde in de Tweede Wereldoorlog volgens de recensenten. Dit gebeurt onder meer in de recensies van *Schindler's List* waarin Schindler wordt verweten 'zich in het kielzog van de troepen van Hitler met zijn fabriek in Polen' te hebben gevestigd.²⁰²

In de recensies van *Der Untergang* komt aan de orde dat Hitler anders wordt bekeken dan in alle andere films. De verbeelding van Hitler wordt menselijk genoemd. De recensenten

²⁰⁰ o.a. in: H. Wielek, 'Canaris. Een tragische avonturier, op het witte doek', *Tijd en Taak* 16 april 1955.

²⁰¹ Auteur onbekend, 'Duitsers en hun verleden', *Algemeen Handelsblad* 17 september 1960.

²⁰² Ab Zagt, 'Spielberg snoert critici de mond', *Algemeen Dagblad* 3 maart 1994.

stellen dat Hitler 'een onecht personage' was in alle films tot en met *Der Untergang*.²⁰³ Hitler verandert dan ook van een monster in andere films, naar een mens in *Der Untergang*.²⁰⁴ Het resultaat van die vermenselijking in de film leidt ertoe dat hij onder de andere mensen wordt geschaard en deel gaat uitmaken van de mensheid volgens recensenten.²⁰⁵ Hitler wordt door recensenten van alle films toegeëigend als een onderdeel van het Nederlandse of transnationale oorlogsverleden. In eerste instantie gebeurde dat door hem als het 'kwaad' toe te eigenen. Onder invloed van *Der Untergang* is dit echter veranderd en wordt Hitler in de recensies van deze film toegeëigend als een gewoon mens zoals ieder ander.

4.5 Conclusie

In dit hoofdstuk is uiteengezet hoe films met het thema militaire aspecten worden toegeëigend door Nederlandse filmrecensenten als een verbeelding van het Nederlandse oorlogsverleden. Zoals in hoofdstuk 2 en 3 duidelijk werd gaat het voornamelijk om het toe-eigenen van elementen binnen de films. Een belangrijk element in films met het thema militaire aspecten dat is toegeëigend als deel van het Nederlandse oorlogsverleden is het goed/fout en vriend/vijand onderscheid. Duidelijk is dat Duitsland en Japan de vijanden zijn van Nederland, zowel in de periode 1945-1960 als in de periode 1990-2005. Dat de wijze waarop Duitsland en Japan als vijanden worden toegeëigend verschilt per periode. Dat is iets waarop in het volgende hoofdstuk uitgebreider wordt ingegaan. Daarnaast is er het element militaire gevechten dat verschillend wordt aangemerkt in beide perioden. In de periode 1945-1960 is onduidelijk of en hoe recensenten militaire gevechten toe-eigenen omdat ze slechts worden beschreven. In de periode 1990-2005 wordt dit wel duidelijk omdat recensenten aangeven in welke mate de gevechten van belang waren voor het wereldwijde, en dus ook het Nederlandse, verloop van de oorlog. Zo wordt duidelijk in hoeverre de gevechten worden toegeëigend als een verbeelding van (een deel van) het Nederlandse oorlogsverleden. Datzelfde geldt voor militaire gebeurtenissen. In de periode 1990-2005 wordt aangegeven in hoeverre militaire gebeurtenissen wereldwijd van belang waren voor het (Nederlandse) verloop van de oorlog. In de periode 1945-1960 gaven recensenten dit

²⁰³ Ronald Ockhuysen, 'Het naakte spook', *De Volkskrant* 4 april 2004.

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ o.a. in: Gawie Keyser, 'Blote voetjes in een bunker', *De Groene Amsterdammer* 29 oktober 2004.

juist niet aan en daarom is er ook een verschil in toe-eigening van dit element waar te nemen tussen beide perioden. Ten slotte is er nog het element Adolf Hitler dat door recensenten van alle films onmiskenbaar als een transnationaal oorlogsverleden wordt beschouwd. In beide onderzochte perioden is er sprake van dat Hitler als het kwaad van de oorlog wordt toegeëigend alhoewel hij niet is verbeeld. Bij de film *Der Untergang* is dat niet langer het geval, het verbeelde element Hitler wordt door de recensenten toegeëigend als een onderdeel van het Nederlandse oorlogsverleden maar hij wordt toegeëigend als een mens en niet als iemand die het kwaad vertegenwoordigt. Het element Adolf Hitler wordt in die zin dus verschillend toegeëigend tussen de *Der Untergang* en alle andere films uit dit onderzoek.

Hoofdstuk 5: Vervolging in speelfilms

In de hoofdstukken 2 en 3 is aan de oppervlakte gekomen dat het thema vervolging in vele films uit de periode 1945-1960 en uit de periode 1990-2005 een belangrijke rol speelt. Zeven van de zestien onderzochte films zijn ingedeeld bij het thema vervolging, namelijk *The Bridge on the River Kwai*, *The Diary of Anne Frank*, *Subda Cheloveka*, *Schindler's List*, *Paradise Road*, *La Vita è Bella* en *The Pianist*. In dit hoofdstuk zal centraal staan hoe vervolging in speelfilms door filmrecensenten wordt toegeëigend. Er wordt vooral ingegaan op diverse elementen in de films die verbonden zijn aan het thema vervolging. Daarbij zullen voornamelijk de laatste twee deelvragen, zoals beschreven in hoofdstuk 1, centraal staan. Belangrijk zal onder meer zijn hoe het goed/fout onderscheid in de films wordt toegeëigend door Nederlandse recensenten.

In dit hoofdstuk zullen, net als in het voorgaande hoofdstuk, elementen van toe-eigening binnen het thema vervolging worden onderzocht in de filmrecensies. Ook zal naar voren komen hoe de toe-eigening in de periode 1945-1960 verschilt van de periode 1990-2005. Vanwege het feit dat het thema vervolging zo vaak voorkomt in films is een apart hoofdstuk gewijd aan dit thema.

5.1 Rol van de Holocaust en andere vervolgingen in speelfilms

In de meeste films van dit onderzoek staat bij het thema vervolging het element Jodenvervolging/Holocaust centraal. Dit is onder meer het geval bij de films *The Diary of Anne Frank*, *Schindler's List*, *La Vita è Bella* en *The Pianist*. In *The Bridge on the River Kwai* komt het thema vervolging naar voren als Britse krijgsgevangenen in beeld komen en verplicht worden te werken voor de Japanse bezetter. In *Subda Cheloveka* wordt een Russische man in Duitse krijgsgevangenschap gevolgd en in *Paradise Road* is een Jappenkamp in Nederlands- Indië verbeeld.

Voor de recensies van *The Bridge on the River Kwai* geldt dat de recensies van de film zich vooral richten op de militaire aspecten en collaboratie in de film. Deze film is dan ook, als enige, in te delen bij drie van de vier te onderscheiden thema's voor dit onderzoek. Over de vervolging van de Britse militairen door de Japanse bezetter van Birma wordt in de recensies

vooral gewezen op de prominente rol van De Conventie van Geneve die in hoofdstuk 2 al uitgebreid is behandeld.²⁰⁶ Het is een internationale afspraak omtrent de vervolging en behandeling van krijgsgevangenen. Dit element in de film wordt, zoals gezegd in hoofdstuk 2, toegeëigend als deel van een transnationaal oorlogsverleden. Dat kolonel Nicholson uiteindelijk toch samenwerkt met degene die hem en zijn mannen gevangennemen wordt door recensenten opgevat als collaboratie. In het volgende hoofdstuk, als onder meer het thema collaboratie centraal staat, zal hier verder op worden ingegaan.

In recensies van de film *The Diary of Anne Frank* uit 1959 is Anne Frank vooral het slachtoffer van de Duitsers in de Tweede Wereldoorlog. De nadruk in de recensies ligt op het hoofdthema vervolging, waarbij het element Jodenvervolging uitvoerig wordt belicht. Een opvallende recensie van deze film, als het gaat om goed of fout in de Tweede Wereldoorlog, is die in *Tijd en Taak* van 18 april 1959. Anne Frank was volgens de recensent 'geen vertegenwoordiger van de jonge lijdende mens', zoals Amerikanen en Duitsers haar zien, maar 'een joods meisje dat met haar familie door Duitsers en hun Nederlandse handlangers werd vermoord'.²⁰⁷ Hieruit blijkt dat de Duitsers als fout worden gezien door het vermoorden van een Joods meisje. Opvallender is dat deze recensent de enige recensent van deze film is die aandacht schenkt aan de rol die Nederlanders speelden bij haar dood. Andere recensies spreken in dit geval over verraad, maar benadrukken niet de 'Nederlandse rol' bij haar dood. In *Tijd en Taak* gebeurt dit dus wel en wordt er aangegeven dat er Nederlandse handlangers van de Duitse bezetter in de oorlog waren. Hierbij is er sprake van foute Nederlanders in de oorlog die samenwerkten met de Duitse bezetter. Het feit dat Duitsland wordt aangemerkt als bezetter toont aan dat Duitsland de vijand van Nederland was in de oorlog. Door het benadrukken van het vervolgen van onder meer Joodse kinderen worden de Duitse daden van de oorlog extra aangezet zoals te zien is in de recensie van *Het Binnenhof* van 17 april 1959.²⁰⁸ Het citaat, 'Eigenlijk is het een onbegrijpelijk verschijnsel dat een joods meisje, dat het leed van twee jaren onderduiken heeft ervaren en later zelf het slachtoffer moest worden van de wreedheid der nazies, vanuit haar ellende in een uiterlijk onaanzienlijk geschrift- haar dagboek- schone milde en diepe gedachten over en naar

²⁰⁶ o.a. in: Auteur onbekend, "The Bridge on the river Kwai", *De Maasbode* 25 april 1958; Auteur onbekend, 'The Bridge on the river Kwai', *De Gelderlander* 3 april 1958.

²⁰⁷ H. Wielek, 'Het dagboek van Anne Frank als film', *Tijd en Taak* 18 april 1959.

²⁰⁸ Auteur onbekend, 'Dagboek van Anne Frank', *Het Binnenhof* 17 april 1959.

aanleiding van deze gruwelijke periode heeft neergeschreven', is daar een goed voorbeeld van.²⁰⁹

Net als in de recensies van *The Bridge on the River Kwai*, ligt de nadruk in de recensies van *Subda Cheloveka* niet op het thema vervolging. Er is sprake van dat de recensenten van de film vooral aandacht hebben voor het thema militaire aspecten dat in de film voorkomt. Wel wordt gerefereerd aan het krijgsgevangenschap van het hoofdpersonage en zijn werk voor een hooggeplaatste Duitse functionaris, maar in de recensies wordt hier slechts beschrijvend over geschreven. Wel wordt gesteld dat het hoofdpersonage heldhaftig is doordat hij alle gruwelen van de oorlog doorstaat (waaronder zijn krijgsgevangenschap) en dat zijn oorlogsverleden zeer identificeerbaar is voor Nederlandse filmrecensenten.²¹⁰ Daar werd in het voorgaande hoofdstuk ook uitgebreid op ingegaan. Het thema vervolging komt derhalve in de recensies niet uitdrukkelijk naar voren, dat gebeurt echter wel in de film zelf zoals in de synopsis (in de bijlage) is te zien.

Een film waar het thema vervolging wel duidelijk naar voren komt in de recensies is *Schindler's List*. In recensies van deze film worden de nazi's verschrikkelijke daden verweten.²¹¹ Belangrijk is dat het woord nazi's wordt gebruikt en niet het woord Duitsers. Op deze wijze worden niet alle Duitsers als nazi's weggezet. Dat terwijl duidelijk wordt dat de nazi's als slecht worden gezien vanwege de oorlogsdaden die zij op hun geweten hebben. Degenen die moedwillig voor de nazi's, de SS of andere dergelijke organisaties hebben gekozen worden expliciet als fout aangemerkt door de recensenten. Zo wordt Oskar Schindler in eerste instantie verweten een nazi te zijn vanwege zijn lidmaatschap van de NSDAP. Hij groeit later in de film echter uit tot een 'goede Duitser' doordat hij vele Joden van de Holocaust heeft gered. Zijn fouten, onder andere hebzucht en het lidmaatschap van de NSDAP, worden hem persoonlijk verweten en niet aan zijn Duitse paspoort zoals dat bij onder andere *08/15 Teil 1: In der Kazerne* en *Des Teufels General* wel gebeurt (dit is beschreven in hoofdstuk 4). Dat leidt ertoe dat niet alle Duitsers als slecht worden gezien vanuit Nederlands perspectief.²¹² Deze 'nuance' is bij meerdere recensies uit de periode 1990-2005 te bespeuren zoals *The Pianist* en *Der Untergang*. De schuld lijkt in *Schindler's List*

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ o.a. in: Auteur onbekend 'Een Russisch meesterwerk', *Het Vrije Volk* 10 oktober 1959.

²¹¹ Theo Gerritse, 'Een 8 1/2 voor Schindler's List', *Algemeen Dagblad* 2 maart 1994.

²¹² Ian Buruma, 'Kampbeulen zijn er altijd, overal', *NRC Handelsblad* 4 maart 1994.

volgens de recensenten niet te liggen bij Duitsers, maar bij degenen die zich aansloten bij de NSDAP. Zij worden dan ook als vijanden geïdentificeerd.

De film *Paradise Road* wordt, als het gaat over vijandschap en fout in de oorlog, door recensenten bekeken zoals de Duitse films uit de periode 1945-1960. Er is sprake van een schuld van Japan en de Japanners worden veelal over één kam geschoren als het gaat om oorlogsdaden. *De Telegraaf* geeft hier blijk van met het citaat: 'de Japanse bewakers hadden losse handen, zoveel is duidelijk'.²¹³ Dat blijkt ook uit het feit dat Japanse namen niet worden genoemd in de recensies terwijl die wel bekend worden gemaakt in de film. Voor de andere films in het onderzoek geldt dat Duitsers wel bij naam worden genoemd in de recensies. Over de Japanners wordt vooral als een coherente groep gesproken die samen verantwoordelijk was voor de oorlogsmisdaden die hun land volgens de recensenten beging. In tegenstelling tot in recensies van bijvoorbeeld *Schindler's List*, worden de Japanners niet individueel beoordeeld op hun daden en keuzes en daardoor worden ze allemaal als 'bad guys' gezien door Nederlandse recensenten. Dat blijkt onder meer uit het *Utrechts Nieuwsblad* waarin wordt gesteld dat de Japanners er alles aan deden om 'hun overtuiging te illustreren dat ze geen enkel respect hebben voor Europeanen'.²¹⁴ Dat lijkt echter voornamelijk te komen door de vijandelijke rol van de Japanners in de film, namelijk als 'beheerders' van het kamp. De Japanners worden verantwoordelijk gehouden voor de misdaden die in de film zijn verbeeld tegen onder meer de Europese vrouwen in interneringskampen.²¹⁵ In relatie tot die schuld wordt in een aantal recensies de kwestie rond troostmeisjes aangehaald. In een aantal gevallen worden de troostmeisjes ook niet benoemd, waarschijnlijk vinden recensenten het dan niet belangrijk genoeg om te vermelden.²¹⁶ Die kwestie is niet ruimschoots aanwezig in de film, maar toch weet *De Telegraaf* vast te stellen dat de meisjes die kozen voor een bestaan als troostmeisje (in ruil voor betere omstandigheden dan in de kampen) niet worden veroordeeld in de film.²¹⁷

²¹³ Auteur onbekend, 'Koorzang in een Jappenkamp', *De Telegraaf* 25 september 1997.

²¹⁴ Peter van Lierop, 'Kampfilm beledigt troostmeisjes', *Utrechts Nieuwsblad* 24 september 1997.

²¹⁵ o.a. Pieter van Lierop, 'Kampfilm beledigt troostmeisjes', *Utrechts Nieuwsblad* 24 september 1997; Hans Beerekamp "Troostmeisjes niet allemaal vrijwilligsters", *NRC Handelsblad* 17 september 1997.

²¹⁶ o.a. in: Monique van de Sande, 'Overleven door de kracht van muziek', *Algemeen Dagblad* 25 september 1997.

²¹⁷ Auteur onbekend, 'Koorzang in een Jappenkamp', *De Telegraaf* 25 september 1997.

In de recensies van *La Vita è Bella* is er duidelijk sprake van afschuw van de Holocaust, maar duidelijk wordt niet wie daarvan de schuld krijgt. Expliciet wordt de Duitse en ook Italiaanse schuld aan de oorlog niet aangehaald, behalve in *Trouw* waarin het 'fascisme en antisemitisme' in Italië wordt benoemd. Er bestaat dan ook niet echt een vijandschap tegenover de Italianen door Nederlandse filmrecensenten. Dat is opvallend te noemen aangezien het land wel deelnam aan de oorlog en tot de As-mogeheden behoorde. Vanuit Nederlands perspectief zou dit moeten betekenen dat Italië een vijand is in de recensies. Dat is echter niet het geval. *NRC Handelsblad* begrijpt niets van de eer voor *La vita è bella* en stelt dat er al eerder een mix was tussen komedie en oorlog zoals *The Great Dictator*. Chaplin kon echter niet de Holocaust verbeelden, maar verbeeldde de waanzin van het Derde Rijk en haar leiders beter dan Benigni, aldus de recensent.²¹⁸ Hier is wel identificatie met de verbeelding van de Duitsers als vijand waar te nemen. De Duitse bondgenoot Italië wordt wat dat betreft juist helemaal niets verweten in de recensies. Het lijkt er daarom op dat Italië in de ogen van de recensenten nooit bij een vijandelijk blok ten opzichte van Nederland heeft behoord.

De recensies van *The Pianist* vertonen min of meer dezelfde nuance als die van *Schindler's List*. Beide films behandelen het thema vervolging en in de recensies van beide films is er sprake van een beeld dat lang niet alle Duitsers als fout worden gezien. In *The Pianist* is er in een recensie zelfs sprake van dat lang niet alle Joden slachtoffers van de Holocaust waren.²¹⁹ Dat heeft echter te maken met het verbeelde oorlogsverleden van de Joodse hoofdrolspeler Szpilman die op wonderbaarlijke wijze de oorlog weet te overleven met behulp van een 'goede Duitser'. Net als in *Schindler's List* is hier een onderscheid waarneembaar tussen daden van nazi's, dat als 'beestachtig geweld' wordt omschreven, en dat van 'goede Duitsers' die mensen helpen de oorlog te overleven. Hier is opnieuw waar te nemen dat de daden van nazi's als fout worden gezien terwijl de schuld niet bij Duitsland als coherent geheel ligt. Expliciet wordt bij de term 'goede Duitser' verwezen naar de Duitse officier Hosenfeld die Szpilman hielp de Jodenvervolging te ontlopen door hem te verbergen in het Getto van Warschau.²²⁰ De overeenkomst met het vijandbeeld in *Schindler's List* en de nuance dat lang niet alle Duitsers slecht waren wordt ook waargenomen in *Trouw*: 'Er zijn goede en slechte

²¹⁸ Leo Bankersen, 'Komedie vermijdt expres elk realisme', *NRC Handelsblad* 2 december 1998.

²¹⁹ Pieter van Lierop, 'Pianoklanken uit de hel', *Noordhollands dagblad* 28 november 2002.

²²⁰ o.a. in: *Ibidem*.

Joden, en goede en slechte Duitsers, zo draagt de film stellig uit. Het is een beetje zoals in *Schindler's List*'.²²¹ Het *Algemeen Dagblad* is over dit onderwerp en het strikte onderscheid vrij duidelijk, de kop van het artikel is namelijk : 'Niet ieder mens is slecht'. Ook in het *Algemeen Dagblad* is er sprake van een onderscheid tussen nazi's ' binnen' Duitsland en goede Duitsers.²²² De nazi's verpersoonlijken het kwaad en de vijand voor de filmrecensenten, terwijl er daarnaast goede Duitsers zijn. In tegenstelling tot de periode 1945-1960 is de 'goede Duitser' een uitzondering tussen de Duitsers, terwijl bij *Schindler's List* en *The Pianist* er sprake is van nazi's naast goede Duitsers.

5.2 Holocaust en Jodenvervolging

De rol van de Holocaust of de Jodenvervolging in recensies van de onderzochte films verschilt nogal. De Holocaust is een element in de speelfilms die door de Nederlandse filmrecensenten wordt toegeëigend als een onderdeel van het Nederlandse oorlogsverleden. In die zin klopt de theorie van Levy en Sznajder die stelden dat de Holocaust een transnationale herinnering is.²²³ In de films *The Diary of Anne Frank*, *Schindler's List*, *La Vita è Bella* en *The Pianist* komt de Jodenvervolging uitgebreid aan bod. De recensenten van deze films eigenen het element niettemin verschillend toe tussen de periode 1945-1960 en de periode 1990-2005. Hoewel in de film *The Diary of Anne Frank* de Jodenvervolging slechts gedeeltelijk aan de orde komt, wordt er in recensies van de film niet gesproken over een systematische moord op Joden of over de Holocaust. De term Holocaust was, in de tijd dat deze film verscheen, nog niet gangbaar, maar in de recensies van de film wordt met geen woord gerept over een systematisch moord op Joden.²²⁴ Dit geldt voor de recensies van alle films uit de periode 1945-1960. In een enkele recensie wordt gesproken over 'moord' op Anne Frank en over de vervolging van Joden, maar er is geen sprake van een systematische moord.²²⁵ De recensenten beschrijven voornamelijk wat ze in de film zien en aangezien de moord op Anne Frank niet in beeld wordt gebracht komt niet aan de orde wat

²²¹ Belinda van de Graaf, 'Het geweld van Polanski', *Trouw* 28 november 2002.

²²² Ab Zagt, 'Niet ieder mens is slecht', *Algemeen Dagblad* 28 november 2002.

²²³ Levy e.a., *The Holocaust and Memory in the Global Age*, 8 en 9.

²²⁴ Frank van Vree, 'Door de ogen van de slachtoffers: de gevaren van een beperkt perspectief op de Tweede Wereldoorlog', *Kleio* 52 (2011) 4-9.

²²⁵ H. Wielek, 'Het dagboek van Anne Frank als film', *Tijd en Taak* 18 april 1959.

er precies met haar (en ook met andere Joden) is gebeurd. Het is wel zo dat de Jodenvervolging als een onderdeel van het Nederlandse oorlogsverleden wordt beschouwd bij de film *The Diary of Anne Frank*, voornamelijk doordat recensenten benadrukken dat de Jodenvervolging die is verbeeld zich in Amsterdam afspeelde. Dat is anders in de periode 1990-2005 waarin de term 'Holocaust' wel wordt gebruikt door recensenten. Daarbij komt duidelijk aan de orde dat de term verwijst naar de systematische moord op Joden. De term 'Holocaust' wordt toegeëigend als een gebeurtenis die verbonden is met het Nederlandse oorlogsverleden, onder meer doordat er ook vele (Joods-) Nederlandse slachtoffers waren. De Jodenvervolging krijgt zo een duidelijk stempel (Holocaust) en de systematische moord op Joden wordt toegeëigend als een deel van het Nederlandse oorlogsverleden. Iets dat in de periode 1945-1960 niet gebeurde.

5.3 Goed/fout en vriend/vijand

In paragraaf 4.1 komt deels aan de orde dat het strikte goed/fout en vriendschap/vijandschap onderscheid van Nederlandse recensenten tegenover landen en mensen sterk veranderd is in de periode 1990-2005 ten opzichte van de periode 1945-1960. Aan de orde komt dat er in recensies van Duitse films, met als thema militaire aspecten uit de periode 1945-1960, een duidelijk onderscheid tussen goed/fout en vriend/vijand wordt gemaakt door Nederlandse filmrecensenten. Dit komt ook naar voren in de recensies van de films die als thema vervolging hebben. In de periode 1945-1960 wordt Duitsland samen met de bevolking aangemerkt als fout in de Tweede Wereldoorlog. Daarbij is er echter wel sprake van enkele uitzonderingen zoals in *Canaris*, *Des Teufels General* en *Die Brücke* waar enkele Duitsers als goed worden gezien door de filmrecensenten. Het uitgangspunt daarbij is dat Duitsland fout is en daardoor als vijand wordt geïdentificeerd door de recensenten. De gehele bevolking wordt daarbij min of meer op een hoop gegooid als fout. In de periode 1990-2005 is er juist sprake van dat het nazisme fout is, en dat niet iedere Duitser verantwoordelijk is voor oorlogsmisdaden. Het nazisme is fout en niet Duitsland als land. De individuele beweegredenen om te kiezen voor goed of fout zijn hierin doorslaggevend. De films waarin dit volgens recensenten tot uiting komt zijn *Schindler's List*, *The Pianist* en *Der Untergang*. Oskar Schindler is bijvoorbeeld wel lid van de NSDAP, een keuze die hem ook

wordt verweten door de recensenten, maar zijn keuze om uiteindelijk te kiezen voor het redden van honderden Joden maakt hem in de ogen van recensenten weer een 'goed mens'.²²⁶ Datzelfde geldt voor de verbeelding van de Duitse officier Hosenfeld in *The Pianist*. Hij was weliswaar officier in het Duitse leger, maar tegelijkertijd heeft hij de Joodse hoofdpersoon in de film gered van de verschrikkingen van de Holocaust. In *Der Untergang* is er sprake van gruwelijkheden van de nazi's, maar wordt vooral ingegaan op 'menselijke fouten' die iedereen kan maken. De verbeelding van de nazi's als fout wordt wel toegeëigend, maar wordt tegelijkertijd ook sterk afgezwakt door ze niet als fout, maar als mensen te bestempelen. Bij deze constatering is aan te sluiten dat er in de periode 1945-1960 wordt gesproken over personen met een bepaalde nationaliteit. Zo wordt er in deze periode gesproken over een 'goede Duitser', 'foute Duitser' of 'Nederlandse verrader'. De nadruk ligt hierbij op de nationaliteit van een verbeeld persoon. In de periode 1990-2005 wordt er veel meer over de 'mens' gesproken. In onder andere *Schindler's List*, *The Pianist*, *Der Untergang* en *La Vita è Bella* is dit het geval. In recensies van deze films is er sprake van dat 'mensen' verantwoordelijk zijn voor daden die goed of fout zijn en daarbij lijkt het er sterk op dat nationaliteit van ondergeschikt belang is. De wijze waarop recensenten Duitsers in de films als vijanden toe-eigenden is dus veranderd tussen beide perioden. Dat geldt overigens niet voor de wijze waarop Japanners als vijand worden gezien door de recensenten. Voor Japan geldt dat verbeelde Japanners in beide perioden voor recensenten hetzelfde zijn gebleven. In de film *The Bridge on the River Kwai* worden de Japanners als vijand beschouwd. In die film zijn Japanners een coherente groep die op dezelfde wijze door de recensenten worden beschreven als de Duitsers in de periode 1945-1960. In tegenstelling tot het vijandbeeld ten opzichte van Duitsland is dat van Japan niet afgezwakt en is er in de recensies van de films *Pearl Harbor*, *The Thin Red Line* en *Paradise Road* uit de periode 1990-2005 ook sprake van dat alle Japanners fout zijn geweest in de oorlog. In de recensies is er geen plaats voor nuance of voor individuele keuzes van Japanners, zoals die er voor Duitsers wel is gekomen in de recensies uit de periode 1990-2005. Het beeld van Japan als vijand in de Tweede Wereldoorlog is dus blijven bestaan door de perioden heen. Een mogelijke verklaring ligt besloten in de verbeelding van de Japanners. Uit de recensies komt naar voren dat de aandacht in films voor Japanse beweegredenen voor daden minimaal is. In de recensies van *Paradise Road* beschrijven de recensenten bijvoorbeeld de Japanse misdaden

²²⁶ o.a. in: Ab Zagt, 'Spielberg snoert critici de mond', *Algemeen Dagblad* 3 maart 1994.

in de Tweede Wereldoorlog in de interneringskampen die zijn verbeeld terwijl in *The Thin Red Line* de Japanners slechts vijanden waren van de verbeelde Amerikanen volgens de recensenten. Veel meer wordt er over de Japanners niet geschreven in de recensies van deze films. Toch is het opmerkelijk om waar te nemen dat het beeld van Duitsland als vijand of als fout land in de loop van de tijd wel is aangepast in de recensies terwijl dit voor Japan niet het geval is.

5.4 Conclusie

In dit hoofdstuk is uiteengezet hoe het thema vervolging en bijbehorende elementen in films zijn toegeëigend als deel van het Nederlandse oorlogsverleden door recensenten. Naar voren is gekomen dat elementen die bij het thema vervolging horen in grote mate zijn toegeëigend als transnationaal oorlogsverleden. Het gaat daarbij vooral om het element Holocaust/Jodenvervolging dat in zeer sterke mate wordt beschouwd als een oorlogsverleden dat zich deels in Nederland afspeelde. In die zin kan de opvatting van Levy en Sznajder uit het eerste hoofdstuk worden bevestigd, namelijk dat de Holocaust een transnationale herinnering aan de oorlog is. Toch is er een verschil waar te nemen in de toe-eigening van de Holocaust tussen de perioden 1945-1960 en 1990-2005. In de eerste periode wordt de Jodenvervolging (niet de Holocaust) toegeëigend als onderdeel van het Nederlandse oorlogsverleden, maar onduidelijk is dat het gaat om een systematische moord op Joden. In de periode 1990-2005 wordt de Jodenvervolging en bijbehorende Holocaust en systematische moord wel beschouwd als een onderdeel van het Nederlandse oorlogsverleden.

Als het gaat over het goed/fout en vriend/vijand onderscheid komt aan de orde dat Duitsland en Japan door Nederlandse filmrecensenten worden beschouwd als de vijanden van Nederland in de oorlog. Dat gebeurt voornamelijk doordat recensenten wijzen naar de misdaden die zijn begaan door Duitsland en Japan in de oorlog. Duitsland is in de periode 1945-1960 toegeëigend als vijand van Nederland, maar in de periode 1990-2005 worden individuele personen en het nazisme als vijanden toegeëigend. Dit beeld veranderde dus. Voor Japan geldt die verandering in toe-eigening niet, want Japan wordt in beide perioden als coherent geheel als fout toegeëigend. Italië, ook een As-mogendheid, wordt dan weer

helemaal niet als Nederlandse vijand beschouwd door de filmrecensenten. Dit geldt niet alleen voor films met het thema vervolging, maar ook voor films met als thema militaire aspecten, collaboratie en illegaliteit. Over neutrale landen of mensen afkomstig daaruit wordt in recensies niets geschreven. Dat komt waarschijnlijk doordat er in de films niets naar voren komt over neutrale landen of mensen afkomstig daaruit.

Hoofdstuk 6: Collaboratie en illegaliteit in speelfilms

Net als in de twee voorgaande hoofdstukken zal in dit hoofdstuk centraal staan hoe speelfilms, die thematisch zijn ingedeeld, worden toegeëigend en gepercipieerd door Nederlandse filmrecensenten. Daarbij wordt ingegaan op het thema en hoe elementen, die verwant zijn aan het thema, wel of niet worden toegeëigend door Nederlandse filmrecensenten. Daarnaast wordt er ook gekeken naar eventuele verschillen in toe-eigening tussen de twee perioden die in het onderzoek centraal staan.

In dit hoofdstuk zullen twee thema's worden behandeld omdat er slechts een beperkt aantal films zijn in te delen bij de thema's illegaliteit en/of collaboratie. Slechts drie films (*Canaris*, *Des Teufels General* en *Schindler's List*) zijn in te delen bij het thema verzet. Voor het thema collaboratie geldt zelfs dat er maar een enkele film, *The Bridge on the River Kwai*, over dit onderwerp gaat. Het thema komt daarnaast in beperkte mate voorbij in recensies van *The Diary of Anne Frank*. Toch is er aan de hand van de recensies voor dit onderzoek wel wat te zeggen over de toe-eigening van het thema als deel van het Nederlandse oorlogsverleden. Vandaar dat in dit hoofdstuk centraal zal staan hoe collaboratie en illegaliteit in speelfilms door filmrecensenten wordt toegeëigend. Er wordt vooral ingegaan op hoe recensenten deze thema's benaderen en in hoeverre de periode 1945-1960 verschilt van de periode 1990-2005 in de benadering van deze thema's. Daarbij zullen voornamelijk de laatste twee deelvragen, zoals beschreven in hoofdstuk 1, centraal staan. Belangrijk is onder andere of en hoe recensenten het goed/fout en vriend/vijand onderscheid toe-eigenen.

6.1 Collaboratie

In het kader van dit onderzoek valt de term 'collaboratie' slechts bij de recensies van de film *The Bridge on the River Kwai*. De film speelt zich af in Zuid- Oost Azië en dat brengt met zich mee dat niet Duitsland de centrale As-mogendheid is, maar Japan. In de recensies van de film is er geen sprake van dat alle Geallieerden zonder meer als goed worden gezien. De Britse kolonel Nicholson wordt door diverse recensenten dan ook als een collaborateur gezien terwijl Groot- Brittannië juist een bondgenoot van Nederland was in de oorlog. Opvallend daarbij is dat één recensent bekend warme gevoelens voor de Japanse

commandant Saito te krijgen als hij naar de Britse kolonel Nicholson kijkt.²²⁷ De recensenten stellen echter wel dat Japan het land is waartegen wordt gevochten en Japan wordt ook beschuldigd van oorlogsmisdaden. De term collaboratie spreekt wat dat betreft boekdelen en houdt in dat Nicholson samenwerkt met de vijand die in de film een Japanner is. Nicholson 'heult' dus met de vijand in de ogen van de recensenten. Van een goede harde en rechtlijnige Britse kolonel die zijn manschappen beschermt met de Conventie van Geneve, blijft een collaborerende trotse kolonel over die liever de brug voor de Japanners in stand houdt dan zijn meesterwerk vernietigt voor het geallieerde doel.²²⁸

6.2 Illegaliteit

In recensies van zowel *Canaris* als *Des Teufels General* komt naar voren dat het Duitse verzet (verzet wordt hier als een illegale activiteit beschouwd) nog weinig aandacht heeft gekregen in de periode net na de Tweede Wereldoorlog. Dat wordt bijvoorbeeld benoemd in de recensie van *Canaris* in *Vrij Nederland* waarin wordt gesteld dat het Duitse verzet tot het moment dat deze film verscheen onderbelicht is gebleven.²²⁹ De acties van Wilhelm Canaris worden geprezen door de recensent doordat hij de daden van Hitler heeft willen stoppen door een aanslag op hem te plegen.²³⁰ In dit kader spreekt *De Telegraaf* dan ook over 'goede Duitsers' die het slachtoffer werden van de 'doldrieste fanatici' die de Duitsers continu misleidden gedurende het Hitler-regime'.²³¹ De recensies van deze film verwijzen naar het bestaan van goede Duitsers die tegen Hitler waren.²³² Dat is anders bij de film *Des Teufels General* waarin niet het belangrijkste personage de held is, maar juist iemand op de achtergrond.²³³ Dit omdat hij vliegtuigen onklaar maakt die andere landen geen schade kunnen berokkenen.²³⁴ Met die andere landen wordt waarschijnlijk bedoeld op Nederland en diens bondgenoten. Door bovenstaande te benoemen wordt nadrukkelijk verwezen naar

²²⁷ Auteur onbekend, 'De beste jaren van ons leven, *krant onbekend* datum onbekend.

²²⁸ Auteur onbekend, 'De film die zeven Oscars won', *Nieuwe Rotterdamse Courant* 24 april 1958.

²²⁹ L.J. Jordaan, 'Canaris. Een Hamlet figuur', *Vrij Nederland* 2 maart 1955.

²³⁰ C. Boost, 'Canaris, de man die alles wist', *De Groene Amsterdammer* 9 april 1955; A.J. Noël de Gaulle, 'Canaris, de man die alles wist', *Algemeen Dagblad* 18 juni 1955.

²³¹ Auteur onbekend, '„Admiraal Canaris" Duitse oorlogsfilm van formaat', *De Telegraaf* 5 maart 1955.

²³² o.a. in: A.J. Noël de Gaulle, 'Canaris, de man die alles wist', *Algemeen Dagblad* 18 juni 1955.

²³³ Zie bijlage voor de synopsis van de film.

²³⁴ Auteur onbekend, 'Moedige film van Herman Käutner', *Het Parool* 15 augustus 1955; C.J. Wisse, 'De Duivelsgeneraal, knap werk van Helmut Käutner', *HP de Tijd* 8 december 1956.

de 'goede Duitsers' die er waren in de oorlog. Dit wordt ook door meerdere bronnen benoemd.²³⁵ Desondanks gaat het hier echter om uitzonderingen omdat Duitsland als een land wordt gezien dat vol 'foute Duitsers' zat. Duitsland is in de ogen van veel recensenten als land verantwoordelijk voor de gebeurtenissen van de Tweede Wereldoorlog. Dat blijkt onder meer uit *Het Binnenhof* dat schrijft: 'Zo krijgen wij een boeiend tijdsbeeld te zien, het "thuisfront"-leven van een door de oorlog enigszins losgeslagen volk en zijn militaire leiders die de misstappen van hun politieke leiders wel zien, maar niet willen erkennen'.²³⁶ Hier wordt duidelijk dat Duitsland en zijn bevolking als een coherent geheel wordt gezien, waarbij voor de Duitse bevolking de woorden 'losgeslagen volk' worden gebruikt. Hier en daar zijn er wel enkele uitzonderingen te vinden volgens de recensenten zoals degene in *Des Teufels General* die de vliegtuigen van de Luftwaffe onschadelijk maakte en daardoor een verzetsdaad pleegde. Dit komt overeen met een conclusie die al in het vorige hoofdstuk is getrokken, beide hier besproken films zijn al meegenomen in de conclusies van dat hoofdstuk doordat alle in dit hoofdstuk besproken films in meerdere thema's zijn ingedeeld.

In de film *Schindler's List* komt het thema illegaliteit naar voren omdat de hoofdpersoon in de film illegaal handelt tegen het Duitse regime door vele Joden van de Holocaust te redden. Zoals in het vorige hoofdstuk is aangegeven worden in de recensies van deze film de nazi's, en niet Duitsland, verschrikkelijke daden verweten.²³⁷ Belangrijk is hier dat het woord nazi's wordt gebruikt en niet het woord Duitsers. Op deze wijze worden niet alle Duitsers als nazi's weggezet. Oskar Schindler wordt door recensenten verweten lid van de NSDAP te zijn geweest, maar hij wordt tegelijkertijd als een 'goede Duitser' gezien omdat hij vele Joden redde van de Holocaust. In die zin kwam hij in verzet tegen het beleid van zijn land Duitsland om Joden uit te moorden. Desondanks worden zijn daden niet aangemerkt als verzetsdaden, zoals in de volgende paragraaf zal worden uitgelegd.

6.3 De begrippen 'collaboratie', 'verraad' en 'verzet'

In voorgaande paragrafen is beschreven hoe de thema's collaboratie en illegaliteit in de onderzochte films aan de orde komen. Een belangrijk verschil in de toe-eigening van

²³⁵ o.a. Auteur onbekend, 'Des Teufels General steekt hand in eigen boezem', *Het Binnenhof* 8 december 1956.

²³⁶ Auteur onbekend, 'Des Teufels General steekt hand in eigen boezem', *Het Binnenhof* 8 december 1956.

²³⁷ Theo Gerritse, 'Een 8 1/2 voor Schindler's List', *Algemeen Dagblad* 2 maart 1994.

speelfilms door recensenten tussen de periode 1945-1960 en de periode 1990-2005 kan worden gevonden in de wijze waarop recensenten naar het element collaboratie kijken. In recensies van de films *The Bridge on the River Kwai* en *The Diary of Anne Frank* wordt er in dit kader gesproken over het samenwerken met mensen die afkomstig zijn uit, voor Nederland, vijandelijke landen. In recensies van *The Diary of Anne Frank* wordt er gesproken over 'verraad' en 'handlangers van de bezetter'.²³⁸ In recensies van *The Bridge on the River Kwai* wordt kolonel Nicholson als collaborateur gezien. Dit fenomeen veranderde in de periode 1990-2005. In deze periode wordt niet gesproken in termen als 'verraad' of 'collaboratie'. In *The Bridge on the River Kwai* wordt bijvoorbeeld de Britse generaal min of meer gedwongen de Japanners te helpen bij het bouwen van een brug, dat terwijl hij een krijgsgevangene is van de Japanners. In de film *Paradise Road* uit 1997 zijn er gevangene vrouwen die worden gedwongen of die wordt aangeboden (recensies zijn daar niet over eens) om als troostmeisje te werken in ruil voor betere levensomstandigheden. Kolonel Nicholson wordt daarbij aangemerkt als collaborateur, maar over de troostmeisjes worden dergelijke bewoordingen niet gebruikt. Hoewel er niet sprake is van geheel gelijkwaardige omstandigheden (burgers- militairen, mannen- vrouwen en krijgsgevangenschap- gevangenschap in een Jappenkamp), kan toch worden geconstateerd dat in ieder geval gevangenen van Japanners in beide films met de Japanners werken in de oorlog. De recensenten die bij *Paradise Road* spreken over vrijwillige troostmeisjes, stellen zelfs dat zij geen oordeel over hen kunnen vellen ondanks dat van hen wel wordt gezegd dat zij 'vrijwilligsters' voor de Japanners zijn in ruil voor betere omstandigheden.²³⁹ In de recensies van *The Bridge on the River Kwai* wordt Nicholson verweten te werken voor de Japanners in ruil voor een betere omgang met zijn manschappen, maar toch wordt hij wel aangemerkt als collaborateur. De recensenten van *The Diary of Anne Frank* zijn ook niet mild over Nederlandse 'verraders'. Die verraders wordt verweten Joden verraden te hebben aan de Duitse bezetter.²⁴⁰ Daardoor worden ze als fout aangemerkt. Voor verbeeld verzet geldt hetzelfde. In recensies uit de periode 1945-1960 van *Des Teufels General* en *Canaris* wordt bijvoorbeeld uitdrukkelijk het woord 'verzet' gebruikt over degenen die zich verzetten tegen het Naziregime. In films uit de periode 1990-2005 waarin het thema illegaliteit aan de orde

²³⁸ o.a. in: H. Wielek, 'Het dagboek van Anne Frank als film', *Tijd en Taak* 18 april 1959.

²³⁹ Auteur onbekend, 'Koorzang in een Jappenkamp', *De Telegraaf* 25 september 1997.

²⁴⁰ H. Wielek, 'Het dagboek van Anne Frank als film', *Tijd en Taak* 18 april 1959.

komt wordt er niet met nadruk over 'verzet' gesproken. In recensies van *Schindler's List* valt niet het woord 'verzet' in verband met Oskar Schindler, maar de woorden 'helper' of 'reddende profiteur'.²⁴¹ Dit verschil in benadering van illegale activiteiten tegen het Duitse regime valt op omdat er in recensies van bijvoorbeeld *Canaris* er ook sprake van is dat Wilhelm Canaris werkte voor het Naziregime, maar op een gegeven moment tot inkeer kwam. Datzelfde is te zien in de recensies van *Schindler's List* waarbij Schindler eerst een nazi was die goedkope Joodse werknemers gebruikte in zijn fabriek, maar later tot inkeer kwam en ze probeerde te redden van de dood. Toch wordt de inkeer die de recensenten waarnemen in de films verschillend benaderd. Wilhelm Canaris wordt niet verweten voor het regime te hebben gewerkt, maar Schindler wordt wel verweten prominent lid van de NSDAP te zijn geweest. Vandaar dat Canaris wel als een held van het 'verzet' wordt gezien, maar dat Schindler 'gematigder' wordt beschreven als bijvoorbeeld een 'helper'.

Voor de begrippen 'collaboratie' en 'verraad' geldt dat het werken met de vijand wordt toegeëigend als een verbeeld element van het Nederlandse oorlogsverleden. Dat er in de periode 1945-1960 anders tegen de begrippen wordt aangekeken dan in de periode 1990-2005 geeft aan dat de wijze waarop het element is toegeëigend is veranderd. In de onderzochte films in de periode 1945-1960 wordt het begrip wel toegeëigend als deel van het Nederlandse oorlogsverleden door de recensenten, die de begrippen 'verraad' en 'collaboratie' gebruiken. In de tweede periode wordt het begrip niet toegepast op elementen in films, hoewel er wel sprake is van min of meer soortgelijke handelingen. De inhoud van de begrippen wordt in de periode 1990-2005 blijkbaar niet als hetzelfde als in de andere periode beschouwd. Hetzelfde geldt voor het begrip 'verzet' dat Nederlandse recensenten in de periode 1945-1960 wel gebruiken en waarmee ze bekend lijken te zijn, terwijl het begrip in de periode 1990-2005 nergens wordt gebruikt terwijl er ook hier soortgelijke omstandigheden in de films te zien zijn. Voor zowel 'verzet', 'verraad' als 'collaboratie' lijkt te gelden dat het begrip en de inhoud van het begrip wel wordt toegeëigend als deel van het Nederlandse oorlogsverleden in de periode 1945-1960 (recensenten weten immers wat de begrippen inhouden) terwijl de (min of meer) zelfde inhoud anders wordt aangemerkt en blijkbaar niet meer wordt toegeëigend als deel van het Nederlandse oorlogsverleden in de periode 1990-2005.

²⁴¹ Henk ten Berge, 'Doodse stilte voor Schindler's List' *De Telegraaf* datum onbekend; Max Arin, 'Schindler's List', *De Groene Amsterdammer* 2 februari 1994.

6.4 Conclusie

In dit hoofdstuk is uiteengezet hoe de thema's collaboratie en illegaliteit zijn toegeëigend in de periode 1945-1960 en in de periode 1990-2005. Het thema collaboratie komt slechts voor in één onderzochte film (*The Bridge on the River Kwai*) en speelt een zeer kleine rol in de recensies van een andere film (*The Diary of Anne Frank*). Daarom is er weinig te zeggen over het thema en de toegeëigende elementen als het gaat om het vergelijken van twee perioden, ook omdat beide films afkomstig zijn uit dezelfde periode. In dit hoofdstuk komt wel naar voren dat Duitsland en Japan verantwoordelijk worden gehouden voor oorlogsmisdaden die zijn verbeeld in films met de thema's collaboratie en/of illegaliteit. Dat Duitsland en Japan de vijanden in de films zijn wordt toegeëigend door de recensenten als onderdeel van het Nederlandse oorlogsverleden. Dat is in beide onderzochte perioden het geval. Voor het thema collaboratie geldt dat collaborerende geallieerden (in *The Bridge on the River Kwai*) of Nederlandse verraders (*The Diary of Anne Frank*) ook als vijanden of als fout worden toegeëigend. De recensenten zijn bekend met collaboratie en verraad en vandaar dat degenen die zich in de film schuldig maken aan het werken met de vijand wordt toegeëigend als vijand. Het uitdrukkelijk benoemen van de termen 'verraad' of 'collaboratie', maar ook 'verzet', is uitsluitend voorbehouden aan de periode 1945-1960. In de periode 1990-2005 worden deze begrippen niet langer gebruikt door recensenten en lijkt er sprake van te zijn dat zij er niet meer mee bekend zijn. Min of meer vergelijkbare gebeurtenissen krijgen in de periode 1945-1960 namelijk wel expliciet stempels als 'verraad', 'collaboratie' of 'verzet', maar dat is in de periode 1990-2005 niet meer het geval. Het lijkt er daarom op dat collaboratie en illegaliteit niet meer worden toegeëigend als deel van het Nederlandse oorlogsverleden in de laatste periode.

Hoofdstuk 7: Conclusie

In dit onderzoek is geprobeerd om uit te zoeken in hoeverre en op welke wijze Nederlandse filmrecensenten buitenlandse speelfilms over de Tweede Wereldoorlog, die zijn gemaakt tussen 1945 en 1960 en tussen 1990 en 2005, toe-eigenen. Aan de hand van verscheidene hoofdstukken, met daarin een theoretisch kader en een primaire bronnenanalyse, is geprobeerd om tot een onderzoeksresultaat te komen. Daarbij is de volgende hoofdvraag geformuleerd: *In hoeverre en op welke wijze worden buitenlandse speelfilms over de Tweede Wereldoorlog, gemaakt tussen de jaren 1945 en 1960 en tussen de jaren 1990 en 2005, toegeëigend door Nederlandse filmrecensenten?* Aan de hand van een aantal analytische hoofdstukken is naar voren gekomen in hoeverre buitenlandse speelfilms zijn toegeëigend als (deel van) het Nederlandse oorlogsverleden. Via de selectie van een aantal buitenlandse speelfilms en een analytisch onderzoek van de Nederlandse recensies van die films, kom ik hier tot een conclusie. In navolging van de theorie van Levy en Sznajder, die beweren dat de Holocaust een transnationale herinnering is (een herinnering die wereldwijd gedeeld wordt en dus niet gebonden is aan grenzen van natiestaten), is onderzocht in hoeverre de Tweede Wereldoorlog in speelfilms als de verbeelding van een transnationaal verleden wordt beschouwd. Aan de hand van recensies van zestien buitenlandse films is gekeken in hoeverre Nederlandse filmrecensenten het verbeelde oorlogsverleden toe-eigenen (theorie van Willem Frijhoff) als een verbeelding van (een deel van) het Nederlandse oorlogsverleden.

De onderzoeksvraag bestaat uit drie deelvragen die hier apart zullen worden beantwoordt. De eerste deelvraag is: *In hoeverre beschouwen Nederlandse recensenten buitenlandse speelfilms over de Tweede Wereldoorlog als representatie van specifieke buitenlandse historische ervaringen, als een representatie van oorlog in het algemeen of als vergelijkbaar met Nederlandse oorlogservaringen?* Van toe-eigening van buitenlandse speelfilms over de Tweede Wereldoorlog door Nederlandse filmrecensenten is slechts in beperkte mate sprake in beide onderzochte perioden. De films worden door de recensenten niet beschouwd als een verbeelding van een gemeenschappelijk oorlogsverleden. De verbeeldingen zijn daarvoor te specifiek gericht op onderdelen van het buitenlandse oorlogsverleden. In een aantal gevallen is er echter wel sprake van de verbeelding van een transnationaal of zelfs van een Nederlands oorlogsverleden. Een transnationaal verleden is volgens de recensenten

verbeeld in de Russische film *Subda Cheloveka* omdat de film een verleden verbeeldt dat volgens de recensenten iedereen, onafhankelijk van nationaliteit, had kunnen overkomen in de oorlog. Een Nederlands oorlogsverleden is door recensenten waargenomen in twee films, namelijk *The Diary of Anne Frank* en *Paradise Road*. Die toe-eigening is er vooral doordat er Nederlanders in de film zijn verbeeld en/of doordat de film zich afspeelt in Nederland. Dit lijkt een voorwaarde voor toe-eigening te zijn en dit is onafhankelijk van de periode waarin de films is gemaakt. Enkele elementen in de films worden door de filmrecensenten echter wel toegeëigend als een verbeelding van een deel van het Nederlandse oorlogsverleden. In hoofdstuk 1 wordt de theorie van Levy en Sznajder aangehaald die stellen dat de Holocaust een transnationaal verleden is, maar voor enkele andere elementen in speelfilms lijkt dit ook te gelden en dit geeft aan dat er naast de Holocaust meer elementen in films over de Tweede Wereldoorlog zijn die beschouwd worden als transnationaal oorlogsverleden. De Holocaust wordt door recensenten inderdaad beschouwd als een transnationaal oorlogsverleden en in navolging van de theorie van Assman en Conrad blijkt dat meerdere verbeelde onderwerpen zich transnationaal verspreiden via massamedia zoals films. Verbeelde elementen in buitenlandse speelfilms als lijden, goed en fout, Jodenvervolging en daden van nazi's kunnen tot op zekere hoogte ook worden beschouwd als transnationale herinneringen. De recensenten geven er in recensies blijk van dat deze zaken ook (deels) in Nederland speelden tijdens de Tweede Wereldoorlog. Dit wordt gedaan door af te gaan op de wijze waarop deze onderwerpen in buitenlandse verbeeldingen door de Nederlandse filmrecensenten worden toegeëigend als deel van het eigen verleden. Het gaat echter te ver om te stellen dat de Tweede Wereldoorlog in zijn geheel een transnationaal verleden is, omdat uit de recensies blijkt dat veel verbeeldingen te specifiek eigen aan een land zijn. De verbeeldingen behoren dus specifiek toe aan het oorlogsverleden van een bepaald land en in zoverre worden die gebeurtenissen dus niet als transnationaal verleden beschouwd.

De tweede deelvraag luidt: *Op welke wijze wordt er door Nederlandse filmrecensenten onderscheid gemaakt tussen bondgenoten en vijanden uit de Tweede Wereldoorlog en hoe gaan ze daarmee om?* Een zeer belangrijk element uit de speelfilms dat als een transnationaal oorlogsverleden wordt beschouwd is het goed/fout en vriend/vijand onderscheid dat in de films wordt getoond. Uit de recensies van alle speelfilms komt naar voren dat de As-mogendheden, of mensen afkomstig daaruit, tegen Nederland zijn of

vechten en dat beeld wordt toegeëigend door de filmrecensenten. Zij eigenen zich de vijandschap tegenover deze landen toe als een oorlogsverleden dat ook in Nederland speelde. Voor Duitsland en Japan geldt dat zij onherroepelijk als fout of als vijand worden toegeëigend, terwijl de landen en mensen die tegen Duitsland en Japan vechten of strijden juist als goed of als vriend worden toegeëigend. Er is echter wel een sterke nuance waar te nemen als wordt gekeken naar de wijze waarop vijanden zijn toegeëigend. Duitsland werd in de periode 1945-1960 beschouwd als een land met een bevolking die fout was waarbij er een uitzondering bestond voor degenen die vochten tegen het Naziregime. Zij die ertegen vochten werden beschouwd als 'bondgenoten' of 'vrienden' omdat zij tegen dezelfde vijand als Nederland vochten. In de periode 1990-2005 is er sprake van een onderscheid tussen nazi's als fout en Duitsers die niet allemaal fout waren. Een belangrijke nuance omdat de wijze waarop recensenten met vijanden uit de Tweede Wereldoorlog omgaan sterk is veranderd. Voor Japan is dit beeld niet veranderd tussen beide perioden. Opvallend is dat de rol van Italië als As-mogendheid minimaal is en Italië wordt dan ook niet als Nederlandse vijand in de Tweede Wereldoorlog beschouwd door filmrecensenten van de onderzochte films. Neutrale landen spelen geen rol in de hier onderzochte recensies.

De laatste deelvraag is: *Wat zijn de mogelijke verschillen in de toe-eigening door Nederlandse filmrecensenten van de buitenlandse speelfilms tussen de periode 1945-1960 en de periode 1990-2005?* Enkele elementen die als transnationaal verleden worden beschouwd worden verschillend toegeëigend door Nederlandse filmrecensenten als wordt vergeleken tussen de perioden 1945-1960 en 1990-2005. Aan de hand van een indeling in thema's is in het onderzoek gestructureerd in hoeverre bepaalde elementen, die vallen onder de thema's, zijn toegeëigend. Zo kunnen bepaalde onderwerpen (bijvoorbeeld de Holocaust) tussen twee perioden worden vergeleken. Deze zaken zijn uitgebreid aan bod gekomen in de hoofdstukken 4,5 en 6. Belangrijke veranderingen in de wijze van toe-eigening tussen beide perioden zit in de wijze waarop wordt gekeken naar militaire gevechten, militaire gebeurtenissen, de rol van Adolf Hitler, Holocaust/Jodenvervolging, het goed/fout en vriend/vijand onderscheid en het gebruik van termen als 'verraad', 'verzet' en 'collaboratie'. De wijze waarop deze elementen worden toegeëigend verschilt per periode en dat geeft aan dat de wijze waarop elementen worden toegeëigend veranderd is tussen de twee perioden.

Alles bij elkaar nemend valt te concluderen dat de Tweede Wereldoorlog slechts gedeeltelijk te beschouwen valt als een transnationale ervaring of een gedeelde herinnering. Uit dit onderzoek blijkt dat vele verbeeldingen een verleden tonen dat eigen is aan het oorlogsverleden van een of meerdere andere landen. Nederlandse recensenten zien in vele buitenlandse oorlogsverbeeldingen wel elementen die worden geïdentificeerd als een gedeeld oorlogsverleden. Die elementen zijn dus verbeeldingen van een buitenlands oorlogsverleden, maar ook van het Nederlandse oorlogsverleden. In die zin zijn die elementen, waaronder de Holocaust en het lijden van mensen, uitingen van een transnationaal oorlogsverleden. Enkele van deze elementen zijn echter aan verandering onderhevig als het gaat over de wijze waarop ze worden toegeëigend als een transnationaal verleden. Dat blijkt als de elementen worden vergeleken tussen 1945 en 1960 en tussen 1990 en 2005. Er is dan te zien dat de wijze waarop die elementen worden toegeëigend als een gedeeld oorlogsverleden is veranderd. In het bijzonder zijn het de elementen militaire gevechten, militaire gebeurtenissen, de rol van Adolf Hitler, Holocaust/Jodenvervolging, het goed/fout en vriend/vijand onderscheid en het gebruik van termen als 'verraad', 'verzet' en 'collaboratie' die verschillend zijn toegeëigend. Het element militaire gevechten wordt in recensies van de periode 1945-1960 slechts beschreven, terwijl in de periode 1990-2005 uit de recensies duidelijk wordt in hoeverre een oorlogsverleden is toegeëigend omdat recensenten aangeven in welke mate de gevechten van belang waren voor het verloop van de Tweede Wereldoorlog wereldwijd, en dus ook voor Nederland. Datzelfde geldt voor het element militaire gebeurtenissen. In de periode 1990-2005 wordt bij militaire gebeurtenissen aangegeven in hoeverre die gebeurtenissen van belang waren voor het verloop van de wereldwijde oorlog terwijl dit niet gebeurde in de periode 1945-1960. Adolf Hitler als element van de oorlog wordt in beide perioden in de speelfilms toegeëigend als een onderdeel van een transnationaal oorlogsverleden, alleen de wijze waarop hij werd toegeëigend is veranderd tussen beide perioden. Van de verpersoonlijking van slecht is hij veranderd in een mens in de filmrecensies. De Jodenvervolging had in de periode 1945-1960 niets van doen met de systematische moord op Joden en de term Holocaust werd niet gebruikt in verband met de Jodenvervolging. In de periode 1990-2005 hoorde de Holocaust wel bij de Jodenvervolging en werd er in recensies gesproken over de systematische moord op Joden. In beide perioden was de Jodenvervolging echter wel een onderdeel van het Nederlandse oorlogsverleden. De wijze waarop de Jodenvervolging werd toegeëigend door

Nederlandse filmrecensenten is dus veranderd. De wijze waarop het goed/fout en vriend/vijand onderscheid is toegeëigend is veranderd als naar Duitsland als vijand wordt gekeken. In de periode 1945-1960 werd Duitsland (en zijn gehele bevolking) als vijand toegeëigend, terwijl in de periode 1990-2005 slechts individuen als vijand werden toegeëigend en niet meer het gehele land. De wijze waarop de vijand is toegeëigend door Nederlandse filmrecensenten is dus veranderd. Dit geldt echter alleen voor de vijand Duitsland en niet voor de vijand Japan. Ten slotte is het gebruik van termen als 'verraad', 'verzet' en 'collaboratie' veranderd tussen beide perioden. In de periode 1945-1960 zijn de verbeeldingen van deze begrippen toegeëigend als onderdeel van het Nederlandse oorlogsverleden. Recensenten laten in deze periode blijken bekend te zijn met deze begrippen en uit de recensies valt op te maken dat deze begrippen deel uitmaakten van het Nederlandse oorlogsverleden. In de periode 1990-2005 is hier geen sprake meer van en worden de begrippen niet meer gebruikt. Het heeft er veel van weg dat recensenten deze begrippen dan ook niet meer beschouwen als onderdeel van het Nederlandse oorlogsverleden.

Literatuurlijst

Primaire bronnen (recensies)

- Alingh Brugmans, G., 'Anne Frank- film: Met zeldzame pieteit gemaakt kunstwerk', *De Telegraaf* 17 april 1959.
- Alingh Brugmans, G., "'Het lot van een mens": herstel van Russische filmtraditie', *De Telegraaf* 19 september 1959.
- Arin, Max, 'Schindler's List', *De Groene Amsterdammer* 2 februari 1994.
- Auteur onbekend, 'Aangrijpend testament D- Day', *De Telegraaf* 17 september 1998.
- Auteur onbekend, '„Admiraal Canaris" Duitse oorlogsfilm van formaat', *De Telegraaf* 5 maart 1955.
- Auteur onbekend, 'Betoverend als in de dagen van Poedowkin', *Vrij Nederland* 12 september 1959.
- Auteur onbekend, 'Dagboek van Anne Frank', *Het Binnenhof* 17 april 1959.
- Auteur onbekend, "'Dat nooit meer" zegt de Duitse film 08/15' *Nieuwe Haagsche Courant* 2 maart 1955.
- Auteur onbekend, 'De beste jaren van ons leven', *krant onbekend* datum onbekend.
- Auteur onbekend, "'De brug over de rivier Kwai" beste film van het jaar', *Limburgsch Dagblad* 25 april 1958.
- Auteur onbekend, 'De film die zeven oscars won', *Nieuwe Rotterdamse Courant* 24 april 1958.
- Auteur onbekend, 'Des Teufels General steekt hand in eigen boezem', *Het Binnenhof* 8 december 1956.
- Auteur onbekend, 'Die Brücke', *Het Binnenhof*, 17 september 1960.
- Auteur onbekend, 'Duitse film', *Vrij Nederland* 19 februari 1955.
- Auteur onbekend, 'Duitsers en hun verleden', *Algemeen Handelsblad* 17 september 1960.
- Auteur onbekend 'Een Russisch meesterwerk', *Het Vrije Volk* 10 oktober 1959.
- Auteur onbekend, 'Een tragisch figuur of een gewone mislukking?', *Rotterdams Nieuwsblad* 26 mei 1955.
- Auteur onbekend, 'Generaal van de duivel', *Noord- Hollands dagblad* 7 april 1956.
- Auteur onbekend, 'Generaal van de duivel blijkt een lafaard', *De Volkskrant* 12 november 1955.
- Auteur onbekend, 'Hitlers grote tegenspeler', *Het Binnenhof* 10 november 1955.
- Auteur onbekend, 'Holle emoties in een spel met de realiteit', *Nieuwsblad van het Noorden* 2 december 1998.
- Auteur onbekend, 'Koningin bij première van Dagboek van Anne Frank', *Rotterdams Nieuwsblad* 17 april 1959.
- Auteur onbekend, 'Koorzang in een Jappenkamp', *De Telegraaf*, 25 september 1997.
- Auteur onbekend, 'Moedig gezongen op Paradise Road', *Het Parool* 24 september 1997.
- Auteur onbekend, 'Moedige film van Herman Käutner', *Het Parool* 15 augustus 1955.
- Auteur onbekend, 'Nutteloos offer van de jeugd', *De Tijd/ Maasbode* 17 september 1960.
- Auteur onbekend, 'Russisch acteur maakt debuut als filmmaker', *Elsevier* 10 oktober 1959.
- Auteur onbekend, 'The Bridge on the river Kwai', *De Gelderlander* 3 april 1958.
- Auteur onbekend, "The Bridge on the river Kwai", *De Maasbode* 25 april 1958.
- Auteur onbekend, "The Bridge on the river Kwai", *Nieuwe Haagsche Courant* 26 april 1958.
- Auteur onbekend, 'Zo was Duitsland geworden toen het de oorlog verloor', *De Volkskrant* 17 september 1960.
- Bankersen, Leo, 'Komedie vermijdt expres elk realisme', *NRC Handelsblad* 2 december 1998.
- Bankersen, Leo, 'Meeslepende landing op Normandië', *Utrechts Nieuwsblad* 16 september 1998.
- Bankersen, Leo, 'Verbijsterende mengeling van grappen en gruwel', *Utrechts Nieuwsblad* 2 december 1998.

- Beerekamp, Hans, 'Een stralende blik in een Jappenkamp', *NRC Handelsblad* 24 september 1997.
- Beerekamp, Hans, 'Troostmeisjes niet allemaal vrijwilligsters', *NRC Handelsblad* 17 september 1997.
- Beishuizen, P., 'William Wyler: De beste jaren van ons leven', *krant onbekend* datum onbekend.
- Bertina, B.J. "'08/15" codewoord voor kazernes', *De Volkskrant* 5 februari 1955.
- Blokker, Jan, 'Het achterhuis en de zuivere Anne Frank', *Algemeen Handelsblad* 17 april 1959.
- Carmiggelt, S., 'Als de frontsoldaten terugkeren', *krant onbekend* datum onbekend.
- Boost, C., 'Canaris, de man die alles wist', *De Groene Amsterdammer* 9 april 1955.
- Boost, C., 'Het dagboek van Anne Frank', *De Groene Amsterdammer* 18 april 1959.
- Boost, C., 'Het lot van een mens', *De Groene Amsterdammer* 19 september 1959.
- Bots, Pieter, 'John Wayne voorbij', *Het Parool* 12 september 1998.
- Bueren, Peter van, 'Concentratiekamp- komedie ontloopt de valkuilen', *De Volkskrant* 18 mei 1998.
- Bueren, Peter van, 'Spielberg overtuigd in portret goede nazi', *De Volkskrant* 3 maart 1994.
- Burg, Jos van der, 'Hitler was een mens', *Het Parool* 4 november 2004.
- Buruma, Ian, 'Kamikaze', *NRC Handelsblad* 1 juni 2001.
- Buruma, Ian, 'Kampbeulen zijn er altijd, overal', *NRC Handelsblad* 4 maart 1994.
- Ekker, Jan Pieter, 'Clown Benigni met de dappere boodschap', *De Volkskrant* 2 december 1998.
- Frölke, Viktor, 'Jap is geen lafaard in Disneys Pearl Harbor', *Het Parool* 31 mei 2001.
- Gerritse, Theo, 'Een 8 1/2 voor Schindler's List', *Algemeen Dagblad* 2 maart 1994.
- Gijsbreght, 't Kleine mannetje', *De Telegraaf* 10 februari 1955.
- Graaf, Belinda van de, 'Het geweld van Polanski', *Trouw* 28 november 2002.
- Hosman, Harry, 'Malick is een zonderling', *VPRO- Gids* 20 januari 1999.
- Ieperen, Ab van, 'Spielberg kent maar één boodschap: feel good!', *Vrij Nederland* 12 september 1998.
- Jong, Fritz de, 'Geknal met kleffe strijkmuziek', *Utrechts Nieuwsblad* 28 juni 2001.
- Jordaan, L.J., 'Canaris. Een Hamlet figuur', *Vrij Nederland* 2 maart 1955.
- Jordaan, L.J., 'Grote prestatie op filmgebied', *Vrij Nederland* 19 april 1958.
- Jordaan, L.J., "'Het lot van een mens" gevoelig Russisch filmwerk', *De Haagsche Courant* 10 oktober 1959.
- Karm, Rob de, 'Soldatentränen in een oceaan van bloed', *Nieuwsblad van het Noorden* 16 september 1998.
- Kastelijn, René R., 'Met de Celestijnse belofte aan het front...' *Nieuwsblad van het Noorden* 24 februari 1999.
- Kastelein, René R., 'Paradise Road: zingen tegen de onmacht', *Nieuwsblad van het Noorden*, 24 september 1997.
- Keyser, Gawie, 'Blote voetjes in een bunker', *De Groene Amsterdammer* 29 oktober 2004.
- Kroon, Hans, 'Het kampeven als spannende strijd', *Trouw* 3 december 1998.
- Lange, Remke de, 'Overdadige actie voor pubers', *Trouw* 28 juni 2001.
- Lierop, Pieter van, 'Holocaust- drama Spielberg integer en aangrijpend', *Utrechts Nieuwsblad* 2 maart 1994.
- Lierop, Pieter van, 'Kampfilm beledigt troostmeisjes', *Utrechts Nieuwsblad* 24 september 1997
- Lierop, Pieter van, 'Pianoklanken uit de hel', *Noordhollands dagblad* 28 november 2002.
- Lindo, Mary Ann, 'Gewoon mens had niet gedaan wat Schindler deed', *Het Parool* 17 februari 1994.
- Lous, Hugo, 'Duitse kadaver- discipline scherp aan de kaak gesteld', *Algemeen Dagblad* 5 februari 1955.
- Moorman, Mark, 'Een missie naar het hart van de oorlog', *Het Parool* 16 september 1998.
- Noël de Gaulle, A.J., 'Canaris, de man die alles wist', *Algemeen Dagblad* 18 juni 1955.
- Ockhuysen, Ronald, 'Het naakte spook', *De Volkskrant* 4 november 2004.

- Ockhuysen, Ronald, 'Oorlog met oosterse wijsheden', *De Volkskrant* 28 juni 2001.
- Ockhuysen, Ronald, 'Oorlogsfilm is niet meer hetzelfde na Spielberg', *De Volkskrant* 17 september 1998.
- Put, Bart van der, 'Het geweten van Hollywood', *Het Parool* 20 februari 1999.
- Sande, Monique van de, 'Overleven door de kracht van muziek', *Algemeen Dagblad* 25 september 1997.
- Scheers, Rob van, 'De naakte waarheid', *Elsevier* 19 februari 1994, 90-92.
- Sierksma, Peter, 'Niet de werkelijkheid, maar weer een mythe', *Trouw* 17 september 1998.
- Sneek, David, 'Minimalistische holocaust', *De Volkskrant* 28 november 2002.
- Ten Berge, Henk, 'Doodse stilte voor Schindler's List', *De Telegraaf* datum onbekend.
- Vree, Frank van, 'Het krankzinnige universum van de nazi's', *Vrij Nederland* 6 november 2004.
- Waardenburg, André, 'Het lijden van de Führer, het lijden van de burgers', *NRC Handelsblad* 3 november 2004.
- Welgraven, Co, 'Ook in tegenhanger 'Saving Private Ryan' zit vals pathos', *Trouw* 12 februari 1999.
- Wielek, H. en C. Boost, '08-15 Het Boek. De Film.' *De Groene Amsterdammer* 29 januari 1955.
- Wielek, H., 'Canaris, een tragisch avonturier, op het witte doek', *Tijd en Taak* 16 april 1955.
- Wielek, H., 'De Brug', *Tijd en Taak* 20 maart 1960.
- Wielek H., 'Het dagboek van Anne Frank als film', *Tijd en Taak* 18 april 1959.
- Wisse, C.J., 'De Duivelsgeneraal, knap werk van Helmut Käutner', *HP de Tijd* 8 december 1956.
- Zagt, Ab, 'Dichters met geweren', *Algemeen Dagblad* 24 februari 1999.
- Zagt, Ab, 'Helden in de hel', *Algemeen Dagblad* 17 september 1998.
- Zagt, Ab, 'Niet ieder mens is slecht', *Algemeen Dagblad* 28 november 2002.
- Zagt, Ab, 'Spelletje zeeslag uit de computer', *Algemeen Dagblad* 28 juni 2001.
- Zagt, Ab, 'Spielberg snoert critici de mond', *Algemeen Dagblad* 3 maart 1994.

Secundaire literatuur

- Abramovitch, Ilana, 'Teaching Anne Frank in the United States' in: Barbara Kirshenblatt-Gimblett en Jeffrey Shandler (eds.) *Anne Frank unbound* (Bloomington & Indiana 2012) 160-177.
- Agnew, Vanessa, 'History's Affective Turn: Historical Reenactment and Its Work in the Present' *Rethinking history* vol.11 no. 3 (2007) 299-312.
- Anderson, Benedict, *Imagined Communities* (Revised edition, London 2006).
- Bay, Michael (regisseur) *Pearl Harbor* (2001).
- Berger, Stefan, Chris Lorenz, Billie Melman 'Popular history and the historians' in Stefan Berger, Chris Lorenz, Billie Melman (eds.), *Popularizing national pasts: 1800 to the present* (New York 2012) 1-36.
- Beus, Jos de, 'God dekoloniseert niet. Een kritiek op de Nederlandse geschiedschrijving over de neergang van Nederlands-Indië en Nederlands Suriname', *BMGN* 116 aflevering 3 (2001) 307-324.
- Ceulemans, Carl, *Over oorlog en ethiek: de traditie van de rechtvaardige oorlog in theorie en praktijk* (Antwerpen 2011).
- Craps, Stef, *Postcolonial Witnessing: Trauma Out of Bounds* (Chippenham en Eastbourne 2013).
- Cuilenburg, Jan van, 'Het Nederlandse mediabestel: verscheidenheid tussen kartel en concurrentie' in: Jan van Cuilenburg, Peter Neijens en Otto Scholten (eds.), *Media in overvloed. Boeknummer bij mens & maatschappij 1999* (Amsterdam 1999) 10-24.
- Dekker, Paul en Peter Ester, 'Depillarization, Deconfessionalization, and De-Ideologization: Empirical Trends in Dutch Society 1958-1992', *Review of religious research* vol. 37 no. 4 juni (1996) 325-341.

- Epstein, William A., 'Introduction: Biopics and American National Identity—Invented Lives, Imagined Communities', *Auto/Biography Studies* Volume 26, Number 1 (2011) 1-33.
- Friedman, Ina R., *The Other Victims: First-Person Stories of Non-Jews Persecuted by the Nazis* (New York 1990).
- Frijhoff, Willem, 'Toeëigening: van bezitsdrang naar betekenisgeving' *Trajecta* nr. 2 (1997) 99-118.
- Gemser, Gerda, Martine van Oostrum en Mark A.A.M. Leenders, 'The impact of film reviews on the box office performance of art house versus mainstream motion pictures', *Journal of cultural economics* volume 31, issue 1 (2007) 43-63.
- Grever, Maria, 'Geen identiteit zonder oriëntatie in de tijd. Over de noodzaak van chronologie', *BMGN- Low countries historical review* vol. 124 no. 3 (2009) 438-452.
- Grever, Maria, 'Visualisering en collectieve herinneringen. "Volendams meisje" als icoon van de Nederlandse identiteit', *Tijdschrift voor Geschiedenis* 117 (2004) 207-229.
- Henkes, Barbara, 'De Bezetting revisited. Hoe van De Oorlog een 'normale' geschiedenis werd gemaakt die eindigt in vrede' *BMGN* vol. 125 no. 1 (2011) 73-99.
- Hennik, Marton van, 'De oorlog op herhaling: recente literatuur over de Duitse bezetting in Nederland', *BMGN* vol. 111 no. 4 (1996) 493-516.
- Huysen, Andreas, 'Review essay', *The Germanic review. Literature, culture, theory* volume 78 no 1 (2003) 86-91.
- Kelner, Shaul, bespreking van Daniel Levy en Natan Sznajder, *The Holocaust and Memory in the Global Age* (Philadelphia 2006), *Social Forces* Volume 86, Number 2 (2007) 873-875.
- Klemann, Hein, 'De Nederlandse economie en de Tweede Wereldoorlog', *Tijdschrift voor Geschiedenis* 110 (1997) 3-40.
- Kratoska, Paul H., *The Thailand- Burma Railway 1942- 1946. Documents and selected writings* (New York 2006).
- Lagrou, Pieter, 'The victims of genocide and national memory: Belgium, France and The Netherlands 1945-1965', *Past & present* No. 154 (1997) 181-222.
- Levy, Daniel en Natan Sznajder, *The Holocaust and Memory in the Global Age* (Philadelphia 2006).
- Lorenz, Chris, "'Hete' geschiedenis. Over de temperatuur van de contemporaine Duitse geschiedenis' *Tijdschrift voor Geschiedenis* 120 (2007) 4-19.
- Munslow, Alun, 'Introduction' in Alun Munslow (ed.), *The new history* (Harlow 2003) 1-24.
- Post, Harry, 'Al Quada- en Talibanstrijders: Krijgsgevangenen of niet?' *Internationale spectator* nr.5 (2002) 258-260.
- Rensman, Eva, *De Anne Frank Stichting en haar lessen uit de Tweede Wereldoorlog* (Amsterdam 1995).
- Ribbens, Kees, *Strijdtoneel. De Tweede Wereldoorlog in de populaire historische cultuur* (Rotterdam 2013).
- Rosenstone, Robert A., *Visions of the past. The challenge of film to our idea of history* (Cambridge 1995).
- Sampiemon, J.H., 'Dilemma's voor overwinnaars: terugtrekking, evenwicht of hegemonie?' *Internationale spectator* nr. 2 (2004) 100-204.
- Scholz, Anne- Marie, 'The *Bridge on the River Kwai* (1957) Revisited: Combat Cinema, American Culture and the German Past', *German history* vol. 26 no. 2 (2008) 219-250.
- Spielberg, Steven (regisseur), *Saving private Ryan* (1998).
- Vree, Frank van, *In de schaduw van Auschwitz. Herinneringen, beelden, geschiedenis* (Groningen 1995).
- Vree, Frank van, 'Door de ogen van de slachtoffers: de gevaren van een beperkt perspectief op de Tweede Wereldoorlog', *Kleio* 52 (2011) 4-9.

Bijlage 1: Synopsis van films

***The Best Years of Our Lives* uit 1946 van regisseur William Wyler**

Deze Amerikaanse film uit 1946 werd geregisseerd door de Amerikaanse regisseur William Wyler. Het verhaal van de film is gebaseerd op een verhaal van de Amerikaanse oorlogscorrespondent MacKinlay Kantor die zijn werk publiceerde als een novel onder de naam *Glory for Me*. De Amerikaanse scriptschrijver Robert Sherwood bewerkte het verhaal naar een script. De film ging op 21 november 1946 in première in de Verenigde Staten. Pas op 30 januari 1948 kwam de film in Nederlandse bioscopen te draaien.

De film gaat over de nasleep van de Tweede Wereldoorlog voor Amerikaanse oorlogsveteranen die naar huis terugkeren na de oorlog. Fred Derry (Dana Andrews), Homer Parish (Harold Russell) en Al Stephenson (Fredric March) keren terug naar hun dorp Boone City, een fictieel dorp in de Verenigde Staten. Fred was een vliegenier in de oorlog, Homer verloor tijdens de oorlog beide handen en kreeg in plaats daarvan prothesen en Al diende in het Amerikaanse leger in de Stille Oceaan. Homer ziet vooral op tegen de ontmoeting met zijn verloofde Wilma (Cathy O'Donnel). Hij neemt afstand van haar omdat hij niet wil dat zij de dupe wordt van zijn handicap. Al keert terug naar zijn werk als bankmedewerker en in die functie wil hij andere voormalige oorlogsveteranen helpen door ze vanuit de bank financieel bij te staan. Fred gaat zijn vooroorlogse baan als sodaschenker weer uitoefenen terwijl hij en zijn vrouw Marie (Virginia Mayo) uit elkaar groeien. Fred wordt verliefd op de dochter van Al, maar Al verbiedt hem om zijn dochter te blijven zien. Fred gaat akkoord, maar zijn vriendschap met Al is vertroebeld. Homer komt er intussen achter dat Wilma ondanks zijn handicap nog steeds van hem houdt en met hem wil trouwen. Fred ontdekt ondertussen dat zijn vrouw vreemdgaat met een andere oorlogsveteraan (Steve Cochran) en ze vertelt Fred van hem te willen scheiden waarna Fred Boone City wil verlaten. Terwijl hij op het vliegveld staat ziet hij een gevechtsvliegtuig en de herinneringen aan zijn eigens oorlogservaringen komen terug en hij besluit daardoor toch te blijven. Op het huwelijk van Wilma en Homer verklaart hij de liefde aan de dochter van Al.

***08/15 Teil 1: In der Kaserne* uit 1954 van regisseur Paul May**

De film *08/15 Teil 1: In der Kaserne* is de eerste film in de *08/15* trilogie die verscheen tussen 1954 en 1955. De Duitse film is geregisseerd door de Duitse regisseur Paul May die ook de andere delen van de trilogie regisseerde. De film kwam op 30 september 1954 uit in de Duitse bioscopen. Vanaf januari 1955 draaide de film in de Nederlandse bioscopen. De film is gebaseerd op het gelijknamige boek van de Duitse schrijver Hans Hellmut Kirst. De filmtitel verwijst naar een Duits machinegeweer.

De film gaat over een Duitse kazerne van een artilleriebataljon vlak voor het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog. In 1939 wordt het bataljon geleid door Eerste Sergeant Schulz (Emmerich Schrenk) en Sergeant Platzek (Hans Christian Blech). De film volgt soldaat Asch (Joachim Fuchsberger) die wordt klaargestoomd voor de oorlog op de kazerne. Sergeant Schulz is er een van het ergste soort en drilt en vernedert zijn mannen zo hard dat een van de mannen, soldaat Vierbein (Paul Bösisger), zelfmoord wil plegen. Asch weet dat te verhinderen en hij besluit dat de vernederingen van de commando's niet verder kunnen gaan. Soldaat Asch richt zich op tegen zijn leiders en komt op tegen de kadaverdiscipline die er heerst op de kazerne. Tussen Asch en de treiterende commandanten en sergeanten ontstaat een machtsstrijd vlak voordat ze ten strijde moeten trekken in de Tweede Wereldoorlog. Uiteindelijk is het de afdelingscommandant Luschke (Wilfried Seyferth) die notie neemt van de omstandigheden op de kazerne en ingrijpt. Hij laat Schulz overplaatsen en enkele leidinggevendenden krijgen berispingen. Asch wordt gepromoveerd tot onderofficier. De film eindigt met de toespraak van Hitler op de radio die verklaart dat de oorlog tegen Polen van start gaat.

***Canaris* uit 1954 van regisseur Alfred Weidenmann**

De film *Canaris* is een West- Duitse film die in Nederland vanaf april 1955 in de bioscopen werd vertoond. De film ging op 30 december 1954 in wereldpremière in West- Duitsland. De film is gebaseerd op echte gebeurtenissen rond Wilhelm Canaris die hoofd was van de Abwehr, de Duitse inlichtingendienst, en daarnaast ook admiraal in het Duitse leger was. Hij was geen lid van de NSDAP-partij, maar kwam er wel tegen in verzet tijdens de Tweede Wereldoorlog.

De film draait om de Duitse admiraal en hoofd van de spionagedienst (de Abwehr) Wilhelm Canaris in de periode 1935-1945. Hij werkte voor het regime van de Duitse dictator Adolf Hitler. Canaris was echter al in dienst toen Hitler aan de macht kwam en was daarnaast ook geen lid van de NSDAP. In de film levert Canaris informatie aan Hitler over de strijd van Duitsland tegen de Sovjet Unie, maar Hitler slaat het advies en de informatie van Canaris in de wind. Canaris had ondertussen al twijfels gekregen over het regime van Hitler en begon tegen hem in het verzet te komen. Daardoor raakte hij betrokken bij de aanslag op Hitler van 20 juli 1944 die uiteindelijk mislukte. Dat leidde ertoe dat het hoofd van de spionagedienst werd gearresteerd en gedood in een concentratiekamp op 9 april 1945, net voor het einde van de Tweede Wereldoorlog.

***Des Teufels General* uit 1955 van regisseur Helmut Käutner**

De film *Des Teufels General* is een Duitse oorlogsfilm uit 1955 die is geregisseerd door de Duitse regisseur Helmut Käutner. Het is de verfilming van een toneelstuk uit 1946 dat is geschreven door de Duitse schrijver Carl Zuckmayer. Het is een fictief verhaal waarbij moet worden opgemerkt dat het hoofdpersonage in de film, Luftwaffe- generaal Harras, is gebaseerd op Luftwaffe- generaal Ernst Udet. De film kwam in Duitsland uit op 23 februari 1955 en werd op 8 april van datzelfde jaar voor het eerst vertoond in een bioscoop in Alkmaar, dit was de Noord- Hollandse première. Het is de enige informatie over een Nederlandse premièredatum die er beschikbaar is.

De film gaat over de Duitse luchtmachtgeneraal Harras, gespeeld door Curd Jürgens, die zich verzet tegen de nazi's in zijn vaderland. In eerste instantie is hij populair bij de nazi's (waar hij geen lid van is) en bij zijn vliegeniers. Na een aantal bombardementen vanuit vliegtuigen komt Harras erachter dat hijzelf ook schuld heeft aan de onmenselijkheid van de Tweede Wereldoorlog. Hij trekt het niet langer om mee te doen aan die onmenselijkheid en hij besluit om zijn morele verantwoordelijkheid te nemen en hij begint aan acties die het Duitse gezag ondermijnen. De SS komt hem op het spoor doordat nieuwe vliegtuigen, met Harras zijn kameraden erin, neerstorten en Harras ervan wordt verdacht er iets mee te maken te hebben. Hij is tegen het nazisme, maar durft daar niet openlijk voor uit te komen. Al snel wordt hij weer vrijgelaten, maar dan blijkt dat zijn vriend, vliegtuigeningenieur Odenbruch (Karl John), de vliegtuigen heeft gesaboteerd in de hoop dat Duitsland de oorlog zou gaan verliezen. Harras wordt gedwongen de waarheid op tafel te leggen voor SS-Gruppenführer Schmidt-Lausitz (Victor de Kowa) die aangeeft dat hij de naam van de saboteur moet noemen of dat hij zelf verantwoordelijk wordt gehouden voor de neerstortende vliegtuigen. Harras weet echter weg te komen uit het gesprek met Schmidt- Lausitz en besluit per vliegtuig zelfmoord te plegen zodat de waarheid niet aan het licht komt.

***The Bridge on the River Kwai* uit 1957 van regisseur David Lean**

The Bridge on the River Kwai is een Britse- Amerikaanse film die is gebaseerd op een boek van de Franse schrijver Pierre Boulle. De film is geregisseerd door de Britse regisseur David Lean. Op 2 oktober 1957 kwam de film in de Britse bioscopen en op 25 april 1958 werd de film voor het eerst in de Nederlandse bioscopen vertoond. Het boek waarop de film is gebaseerd is fictie, maar toch zijn enkele elementen uit de film op waarheid gebaseerd. De bouw van de Birma- spoorweg heeft bijvoorbeeld wel plaatsgevonden.

De film gaat over Britse krijgsgevangenen in Birma die gevangen zijn genomen door de Japanse soldaten die Birma hebben bezet in de Tweede Wereldoorlog. De Japanners krijgen het niet voor elkaar om een spoorbrug te bouwen over de rivier de Kwai die deel uit moet maken van de Birma- spoorweg en willen dat de Britse gevangenen dat voor hen doen. De Engelsen weigeren dat in eerste instantie, maar onder leiding van hun kolonel Nicholson (Alec Guinness) wordt besloten om toch over

te gaan tot de bouw van de spoorbrug. Nicholson besluit om samen te werken met de Japanse commandant Saito (Sessue Hayakawa) en laat zijn mannen weten dat de bouw van de brug niet gesaboteerd mag worden. De bouw van de brug moet wat hem betreft model staan voor de Britse karakter en moraal. Tijdens de bouw van de brug is er een geallieerd commando onderweg naar de brug om deze te vernietigen en de Japanse werkzaamheden wel te saboteren. Nicholson probeert te verijdelen dat de brug wordt opgeblazen. Dat mislukt en de brug wordt opgeblazen en Nicholson komt daarbij om het leven.

***Subda Cheloveka* uit 1959 van regisseur Sergei Bondarchuk**

De Russische film *Subda Cheloveka* van de eveneens Russische regisseur Sergei Bondarchuk kwam in augustus 1959 te draaien in de Russische bioscopen. De film werd in september van datzelfde jaar voor het eerst in Nederland vertoond onder de titel *Het Lot van een Mens*. Het is de verfilming van een boek van Mikhail Sholokhov uit 1957 naar dezelfde naam. Sergei Bondarchuk speelt zelf de hoofdrol als Aleksei Sokolov die tijdens de Tweede Wereldoorlog gevangen wordt genomen door de nazi's nadat hij als vrachtwagenchauffeur in het Russische Rode Leger ging dienen. Hij laat zijn vrouw Irina en hun drie kinderen achter in Rusland. Bij zijn werk raakt hij echter gewond en wordt geholpen door twee Duitse officieren die hem bij een Russische arts brengen. De Duitsers zenden Sokolov en enkele anderen echter naar een werkplaats. Een ontsnappingspoging leidt tot een transfer naar een concentratiekamp in Duitsland. Vanaf dat moment wordt hij naar verschillende kampen gestuurd en krijgt uiteindelijk een baan als chauffeur van een Duitse majoor. Tijdens een rit rijdt hij in een vluchtpoging door een mijneveld tegen een boom aan en wordt wakker terwijl hij omgeven is door Russische soldaten die hem zijn vrijheid weer schenken. Hij ontdekt echter dat zijn huis is verwoest en zijn vrouw en twee dochters zijn omgekomen. Zijn zoon verblijft echter aan het front in dienst van het Rode Leger waarna Sokolov zich ook weer bij het leger aansluit. Aan het einde van de oorlog ontvangt hij echter het bericht dat zijn zoon is omgekomen. Andrei Sokolov blijft na de oorlog een vrachtwagenchauffeur en ontmoet tijdens een rit een jongetje zonder vader, hij besluit het kind op te voeden als zijn eigen zoon.

***Die Brücke* uit 1959 van regisseur Bernhard Wicki**

Deze Duitse film, in het Nederlands *De Brug* genaamd, van de Oostenrijkse regisseur Bernhard Wicki kwam op 22 oktober 1959 uit in de Duitse bioscopen. In september 1960 kwam de film uit in de Nederlandse bioscopen. De film is gebaseerd op de gelijknamige roman uit 1958 van de Duitse schrijver en journalist Manfred Gregor die schreef over zijn eigen ervaringen in de oorlog. De naam Manfred Gregor is een pseudoniem van een Duitse oorlogsveteraan die in het echt Gregor Dorfmeister heet.

De film verhaalt over een aantal zestienjarige jongens uit dezelfde schoolklas in een Duits dorpje aan het einde van de Tweede Wereldoorlog in april 1945. De jongens zijn allemaal van een andere sociale achtergrond en willen nog in dienst van het Duitse leger treden. De jongens heten Walter (Michael Hinz), Karl (Karl Michael Balzer), Jürgen (Frank Glaubrecht), Klaus (Volker Lechtenbrink), Hans (Folker Bohnet) en de broers Albert (Fritz Wepper) en Sigi (Günther Hoffman). Ze melden zich onder aanvoering van Jürgen vrijwillig aan bij het leger. Alhoewel hun omgeving zich zorgen maakt zien de jongens het voornamelijk als een groot avontuur om hun vaderland te redden. Een leraar van hun school, Stern (Wolfgang Stumpf) probeert eerste officier Frölich (Heinz Spitzner) ervan te overtuigen dat de jongens nog te jong en onervaren zijn, maar dit mislukt. Daarna probeert hij commandant Bütov van hetzelfde te overtuigen en Bütov besluit de jongens daarop in te zetten bij de bescherming van een onbelangrijke brug. De jongens komen onder het gezag van onderofficier Heilmann (Günter Pfitzmann) te staan. Hij wordt 's nachts tijdens het halen van koffie voor een deserteur aangezien en doodgeschoten. De jongens blijven echter op hun post en zo komen ze in aanraking met het oprukkende Amerikaanse leger. Jürgen wordt gedood en Walter komt om bij een explosie van een granaat. Tijdens een nieuw vuurgevecht wordt ook Klaus doodgeschoten waarna de Amerikanen zich terugtrekken vanwege de hevige weerstand rond de brug. Ze komen echter terug met versterking en uiteindelijk blijven Hans en Albert over. Samen verdedigen ze nog de brug, maar Hans komt nog om

het leven. Albert blijft getraumatiseerd over op de verlaten brug. De film eindigt met de woorden: "Dit gebeurde op 27 april 1945. Het was zo onbeduidend dat geen enkel legerbericht er melding van maakte".

***Schindler's List* uit 1993 van regisseur Steven Spielberg**

Deze Amerikaanse speelfilm werd geregisseerd door de Amerikaanse regisseur Steven Spielberg. Het werd gebaseerd op het boek *Schindler's Ark* van de Australische schrijver Thomas Keneally dat in 1982 verscheen. In de Amerikaanse bioscopen werd de film op 30 november 1993 voor het eerste vertoond. Vanaf 3 maart 1994 kon ook het Nederlandse bioscooppublik de film zien. De film is, op enkele elementen na, geheel zwart-wit.

Het verhaal van de film draait om de Duitse industrieel Oskar Schindler (Liam Neeson) die in 1939 in de Poolse stad Krakau arriveert om daar een fortuin te gaan verdienen. Via zijn lidmaatschap van de NSDAP heeft hij contacten die hij gebruikt om een potten- en pannenfabriek te verkrijgen. Via de Joodse boekhouder Itzhak Stern (Ben Kingsley) komt hij in contact met de lokale bevolking van waaruit hij arbeiders voor zijn fabriek weet te strikken. Daaronder zijn vele Joden die goedkoop voor hem zijn als arbeiders. Als SS luitenant Amon Goeth (Ralph Fiennes) arriveert om de bouw van het Plaszow concentratiekamp in goede banen te leiden, komt de Joodse bevolking van Krakau in het nauw. Het Getto wordt bestormd en vele Joden worden opgepakt en vermoord onder het toezicht van Schindler. Die besluit om de Joden voor de Jodenvervolgung te behoeden door ze in zijn fabriek te laten werken. Dat doet hij door Goeth om te kopen en zijn invloed als NSDAP-lid te gebruiken. Door deze daden weet Schindler uiteindelijk ongeveer elfhonderd Joden van de dood in de concentratiekampen te redden. Op het einde van de film komen de nabestaanden van de overlevende Joden bijeen om Schindler te eren door stenen op zijn graf in Israël te leggen.

***Paradise Road* uit 1997 van regisseur Bruce Beresford**

De film *Paradise Road* van de Australische regisseur Bruce Beresford uit 1997 is een Australisch-Amerikaanse co-productie. Deze verfilming is deels gebaseerd op de memoires *De kracht van een lied- Overleven in een vrouwenkamp* van de Nederlandse Helen Colijn en op de memoires *White Coolies* van Betty Jeffrey. Het boek van Colijn is niet vermeld in de credits, maar zij wordt daarin wel bedankt voor haar hulp aan de film. De film kwam op 11 april 1997 uit in de Amerikaanse bioscopen en op 25 september van datzelfde jaar kwam de film uit in Nederland.

De film gaat over een Jappenkamp voor vrouwen op Sumatra. Een aantal Europese vrouwen in Singapore moet met een schip vertrekken richting Australië nadat het Japanse leger Singapore heeft aangevallen. Het schip wordt op zee gebombardeerd en zinkt daardoor. Vele passagiers worden echter gered en komen aan op het, door Japan bezette, Nederlands-Indische eiland Sumatra. De Europese vrouwen worden gevangengenomen en samen met andere vrouwen geïnterneerd in een vrouwenkamp. De meeste vrouwen weten door steun aan elkaar bijna allemaal de oorlog te overleven. Dat komt mede doordat de vrouwen een koor oprichten waarin zij samen zingen en waarin zij ook onderling erg hecht worden. Twee Britse vrouwen, gespeeld door Glenn Close en Pauline Collins, nemen daarin de leiding, Johanna ter Stege speelt in de film een non. Door het zingen van liederen raken ook de Japanse gevangenenbewaarders ontroerd en uiteindelijk weten de vrouwen de oorlog te overleven. In de film komt ook aan de orde hoe Japanse militairen vrouwen werven, met als voorwendsel betere levensomstandigheden dan in het kamp, om als troostmeisjes aan het werk te gaan.

***La Vita è Bella* uit 1997 van regisseur Roberto Benigni**

De Italiaanse film *La Vita è Bella* is geregisseerd door de Italiaanse acteur Roberto Benigni die ook de hoofdrol speelt. De film ging op 20 december 1997 in première in Italië. In Nederland ging de film op 3 december 1998 in première. Het fictieve verhaal gaat over een Joodse Italiaanse kelner genaamd Guido (Roberto Benigni) die in 1939 verliefd wordt op de niet-Joodse schooljuffrouw Dora (Nicoletta Braschi). Guido trekt zich niets aan van de realiteit en leeft een beetje in zijn eigen sprookjeswereld.

Hij weet het hart van Dora te veroveren en de twee trouwen. Het verhaal schiet dan een aantal jaren de toekomst in, naar het einde van de Tweede Wereldoorlog. Guido en Dora hebben inmiddels een zoon gekregen, genaamd Giosué (Giorgio Cantarini), en Guido bezit een boekenwinkel. Op de verjaardag van Giosué treft Dora een leeg huis aan en dan blijkt dat Guido en Giosué zijn opgepakt omwille van hun Joodse achtergrond. Ze staan op het punt om naar een concentratiekamp te worden afgevoerd. Dora wil haar gezin niet in de steek laten en gaat vrijwillig mee op het transport naar een concentratiekamp. Guido probeert zijn zoon te beschermen tegen de ellende in het kamp door hem voor te houden dat het verblijf daar een spel is. Giosué gelooft dat en is continue in de veronderstelling dat hij een spel speelt samen met zijn vader. Op het einde van de film, als het kamp wordt bevrijd door Amerikaanse soldaten beveelt Guido zijn zoon om zich te verstoppen voor de chaos in het kamp. Guido gaat ondertussen op zoek naar Dora, maar wordt doodgeschoten door Duitse soldaten. Giosué gelooft dat als hij een Amerikaanse tank bemachtigd hij de hoofdprijs van het spel wint. Zittend op de Amerikaanse tank ontdekt hij zijn moeder en wordt met haar herenigd.

***Saving Private Ryan* uit 1998 van regisseur Steven Spielberg**

Deze Amerikaanse film is geregisseerd door de eveneens Amerikaanse regisseur Steven Spielberg. De film kwam op 24 juli 1998 uit in de bioscopen in de Verenigde Staten. Vanaf donderdag 17 september 1998 was de film ook in de Nederlandse bioscopen te zien. De film volgt een Amerikaanse legereenheid die op zoek is naar Private Ryan. Het filmverhaal is fictief, maar toch zijn enkele elementen uit de film gebaseerd op echte gebeurtenissen.

Het verhaal van de film begint bij de Amerikaanse veteraan Ryan die de graven van enkele medeveteranen bezoekt in Normandië samen met enkele familieleden. Vanaf dat moment denkt hij terug aan zijn oorlogservaringen en springt de film naar D-Day op 6 juni 1944. Het geweld op Omaha Beach wordt uitgebreid in beeld gebracht. Daarna blijkt dat drie van de vier Ryan broeders het leven hebben verloren in de gevechten rond de Tweede Wereldoorlog, alleen de jongste broer, James Francis Ryan (Matt Damon), lijkt het geweld te hebben overleefd en is actief in de strijd rond Normandië tussen Duitse en geallieerde militairen. De Amerikaanse legerleiding besluit, na op de hoogte te zijn gesteld van de verliezen, om de moeder van de broers niet nog meer verdriet aan te doen en op zoek te gaan naar James Ryan en die naar huis te sturen. Om Ryan te vinden wordt een kleine legereenheid onder leiding van kapitein Miller (Tom Hanks) eropuit gestuurd om hem te gaan zoeken in de chaos van de oorlog. Onderweg komen ze verschillende hindernissen tegen en wordt er gevochten tegen de bezettende Duitsers in Normandië. Uiteindelijk wordt Ryan gevonden in het Franse dorpje Ramelle. Hij wil in eerste instantie zijn legereenheid niet in de steek laten, maar laat zich overhalen om zich naar huis te laten sturen nadat het gevecht rond Ramelle is beëindigd. Het gevecht om het dorp kost echter de levens van vele Amerikanen en ook die van diverse leden van de legereenheid van kapitein Miller, die zelf ook om het leven komt. De film gaat na de gevechten weer over naar de oude veteraan Ryan die zich bij het graf van Miller afvraagt of hij het heeft verdiend gered te worden terwijl vele anderen daardoor om het leven kwamen.

***The Thin Red Line* uit 1998 van regisseur Terrence Malick**

The Thin Red Line is een Amerikaanse oorlogsfilm gemaakt door de Amerikaanse regisseur Terrence Malick. Op 23 december 1998 werd deze film voor het eerst vertoond in de Amerikaanse bioscopen, pas op 25 februari 1999 werd de film voor het eerst in de Nederlandse bioscopen vertoond. Het is de verfilming van een gelijknamig boek van de Amerikaanse schrijver James Jones dat in 1962 verscheen. Jones was zelf actief op Guadalcanal maar het boek is slechts deels autobiografisch. De film gaat over compagnie C (Charlie Company) van de Amerikaanse strijdkrachten in 1942 en 1943. De mannen die deel uitmaken van deze compagnie moeten ervoor zorgen dat het door Japan bezette eiland Guadalcanal wordt heroverd door de Amerikanen. Hun primaire doel is het veroveren van het vliegveld op het eiland. Verschillende personages worden in de film gevolgd. Zo is daar luitenant-kolonel Gordon Tall (Nick Nolte) die uit is op militaire roem en hij ruikt die roem bij de strijd om Guadalcanal. Hij jaagt zijn manschappen een heuvel op waar heftige gevechten met Japanse soldaten worden gevoerd. Zijn tegenpolen zijn private Witt (Jim Cavaziel) en sergeant Welsh

(Sean Penn) die ieder hun eigen belangen in de slag om Guadalcanal hebben. Op Heuvel 210 zijn de Japanners zwaarbewapend tegen de Amerikaanse aanval. Als compagnie C aanvalt begint het gevecht rond de heuvel pas echt. Tall beveelt een groepje soldaten onder Kapitein Staros (Elias Koteas) een bunker aan te vallen, maar Staros weigert zijn mannen als kanonnenvoer te laten gebruiken en wil de bunker niet aanvallen. Het meningsverschil tussen Staros en Tall neemt zoveel tijd in beslag dat de Japanners zich kunnen groeperen en de Amerikaanse aanval enigszins kunnen afslaan. Langzaamaan winnen de Amerikanen toch terrein en veroveren niet zonder slag of stoot de heuvel. Tall ontheft Staros uit zijn functie als kapitein na alle onenigheid. Een deel van de compagnie wordt op patrouille gestuurd in de jungle en zij stuiten op Japanse soldaten waarbij Witt de Japanse aandacht trekt terwijl de anderen teruggaan naar de rest van de compagnie om hulp te halen. Witt komt echter om het leven, maar de compagnie weet in veiligheid te komen. Op het einde van de film wordt kapitein Staros vervangen door Kapitein Bosche (George Clooney). De compagnie verlaat hierna het eiland als de strijd om Guadalcanal is gestreden.

***Pearl Harbor* uit 2001 van regisseur Michael Bay**

De Amerikaanse speelfilm *Pearl Harbor*, die is geregisseerd door de Amerikaanse regisseur Michael Bay, werd op 21 mei 2001 voor het eerst in de Amerikaanse bioscopen vertoont. Vanaf 28 juni van datzelfde jaar kon de film ook in Nederlandse bioscopen door het publiek worden aanschouwd. Het verhaal in de film richt zich hoofdzakelijk op de Amerikaanse legerbasis in Hawaï die de naam Pearl Harbor droeg. Het was een grootschalige basis die op 7 december 1941 door de Japanse luchtmacht werd gebombardeerd en grotendeels werd verwoest. Het verhaal rond de hoofdpersonen in de film is echter fictief.

Het verhaal begint met de vriendschap tussen twee vliegeniers van de Amerikaanse luchtmacht, Rafe McCawley (Ben Affleck) en Danny Walker (Josh Hartnett). Zij zijn al van jongs af aan bevriend en droomden van een carrière als vliegenier voor de Amerikaanse luchtmacht. Rafe en Danny werken allebei op de Amerikaanse legerbasis Pearl Harbor in Hawaï. Rafe krijgt hier een relatie met de verpleegster Evelyn (Kate Beckinsale) die de soldaten, vliegeniers en mariniers op de legerbasis verzorgt. Rafe krijgt in 1941 de kans om als vliegenier tegen de Duitsers te vechten bij de Royal Air Force namens Groot-Brittannië. Hij laat Danny en Evelyn achter in Hawaï en vertrekt naar Europa waar hij tijdens een vlucht wordt neergeschoten door een Duits gevechtsvliegtuig. Wanneer Danny hoort dat Rafe is gesneuveld vertelt hij het nieuws aan Evelyn. Zij vinden troost bij elkaar en worden ook verliefd op elkaar. Kort voor de Japanse aanval op Pearl Harbor blijkt Rafe echter toch nog te leven als hij weer in Hawaï verschijnt. Er ontstaat ruzie om Evelyn, maar die ruzie wordt verbroken als Japanse vliegtuigen Pearl Harbor aanvallen. Vele marineschepen worden tot zinken gebracht en vele militairen komen om het leven. De Verenigde Staten besluit hierdoor deel te nemen aan de oorlog waarna plannen worden gemaakt voor een luchtaanval op Tokio. Danny en Rafe nemen allebei deel aan deze operatie (Doolittle Raid) en gaan aan boord van een vliegdekschip van waaraf zij Japan vanuit de lucht aanvallen. De operatie loopt mis en de Amerikaanse vliegtuigen worden gedwongen langer te vliegen dan zij hadden gepland. Het resultaat is een tekort aan brandstof waardoor de vliegtuigen boven China neerstorten. Danny raakt hierbij dodelijk gewond waarna Rafe hem vindt. Alle ruzies rond Evelyn zijn op slag vergeten en Rafe vertelt Danny dat hij vader wordt van het kind van Evelyn en daarom in leven moet blijven. Danny is echter stervende en vraagt Rafe het kind groot te brengen samen met Evelyn, Rafe belooft dat te zullen doen.

***The Pianist* uit 2002 van regisseur Roman Polanski**

De film *The Pianist* is een Frans-Poolse productie is geregisseerd door de Frans-Poolse regisseur Roman Polanski. De film is gebaseerd op de memoires *Dood van de Stad* uit 1946 van de Poolse pianist Wladyslaw Szpilman. De film is dus gebaseerd op echte gebeurtenissen. De film kwam uit op het Filmfestival van Cannes op 24 juni 2002, vanaf 28 november van datzelfde jaar was de film in de Nederlandse bioscopen te zien.

De film volgt de Poolse pianist Wladyslaw Szpilman (gespeeld door Adrien Brody) die woonachtig is in Warschau. Hij werkt voor de Poolse staatsradio wanneer het Duitse leger Polen binnenvalt in

september 1939. De familie van Szpilman kiest ervoor in Warschau woonachtig te blijven in de overtuiging dat de oorlog snel voorbij is. Dat is echter niet het geval en het radiostation waar Szpilman voor werkt wordt verwoest door Duitse bombardementen. Szpilman en zijn familie krijgen te maken met de Jodenvervolging van de Duitse bezetter en zij worden gedwongen in het Getto van Warschau te gaan wonen. De familie wordt na verloop van tijd gedeporteerd naar de concentratiekampen waar zij om het leven komen. Szpilman weet te ontsnappen en duikt onder in het Getto van Warschau. Vanuit zijn onderduikadres aanschouwd hij de daden van de Duitse bezetter in Warschau. In 1944 raakt hij op een gegeven moment zo uitgehongerd dat hij op zoek gaat naar voedsel in de verlaten stad. Hij stuit op een Duitse officier die hij uitlegt dat hij een pianist is en speelt vervolgens een compositie van Chopin voor hem. De Duitse officier Hosenfeld (Thomas Kretschmann) raakt hier zo ontroerd door dat hij besluit Szpilman te beschermen door hem regelmatig voedsel te geven. Intussen rukken de Russen op naar Warschau waardoor de Duitsers zijn gedwongen zich terug te trekken uit Polen. De officier verlaat Warschau en geeft Szpilman zijn jas om hem te beschermen tegen de kou. Als hij vervolgens door de stad zwerft en een eenheid van het Russische leger aantreft denken zij dat Szpilman een Duitser is door de jas die hij aan heeft. Szpilman weet ze met moeite te overtuigen dat hij een Pool is waarna de Russen hem laten gaan. Na de oorlog wordt Szpilman weer een pianist terwijl Hosenfeld in 1952 sterft in een Russisch krijgsgevangenkamp.

***Der Untergang* uit 2004 van regisseur Oliver Hirschbiegel**

Der Untergang is een Duitse film die is geregisseerd door de Duitse regisseur Olivier Hirschbiegel. De film kwam op 8 september 2004 in de Duitse bioscopen te draaien. Op 4 november van datzelfde jaar kon ook het Nederlandse bioscooppubliek de film aanschouwen in de Nederlandse bioscopen. De film werd gebaseerd op het boek *Der Untergang: Hitler und das Ende des Dritten Reiches* uit 2002 van Joachim Fest en op de memoires *Bis Zur Letzten Stunde: Hitlers Sekretarin Erzählt Ihr Leben* van Traudl Junge.

In de film wordt een jonge secretaresse, Traudl Junge (Alexandra Maria Lara), gevolgd die net is aangenomen om te werken in de Fuhrerbunker in Berlijn waar de Duitse dictator Adolf Hitler (Bruno Ganz) verblijft in april/mei 1945. De Tweede Wereldoorlog loopt in Europa op dat moment op zijn einde als er wordt gevochten in Berlijn. Het hoofdpersonage van de film is eigenlijk Adolf Hitler die, tegen beter weten in, wil dat zijn land standhoudt en doorvecht tot het bittere einde. Hij kan zich niet neerleggen bij de naderende nederlaag en is daardoor buitengewoon kwetsbaar als de tegenslagen zich opstapelen. In de Fuhrerbunker zijn vele hoge functionarissen van het Naziregime ondergedoken, net als de vrouw van Hitler, Eva Braun (Juliane Köhler). Hitler en Braun trouwen in de bunker terwijl zijn regime aan alle kanten afbrokkelt. Enkele trouwe vrienden die zich niet in de bunker bevinden (onder andere Göring en Himmler) handelen tegen de zin van Hitler die daardoor meerdere malen in woede ontsteekt. Uiteindelijk komt hij steeds meer alleen te staan met slechts enkele vrienden die hem trouw blijven waaronder Joseph Goebbels (Ulrich Matthes). Als de situatie onhoudbaar wordt en ook de Fuhrerbunker wordt bedreigd door het oprukkende Russische leger, worden er maatregelen genomen in de bunker om te voorkomen dat de aanwezige leden van het regime in handen van het Russische leger vallen. Hitler en Braun plegen zelfmoord net als Goebbels en zijn vrouw, die ook hun zes kinderen om het leven brengt. De lichamen van Hitler en zijn vrouw worden gecremeerd buiten de bunker. De film eindigt met Traudl Junge die samen met enkele anderen de kans krijgt om de Fuhrerbunker te ontvluchten en in leven te blijven. Die kans wordt aangegrepen en Junge overleeft de oorlog.