

INHOUD

DANKWOORD	2
INLEIDING	3
DEEL 1: (KOLONIALE) GESCHIEDENIS IN DE POPULAIRE CULTUUR	
1. HET VERLEDEN IN BEELD	7
1.1 Publieksgeschiedenis: een populaire historische mentaliteit	7
1.2 De (historische) documentaire	10
1.3 Evolutie van de historische documentaire op de Vlaamse televisie	15
2. ACADEMISCHE EN POPULAIRE GESCHIEDENIS: PARADOXALE VIJANDEN?	17
2.1 Historicus versus producer	17
2.2 De populaire historicus	20
2.3 Op naar een betere samenwerking?	21
3. HET GEHEUGEN VAN CONGO	23
3.1 De populaire omgang met het koloniale verleden	23
3.2 De ‘zwarte’ bladzijde: een consensus?	25
DEEL 2: REPRESENTATIEONDERZOEK	
4. DE GESCHIEDENIS VAN CONGO IN EEN POPULAIR BEELD.....	28
4.1 De ‘wereld’ van de Congodocumentaires: representatietechnieken toegepast	28
4.1.1 Visueel archiefmateriaal	28
4.1.2 ‘Re-enactment’	31
4.1.3 Interactie met sociale actoren.....	32
4.1.4 Link tussen heden en verleden.....	34
4.2 De documentaireproducer(s) en hun nationaliteit	35
4.3 Thematisch versus chronologisch?	37
4.4 Plaats voor kritische historische reflectie?	40
5. CONGOLEZEN EN BELGEN IN DE DOCUMENTAIREWERELD	47
5.1 ‘Arme negerkes’ of ‘plantrekkers’ versus de Belg	48
5.2 Plaats voor een postkoloniale Congolese visie op de Belgen?	53
5.3 ‘Tussen gekrenkte trots en schuldgevoel’	55
BESLUIT	57
BIBLIOGRAFIE.....	64

Graag zou ik kort enkele mensen willen bedanken die geholpen hebben bij het tot stand komen van mijn masterproef Culturele Studies. In eerste instantie bedank ik mijn promotor Leni Van Goidsenhoven, die mij steeds goed op weg geholpen heeft in de juiste richting. In tweede instantie dank ik mijn ouders, grootouders, zus, Pieter-Jan en vrienden voor hun naleeswerk, tips en steun.

INLEIDING

Met de ingesteldheid ‘waar je niks van weet moet je over zwijgen’, bleven de verhalen over de Belgische periode in Congo lang tijd taboe in onze samenleving. Die geschiedenis kon pas sinds de laatste decennia een plaats veroveren in de populaire cultuur. Documenten werden achtergehouden door de staat en de daden van de Belgen werden verbloemd. Tijdens de afgelopen decennia is er in de hedendaagse maatschappij en populaire cultuur een echte herinneringsmanie of *memoryboom* ontstaan met een zeer grote aandacht voor de herdenking van historische gebeurtenissen, zoals degenen die in verband staan met Congo. *Memory* is de benadering van geschiedenis met emotie en subjectiviteit. Het is chaotisch en ingebed in tijd en ruimte. De *performance* van *memory* omvat een diverse set van praktijken die variëren van gesproken en geschreven teksten tot kunst, theater en optochten (Winter, 2010, 12). Vandaag lijkt er in Vlaanderen een consensus te zijn waarbij, zowel schrijvers, journalisten, documentaireproducers als historici, het met elkaar eens zijn over de zwarte bladzijde uit de Belgische geschiedenis (Goddeeris, 2011, 40). Voorbeelden uit de populaire mediacultuur die het koloniale verleden van België naar voor schuiven als centrale topic zijn onder andere boeken, zoals *Congo: een geschiedenis* van David Van Reybrouck en de romanreeks *Gangreen* van Jef Geeraerts, maar ook tentoonstellingen, zoals *Mayombe. Meester van de magie* in Museum M te Leuven (Goddeeris, 2011, 42).¹

In deze masterproef *Congo ‘en plein public’?* ligt de focus op een ander populair medium dat de Congogeschiedenis kenbaar maakt bij het brede publiek: de historische documentaire. Dit televisiegenre kan de brug bouwen tussen de chaos van het verleden en de populaire cultuur. Meer specifiek houdt deze paper een representatieonderzoek in van het Belgische koloniale verleden in recente Belgische en Britse historische documentaires. Ze stellen het verleden én het heden open voor publiek, met elkeen hun eigen specifieke visie op dat verleden. De onderzoeksvragen luiden als volgt: hoe stellen recente Belgische en Britse historische documentaires het koloniale verleden van België voor en hoe representeren ze de Belgische en Congolese identiteit? Met andere woorden: in welke mate dragen ze bij tot de identiteitsvorming? Het is zeker interessant om dit televisiegenre te analyseren, aangezien het meestal gemaakt wordt naar aanleiding van de herdenking van

¹ Van Reybrouck publiceerde zijn geschiedenis van Congo in 2010 na een lange reis doorheen het land; Jef Geeraerts publiceerde in de jaren 1960 en 1970 zijn romanreeks *Gangreen*, fictie die zich afspeelde in Congo; *Mayombe* liep in Museum M in 2010 en 2011, een tentoonstelling van Congolese beelden, eigendom van de KULeuven, het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika in Tervuren en de Université Catholique de Louvain.

een bepaalde gebeurtenis, zoals in deze documentaires bijvoorbeeld vijftig jaar onafhankelijkheid van Congo de aanleiding gaf. Binnen het kader van de *memoryboom* draagt de historische Congodocumentaire ongetwijfeld bij tot de vorming van collectieve identiteit. Het is een aspect van het 'Belgische' cultureel geheugen, dat wordt doorgegeven van generatie op generatie (Assmann, 2010, 41). *'Congo 'en plein public'?* gaat verder uit van drie hypothesen: de eerste stelt dat er in het medium van de historische documentaires een link aanwezig is tussen de academische en publieke cultuur, in die zin dat publieksgeschiedenis een combinatie is van de academische discipline samen met elementen uit een verleden die via verschillende media worden overgebracht naar een breed publiek (Jordanova, 2006, 126); de tweede stelt dat er inderdaad een consensus is over dat koloniale verleden in de historische documentaires en de derde hypothese gaat er vanuit dat uit de representatie blijkt dat de Belgen en Congolezen elkaar erkennen, maar nog steeds als twee aparte groepen tegenover elkaar staan.

Voor dit onderzoek worden er vier Belgische documentaires van de Nationale Omroep geanalyseerd en met elkaar vergeleken. *L'indépendance Cha Cha*² klinkt de begingeneriek van de eerste documentairereeks *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010), gemaakt voor Canvas naar aanleiding van vijftig jaar onafhankelijkheid van de Congolese Republiek. Het is een audiovisueel reisverslag van een tocht doorheen Congo, waarin Rudi Vranckx een route uitstippelde aan de hand van een oude Belgische-Congolese reisgids uit 1958: A.J. Moeller de Laddersous e.a., *Congo Belge et Ruanda-Urundi, Guide du Voyageur - Belgisch-Congo en Ruanda-Urundi*. Vranckx doorkruist Congo en praat met al wie zijn pad kruist: spoorarbeiders, mijnwerkers, studenten, artsen, ex-kolonialen,...Hij gaat op zoek naar de restanten van het kolonialisme en legt de link met de hedendaagse situatie van Congo (Vranckx, 2010). *Nonkel Pater* is de tweede documentaire en werd gemaakt door Stev Van Thielen en Luc Haekens voor Woestijnvis. Ze interviewden zestien Vlaamse voormalige Congomissionarissen, nu rond de 85 jaar oud, en gaten hun verhalen in een documentairereeks van acht afleveringen in 2012, die werd uitgezonden op Canvas (Van Thielen, 2012). De derde is *Kongo: black heart, white men*: een driedelige coproductie van Canvas, RTBF en Off World onder leiding van producer Samuel Tilman in 2010, dit naar aanleiding van 50 jaar onafhankelijkheid van de Congolese republiek. De documentaire vertelt de geschiedenis van het begin van de kolonisatie in de 16^{de} eeuw tot de tweede helft

² *L'Indépendance cha cha* is een lied dat gemaakt werd door Joseph Kabasele van de Congolese groep African Jazz in 1960 om de onafhankelijkheid van de Congolese republiek te vieren (*Indépendance cha cha etc*, VRT.)

van de 20^{ste} eeuw met de focus op belangrijke gebeurtenissen zoals, de twee wereldoorlogen (Tilman, 2010). De laatste Vlaamse documentaire is de 2^{de} episode (*Een Coburger in Congo*) uit de reeks *Boudewijn. Naar het hart van de koning*, een productie van onder andere Jan Antonissen uit 2013. Deze aflevering zoomt in op de relatie tussen Boudewijn en Belgisch Congo én de evolutie van die verstandhouding. Deze documentairereeks werd gemaakt naar aanleiding van twintig jaar overlijden van de koning in 1993, wat weer de aanwezigheid van die herinneringscultuur goed laat zien (Antonissen, 2013).

Vervolgens is het interessant om deze Belgische historische documentaires te vergelijken met niet-Belgische producties en te kijken hoe zij de koloniale geschiedenis van de Belgen en Congolezen representeren. De eerste niet-Belgische productie is de BBC-documentaire *Dan Snow's History of Congo* uit 2013. Snow reisde rond in Congo en ging net als Vranckx in *Bonjour Congo* (2010) op zoek naar de restanten uit het verleden. Hij brengt een bezoek aan onder andere Boma, Katanga en Kinshasa (Snow, 2013). De tweede relevante documentaire is de BBC-productie van Peter Bate, *White King, Red rubber, Black Death* uit 2004. Deze documentaire focust zich op de gewelddadigheden, uitbuiting en mishandeling van de Congolezen door de Belgen van het begin van de kolonisatie tot in 1908 met koning Leopold II als de grote misdadiger (Bate, 2004).

Dit representatieonderzoek wordt gerealiseerd aan de hand van benaderingen en inzichten uit het historisch onderzoek en de Culturele Studies. Als historica vind ik koloniale geschiedenis en herinneringscultuur uiterst interessant en leek het mij een boeiende uitdaging om het verleden met een hedendaagse perceptie te benaderen. De historische documentaire kadert zich in eerste instantie binnen het veld van de publieksgeschiedenis, waarin geschiedenis op een populaire en eenvoudigere manier overgebracht wordt naar het brede publiek, meestal ingebed in de herinneringscultuur. Bovendien positioneert de historische documentaire zich als een vorm van populaire geschiedenis tegenover het academische onderzoek.

De Culturele Studies is een academisch onderzoekveld met veel oog voor interdisciplinariteit, waardoor de link in dit onderzoek snel gelegd wordt met het historisch onderzoek: de controverses rond publieksgeschiedenis en de voorstelling van het verleden in de maatschappij via het populaire medium van de historische documentaire. De historische documentaire is in tweede instantie een medium met een specifieke functie die betekenis

schept, verhalen vertelt, bepaalde waarden presenteert, en zorgt voor verschillende interpretaties bij de kijkers. Het vakgebied van de Culturele Studies maakt het voor mij mogelijk om de theorieën uit de historische discipline, meer specifiek uit de publieksgeschiedenis, met een ander licht te benaderen. Culturele Studies wil zich bovendien niet enkel richten tot de hoge cultuur, zoals literatuur, filosofie en kunst of met andere woorden cultuur die maar door bepaalde sociale en culturele groepen gemaakt wordt, zoals mannen of de maatschappelijke elite. Dit academische onderzoeksveld wil ook de focus leggen op de 'lagere cultuur', zoals populaire televisie, en op cultuurproducties van voordien uitgesloten groepen. Culturele studies verwerpt die 'hoge cultuur' niet maar kadert ze in een veel breder veld (Baetens, 2009, 9).

Structureel wordt deze masterproef opgedeeld in twee delen. Het eerste deel vormt de theoretische uiteenzetting over de historische documentaire aan de hand van literatuur. Deze documentaire wordt in eerste instantie typologisch en als vorm van publieksgeschiedenis gekaderd, waarbij ook wordt ingegaan op de evolutie en ontwikkeling van de historische documentaire op de Vlaamse televisie. Dit televisiegenre zorgt in tweede instantie ongetwijfeld voor een groot debat tussen de academische en populaire historici. Daarom is het belangrijk om de context en inhoud van dit debat duidelijk te schetsen, eveneens vanuit een internationaal perspectief. Vervolgens wordt er aandacht besteed aan de algemene herinnering aan het koloniale verleden en hoe de historische documentaire daar een rol in kan spelen. In het tweede deel van deze masterproef bestaat dan uit het eigenlijke representatieonderzoek dat in twee thematische hoofdstukken wordt uitgewerkt. Ten eerst wordt de representatie van de Congolese geschiedenis in haar geheel uitvoerig besproken, zowel op inhoudelijk als technisch vlak. Bovendien wordt er nog ingegaan op de kritische reflectie op het verleden in de documentaires. Het laatste hoofdstuk gaat over de representatie van de Congolezen en de Belgen, waarin wordt ingezoomd op de Belg doorheen de ogen van de Congolees en het Belgisch schuldgevoel.

1. HET VERLEDEN IN BEELD

1.1 Publieksgeschiedenis: een populaire historische mentaliteit

De idee van 'publieksgeschiedenis' is de laatste decennia steeds populairder geworden en waaide vanuit de Verenigde Staten over naar Europa. Het geeft onmiddellijk de aanzet om na te denken over het concept 'geschiedenis'. Historica Ludmilla Jordanova definieert het als volgt: *the past is essentially open-ended, and accounts of it are public property, available for numerous uses* (Jordanova, 2006). Het verleden kan dus op verschillende manier gebruikt worden en 'geschiedenis' is bondig de publieke activiteit van historici, hun polemieken, hun conversaties en publicaties die een bepaalde omgang met het verleden aangeven, waardoor dat 'geschiedenis' wordt. Ze puzzelen met andere woorden de chaos van het verleden in een verhaal, namelijk 'geschiedenis' (Jordanova, 2006, 155). Bovendien is het een sociale wetenschap, want het laat de complexiteit zien van de menselijke relaties doorheen de tijd (Sorlin, 2001, 25).

Publieksgeschiedenis moet opgevat worden als een vorm van geschiedenis die zich plaatst in de populaire cultuur en zich losmaakt van de academische geschiedschrijving. Die term 'publiek' is echter niet eenvoudig. Het is een populair genre van geschiedenis omdat het voor een breed publiek gemaakt wordt. Volgens Jordanova is publieksgeschiedenis een combinatie van de academische discipline samen met elementen uit een verleden die via verschillende media worden overgebracht naar het brede publiek. Die combinatie is dan verbonden met een soort van bewustzijn van dat verleden dat verschilt van persoon tot persoon, groep tot groep en van land tot land. De koloniale geschiedenis van België heeft bijvoorbeeld niet bij iedereen hetzelfde bewustzijn gecreëerd. Een Waalse Congomissionaris of Vlaamse geschiedenisstudent zal zich anders positioneren tegenover dat 'gedeelde' verleden (Jordanova, 2006, 126-127).

Hoewel publieksgeschiedenis heel divers is, zijn er twee belangrijke constituerende elementen in de creatie van een populaire historische mentaliteit. In eerste instantie denken mensen daarbij aan erfgoed en musea omdat die voor de hand liggen. Ook geschiedenis op televisie, waarvan de historische documentaire een onderdeel uitmaakt, is een belangrijk element van het brede veld van de publieksgeschiedenis. Het incalculeert dus verschillende fenomenen, die zowel fictie als non-fictie kunnen zijn (Jordanova, 2006, 126-130).

In de publieksgeschiedenis staan verder twee facetten centraal: enerzijds het bereiken van het brede publiek en zijn capaciteit om in het dagelijks leven binnen te treden. Anderzijds werkt het sterk in op emotionele aspecten, die verbonden zijn met gebeurtenissen uit het verleden. Het is typisch voor publieksgeschiedenis om in te spelen op ernstige gebeurtenissen uit het eigen verleden, zoals de uitbuiting van de Congolese bevolking. Dit hangt dan samen met de instandhouding van de herinnering aan het verleden om te kunnen leren uit dat verleden. Dit kan gezien worden als één van de hoofddoelstellingen van publieksgeschiedenis: wij herinneren om te leren. Jordanova verwijst naar de wereldwijde herdenking van de Holocaustslachtoffers als een goed voorbeeld hiervan.³ Mensen zijn zo emotioneel betrokken bij die tragische geschiedenis dat het absoluut niet vergeten mag worden, aangezien de angst groot is dat de geschiedenis zich zou herhalen. Toch roept dit de vraag op naar wat die moraalles nu precies is? Wat kan die herinnering en hoe kan die herinnering ons 'lessen' leren uit het verleden? Dit is niet zo eenvoudig omdat historici in het algemeen steeds zeer uiteenlopende conclusies trekken uit de bronnen die ze bestuderen. Het begrip van 'lessen trekken uit het verleden' zorgt voor buitengewoon moeilijke vragen, waardoor er ook in de publieke maatschappij misverstanden over een gedeeld verleden, zoals de Holocaust, kunnen ontstaan. Door deze moeilijkheid rijst de vraag om duidelijk en eenduidig antwoord te creëren vanuit het publiek naar voren (Jordanova, 2006, 145).

Door de verbondenheid met emoties heeft publieksgeschiedenis een sterke morele en didactische geladenheid. Hierdoor komt het schuldvraagstuk over de gebeurtenissen uit het verleden steeds weer naar boven, wat voor een groot publiek debat zorgt, zoals over de brutale uitbuiting van de Congolese bevolking door Leopold II. Het is natuurlijk problematisch omdat gevoelens door hun aard niet altijd goede leidraden zijn om mensen kritisch te maken. Door die morele geladenheid van de herinnering en herdenking van het verleden plaatst de publieksgeschiedenis zich tegenover het 'relativisme' van de historische discipline. Jordanova definieert dat relativisme eenvoudig als volgt: *the rejection of absolute standards of judgement* (Jordanova, 148, 2006). Dit begrip wil met andere woorden zeggen dat er een verwerping is van alle gevestigde maatschappelijke normen waardoor alles op gelijke hoogte wordt geaccepteerd. Dit relativisme, dat onder verschillende strekkingen van historici aanwezig is, zorgt natuurlijk voor een complexe relatie met de publieksgeschiedenis,

³ Meer informatie over Holocaustherinnering in Young, James. *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. New Heaven: Yale University Press, 1993. Print.

waarin juist duidelijk een onderscheid wordt gemaakt in de herinnering aan de gebeurtenissen uit het verleden. Jordanova zegt dat de diversiteit aan meningen tussen historici er nu eenmaal is en dat het intellectuele onderzoek niet hetzelfde is als de goedkeurig ervan door de publieke sfeer. Historici gaan het verleden nu op een subjectieve manier benaderen, dit is onontkoombaar.⁴ Het is vooral belangrijk dat het resultaat van historisch onderzoek zowel in een academische als publieke sfeer kan gedebatteerd worden (Jordanova, 2006, 148).

Vervolgens moeten publiekshistorici en documentairemakers nadenken over welke delen of 'episodes' uit het verleden er nu precies gerepresenteerd kunnen worden voor het publiek. De historische documentaire is hier één van de belangrijkste media. De geschiedenis van Congo kan op zo'n diverse manier voorgesteld en benaderd worden, zoals de documentaire *Nonkel Pater* (Van Thielen, 2012) een heel andere invalshoek heeft dan de reeks *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010). In de hedendaagse maatschappij is er een soort van vervaging opgetreden in de hiërarchie van feiten die invloed heeft op de status van de historische verklaring. Er zijn veel factoren die hier een rol in hebben gespeeld, bijvoorbeeld de verzwakking van het nationale bewustzijn. Dit was nauw verbonden met de nationale geschiedenis van landen en belangrijk in de context van hoe er over het verleden werd nagedacht als een culturele entiteit. Dit wil niet zeggen dat mensen niet meer geven om het verleden, het gebeurt gewoon op een andere manier, bijvoorbeeld via musea, websites voor genealogie, enzovoort (De Groot, 2009, 1-6). In de hedendaagse maatschappij is er nu veel minder vraag naar de 'grote daden van de natie', maar wel naar een echte menselijke geschiedenis met oog voor individuen, families, kleine gemeenschappen en groepen.⁵ De televisie, meer specifiek de historische documentaire, is natuurlijk een belangrijke factor die hier op inspeelt. Die historische documentaire kan gezien worden als een soort van spiegel die de nieuwe tendensen van interesse voor microgeschiedenis gaat reflecteren voor een breed publiek (Sorlin, 2001, 26).

Tot slot wordt de historische documentaire, naast de diverse invalshoeken, ook met publieksgerichte doelen gemaakt. Geschiedenis als entertainment, zoals op televisie, heeft

⁴ Meer weten over subjectiviteit en streven naar objectiviteit van historici in De Schryver, Reginald. *Historiografie: vijftieng eeuwen geschiedschrijving van West-Europa*. Leuven: Universitaire Pers Leuven, 1997. Print. (Inleiding en epiloog)

⁵ Het boek *België: een geschiedenis van onderuit* van Jan Dumolyn & Tjen Mampaey uit 2012 benadert de Belgische geschiedenis op deze manier, met aandacht voor gewone mensen en hun lokale geschiedenis, zonder fixatie op de 'grote' nationale gebeurtenissen (Dumolyn, 5, 2012).

eerder een commerciële intentie, en geschiedenis om het nationaal bewustzijn meer aan te wakkeren eerder een politiek doeleinde. Geschiedenis als een publieke educatie heeft weer de intentie om de massa informatie bij te brengen over dat verleden in het kader van sociale en politieke trends. Jordanova toont in haar werk aan dat educatie van de massa niet het hoofddoel mag worden in de overdracht van geschiedenis naar een breed publiek. Ze waarschuwt voor de nostalgie die het brede publiek heeft voor het eigen verleden, als een soort van hunkering ernaar. De massa staat dan minder kritisch tegenover de beelden die getoond worden, en gaat die dan aanschouwen als geschiedenis, terwijl die op een fictieve manier zijn afgebeeld, bijvoorbeeld in de televisieseries *Kongo*⁶ (Rouffaer, 1997). Die beelden zijn nu gemaakt en zijn nooit hoe het echt was (Jordanova, 2006, 137).

1.2 De (historische) documentaire

John Grierson schreef in zijn review voor *The New York Sun* van 8 februari 1926 over Robert Flaherty's film *Moana*⁷ dat het 'documentary value' had. Dit wordt gezien als de aller eerste keer dat de term 'documentaire' gebruikt werd in de relatie tot een film. Het verwees toen naar 'actueel materiaal', beelden uit het dagelijks leven, waar structuur in werd aangebracht. Grierson zag hier een nieuwe vorm van film tevoorschijn komen en riep daarom de term 'documentaire' in het leven.⁸ Filmhistoricus Paul Rotha voegde er dan nog aan toe: '*Documentary's essence lies in the dramatization of actual materials* (Winston, 1988, 21)'.⁹

Maar wat is dat 'actuele materiaal'? Het is echter niet eenvoudig om het concept 'documentaire' te definiëren en vanaf de jaren 1940 ontstaat er een uitvoerig debat tussen onder andere documentairemakers met John Grierson en Paul Rotha als voornaamste deelnemers. In dit onderzoek wordt de definitie, die Brian Winston in zijn artikel *Documentary: I think we are in trouble* uit 1988 centraal stelt aangehouden. Ze is gebaseerd op de woorden van Grierson en Rotha en past goed bij de visie van de publieksgeschiedenis:

⁶ Kongo is een 7-delige Vlaamse televisiereeks uit 1997 over het einde van het koloniale tijdperk in Belgisch-Kongo, vertelt aan de hand van het verhaal van een aantal jonge mensen die kort na de Tweede Wereldoorlog met veel ambities en idealen naar de kolonie trekken maar vijftien jaar later helemaal gedesillusioneerd en berooid naar België moeten terugkeren (*Kongo*, Amazon.com).

⁷ Film van Robert Flaherty over het dagelijks leven van de Polynesische jeugd en hun familie uit 1926 (Winston, 1988, 21).

⁸ Meer info over de theorieën van John Grierson: Nelson, Joyce. *The Colonized Eye: Rethinking the Grierson Legend*. Toronto: Between the Lines, 1988. Print.

⁹ Meer over Rotha's theorieën en documentairefilms: Rotha, Paul. *The use of the film medium to interpret creatively and in social terms the life of the people as it exists in reality*. London: Faber & Faber, 1952. Print.

‘De documentaire is een opname van alle mogelijke aspecten van de realiteit, geïnterpreteerd door het daadwerkelijk filmen of door een eerlijke en gerechtvaardigde reconstructie, zodat het zowel beroep doet op de reden als op emoties. Dit met als doel, enerzijds het verlangen te stimuleren en de menselijke kennis te verrijken en te begrijpen en anderzijds waarheidsgetrouwe problemen met mogelijke oplossingen in het kader van economie, cultuur en menselijke relaties in beeld te brengen (Winston, 1988, 22).’

De representatie van de geschiedenis past perfect bij de doelstelling van de documentaire volgens deze definitie van Winston. ‘Geschiedenis’ is één van de basiselementen van de documentaire, vooral de televisiedocumentaire. Ze worden meestal gemaakt in de format van een serie, zoals *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010) en *Nonkel Pater* (Van Thielen, 2012), met een hoog educatief gehalte voor de kijker. De historische documentaire past ook in het breder veld van ‘geschiedenis op televisie’. Deze inbedding in het televisienetwerk zorgt er voor dat geschiedenis een vrijetijdsactiviteit wordt van de kijker. Het communicatieproces binnen het televisiemedium van de documentaire doorloopt een aantal fases met aan de ene kant *encoding* van de boodschap en aan de andere kant *decoding* ervan. Deze fases zijn in zekere mate onafhankelijk van elkaar, dus de waarden van *encoding* vallen niet noodzakelijk samen met die van *decoding*. Weliswaar is er een vorm van gedeelde maatschappelijke normen aanwezig, met ruimte voor diverse reacties. De interpretatie van de kijker kan anders zijn dan de voorstelde betekenis van de boodschap in de historische Congodocumentaire (Baetens, 2009, 106-107). Wat er gemaakt wordt blijft een subjectieve versie van een geconstrueerde geschiedenis. Bovendien interpreteren producers de geschiedenis anders dan historici, en hun doel is ook anders, namelijk educatie in de vorm van entertainment. Historici zijn zich vandaag de dag wel bewust van het belang van televisie omdat het de meest invloedrijke informatiebron is ter wereld, zoals de Vietnamoorlog in de jaren 1970 goed laat zien. Één van de hoofdkenmerken van de televisie is, dat het drager is van het geheugen en herinneringen van individuen. De televisie is als een soort van venster op het verleden, dat het verleden ook gaat openen voor individuen en groepen. De geschiedenis die via de televisie wordt verteld is minder literair, minder theoretisch maar wel levendiger en menselijker (Sorlin, 2001, 26.) Het is een belangrijk medium in die zin dat het kan gezien worden als de enige serieuze toegang tot de geschiedenis voor de meeste kijkers na hun schoolcarrière (Rosenthal, 1988, 426).

De historische documentaire heeft een aantal basiskennmerken die internationaal met elkaar te vergelijken zijn. In de analyse worden deze typologieën grondig toegepast op de historische documentaires. In eerste instantie zijn er een aantal kerncomponenten. Er is altijd iemand die de geschiedenis vertelt, namelijk een presentator en/of voice-over. Meestal worden er ook *talking heads* aan het woord gelaten en dit zijn voornamelijk experts of getuigen, zoals de Congokenners Ludo De Witte en David Van Reybrouck. Ook de beelden kunnen op diverse manieren worden weergegeven. Regelmatig wordt er gebruik gemaakt van archiefbeelden en foto's. Die foto's worden meestal gerepresenteerd als bewegende beelden. Hier is duidelijk het contrast aanwezig tussen de zwart-witbeelden uit het verleden en de kleurenbeelden uit het heden, iets wat sterk aanwezig is in de documentaire *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010).

Re-enactment is een volgend basiskenmerk van de historische documentaire en is enorm interessant omdat het frequent gebruikt wordt in de historische culturele industrie, zowel in musea als in documentaires, maar ook in de performancewereld. Vanessa Agnew definieert het als volgt: '*a winning combination of imaginative play, self-improvement, intellectual enrichment, and sociality spans cultural genre, is art or can be political activism* (Agnew, 2004, 327)'. *Re-enactment* is één van de kenmerken van het hedendaags historisch engagement en is terug te vinden in alle vormen van media. Dit cultureel historisch product werkt op twee niveaus: micro, waarbij er authentieke extra's aan bijvoorbeeld een gevechtscène worden toegevoegd, ofwel macro, waarbij (bekende) acteurs scènes mee gaan naspelen (De Groot, 2009, 109). Raphael Samuel vond in die historische reconstructie een echte zoektocht naar een verleden dat tastbaar en visueel aanwezig is. Hij linkte deze trend van *re-enactment* aan de opkomst van de lokale geschiedenis in de jaren 1950 (Samuel, 1994, 175).

Interessant in de context van dit onderzoek is de visie van De Groot, die meer inzoomt op het gebruik van *re-enactment* in de historische televisiedocumentaires. Pas vanaf de jaren 1990 werd het regelmatig gebruikt in de diversiteit van de historische televisiedocumentaires om het narratief meer te dramatiseren en het publiek meer bij het verleden te betrekken (De Groot, 2009, 109). Dit is goed te zien in de documentaire *Kongo: black heart, white men* (Tilman, 2010), waarin de scènes uit de tijd van de slavernij in Congo worden nagespeeld om de gruwelijkheid ervan te benadrukken. Deze visuele uitbeelding krijgt zo een authenticiteit voor het publiek, maar in het kader van de populaire geschiedenis

zorgt die *re-enactment* voor discussiepunten rond de drang naar de visualisering van het verleden. Het publiek gaat akkoord met dit naspelen van het verleden, maar de professionele historici ergeren zich er mateloos aan, zoals Taylor Downing. Hij zegt: *They neither reconstruct the past nor the appearance of the past, but are inaccurate, distorted and misleading* (Downing, 109, 2004). Ondanks de kritiek van historici, is die *re-enactment* in de historische documentaire alom vertegenwoordigd. Het zorgt voor een soort van autoriteit door het realisme en het publiek vindt deze belichaming van de geschiedenis aangenaam en maakt er uiteindelijk geen probleem van dat het een anachronistische en visuele illusie is van het verleden (De Groot, 2009, 109-116).¹⁰

Het publiek is er zich van bewust dat een historische documentaire iets wil opnemen, onthullen of behouden, al dan niet met *re-enactment*. Belangrijk hierbij is de link tussen het zelfbewustzijn en de documentaire die onder andere dient om de kijker van iets te overtuigen of om iets te promoten bij het publiek. Aansluitend met de basiskenmerken zijn er ook een aantal representatietechnieken. Documentaire-theoreticus Bill Nichols deelt die technieken van het verleden op in vier verschillende vormen. Ten eerste is er de 'expository mode', hierbij is er een verteller, als een soort van geschiedenisleraar. De beelden worden voorzien van commentaar met een schijn van afstand en objectiviteit, een soort van 'voice-of-God'. Deze techniek wordt meestal voor grote onderwerpen gebruikt, ook voor de Congogeschiedenis in de reeks *Kongo: Black heart, white men* (Tilman, 2010). Ten tweede is er de 'observational mode', de vorm van de waarnemer, waarin de geschiedenis geregistreerd en vastgelegd wordt. Mensen worden gefilmd zonder dat ze zich naar de camera richten, zoals de Congolezen regelmatig in hun dagelijkse bezigheden worden getoond. Vervolgens is er de 'interactive mode', de vorm van onderzoeker, waarin de documentairemaker meer ingrijpt en zelf ook actief in beeld komt. Er is interactie met getuigenissen en de producer(s) is hier eerder historicus of ontdekkingsreiziger, zoals Rudi Vranckx in *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010). Als laatste vorm is er de 'reflexive mode'. Hierbij komt de focus veel meer te liggen op de onderhandeling tussen de documentairemaker en de kijker. In deze vorm worden de technieken van de andere 'modes' ook gebruikt, maar op een meer zelfbewuste manier (Nichols, 1991, 32-33).

De productie van een historische documentaire is niet altijd evident en brengt een aantal theoretische en ideologische problemen met zich mee. De mainstream

¹⁰ Zie voor een meer uitgebreide visie van De Groot op *re-enactment*: De Groot, Jerome. "Affect and empathy: re-enactment and performance as/in history." *Rethinking History*, 15.4 (2011): 587-599. Print.

documentairetheoretici zijn er zich van bewust dat documentaires inhoudelijk het verleden construeren en dat er twee elementen centraal staan, namelijk streven naar het vertellen van de waarheid en tevens ook weten dat dit in principe onmogelijk is. Het is belangrijk dat de kijker de presentatie en de manier waarop het verleden is voorgesteld in die historische documentaire apprecieert. Het heeft de illusie van het louter vastleggen van de werkelijkheid. Theoreticus Kilborn benadrukt dit: *the production of a documentary is not simply an act of chronicling; it is just as much an act of transformation* (Kilborn, 149, 1997). Het is dus belangrijk om voor ogen te houden dat die beelden op een bepaalde manier worden overgedragen naar de kijker, het is niet gewoon een opsomming (De Groot, 2009, 149).

Over Congo bestaat veel archiefmateriaal in visuele vorm, zowel beelden als foto's, maar er zijn ook gebeurtenissen die niet gefotografeerd of gefilmd werden. Bovendien zijn de documenten, nuttig voor onderzoek, pas laat vrijgegeven door de staat. Door de afwezigheid van audiovisueel materiaal kan er een enorme vervorming van de geschiedenis optreden, zoals bij het reeds aangehaalde voorbeeld van *re-enactment*. Naast het naspelen van historische gebeurtenissen door acteurs wordt er ook veel gebruik gemaakt van getuigenissen uit dat verleden om dit visueel te gaan voorstellen. Die getuigenissen kunnen de feiten bevestigen en de keuze voor enkele getuigen kan van cruciaal belang zijn voor die visuele voorstelling van de geschiedenis. Dit kadert zich in de globale toename van mondelinge geschiedenis in documentaires over het recente verleden (De Groot, 2009, 149).¹¹

De documentaire *Nonkel Pater* (Van Thielen, 2012), die ook in de analyse aan bod komt, is hier een goed voorbeeld van. De getuigenissen in deze reeks worden in een soort van decor als autoriteit voorgesteld om zo sympathie van het publiek te krijgen en om geloofd te worden. In *Nonkel Pater* (Van Thielen, 2012) vertellen missionarissen over hun tijd in Congo, wat eveneens als een terugblik op die geschiedenis kan beschouwd worden. Langs de andere kant moet er goed voor ogen gehouden worden dat die getuigenissen ook mythes met zich kunnen meebrengen, die dan uiterst gevaarlijk zijn voor de geschiedenis. In *Nonkel Pater* vertellen de vroegere missionarissen veel persoonlijke anekdotes, dus een kritische reflectie is hier noodzakelijk. Bovendien kunnen de vragen ook gemanipuleerd worden, of scènes geknipt en geplakt worden bij andere vragen. De demythologisering is met andere

¹¹ Meer weten over mondelinge geschiedenis op televisie: Humphries, Steve. "Oral History on Television: A Retrospective." *Oral History* 36.2 (2008): 99–106. JSTOR. Web. 7 Okt. 2013.

woorden belangrijk om het verleden op een correcte manier te benaderen, maar de theoretische problemen, in verband met de historische documentaire, zorgen ook voor een bepaalde manier van interpretatie en aanvaardbaarheid van het verleden. De algemeen aanvaarde feiten door het publiek zijn van belang, zoals de onderdrukking van de Congolese bevolking door de Belgen, een algemeen erkent gegeven in de hedendaagse Belgische maatschappij (Rosenthal, 1988, 425).

In de jaren 1960 trad er een belangrijk debat op tussen de documentairetheoretici over de problemen van de representatie, meer specifiek de representatie van het verleden. Theoreticus Nichols concludeert onder andere dat de documentaire wel een goede vorm is om geschiedenis voor te stellen, zolang het zijn eigen complexiteit erkent (De Groot, 2009, 150). Nichols benadrukt verder nog dat de documentaire een gefragmenteerde versie weergeeft van het verleden. De kijker wordt daardoor geplaatst in de paradox van 'kijken naar het verleden'. Het zorgt voor een onbewustheid maar wel een actieve appreciatie van de kijker. Die paradoxale positie zorgt volgens Nichols voor een complexe verwevenheid met het verleden maar tevens ook voor een afstand van dat verleden. De beelden van Congo die voor de huidige generatie al 'lang geleden' lijken zullen moeilijker te begrijpen zijn voor hen (Nichols, 1991, 118).

1.3 Evolutie van de historische documentaire op de Vlaamse televisie

Aangezien de meerderheid van de historische documentaires Vlaams is, is het interessant om in te gaan op de specifieke ontwikkelingen en evolutie van dit televisiegenre. De Vlaamse televisie heeft altijd een ruime aandacht gehad voor geschiedenisprogramma's, vooral diegene die in verband met educatieve doeleinden stonden. Die programma's zorgden voor een benadrukking van de Vlaamse identiteit, waardoor de thematiek van de programma's vooral gefocust was op de glorieuze momenten uit het verleden. Historische en kunsthistorische documentaires werden veel gemaakt bij de toenmalige BRT¹². In de jaren 1960 was het vooral de Dienst Schooltelevisie¹³ die zich bezighield met het maken van dergelijke programma's, dit zowel voor het secundaire onderwijs als voor de Dienst Volwassenvorming (D' Hoest, 2008, 281).

¹² Belgische Radio- en Televisieomroep (D' Hoest, 2008, 281).

¹³ Dienst van de BRT die zich bezig hield met het maken van televisieprogramma's die overeenkomen met de doelstellingen van het curriculum in lager en middelbaar onderwijs (D' Hoest, 2008, 281).

Vanaf 1975 deden er zich een aantal verschuivingen voor in de historische documentaires van de BRT. Op thematisch vlak werd de focus steeds meer op het 'hedendaagse verleden' gelegd. Het was vooral de Tweede Wereldoorlog die in de jaren 1980 zeer populair werd, maar ook de naoorlogse periode kwam aan bod. Verder werd de thematiek ook concreter, minder abstract en met aandacht voor sociale onderwerpen. Bovendien werd vanaf de jaren 1980 mondelinge geschiedenis steeds belangrijker met getuigen die vertellen over gebeurtenissen uit het verleden; een tendens die nog steeds aanwezig is in de hedendaagse historische documentaires. De 'kleine man' komt zo meer centraal te staan in het verhaal.¹⁴ Historicus Erik Pertz zette een dergelijke reeks op, waarin het verhaal van de laatste ooggetuigen telkens werden geïllustreerd met archieffilm. Door zijn toedoen kon de VRT¹⁵ een mooie verzameling van archieffilms en getuigenissen weten te verzamelen. In de jaren 1990 kwamen er programma's zoals *Boulevard* (Neckers, 1992) op televisie als een verwijzing naar 'een boulevard naar het verleden', omdat dergelijke programma's de actualiteit als uitgangspunt namen. De diversiteit van de onderwerpen was zeer groot, en de focus lag niet meer overwegend op de politieke kant van het verleden. Een belangrijk figuur uit die periode was Edward De Maesschalck. Hij zorgde voor meer nauwkeurigheid in de historische documentaires betreffende de archiefbeelden. Ook presenteerde hij tal van historische documentaires (De Hondt, 1995, 91-111).

Belangrijk in het kader van de Congodocumentaires is de reeks *Histories* (Govaerts, 1997). Dit was de wekelijkse historische frequentie op Canvas van 1997 tot 2005. Het beperkte zich vooral tot de geschiedenis van de twintigste eeuw, met de focus op de Tweede Wereldoorlog. Toch kwam ook de koloniale geschiedenis van België aan bod. In 1999 werd er een documentaire uitgezonden over de moord op Patrice Lumumba in 1961 met het effect tot gevolg dat er een parlementaire onderzoekscommissie werd opgericht om die moord verder te onderzoeken (D' Hoest, 2008, 281-285).¹⁶ Het is vooral sinds het afgelopen decennium dat de documentaires over het koloniale verleden een hoogtepunt bereikt hebben, wat grotendeels te verklaren is door enerzijds de late vrijgave van documenten en bronnen door de staat, en anderzijds door de herdenking van enkele verjaardagen in het kader van die geschiedenis, zoals vijftig jaar onafhankelijkheid van Congo in 2010.

¹⁴ Hiermee worden de gewone doorsnee Belgische burgers, families en kleine gemeenschappen bedoeld. Niet de 'grote daden' van de natie.

¹⁵ Vlaamse Radio- en Televisieomroep

¹⁶ Meer weten over de moord op Lumumba in het boek De Witte, Ludo. *De moord op Lumumba*. Leuven: Van Halewyck, 1999. Print.

2. ACADEMISCHE EN POPULAIRE GESCHIEDENIS: PARADOXALE VIJANDEN?

2.1 Historicus versus producer

All the television people are full of new projects and under thirty, and all the academics are full of envy and over fifty (Taylor, 150, 2004). Vanaf de jaren 1970 debatteren historici en mediamensen over de problemen die verbonden zijn met de historische documentaire. Geschiedenis op televisie heeft de macht over hoe een verleden wordt voorgesteld én hoe er wordt over nagedacht. Hierdoor neemt de populaire cultuur in de historiografie steeds toe. Historici zijn achterdochtig en hebben altijd al een verstoorde relatie gehad met de televisie. Het kan volgens hen de complexiteit van het verleden niet tonen (De Groot, 2009, 150-151).

Sommige historici vinden dat de historische documentaire zorgt voor een scheiding tussen geschiedenis en het daarbij horende bronnenonderzoek, omdat het verleden gereconstrueerd wordt door 'acteurs'. Het medium is populistisch. Historicus Ian Kershaw is van mening dat het een probleem van directheid met zich meebrengt. De meeste historici zijn het vooral eens over de '*illusion of living reality*'. De 'waarheid' is volgens hen te complex om naar een groot publiek te communiceren en echte geschiedenis moet overgelaten worden aan experts. Toch komt er kritiek vanuit een andere hoek en is het veld van geschiedschrijving breed bediscussieerd, zoals onder andere door Hayden White. Zij spreekt over de metahistorische benadering, die aantoont dat historici niet neutraal kunnen schrijven in een transparante tekst. Ook hier wordt er steeds uitgegaan van de interesse van de historicus en zijn eigen visie op het verleden die hij met bepaalde narratieve patronen wil verkondigen. White bekritiseert vooral het constructieve in plaats van het reconstructief element in de historische narratologie (Heinen, 2009, 203). Historicus David Cannadine is meer genuanceerd in zijn kritiek op de relatie tussen historici en mediaprofessionals. Volgens hem zijn de mensen uit het academische en mediale veld fundamenteel verbonden met elkaar in vergelijkbare ondernemingen, maar hebben ze geen gedeelde of identieke taken (Cannadine, 2004, 3). De moeilijke relatie tussen historici en de populaire media is volgens De Groot te verklaren door het gebrek aan complexiteit bij populaire media om het verleden op een accurate manier weer te geven. Er is nood aan een betere controle in de presentatie van het verleden (De Groot, 2009, 150-151).

Naast de nuancering van enkele clichégedachten over de relatie tussen historici en documentaireproducers, zijn er toch een aantal problemen waarmee de historicus

geconfronteerd wordt binnen de media en de productie van historische documentaires of non-fictiefilms met een educatief doel. Het gebrek aan goede televisiekritiek en de slechte communicatie met de producers maakt de relatie met historici extra moeilijk. Dit gebrek aan goede televisiekritiek is te verklaren doordat het enkel verbonden is met een beperkt aantal dagbladen en magazine, die meestal maar één kritiek uiten en alles moeten overkoepelen, van documentaire tot drama. Theoreticus Donald Watt staat hier uiterst kritische tegenover: *What respectable journal would expect one book reviewer to cover everything from Winnie the Pooh to Winston Churchill's War Memoires?* (Watt, 1988, 439). Toch blijkt dit de gangbaarheid van zaken te zijn en zal er praktisch geen interesse zijn voor het debat tussen de producers en historici door die recensenten. Er is een gebrek aan goede onderbouwde kritiek, dat opgemerkt wordt door de autoriteiten op vlak van de historische documentaire (Watt, 1988, 439).

Dit tekort aan goede professionele televisiekritiek is nog maar de aanvang van een hele reeks andere problemen. Ten eerste zijn de mensen die in de media werken hoog opgeleid, maar hebben ze eerder een achterhaalde visie en vooroordelen over de eigentijdse en recente geschiedenis. Ten tweede is er het financiële probleem. De televisieseries over de grote gebeurtenissen uit het verleden, zoals de Tweede Wereldoorlog, krijgen veel meer middelen. Hierdoor hebben kleinschaligere onderwerpen minder kans om via de historische documentairereeks benaderd te worden. Aansluitend hierbij treedt er ook een ongelijke verdeling van de kosten op. Meestal wordt er geen historische adviseur in dienst genomen bij de productie en is het verzamelen van bronnen het werk van onderbetaalde onderzoekers. Ten derde krijgen historici ook te maken met de competitie en kijkcijferstrijd tussen de verschillende zenders. Dit is vooral in het Verenigd Koninkrijk het geval met de BBC¹⁷, dé zender bij uitstek die historische documentaires maakt. Ten vierde is er het probleem van de dwang van de tijd. Elk programma heeft een vaste duur, meestal rond de vijftig minuten. Het vijfde probleem is de zwaarste vloek van de media, namelijk het oordeel en de smaak van het publiek (Watt, 1988, 435).

De rol van de historicus is dus veeleer miniem bij de productie van een historische documentaire. Wel worden meningen van historici gevraagd over een programma vanuit een professioneel standpunt of worden ze ingeschakeld in de documentaire als experts ter zake, maar van doorslaggevend belang is hun advies meestal niet. Dit zal ook nog zichtbaar

¹⁷ British Broadcasting Corporation

worden in de analyse. Belangrijk is dat een onderwerp of thema volledig geschetst wordt, binnen de limieten van tijd en materiaal. Ook moet het onderwerp op een zo objectief mogelijke manier benaderd worden, in de betekenis van het woord voor de professionele historicus. Cruciaal is dat de documentaire niet anachronistisch of ideologisch is en dat de feiten zeer nauwkeurig uiteenzetten (Rosenthal, 1988, 435).

Watt benadrukt sterk dat een historische documentaire ook een historiografisch onderzoek kan zijn, net zozeer als een monografie over een bepaald historisch onderwerp. Globaal gezien kan de koloniale geschiedenis vanuit twee standpunten benaderd worden, namelijk vanuit Congo zelf of vanuit België (of andere landen). De documentaires, die opgenomen zijn in de analyse, vertrekken allen vanuit hun eigen standpunt, Belgisch of Brits. Toch mag deze tweedeling niet te absoluut genomen worden. Het is in eerste instantie belangrijk om te begrijpen dat elke vorm van geschiedschrijving, dus ook de audiovisuele historische statements, bestaan uit een 'echt gebeurd' verhaal. Historici en documentairemakers kunnen alleen maar uiteenzetten en overtuigen in een vorm waarin het latere het vroegere opvolgt en waarin de ontknoping het bewijs van het argument levert (Watt, 1988, 439). Het onderwerp van de koloniale geschiedenis van België zijn de plannen, beslissingen en handelingen van de Belgische hoofdrolspelers in Centraal-Afrika, en de gebeurtenissen en toestanden die er uit voortvloeien. Er zijn dus verschillende 'geschiedenissen' van Congo, over verschillende onderwerpen met andere centrale episodes en spelers. Tot de grote verrassing van niet-historici bestaan er dus veelvoudige geschiedenissen en niet één enkele geschiedenis, hoewel het verleden wel uit één enkel stel van gebeurtenissen bestaat (Vansina, 2009, 30). Het heeft ook zijn eigen vormen van representatie en compositie.

De historische documentaire kan mogelijk een historiografisch onderzoek zijn, maar er is wel een belangrijk verschil tussen een audiovisueel historisch statement en een geschreven statement. Het tempo is anders, er is geen terugbladeren naar de vorige pagina mogelijk en er zijn geen parallellen via voetnoten. Bovendien is er meer geschreven dan visueel bewijs. De problemen komen pas naar voor wanneer er een historisch statement op een audiovisuele manier gemaakt wordt, zonder dat er echt visueel materiaal beschikbaar is. Dit is een probleem dat historici en producers beiden moeten trotseren, want er is geen universele oplossing voor. De vraag zou dan gesteld kunnen worden over wie er nu het meest dominant is, de historicus of de producer (Watt, 1988, 435)?

Historicus Jerry Kuehl gaat hier verder op in en bekijkt het, in tegen stelling tot Watt, vanuit het standpunt van de documentaireproducer. Hij is van mening dat de communicatie tussen beide kampen gewoon slecht verloopt. Een belangrijke factor, die hierbij vaak vergeten wordt, is juist het brede publiek. Bij de productie van een documentaire zijn de makers verplicht daarbij de richtlijnen van de televisieprogramma's te volgen. Eén kenmerk daarvan is dat de kijker geen moment heeft om te reflecteren tijdens de documentaire. De intentie van de kijker is bovendien zeer divers. De ene kijkt naar een historische documentaire uit interesse voor het onderwerp, een andere puur als ontspanning of om zich te informeren over een bepaald thema. Het is fout om te denken dat het brede publiek homogeen en universeel is. Mensen die zich interesseren in historische monografieën kunnen wel meer als homogeen beschouwd worden. (Kuehl, 1988, 444-450)

De allesoverheersende opdracht van een documentairemaker bestaat dus uit het verstaanbaar maken van het verleden voor dat diverse publiek. De 'verslaafde' televisiekijker zal weinig boeken lezen; het zijn geen complementaire activiteiten voor hem. De documentaireproducers gaan net zozeer als de historici op zoek naar historische standaardwerken, artikels of voeren zelf een onderzoek uit. Het is vooral belangrijk om niet te vergeten dat beide een ander doel willen bereiken met hun voorstelling van de geschiedenis: entertainment enerzijds en informatie verzamelen en neerschrijven anderzijds (Kuehl, 1988, 444-450).

2.2 De populaire historicus

Niet alle historici positioneren zich tegenover de historische documentaire. Naarmate geschiedenis op televisie toeneemt, ontstaat er de figuur van de populaire historicus.

Sommige historici zijn publieke autoriteitsfiguren geworden met een bepaalde invloed in de samenleving. Denk maar aan Rudi Vranckx, David Van Reybrouck en Ludo De Witte¹⁸, die dit voornamelijk zijn in de context van de koloniale geschiedenis van België. Ze distantiëren zich meestal van het academische veld en worden meer een soort van cultuurcommentatoren. Het was historicus Simon Schama's documentaireserie *Simon Schama's A History of Britain* (Schama, 2000), uitgezonden op BBC, die optrad als katalysator en de geschiedenis omtoverde in een mediafenomeen. De historicus werd bij hem een

¹⁸ Van Reybrouck schreef *Congo: een geschiedenis* in 2010 en Ludo De Witte is bekend door zijn boek *De Moord op Lumuba* in 1997. Dit zorgde er zelfs voor dat de onderzoekscommissie om de moord op Lumumba te onderzoeken werd opgericht. Rudi Vranckx is voornamelijk bekend als journalist en documentairemaker, maar schreef ook enkele boeken, zoals *Bonjour Congo*, gelijknamig aan de documentairereeks.

publiek figuur: een combinatie van televisiepersoonlijkheid, mediafiguur en cultuurbewaarder. Hij wordt weggetrokken uit de academische discipline en ingeschakeld in een complex en problematisch geheel van sociale en culturele matrix, waardoor er een belangrijke relatie gecreëerd wordt tussen de verhaalverteller en de kijker. Geschiedenis wordt hier op een moderne manier overgebracht naar het publiek én ook toegankelijk gemaakt voor het publiek (De Groot, 2009, 17).

Belangrijk zijn de visies van populaire historici op de geschiedenis en het verleden. Ze brengen het op een dynamisch, ondervragende en instructieve manier over naar het publiek en (onbewust) zorgen zij voor een actief geïnspireerd burgerschap. Ze leggen uit wie we zijn via die programma's, waardoor de populaire historicus een publieke rol krijgt, één die niet door de media is gevormd, maar door de sociale plicht (De Groot, 2009, 17). In *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010) bijvoorbeeld gaat Vranckx op zoek naar de oorsprong van het kolonialisme in Congo en creëert aan de hand van zijn documentaire al dan niet bewust een identiteit van de Belgen én de Congolezen. Academische historici reageren door aan te tonen dat televisiegeschiedenis eerder aanstuurt op bredere burgerlijke nationale vraagstukken, die té problematisch gezien worden bij de academische historici. Bepaalde elementen worden niet verteld of met opzet weggelaten bij het vertellen van de geschiedenis in de vorm van een historische documentaire (De Groot, 2009, 17).

Televisiehistoricus Schama is een fervente voorstander van geschiedenis op televisie. Volgens hem is de academische minachting voor geschiedenis op televisie gegrond op vier verkeerde opvattingen: 'echte' geschiedenis hoort samen met het gedrukt boek, enkel het boek kan goede argumenten bevatten; geschiedenis kan enkel gevormd worden door archiefonderzoek dat uitgevoerd wordt door specifiek opgeleide mensen en tot slot kan het succes van de televisiegeschiedenis enkel beoordeeld worden volgens de bekommernissen van boekhistorici die dan vertaald moeten worden naar het televisiescherm. Het is voor Schama van groot belang dat er gebroken wordt met deze dwalingen, omdat geschiedenis op televisie voor hem dezelfde waarde kan hebben als het geschreven boek (Cannadine, 2004, 23-24).

2.3 Op naar een betere samenwerking?

A good history presenter takes the viewer through a slice of the past, by giving his own perspective on it (Downing, 152, 2004). Met dit citaat wil Taylor Downing aantonen dat de

populaire historicus net zozeer als de academische historicus zijn eigen visie en invalshoek toepast op een bepaald verleden. Hij is van mening dat er meer interactie moet zijn tussen het populaire en het academische geschiedenisveld. Volgens Downing ligt de kern van de problematisch verstoorde relatie tussen de producers en de historici in het feit dat de geschiedenisprogramma's op dezelfde lijn worden geplaatst als de soaps, dit door de zender zelf. Ze geven er te weinig waardering voor, waardoor het niveau schijnbaar laag lijkt. Het is dus van belang dat die programma's de juiste waarderingen krijgen, een belangrijk element van de culturele televisie. Voor Downing moeten historici minder achterdochtig zijn, maar moeten de documentaireproducers de geschiedenis voldoende opwaarderen (De Groot, 2009, 152).

Historica Ludmilla Jordanova is eveneens van mening dat die relatie en samenwerking beter kan. Ze legt de nadruk op het feit dat academische historici hun resultaten meer moeten openstellen voor het publiek en die juist ook moeten verklaren voor de massa (Jordanova, 2006, 149). De academische historici zitten nog te veel in hun visie van 'hoge cultuur' versus 'lage cultuur' en moeten als onderzoeker breder durven denken, zonder één van beide 'culturen' af te wijzen (Baetens, 2009, 9). Er moet met andere woorden een meer coherente relatie komen tussen academische geschiedenis, media, instellingen, zoals musea, en de populaire cultuur. Dit kan volgens Jordanova gebeuren door van de notie af te stappen dat geschiedenis dient om lessen uit te trekken. Het heeft geen simpele instructie voor het heden. Bovendien moet er een goede vervanging komen voor de 'tabloid' geschiedenis die voor het brede publiek gemaakt wordt. Er moet niet alleen een betere samenwerking en consensus komen tussen het academische en publieke veld maar de vaardigheden om aan geschiedenis te doen moeten ook kunnen overgebracht worden naar de publieksgeschiedenis (Jordanova, 2006, 149).

3. HET GEHEUGEN VAN CONGO

3.1 De populaire omgang met het koloniale verleden

Sinds de laatste decennia is *memory* een soort van *leading concept* geworden binnen de Culturele Studies met zeer uiteenlopende visies en theorieën.¹⁹ Het is de visie van Aleida Assmann die het best in de context van dit representatieonderzoek past. In haar visie gaat het om de herinnering aan gebeurtenissen uit het verleden die mensen met elkaar delen, waardoor er een collectieve herinnering én identiteit kan ontstaan. Ze maakt het onderscheid tussen *individual memory*, *social memory*, *cultural memory* en *political memory*. Het is eerste is het individueel geheugen, losse flarden over het verleden die strikt persoonlijk zijn. *Social memory* is dan een combinatie van individuele geheugens binnen één generatie, een inbedding waar niet los van gekomen kan worden. Interessant is dat Assmann de term 'collectief geheugen' die vele theoretici gebruiken, zoals Motti Neiger, afkeurt en vervangt door 'sociaal geheugen'.²⁰ Tot *cultural memory* behoren dan de episodes, verhalen en gebeurtenissen uit het verleden die de publieke maatschappij belangrijk vindt om door te geven aan volgende generaties. *Political memory* omvat tot slot de herdenking van gebeurtenissen uit het verleden die de maatschappij/overheid van boven af oplegt met een ander doel voor ogen dan het louter herinneren, bijvoorbeeld de aanwakking van nationalisme (Assmann, 2010, 40-44).

Belangrijk bij de definiëring van het concept *memory* is het verschil met geschiedenis. Geschiedenis kan gedefinieerd worden als 'herinnering' die geanalyseerd en bekritiseerd is aan de hand van documenten in geschreven of visuele vorm. Het is een discipline die gebonden is aan regels, terwijl *memory*, eigen is aan de tijd en overal aanwezig is in de maatschappij. Toch is die tegenstelling niet absoluut en bestaat er een overlapping omdat beide van elkaar lenen, waardoor het problematisch wordt wanneer de focus gelegd wordt op de ware kennis. De historicus wil steeds opzoek gaan naar een objectieve historische verklaring en vraagt zich af of zijn werk kan bijdragen tot oplossingen voor politieke en sociale problemen. *Memory* is dan eerder een speelbal van emoties, zonder duidelijke lineaire ontwikkeling. Het is veel chaotischer dan geschiedenis. Het is vooral belangrijk dat

¹⁹ Meer informatie over de verschillende debatten en visies rond *memory* in Radstone, Susannah. *Memory: histories, theories, debates*. New York: Fordham University Press, 2010. Print.

²⁰ Zie Neiger, Motti. *On media memory: collective memory in a new media age*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2011. Print.

de historicus op een kritische en afstandelijke manier naar het verleden gaat kijken (Assmann, 2010, 35-39).

In de hedendaagse maatschappij is er een vreemde relatie ontstaan met het verleden. De Franse historicus François Hartog spreekt over de afwezigheid van een *régime d'historicité*. Dit verwijst naar het gedachtegoed van mensen tussen verleden, heden en toekomst. Momenteel is er sprake van een presentisme in de maatschappij of met andere woorden een totale focus op het heden, losgemaakt van het verleden en de toekomst. Het verleden is daarbij enkel nog een omhulsel dat past bij het heden. De herinnering of *memory* krijgt sinds de laatste decennia enorm veel aandacht, maar het gaat eerder over de manier waarop het verleden herdacht moet worden en niet over het verleden zelf. Er is sprake van een echte *memoryboom* en *memory-industry*. Door de herinneringsmanie zijn de herdenkingen zo banaal geworden, als vormen van geritualiseerde plechtigheden (Assmann, 2010, 35-39). Het typische voorbeeld bij uitstek in 2014 is de honderdste verjaardag van het begin van de Eerste Wereldoorlog, waarvoor de Vlaamse overheid als het ware een herdenkingsplan voor heeft opgesteld. Dit is bovendien een voorbeeld van *political memory*, waarbij de overheid ook andere doelstelling heeft dan louter de oorlogsherinnering, zoals de toename van toerisme in Vlaanderen.

Die *memoryboom* geldt ook voor de herinnering en herdenking in België op vlak van Congo. Jaren lang werd het koloniale verleden van België in de doofpot gestopt en pas sinds de jaren 1980 kwamen de gruweldaden van Leopold II weer aan het licht door de onderzoekers Daniel Vangroenweghe en Jules Marchal. Zij wezen er verder op dat de gruweldaden ook nog na de overname door de Belgische staat in 1908 bleven voortbestaan. Toch zijn er geen exacte cijfer en zal er nooit geweten zijn hoeveel mensen er nu precies gestorven zijn in Congo. Er kan niet gesproken worden over een genocide, want Leopold II heeft nooit tot doel gehad om de bevolking uit te roeien. Ook mag men niet vervallen in overdreven relativering, waar Jordanova op wijst. Een terugkeer naar de 'culturele amnesie', die in de jaren 1910 tot 1960 aanwezig was in de Belgische samenleving, mag absoluut niet gebeuren. Tot de jaren 2010 was er een gebrek aan goede wetenschappelijke geschiedenis waarin die bekende donkere bladzijde uit de Belgische geschiedenis grondig bestudeerd werd. Het is noodzakelijk om de blik te verruimen (Couttenier, 2005).

De herdenkingen van het koloniale verleden zijn de afgelopen jaren sterk aanwezig geweest, zoals de honderdste overlijdensdag van Leopold II in 2009 en de vijftigste

verjaardag van de Congolese onafhankelijkheid in 2010. Deze herdenkingen zijn sinds kort een onderdeel geworden van het Belgische sociale geheugen (*social memory*). De herinnering aan Congo heeft een belangrijke plaats gekregen in het sociale geheugen, wat kan gezien worden als een combinatie van verschillende 'generationele' geheugens. Hier wordt nu het Belgische sociale geheugen beschouwd omdat het om de nationale herinnering gaat, maar het kan ook om een groep gaan, zoals missionarissen, ex-kolonialen,... Onrechtstreeks nemen we altijd deel aan sociaal geheugen, daar kan niet aan ontkomen worden. Verder kan dat geheugen plots veranderen en kracht verliezen wanneer de herinnering aan dat bepaald verleden geen deel meer uitmaakt van het 'generationele' geheugen. Daarvoor is het culturele geheugen belangrijk, dat de nadruk legt op de duurzaamheid en de lange termijn van de herinnering met als doel de overdracht van het verleden naar de volgende generaties, bijvoorbeeld via onderwijs, te garanderen, zo ook voor de koloniale herinnering en herdenking in België in publiek en academisch veld (Assmann, 2010, 40-41).

3.2 De 'zwarte' bladzijde: een consensus?

In het artikel *Congo in onze navel* (2011) blikt historicus Idesbald Goddeeris terug op de voorbije herdenkingen en staat hij stil bij de hedendaagse omgang met het koloniale verleden. Over het algemeen lijkt er wel een consensus te zijn, zowel bij de meeste populaire Vlaamse journalisten, zoals Vranckx, als bij academici. Ze erkennen allen die zwarte bladzijde uit de Belgische geschiedenis van de Congo Vrijstaat en geven de morele verantwoordelijkheid voor de mislukte dekolonisatie aan België. De geschiedenis wordt niet meer verbloemd en de keerzijde van het verhaal wordt ook verteld, zoals de onderverdeling van de rassen die aan de basis ligt voor de vele etnische conflicten. De boeken hebben naast de inhoud nog andere kenmerken gemeen, zoals het format van een reisverhaal dat als een soort van verslag gepubliceerd wordt. De Congolezen zelf worden steeds meer aan het woord gelaten en het Afrikaanse optimisme blijft sterk aanwezig, ook na die vijftig jaar. Een interessante opmerking die Goddeeris maakt, is dat deze auteurs allen blanke mannen zijn. Naast boeken en documentaires werd de herdenking van Congo ook op enkele andere manieren in de kijker gezet, bijvoorbeeld via de tentoonstellingen in Leuven *Getuigen van*

een missie in het Kadoc²¹ en *Mayombe. Meester van de magie* in Museum M (Goddeeris, 2011, 42).

Hieruit kan worden afgeleid dat de herinnering aan Congo een evolutie in de positieve zin ten opzichte van tien jaar geleden doormaakt. Toen was er nog sprake van een soort overgangsfase, waarin fel strijd werd geleverd tussen de vaak emotioneel geladen getuigenliteratuur, zoals *Weg uit Congo. Het drama van de kolonialen* (Verlinden, 2009) en het wetenschappelijk onderzoek dat de Congocrisis en de Belgische kolonialen met de nodige afstand en kritische zin wenste te benaderen (Van Doorslaer, 2003). Gepopulariseerde documentaires, zoals *White King, Red Rubber, Black Death* van Peter Bate in 2004, die later in de analyse aan bod komt, zorgde voor een beeld dat de Belgische historici niet zonnig: de onfrisse voorgeschiedenis van het Belgische imperialisme onder de ogen van een groot, vooral Belgisch publiek brengen. De bezwering van de geest van Leopold II ging samen met de oproeping van de geest van Patrice Lumumba, aan het andere uiteinde van de geschiedenis. Die omkering van het koloniale sprookje tot een horrorverhaal zorgde uiteraard voor een tegenreactie. Er ontstonden debatten tussen historici en uiteindelijk kwam er een grote overzichtstentoonstelling voor het publiek, getiteld: *het geheugen van Congo*. Het gaf een evenwichtiger en genuanceerder beeld weer maar toch was het meer een Belgisch geheugen dan een Congolees. Dit revisionisme maakt plaats voor het no-nonsense liberalisme van Minister van Buitenlandse Zaken Karel De Gucht, die er geen geheim meer van maakte dat controle en geld hand in hand gingen in Congo. Bovendien kreeg het koloniale verleden vanaf het einde van de jaren 2000 steeds meer de nodige aandacht in het onderwijs met een goede respons van de jongeren, die geboeid zijn door deze geschiedenis (Viaene, 2009, 11-14).

Naast de herinnering aan Congo die voor het brede publiek werd voorgesteld, groeide ook de interesse aan de Belgische universiteiten. Dit kadert zich in een nieuwe historiografische stroming: *New Imperial History*.²² Er werden studies gepubliceerd met diverse invalshoeken, zoals genderrepresentatie, maar ook gewoon over economie en de katholieke missies. Deze vorm van herinnering valt helaas buiten het gezichtsveld van het brede publiek en krijgt amper gehoor (Goddeeris, 42 2011). Toch mag die kloof tussen het

²¹ Katholiek Documentatie- en Onderzoekscentrum voor Religie, Cultuur en Samenleving

²² Dit is de nieuwe historiografische stroming die zich onderscheidt van de oude koloniale geschiedenis. *New Imperial History* gaat niet uit van eenrichtingsverkeer maar van wederzijdse beïnvloeding. Het analyseert niet alleen feiten maar ook percepties, niet alleen personen maar ook hun netwerken. Een voorbeeld is het boek *Belgium and the Congo, 1885-1980* uit 2012 van Guy Vanthemsche (Goddeeris, 2010).

publiek en de academische geschiedenis niet te absoluut gezien worden, een belangrijk uitgangspunt van Donald Watt, besproken in het tweede hoofdstuk.

In België ligt de focus vooral op de relatie tussen België en Congo, zowel binnen het academische als publieke veld. De vergelijking met andere koloniale imperia wordt niet veel gemaakt en kan dus beschouwd worden als een hiaat in het academische koloniale onderzoek. In onze buurlanden wordt er heel anders naar Congo gekeken en wordt het wel als één van de vele koloniale imperia beschouwd. Congo is dan de slechtste leerling van de klas en wordt in de internationale vakliteratuur voorgesteld als een mislukking. Alles wat de Belgen deden in Congo was slecht, zelfs de omgang met fauna en flora. Het was een gegeerd gebied om te jagen. Die negatieve invulling is in het Belgische collectieve geheugen en maatschappelijk debat afwezig. België focust zich vooral op zichzelf, ook op het niveau van *memory*. In de buurlanden zorgt de herinnering aan het koloniale verleden voor veel meer opheffing dan in België. Dit is terug te zien in vele nieuwe oprichtingen van koloniale monumenten onder andere in Nederland. Het contrast met de Belgische herinnering aan Congo is groot. Congolezen hebben geen standbeelden in België en koning Leopold II blijft nog steeds de vorst met het ruitersbeeld verspreid, in verschillende Belgische steden zoals Oostende. Dit monument werd beschadigd door een hand af te kappen. Die vernielingen kwamen uit van lokale protestgroepen en lokten geen nationaal debat uit (Goddeeris, 2011).

Een ander opvallend verschil met de buurlanden is dat er in België weinig postkoloniale migranten zijn. In Nederland komt één miljoen van de zestien miljoen inwoners zelf of via de ouders uit een kolonie. In Frankrijk is de overgrote meerderheid van de migranten afkomstig uit het Franse koloniale rijk. Zelfs in Portugal zijn er 150.000 postkoloniale migranten. Dat zijn er veel meer dan in België, waar er slechts enkele tienduizenden wonen, van wie bovendien meer dan de helft pas na 1990 is geëmigreerd. De Vlaamse auteurs, zoals Van Reybrouck en Vanthemsche, laten de Congolezen wel aan het woord, maar die stemmen blijven nu nog marginaal. Het Belgisch narratief blijft dominant en bovendien is er in Vlaanderen nog geen enkel werk van een Congolese historicus verschenen (Goddeeris, 2011, 47). Toch proberen de hedendaagse historici en documentairemakers een geschiedenis van onderuit toe te passen en te breken met het eeuwige eurocentrisme, zoals David Van Reybrouck trachtte te bereiken met zijn geschiedenis van Congo (Van Reybrouck, 2010, 11). Dit zal in de analyse nog verder duidelijk worden.

4. DE GESCHIEDENIS VAN CONGO IN EEN POPULAIR BEELD

4.1. De wereld van de Congodocumentaires: representatietechnieken toegepast

Het begrip 'representatie' verwijst naar een soort van netwerk, een virtuele realiteit (Baetens, 2009, 185). Binnen die virtuele realiteit van de historische Congodocumentaires is nog een grote diversiteit onderling, al dan niet omwille van de verschillende argumenten van de producers in hun boodschap. De representatie van de Congolese geschiedenis wordt gerealiseerd aan de hand van technieken uit het vakgebied van de documentaireproductie. Ik start mijn analyse met de focus op vier typologieën: visueel archiefmateriaal, *reenactment*, interactie met sociale actoren en de link tussen heden en verleden.

4.1.1 Visueel archiefmateriaal

Archiefmateriaal, zoals videobeelden, foto's, brieven, documenten,... zijn uiterst belangrijk voor het onderzoek naar de koloniale geschiedenis, dit zowel in het academische als in het publieke veld. In de historische documentaire zijn het vooral beelden, foto's en geschreven en visuele getuigenissen die een grote rol spelen in de representatie van de Congolese geschiedenis.

De daadkracht van archiefmateriaal wordt sterk beïnvloed door de structuur en opbouw van de documentaire. Sommige beelden komen meer aan bod dan anderen en winnen zo aan belang, zoals de beelden van de onafhankelijkheidstoespraak van koning Boudewijn. Deze komen in elke geanalyseerde documentaire aan bod. Zo worden er ook elementen thematisch sterker uitvergroot, zoals de gruwelijke uitbuiting van de Congolese bevolking. Het is wel belangrijk om de mogelijke problemen, gekoppeld aan het gebruik van archiefbeelden, in kaart te brengen. Rosenthal benadrukt dat archiefmateriaal visueel heel interessant kan zijn om in een documentaire te verwerken, maar historische veel minder relevant. Zo hebben beelden van dansende Afrikanen, die in alle bestudeerde documentaires aan bod komen, historisch veel minder verband met de invloedrijke gebeurtenissen, zoals de reeds hierboven vermelde toespraak van koning Boudewijn bij de onafhankelijkheid van de republiek. Natuurlijk moet er een goede afwisseling zijn van beide beelden, wat de producers ook meestal doen. Andere problemen schuilen dan achter de foutieve klassering van de archiefbeelden of met andere woorden het verkeerd dateren van het archiefmateriaal. Een laatste moeilijkheid die zich kan voordoen is de regelmatige

mislukking van de documentairemakers om de implicaties van het gebruikte materiaal te begrijpen (Rosenthal, 1988, 427). Dit laatste kan zich absoluut voordoen met de beelden die er gemaakt werden door de Belgen in Congo, die later in een verkeerde context gebruik worden, wat terug te zien is in *White King, Red Rubber, Black Death* (Bate, 2004).

In alle bestudeerde Congodocumentaires is duidelijk een verschillende omgang met dat archiefmateriaal op te merken. In *Nonkel Pater* (Van Thielen, 2012) zitten de missionarissen in een soort van praatstoel en vertellen ze levendig over hun tijd in Congo met een sterke persoonlijke invalshoek. Die stoel bevindt zich in een soort van decor: een kamer met enkele Congo-attributen, zoals een oude landkaart, op de achtergrond. Hier staat dus het ruimtelijke aspect centraal. Hun verhalen worden dan afgewisseld met archiefbeelden, gekoppeld aan een verhaal dat zij vertellen met telkens een citaat op het scherm, zoals *'Ge kent niks dus ge moet luisteren'*, om dat verhaal aan te vangen. Toch is het gebruik van archiefmateriaal eerder beperkt in deze documentaire. Er worden wel beelden en foto's getoond van de missies in Congo, maar het is duidelijk dat producers Van Thielen en Haekens de verbeelding van de kijker wil prikkelen met deze reeks. Anderzijds komt dit door de persoonlijke benadering van de Congolese geschiedenis in deze reeks. Extra aanvullend archiefmateriaal in de documentaire zijn de brieven die de paters van het thuisfront hadden ontvangen tijdens hun periode in Congo, die nog steeds een erg emotionele geladenheid voor hen hebben (Van Thielen, 2012). De archiefbeelden zijn een goede ondersteuning van de verhalen die de paters vertellen en dienen als voorbeelden bij het verhaal. De verhalen van getuigen kunnen mogelijk twijfels opwekken bij de kijker. De archiefbeelden dienen bijgevolg als een soort van 'bewijs' (Nichols, 1991, 44).

In *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010) heeft dat archiefmateriaal, vooral het filmmateriaal, veel meer daadkracht voor de representatie van de Congolese geschiedenis. Vranckx koppelt de archiefbeelden aan de plaatsen die hij bezoekt in Congo. Hij laat de kleur van de beelden vervagen naar zwart-wit, om dan over te gaan naar de eigenlijke archiefbeelden, soms met een voice-over uit die tijd of van Vranckx zelf. Ook is zijn stem gebruikt als voice-over in de beelden van het hedendaagse Congo. Dit is één van de manieren hoe Vranckx de geschiedenis gaat vertellen. Hij legt de link met beelden uit het verleden en koppelt die aan een plaats in het huidige Congo. Hij vergelijkt de situatie en trekt die van het verleden door naar het heden, kijkt wat er veranderd is en tracht er een oplossing voor te zoeken. Een voorbeeld daarvan is de provincie Katanga, een bruisend

industriegebied in de tijd van de kolonisatie, nu nog een schim van wat het ooit was (Vranckx, 2010).

Dan Snow doet dit in zijn *History of Congo* (Snow, 2013) op een gelijkaardige manier en legt ook de link tussen een bepaalde plaats en het verleden. Een aantal beelden zijn gemeenschappelijk met *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010), zoals die van Katanga. Net als Vranckx gebruikt hij de vervaging naar de archiefbeelden met de nadruk op het contrast tussen zwart-wit en kleur. Snow wil op die manier de restanten van het woelige verleden van Congo representeren. Toch doet hij dit op een meer onsystematische manier dan Vranckx en staat hij minder kritisch tegenover de keuze en selectie van de archiefbeelden, die aansluiten bij zijn reis in Congo (Snow, 2013).

In *Een Coburger in Congo* (Antonissen, 2013) worden de archiefbeelden anders gebruikt dan in deze voorgaande documentaires omdat het format anders is. Deze documentaire is daarentegen opgebouwd uit archiefbeelden die afgewisseld worden met commentaren van getuigenissen en autoriteiten uit het vakgebied, in tegenstelling tot *Nonkel Pater* (Van Thielen, 2012) waarbij de verhalen van de paters in hun praatstoel de leidraad zijn. Deze documentaire wil de geschiedenis van Congo, meer specifiek de relatie tussen koning Boudewijn en president Mobutu, vertellen aan de hand van archiefbeelden, waardoor de visuele voorstelling van de geschiedenis erg groot is in dit programma (Antonissen, 2013). Meestal worden er ook commentaren in een voice-over meegedeeld, als een soort 'voice of god' zoals documentairetheoreticus Nichols het noemde (Nichols, 1991, 34). Door deze selectie van archiefbeelden krijgt de kijker een goed beeld van de koning en zijn relatie met Congo, die bovendien nog ondersteund worden door de aanvullingen van *talking heads*. Dit is met andere woorden het omgekeerde als bij *Nonkel Pater* (Van Thielen, 2012), waarbij de beelden dienen als aanvullende voorbeelden of bewijzen bij hun persoonlijke anekdotes.

Deze tendens om het verhaal op te bouwen aan de hand van archiefbeelden is ook terug te zien in *White King, Red Rubber, Black Death* (Bate, 2004) en *Kongo: black heart, white men* (Tilman, 2010). De producers van deze documentaires hadden het doel voor ogen om de geschiedenis van Congo te reconstrueren. Ze maken hier veel gebruik van archiefmateriaal, voornamelijk foto's en de archiefbeelden die zowat in elke Congodocumentaire gebruikt worden. De foto's en beelden die getoond worden in deze documentaires zijn eerder eenzijdig en vertellen het verhaal van uitbuiting en geweld. *White*

King, Red Rubber, Black death (Bate, 2004) is een goed voorbeeld voor de problematiek die zich kan voordoen bij het gebruik van archiefmateriaal, waarop Rosenthal wijst. De focus van de documentaire ligt veel meer op de visualisering van de shockerende gruweldaden en uitbuiting dan op het historisch correct vertellen van de geschiedenis. Het veelvuldig gebruik van de beelden van verminkte zwarten heeft veel visuele daadkracht voor de kijker en zijn een belangrijk element uit die geschiedenis, maar in de documentaire worden ze losgerukt van de context, waardoor ze hun relevantie voor het historische verhaal missen (Rosenthal, 1988, 427). In *Kongo: Black heart, white men* (Tilman, 2010) is die reconstructie van de geschiedenis van Congo wel de hoofddoelstelling. Hier worden diezelfde beelden gebruikt, maar verliezen ze niet hun link met de historische context. Wel treedt er bij een reconstructie het probleem op, dat er ook gebeurtenissen en periodes uit de Congogeschiedenis zijn waarvan amper beeldmateriaal is (Rosenthal, 1988, 427).

4.1.2 Re-enactment

De oplossing die producers voor de afwezigheid van archiefbeelden hebben gevonden is de introductie van *re-enactment* in historische documentaires. De geschiedenis wordt gerepresenteerd aan de hand van scènes die nagespeeld worden. In het eerste hoofdstuk, *Het verleden in beeld*, werd al uitvoerig toegespitst op deze populaire trend met de visies van Agnew en De Groot als meest relevant voor deze analyse.²³

Re-enactment wordt enkel in *White King, Red Rubber, Black Death* (Bate, 2004) en *Kongo: black heart, white men* (Tilman, 2010), toegepast. In de eerste vermelde documentaire is er veel gebruik gemaakt van *re-enactment* en is er veeleer sprake van een documentairefilm. De leidraad van de documentaire is de ruimtelijke sfeer van een rechtszaal, waarin koning Leopold II wordt nagespeeld als de schuldige in het proces. Vervolgens komen er telkens personen een getuigenis voorlezen, zogezegd een echte historische bron uit de Congolese geschiedenis. Dit wordt dan afgewisseld met zogezegd bijhorende archiefbeelden, maar vooral nagespeelde scènes op basis van foto's van de mishandeling en uitbuiting van zwarten krijgen de overhand. De documentaire vangt trouwens aan met een zwart kind van ongeveer negen jaar oud dat een wit doek rond zijn middel gewikkeld krijgt. De link wordt dan gelegd met een foto van een zwart kind van

²³ Zie hoofdstuk 7 en 8 in De Groot, Jerome. *Consuming History: Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*. London: Routledge, 2009. Print.; Agnew, Vanessa. "What is re-enactment?." *Criticism* 46.3 (2004): 327-39 en Raphael, Samuel. *Theatre of memory*. Londen: verso, 1994. Print.

ongeveer diezelfde leeftijd, zonder handen. De nadruk ligt dus sterk op die visualisering van de geschiedenis voor de kijker, maar is historisch gezien niet objectief.

In *Kongo: black heart, white men* (Tilman, 2010) is een andere vorm van *re-enactment* terug te zien. Hier worden er geen echte scènes nagespeeld uit de geschiedenis, zoals de slavernij in de BBC-documentaire, maar vooraanstaande personen uit de geschiedenis van Congo worden gerepresenteerd in de vorm van animatiefiguren. Lumumba is een centraal figuur in deze documentaire die eigenlijk de geschiedenis van zijn land verteld aan de kijker, voorgesteld als een soort van martelaar.²⁴ Ook Emile Vandervelde, het kopstuk van de toenmalige BWP²⁵, wordt op die manier uitgebeeld en getuigt over de gebeurtenissen in Congo. De verhalen die ze vertellen zijn op waargebeurde feiten gebaseerd, maar de manier van representatie is fictief. Meestal hebben die personen dat niet effectief gezegd, maar de producers voegen dit element van *re-enactment* toe om de geschiedenis van Congo interessanter te presenteren voor het brede publiek. *Re-enactment* wordt in het algemeen vooral gebruikt om een authenticiteit te creëren voor het publiek. Dit kan natuurlijk bediscussieerd worden in het kader van de publieksgeschiedenis, omdat het narratief van de geschiedenis op die manier veel meer gedramatiseerd kan worden, wat duidelijk te zien is in *White King, Red Rubber, Black Death* (Bate, 2004). Het is vooral belangrijk, zoals De Groot er op wijst, dat niet vergeten wordt dat het publiek deze belichaming van de geschiedenis interessant vindt omdat het een soort van autoriteit creëert door het realisme van die nagespeelde scènes. De kijker vindt het geen probleem dat *re-enactment* een anachronistische en visuele illusie is van het verleden (De Groot, 2009, 110).

4.1.3 Interactie met sociale actoren

Volgend basiskennmerk van de historische (Congo)documentaire is de interactie met sociale actoren, volgens Nichols een aspect van de 'interactive mode' (Nichols, 1991, 33). Dit kunnen persoonlijke getuigenissen, commentaren of interviews zijn. Ze dienen om de representatie van het Congolese verleden kracht bij te zetten.

In *Bonjour Congo* (2010) doet Vranckx veel beroep op verhalen van andere mensen, zowel van zwarten als blanken. Hij wil enigszins breken met de typische eurocentrische

²⁴ Patrice Emery Lumumba was in 1960, op 35 jarige leeftijd, de leider van de *Mouvement National Congolais* (MNC) en werd in datzelfde jaar verkozen tot premier van Congo. Hij werd op het einde van 1960 gevangengenomen en vermoord in 1961 in Katanga (De Witte, 1999, 4).

²⁵ Belgische Werklieden Partij (Tilman, 2010).

representatie van de Congolese geschiedenis en de Congolezen zelf hun verhaal laten doen. Door die invalshoek krijgt de kijker een beter en minder oppervlakkig beeld van de Congolezen. *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010) heeft natuurlijk ook een script maar door het veelvuldig gebruik van die persoonlijke invalshoeken van de Congolezen krijgt de representatie van de Congolese geschiedenis een heel andere geladenheid. Mede komt dit natuurlijk ook door de aard van de vragen die Vranckx stelt aan de getuigen. In de BBC-tegenhanger *Dan Snow's History of Congo* (Snow, 2013) worden ook interviews afgenomen, maar die zijn eenzijdiger dan in *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010). Het komt ook eigenaardig over dat Snow tegen de camera praat vooraleer hij een interview afneemt, waardoor hij zich min of meer boven die geïnterviewde persoon plaatst. Dit is ook een probleem waar Nichols voor waarschuwt. Interviews zijn volgens hem een hiërarchisch discours, waardoor het belangrijk is om aandacht te besteden aan de manier waarop de documentairemakers omgaan met die ongelijkheid (Nichols, 1991, 47).

De representatie van de geschiedenis gebeurt in *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010) en *Dan Snow's History of Congo* (Snow, 2013) alleszins consequenter via die interviews dan door de verhalen van de missionarissen in *Nonkel Pater* (Van Thielen, 2012). De thema's zijn luchtig, zoals hun omgang met seksualiteit, maar zijn dus geen meerwaarde aan de representatie van de Congolese geschiedenis. Wel is het belangrijk om in het achterhoofd te houden dat Van Thielen en Haekens ook niet het doel hadden om die geschiedenis na te vertellen, maar puur de overdracht van de verhalen aan het breed publiek, als goede televisie/entertainment. Volgens Nichols houden de documentairemakers niet genoeg rekening met de historische nauwkeurigheid, objectiviteit en de visuele complexiteit van het bronnenmateriaal, een onderliggende problematiek die wel duidelijk wordt in *Nonkel Pater* (Van Thielen, 2012) (Nichols, 1991, 47). In *Een Coburger in Congo* (Antonissen, 2013), *Kongo: black heart, white men* (Tilman, 2010) en *White King, Red Rubber, Black Death* (Bate, 2004) wordt er overwegend beroep gedaan op de commentaren en kritieken van Congo-experten. Zij zijn autoriteiten op vlak van de Congogeschiedenis en geven zo meer daadkracht en geloofwaardigheid aan de documentaire voor een 'onwetend' publiek. De verhalen en commentaren vormen dan een belangrijk deel van het argument van de documentaire en wekt een soort gesitueerde aanwezigheid en lokale kennis op. Ook blijft er op die manier een band met de documentairemaker(s) aanwezig (Nichols, 1991, 44).

4.1.4 Link tussen heden en verleden

Een laatste typologisch kenmerk is de link met het verleden en het heden. Er is immers een presentisme aanwezig in de hedendaagse maatschappij met een focus op het heden, los van verleden en toekomst. *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010) en *Dan Snow's History of Congo* (Snow, 2013) benaderen de geschiedenis vanuit de hedendaagse situatie van Congo door effectief in het land aanwezig te zijn. Het dramatische aspect neemt voor een groot deel de overhand in de documentaires, die de kijker achteraf een beeld van een slecht, armzalig en corrupt land geeft. Regelmatig worden er Congolezen gefilmd, gewoon in dagelijkse activiteiten, zonder al te veel muziek op de achtergrond. De link tussen heden en verleden kan verklaard worden aan de hand van de filmsemiotiek. Laura Mulvey, een feministische filmproducent, schreef in haar essay *Death in 24x a second* over de historiciteit van de fictiefilm, dus over de link tussen heden, verleden én de dood. Ze herleest de klassieke narratieve cinema en haar eigen theorieën door Roland Barthes en de notie van indexicaliteit.²⁶ Het stilstaande beeld staat centraal in haar onderzoek (Mulvey, 2006, 181-191). Haar theorie kan dan toegepast worden op *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010) en *Dan Snow's History of Congo* (Snow, 2013).

Wanneer Vranckx en Snow een stad of plaats bezoeken in Congo, vervagen de beelden naar zwart-wit en vertellen ze de geschiedenis van die plaats aan de hand van archiefbeelden. Vranckx doet dit consequenter, omdat hij die beelden specifiek aan de huidige situatie in Congo koppelt en op zoek gaat naar de restanten uit die koloniale periode. Die tussenschakeling van archiefbeelden vormen een soort van onderbreking van het narratief, namelijk de reis van Vranckx. Mulvey verwijst naar de visie van Barthes waarbij hij aantoont dat de aanwezigheid van het verleden en de tijd van registratie ervoor zorgen dat het narratief onderbroken wordt. Dit gaat nog verder wanneer er een foto wordt gefilmd (Mulvey, 2006, 187).²⁷ Dat element komt ook regelmatig aan bod in *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010), de flashback is dan een foto met voice-over. Er worden dus verschillende niveaus van tijd (in de geschiedenis) weergegeven en wanneer de kijker er van bewust wordt, wordt de relatie tussen verleden en heden zichtbaar. De beelden vragen onmiddellijk een vertaling naar de woordenschat van de tijd – 'dan' en 'nu' en 'was' en 'is'. Mulvey toont verder aan dat de beelden, zoals een foto van een standbeeld van Albert I in een Congolese stad, naar

²⁶ Meer informatie in: Barthes, Roland. *Critical essays*. Illinois: Northwestern University Press, 1972. Print.

echte historische objecten uit het verleden verwijzen die nu niet meer bestaan. De kijker is hierbij dan degene die de link gaat leggen tussen heden en verleden. Vranckx wisselt in zijn documentaire regelmatig tussen het Congolese ‘heden’ en koloniale Congolese ‘verleden’. Dit staat tussen aanhalingstekens omdat er een dubbele link is met het verleden. Dit wil zeggen dat het er enerzijds de link is tussen de tijd van Congo uit 2010 en de situatie in de koloniale periode én anderzijds is er de link tussen de tijd wanneer de documentaire is opgenomen en de tijd waarin de kijker de beelden gaat waarnemen (Mulvey, 2006, 181-191).

Laura Mulvey verklaart dit aan de hand van de term ‘indexicaliteit’. Zij bedoelt hiermee de functie van het geheugen, de herinnering en de historiciteit van het medium. Het bekijken van oude films is geassocieerd met een versteende fascinatie voor tijd. In het kader van deze theorie vormt de ‘dan’ de tijd waarin die documentaire is opgenomen. Er is een kloof tussen de index van de ‘dan’ en de kijkers omzetting en visie van ‘nu’. De ‘dan’ wordt geïntegreerd in een groter symbolisch geheel van het verhaal. In het geval van *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010) zou dit de herdenking van vijftig jaar onafhankelijkheid van Congo kunnen zijn. De kijker is tijdens het bekijken van de beelden eigenlijk constant bezig om de beelden van ‘dan’ en ‘nu’ te onderscheiden. De reflectie en bewustwording van de kijker is zeer belangrijk. In een ander essay verwijst Mulvey tot slot naar drie types van cinematografische vormen van tijd, die aansluiten bij de rest van haar theorie: de tijd van registratie, de fictietijd van het verhaal en het heden/tijd van kijken. Het is dus duidelijk dat in de historische documentaires, *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010) en *Dan Snow’s History of Congo* (Snow, 2013), de tijd van de opname gelijk is aan de tijd van de documentaire. Dit kan doorgetrokken worden naar de historische documentaires in het algemeen. Er zal steeds een dubbele link optreden tussen heden en verleden (Mulvey, 2006, 181-191).

4.2 De documentaireproducer(s) en hun nationaliteit

Naast die verschillende representatietechnieken, wordt de voorstelling van de geschiedenis van Congo beïnvloed door de afkomst van de producers. De geanalyseerde documentaires hebben een niet-Congolese benadering en zijn Belgisch, Vlaams of Brits. *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010), *Nonkel Pater* (Van Thielen, 2012) en *Een Coburger in Congo* (Antonissen, 2013) hebben een Vlaams vertrekpunt. *Kongo: black heart, white men* (Tilman, 2010) vertrekt vanuit een Belgische visie op Congo. *Dan Snow’s History of Congo* (Snow, 2013) en

White King, Red Rubber, Black Death hebben een Britse benadering. Die niet-Congolese standpunten hebben absoluut invloed op de manier waarop de geschiedenis van Congo gerepresenteerd wordt.

In het derde hoofdstuk, *Het geheugen van Congo*, werd al uitvoerig ingegaan op die nationale verschillen. De voorstelling van het Congolese verleden is automatisch verbonden met een soort van bewustzijn dat verschilt van land tot land. De verscheidenheid wordt duidelijk wanneer de vergelijking gemaakt wordt tussen de Belgisch en de Britse documentaires. De Britse documentaires nemen onder andere een afstandelijker houding aan ten opzichte van de Congolese geschiedenis dan de Belgische producties. Er is een groot verschil tussen de Belgische zelfperceptie en de buitenlandse representatie, wat bijvoorbeeld blijkt uit volgende stelling: In de *racial, social, or cultural segregation* waren *the Belgians, as in Leopoldville, the most thorough practitioners*, alleen geëvenaard door de apartheid. Het is belangrijk om niet te vergeten dat degelijke stellingen afwezig zijn in het Belgische collectieve geheugen en maatschappelijk debat (Goddeeris, 2011, 44). De documentairefilm *White King, Red Rubber, Black Death* (Bate, 2004) laat dit duidelijk zien. Het biedt een simplistische voorstelling van de Congolese geschiedenis, die de figuur van Leopold II presenteert als een karikaturale brutale koning. Die invalshoek zal absoluut niet gebruikt worden door de Belgische documentairemakers. Congo behoort immers tot het nationale geheugen van België, maar het is wel belangrijk om te onthouden dat die koloniale geschiedenis niet bij iedereen in België hetzelfde gevoel en bewustzijn creëert. Het verschil valt duidelijk op in de vergelijking tussen de persoonlijke verhalen van de missionarissen in *Nonkel Pater* (Van Thielen, 2012) en de visies van Congokenners, zoals David Van Reybrouck in *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010).

Verder kunnen de Belgische, Vlaamse en Britse Congodocumentaires samen opgevat worden als eurocentrische representaties van de Congolese geschiedenis. Dit wil zeggen dat de geschiedenis vanuit een Westerse visie benaderd wordt, of met andere woorden door de ogen van de voormalige kolonisator van Afrika. Over het algemeen tracht er op, zowel publiek als academisch vlak, gebroken te worden met die te Europese benadering van de Congolese geschiedenis, zoals Van Reybrouck wil bereiken met zijn geschiedenis van Congo. Hij focuste zich op de diversiteit van de lokale perspectieven door de Congolezen hun geschiedenis te laten vertellen (Van Reybrouck, 2010, 13). Zo proberen ook de documentairemakers de Congolezen meer te benaderen en hun aan het woord te laten, iets

waar Vranckx duidelijk aandacht voor heeft in *Bonjour Congo* (2010). Toch is die band met de Westerse mentaliteit onmogelijk los te maken. De bevolking zelf komt nog te weinig aan het woord en als dit wel gebeurt, is het via interviews zonder inhoudelijke diepgang, zoals in *Dan Snow's History of Congo* (Snow, 2013). Bovendien zijn er amper documentaires gemaakt vanuit een Congolees standpunt. Het is met andere woorden niet gemakkelijk om een land van binnen en onderuit te benaderen als je zelf een Europese achtergrond hebt. Toch zijn de pogingen in een positieve richting geëvolueerd, mede door de tendens en de vraag van het brede publiek om kleinschaligere geschiedenis *from below* naar voor te schuiven in plaats van 'de grote daden van de natie' (Sorlin, 2001, 26). Dit kan verder gelinkt worden aan *memory*, bijvoorbeeld lokale gemeenschappen die allerlei optochten organiseren om gebeurtenissen uit hun *social memory* te herinneren en herdenken (Assmann, 2010, 40-44).

4.3 Thematisch versus chronologisch?

De toepassing van de representatietechnieken wordt sterkt beïnvloed door de manier waarop die Congolese geschiedenis in zijn geheel wordt gerepresenteerd. Met een thematische invalshoek wordt logischerwijze de keuze van enkele vooraanstaande topics, zoals oorlog, muziek, gezondheid, arbeid enzovoort bedoeld, maar dit vanuit een hedendaags perspectief. Het is geen louter historische reconstructie, wat wel het geval is bij de chronologische voorstelling van de Congogeschiedenis. Natuurlijk is dit onderscheid niet zo strikt en is een combinatie van beide invalshoeken ook mogelijk. Er worden met andere woorden verschillende populaire 'geschiedenissen' gemaakt van Congo in het format van een historische documentaire (Vansina, 2009, 30). *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010), *Een Coburger in Congo* (Antonissen, 2013), *Dan Snow's History of Congo* (Snow, 2013) zijn eerder thematisch, *Kongo: black heart, white men* (Tilman, 2010) eerder chronologisch en *Nonkel Pater* (Van Thielen, 2012) en *White King, Red Rubber, Black Death* (Bate, 2004) een combinatie van beide invalshoeken.

In *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010) wordt de Congolese geschiedenis thematisch benaderd en wordt de link gelegd tussen het koloniale verleden en de hedendaagse situatie van het land. De onderwerpen die Vranckx centraal stelt zijn divers: oorlog, geweld, muziek, arbeid, religie, onderwijs, gezondheidszorg, civiele bescherming, enzovoort. De focus ligt op de evolutie van het land na de onafhankelijkheid en de snelle dekolonisatie van België, gelinkt aan de restanten van het kolonialisme. Hoewel de dramatische conflicten van het

land centraal staan, heeft Vranckx ook oog voor luchtigere thema's. Omwille van de aanwezigheid in het land zelf biedt de documentaire een grote visuele beeldvorming van Congo voor de kijker, die niet louter beelden uit het verleden, maar ook scènes van de hedendaagse situatie van het land krijgt voorgeschoteld. Vranckx besteedt hier verder nog aandacht aan door telkens de route van zijn reis in kaart te brengen, zo heeft de kijker meer inzicht in de tocht die hij maakt. Ondanks deze goede visualisering is het duidelijk dat veel van deze reeks in scène is gezet, bijvoorbeeld: wanneer hij 'per toeval' iemand tegenkomt die hem meer gaat vertellen over het verleden van Congo.

Dan Snow's History of Congo (Snow, 2013), de BBC-tegenhanger van *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010) is ook een audiovisueel verslag van een reis doorheen Congo en benadert de geschiedenis thematisch. Net als Vranckx legt Snow voornamelijk de focus op geweld en oorlog en spreekt hij eveneens met enkele Congolezen in een ziekenhuis in Goma, de stad waar veertig procent van de vrouwen seksueel mishandeld is geweest. Die thematische invalshoek van Snow is minder gestructureerd dan in *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010). Hij vertelt korter en oppervlakkiger over de verschillende thema's en benaderde ze op een ongestructureerde manier. Een verklaring hiervoor is het gebrek aan tijd. Het is slechts één aflevering van zestig minuten terwijl *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010) zeven afleveringen van vijftig minuten telt. *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010) biedt de kijker dus een veel uitgebreidere representatie van de Congolese geschiedenis vanuit een thematisch oogpunt.

De tweede aflevering, *Een Coburger in Congo*, van de reeks *Boudewijn. Naar het hart van de koning* (Antonissen, 2013) heeft eveneens een thematische invalshoek, maar dit binnen het groter kader van politiek en diplomatie. Deze documentaire focust zich op de representatie van twee belangrijke episodes/gebeurtenissen uit de Congolese geschiedenis: de onafhankelijkheid met een te snelle dekolonisatie er na en de moord op de eerste premier van Congo, Lumumba. Koning Boudewijn heeft een belangrijke rol gespeeld in dit deel van de Congolese geschiedenis, en doordat er wordt ingezoomd op die specifieke gebeurtenissen wordt de geschiedenis op een goede manier gerepresenteerd. Antonissen biedt de kijker een diepgaand beeld van de diplomatieke onderhandelingen uit die tijd.

Bonjour Congo (Vranckx, 2010), *Dan Snow's History of Congo* (Snow, 2013) en *Een Coburger in Congo* (Antonissen, 2013) benaderen de geschiedenis thematisch, met een bepaalde selectie van onderwerpen. De tweedelige *Kongo: Black heart, white men* (Tilman, 2010) is een chronologische representatie van de Congolese geschiedenis. Doordat dit een

chronologische benadering is, valt het sterk op dat voornamelijk de 'grote episodes' geselecteerd zijn om te representeren, zoals de periode van slavernij en de twee wereldoorlogen. De focus van de documentaire is eenzijdiger met een aandacht voor de uitbuiting en gruwelijke mishandelingen van de Congolese bevolking én het tempo is anders (Watt, 1988, 435). Hierdoor zullen andere thema's zoals religie minder aan bod komen. Een thematische benadering biedt daarbij dus meer mogelijkheden, maar het hangt natuurlijk af van de doelstellingen van de documentairemaker(s).

De twee laatste documentaires, *Nonkel Pater* (Van Thielen, 2012) en *White King, Red Rubber, Black Death* (Bate, 2004) representeren de geschiedenis van Congo zowel thematisch als chronologisch. *Nonkel Pater* (Van Thielen, 2012) is opgebouwd uit acht verschillende afleveringen met een centraal thema dat losjes gekoppeld wordt aan de chronologie van de Congolese geschiedenis. In het begin vertellen de paters over hun vertrek naar Congo en hoe zij die 'nieuwe wereld' ervaren hebben. Ze namen afscheid van familie en vertrokken onmiddellijk voor tientallen jaren. Het was een soort van beschavingsmissie in combinatie met de verkondiging van de blijde boodschap, maar ze moesten er ook handenarbeid verrichten. Enkelingen kregen de opdrachten om in Congo zelf rond te reizen: de reispaters. In de voorlaatste aflevering wordt er verteld over de onafhankelijkheid van Congo en hun persoonlijke ervaring daarbij. De paters bouwden echt hun leven op in Congo, maar velen keerden uiteindelijk terug na de dekolonisatie. Ondanks die losse chronologie van de geschiedenis hebben Van Thielen en Haekens geen historische reconstructie voor ogen gehad. Na het bekijken van de documentaire valt het onmiddellijk op dat de producers de focus leggen op de authenticiteit van de verhalen van de paters en die puur willen representeren.

White King, Red Rubber, Black Death (Bate, 2004) representeert de Congolese geschiedenis met beide benaderingen, maar met een overwegende thematische opbouw. Chronologisch focust deze documentaire op de periode dat Congo privébezit was van koning Leopold II, maar die chronologie wordt niet systematisch weergegeven. Soms worden er tijdsprongen gemaakt, zowel vooruit als terug in de tijd. Bate gaat vooral in op een aantal aspecten van het koloniale verleden zoals de lijfstraffen met de chicotte en het afhakken van handen. De twee centrale figuren in de reeks zijn Stanley en koning Leopold II. De documentaire kent een eenzijdige invalshoek met de Belgische terreur als lijddraad. Bate heeft als doel de zogezegd niet gekende schokkende geschiedenis van Congo publiekelijk

maken en geeft daardoor eerder een anachronistische en ideologische versie van de geschiedenis weer (Rosenthal, 1988, 435).

4.4 Plaats voor kritische historische reflectie?

De waarheid is te complex om te reconstrueren en representeren voor een breed publiek, vinden sommige historici, zoals Ian Kershaw (De Groot, 2009, 149). Documentaire-theoreticus Nichols zegt: *'Documentaries are fictions with plots, characters, situations and events like any other'* (Nichols, 1991, 107). Ze verwijzen allen naar een soort van 'realiteit' die een ideologisch effect met zich gaat meebrengen. In de kern van de documentaire gaat het minder over het verhaal dan over het argument dat de documentairemaker wil maken over de historische wereld (Nichols, 1991, 111). Toch zeggen historici dat de historische documentaire zorgt voor een scheiding tussen geschiedenis en het daarbij horende bronnenonderzoek. Er is een gebrek aan complexiteit om het verleden op een accurate manier weer te geven (De Groot, 151, 2009). Historica Jordanova ziet het minder zwart-wit in en is van mening dat publieksgeschiedenis een combinatie is van de academische discipline met elementen uit een verleden die via verschillende media worden overgebracht naar het publiek (Jordanova, 2006, 126).

In dit laatste onderdeel van de representatieanalyse van de Congolese geschiedenis focus ik mij op volgende vragen: 'is er plaats voor kritische reflectie en een afstandelijke benadering van het koloniale verleden in de historische documentaires?' 'Hoe kan dit in verband gebracht worden met de eigenlijke representatie van de Congolese geschiedenis?' De relatie tussen historici en documentaireproducers is veeleer afwezig, omdat beiden andere doelen voor ogen hebben die ze willen bereiken met de representatie van het verleden. Toch is er een soort van versmelting, namelijk in de figuur van de populaire historicus, waar in het tweede hoofdstuk al uitvoerig is op ingegaan. Dit kan gezien worden als de combinatie waar Jordanova het over heeft: academische geschiedenis met elementen uit het verleden vertellen via verschillende media aan een breed publiek. De populaire historicus heeft ongetwijfeld een invloed op de aard van de documentaire en de manier waarop de geschiedenis benaderd wordt (Jordanova, 2006, 126).

In *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010) en *Dan Snow's History of Congo* (Snow, 2013) staan populaire historici centraal als een soort van moderne ontdekkingsreizigers en worden ze tussen de zwarte bevolking, op een bootje, trein, enzovoort gefilmd. Vranckx' interviews zijn

zeer nauwkeurig voorbereid en hij stelt directe en persoonlijke vragen aan de mensen. Vooral in de interviews van Vranckx wordt het duidelijk dat er een academisch historicus in hem zit en dat hij niet puur een documentairemaker is. Zo kan de link gelegd worden met de academische trend van *New Imperial History*. In deze stroming wordt er uitgegaan van wederzijdse beïnvloeding en analyseert het de percepties naast de feiten. Niet enkel de personen zijn belangrijk maar ook de netwerken ervan. Vranckx interviewt enorm veel mensen maar zoekt ook uit hoe de mensen zich organiseren en overleven. Zo heeft hij het bijvoorbeeld over de inwoners van Kinshasa en noemt hen 'de planttrekkers'. Dit koppelt hij dan terug naar het Kinshasa van de koloniale periode, toen een moderne wereldstad. Het land is zo corrupt en Vranckx laat zien hoe de mensen in deze stad hun eigen netwerken oprichten om toch hun graantje overal mee te pikken. Ook bekritiseert hij de kloof tussen de rijken, die er de touwtjes in handen hebben, en de arme bevolking.

Vranckx biedt met andere woorden een perceptie op zowel de hedendaagse als op de historische situatie van Congo en komt tot het besluit dat er geen verbinding meer is tussen de staat en haar volk. Hierin heeft Mobutu een belangrijk aandeel gespeeld, ook al zorgde hij voor het Congolese nationalisme. Voor Vranckx ligt de verantwoordelijkheid voor de problematiek na de onafhankelijkheid niet enkel bij de Belgen, maar grotendeels bij Mobutu en zijn 'kleptocratie'²⁸. Vranckx neemt een uiterst negatieve houding aan ten opzichte van Congo en kan in zijn beeldspraak een overdreven indruk weergeven, zoals Kivu de 'hel op aarde is' en Kalemie symbool staat voor 'de stilstand van het land'. Ondanks deze retoriek valt hij niet in clichés. Op het einde van elke aflevering en blik Vranckx kritisch terug op de geschiedenis en huidige problematiek in Congo. Hier komt de historicus in hem naar boven en probeert hij alles met een afstand te benaderen. Vranckx wordt dan gefilmd wanneer hij aan het schrijven is in zijn notieboekje en hij vertelt als voice-over zijn bedenkingen en opmerkingen. De laatste aflevering is een goede aanvulling op zijn reis. Hier neemt hij enkele interviews af van Congo-kenners, zoals David Van Reybrouck en Karel De Gucht, in het symbolische Afrikamuseum van Tervuren. Hij probeert ook hier een aantal oplossingen te zoeken voor de huidige problematiek van Congo, teruggekoppeld aan het verleden.

²⁸ Een politieke en gouvernementele vorm van corruptie, waarbij het staatshoofd zijn persoonlijke rijkdommen en politieke macht wil uitbreiden. Dit kan in verband gebracht worden met de militaire dictatuur (Vranckx, 2010).

In *Dan Snow's History of Congo* (Snow, 2013) is die kritische afstandelijke reflectie veel minder aanwezig. Hij gaat ook opzoek naar de oorzaken voor de huidige problematiek in Congo in het verleden en geeft een globale voorstelling van de Congolese geschiedenis aan de hand van verschillende thema's, maar zonder er diep op in te gaan. Snow sluit minder aan bij de *New Imperial History*, ondanks dat hij een academische geschiedenisopleiding volgde. Er komt minimale persoonlijke kritiek aan bod en hij is op vlak van inhoudelijke representatie niet vernieuwend. Ook is Snow nog meer aanwezig dan Vranckx en representeert hij zichzelf als een moderne 'Indiana Jones', wat ook blijkt uit de titel waarin hij zijn eigen naam vermeldt als een prefiguratie ervan. De documentaire geeft de intentie meer over Snow in Congo te gaan dan over de geschiedenis van Congo zelf. Verrassend is dat hij een genuanceerd beeld van de Congolese geschiedenis voorstelt en geen veralgemeende veroordelende reflectie op de Belgen. Volgens hem heeft de rest van de wereld ook zijn aandeel in de situatie in Congo en hij gaat in op de hoge werkloosheid na de Tweede Wereldoorlog die de Belgen hebben proberen op te lossen door de levensomstandigheden te verbeteren. Een interessante gelijkenis tussen de documentaire van Vranckx en Snow is de allerlaatste scène van hun reis in Congo. Beide zitten op de trein en reflecteren over het beleid van het land, dat nooit de moeite gedaan heeft om het op te bouwen tot een moderne bloeiende natie. Het is een arm land met de rijkste bodem van heel de wereld. *Bonjour Congo* werd eerder gemaakt, dus de kans is groot dat Snow de Vlaamse documentaire als een voorbeeld zag en ook in die lijn de geschiedenis wilde representeren. Het valt op dat Snow wil breken met de traditionele veroordelende Britse documentaires zoals *White King, Red Rubber, Black Death* (Bate, 2004). Wanneer je deze karikaturale documentaire tegenover die van Snow positioneert, wordt het snel duidelijk dat hij een historicus is en het verleden wel degelijk met een kritische afstandelijkheid wil benaderen.

De kritische houding die Vranckx aanneemt tegenover zowel het koloniale verleden van Congo als de huidige situatie van het land, is ook duidelijk op te merken in *Een Coburger in Congo* (Antonissen, 2013). De *talking heads*, zoals Mark Eyskens en Ludo De Witte, staan kritische ten opzichte van de periode van koning Boudewijn. Ze noemen Congo ook wel 'de speeltuin van de Coburgs'. De documentairemakers willen een genuanceerd en eerlijk beeld weergeven van Boudewijn, zowel als koning als persoon. Het is absoluut geen ophemeling van de koning, maar een eerlijk portret. Er wordt hier nagedacht over de verantwoordelijkheid van de Belgen bij de slechte dekolonisatie van het land, de geest van

Lumumba en de rol die Boudewijn gespeeld heeft in de moord op Lumumba. Ze steken niet meer in de doofpot dat hij onrechtstreeks toestemming had gegeven om Lumumba 'uit de weg te ruimen'. De rol van Lumumba in die onafhankelijkheid wordt door de producers sterk uitvergroot. Lumumba is één van de figuren die in elke documentaire een centrale rol krijgt, aangezien hij enorm belangrijk is geweest voor de dekolonisatie van het land. Hij wekt vooral een morele geladenheid op, omwille van de betrokkenheid van de Belgen bij de moord op deze Congolese premier.²⁹ Een andere interessante invalshoek die ze proberen uit te zoeken is waarom Boudewijn zolang trouw is gebleven aan Mobutu. Er is een kritische ondertoon aanwezig bij de *talking heads* over deze relatie. Na de onafhankelijkheid bleef de vriendschap tussen deze twee staatshoofden bestaan en Boudewijn zag Congo uit eigen belang als een 'gelijkwaardige natie'. Zo vroeg hij om gratie van Ronald van Den Boogaarden, die zwaar gefolterd was in Congo. Boudewijn kreeg Mobutu zo ver om hem vrij te laten. Uiteindelijk verbrak Boudewijn alle contact met Mobutu naar aanleiding van geruchten over het Belgisch koningshuis. Hij werd zelfs niet uitgenodigd op Boudewijn's staatsbegrafenis.

De kritische afstandelijkheid en reflectie ten opzichte van de geschiedenis van Congo is praktisch afwezig in de twee andere Belgische documentaires: *Nonkel Pater* (Van Thielen, 2012) en *Kongo: Black heart, white men* (Tilman, 2010). Vranckx is historicus en ondanks hij populaire geschiedenis maakt, doet dit geen afbreuk aan zijn kritische afstandelijkheid. In tegenstelling tot *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010) en *Een Coburger in Congo* (Antonissen, 2013), is *Nonkel Pater* (2012) door Van Thielen en Haekens meer als entertainment bedoeld, dat zowel uit de inhoud als typologie kan worden afgeleid. Er wordt minimaal verteld over de politieke en diplomatieke situatie in het verleden en heden, ook de economische rijkdommen komen niet aanbod. Hier is dus met andere woorden meer aandacht voor luchtigere verhalen/thema's. *Nonkel Pater* (Van Thielen, 2012) roept eerder de vraag op naar de relatie tussen de paters en de documentairemakers. Hoe antwoorden zij op elkaar? Hoe verhouden de machtsverschillen zich tussen beiden? Die antwoorden zijn moeilijk te achterhalen. Het is vooral belangrijk om een kritische houding aan te nemen tegenover de verhalen die verteld worden door de paters. Zo kunnen de vragen gemanipuleerd zijn of bepaalde antwoorden in scène gezet zijn. Rosenthal wijst erop dat kritische reflectie noodzakelijk is, omdat die verhalen zeer persoonlijk zijn en daarom niet altijd historisch correct (Rosenthal, 1988, 425). De link met de historische context is beperkt. Een voorbeeld

²⁹ Meer weten over de moord op Lumumba in het boek De Witte, Ludo. *De moord op Lumumba*. Leuven: Van Halewyck, 1999. Print.

daarvan is het verhaal van een pater in de voorlaatste aflevering *L'independence*. Hij vertelt persoonlijk over hoe hij die onafhankelijkheidsperiode heeft meegemaakt, maar praat amper over premier Lumumba of president Kasavubu. *Nonkel Pater* (Van Thielen, 2012) is met andere woorden een beperkte representatie van de Congolese geschiedenis, waarbij bepaalde episodes niet eens ter sprake komen, zoals de rol van koning Leopold II in die geschiedenis. Het lijkt zelfs of zij niets weten over die voorgeschiedenis van Belgisch Congo, omwille van hun simplistische uitdrukkingen, zoals over de tactiek van zwarten om te stelen van de blanken: *hun handen werden in den tijd van Leopold II al afgehakt als ze stalen* (Van Thielen, 2012, aflevering 5).

In *Kongo: black heart, white men* (Tilman, 2010) wordt de periode van Belgisch Congo wel uitvoerig toegelicht. Er wordt zelfs terug geblikt op de slavernij in de 16^{de} eeuw. Daarna start het Belgisch verhaal in de tweede helft van de 19^{de} eeuw, waarbij de gruwelijkheden een centrale aandacht krijgen in de documentaire; elementen die compleet afwezig zijn in *Nonkel Pater* (Van Thielen, 2012). Er worden schokkende beelden getoond van mishandelde Congolezen met afgehakte handen en verwondingen door de chicotte.³⁰ In de documentaire wilden producer Tilman dit kracht bij zetten door vele oude foto's te laten zien van verminkte en geketende zwarten en blanke mannen op één foto. In tegenstelling tot *Nonkel Pater* (Van Thielen, 2012) wordt het verhaal van koning Leopold II wel uitvoerig verteld, mede doordat deze documentaire veel afstandelijker is dan *Nonkel Pater* (Van Thielen, 2012) en een reconstructie van de geschiedenis wil weergeven voor het brede publiek. Wanneer Congo naar de Belgische staat overgaat, wordt de morele geladenheid zichtbaar en elementen genuanceerder weergegeven, zoals dat de Belgen tot inzicht kwamen dat er een oplossing moest komen voor de dwangarbeid, vooral voor vrouwen en kinderen. Dit laat duidelijk zien dat koning Leopold II toch gezien wordt als de schuldige van de uitbuiting van de Congolese bevolking, maar vooral zijn diplomatieke drang naar een kolonie in plaats van zijn persoonlijk karakter staat centraal. Ook de periode van het interbellum en de Tweede Wereldoorlog krijgt hier aandacht, vooral het feit dat de Belgen Uranium aan de VS geleverd hebben voor de atombommen op Japan, een episode die in elke documentaire aan bod komt. Daarna wordt er in een hoger tempo overgegaan naar de aanloop naar de onafhankelijkheid. Toch ligt in deze documentaire de focus vooral op Belgisch Congo.

³⁰ Een sterke zweep die meestal gemaakt werd van dierenhuid of staart (Tilman, 2010).

De laatste documentaire is de omstreden productie van Bate, die voor verschillende historici de aanleiding was om in hun pen te kruipen, namelijk *White King, Red Rubber, Black Death* (2004). De documentaire focust zich op het beleid van Leopold II in Congo tot in 1908 de kolonie wordt overgedragen aan de staat. In deze documentaire is er zeker geen sprake van een kritische en afstandelijke benadering van de Congolese geschiedenis en de rol van koning Leopold II hierin, wat al snel duidelijk wordt door het overmatig gebruik van *reenactment*. Bate benadert die geschiedenis zeer negatief naar de Belgen toe en veroordeelt Leopold II overdreven in zijn daden. Zo durft hij hem te vergelijken met Hitler, iets waar historici absoluut een hekel aan hebben omdat zij meestal met een relativistische visie het verleden benaderen. Je kunt niet alles in de geschiedenis met elkaar vergelijken, aangezien de context en tijdsperiode anders is. Bovendien heeft koning Leopold II nooit rond de tafel gezeten en bedacht hoe hij die Congolezen nu het meest efficiëntst kon uitroeien. De mishandeling en praktijk van handen afhakken durft Bate zelfs te verklaren via de oorsprong van de stadsnaam 'Antwerpen', die namelijk in het woord 'handwerpen'. Hij schiept zo een beeld dat die traditie van handen afhakken als eeuwen in onze cultuur aanwezig is. Dat is zeer kortzichtig en Leopold II wordt hier afgebeeld als het karikatuur van 'a brutal Belgian King' met een focus op zijn persoonlijk karakter.

Deze veroordelende en kleingeestige documentaire zou juist iets kunnen zeggen over het Britse geweten. Het is typisch voor de Britten om het verleden van de rest van de wereld te veroordelen, zonder eerst in eigen boezem te kijken. Zo hebben de Britten ook hun zwarte bladzijdes in onder andere Afrika, bijvoorbeeld bij de Boer Wars. Bate beweert dat hij toegang heeft gekregen tot documenten die nog nooit eerder onderzocht zijn geweest. Zulke uitspraken worden gedaan om de authenticiteit van de documentaire te laten toenemen. De producers proberen hun argumenten te laten steunen op bewijzen, die niet kunnen getuigen hoe het echt was. Natuurlijk zijn die bewijzen van een hele andere aard dan het echte historische bewijs. Het is vooral bedoeld om het narratief of het argument te ondersteunen, zoals de getuigenissen uit brieven die worden voorgelezen in *White King, Red Rubber, Black Death*. Zij dienen om de gruweldaden die Leopold II op zijn geweten heeft kracht bij te zetten en vooral om de kijker te overtuigen van het standpunt dat de documentaire wil overbrengen naar het brede publiek (Nichols, 1991, 116). Toch bracht deze documentaire een belangrijk debat te weeg tussen historici onderling, aangezien het

Belgisch imperialisme op een zeer uitvergroete manier aan de massa werd getoond (Viaene, 2009, 11).

Natuurlijk zijn er ernstige dingen gebeurd in Congo en is er over het algemeen wel een consensus in het academische en publieke veld. Bate's documentairefilm is een goed voorbeeld om aan te tonen dat kritische reflectie belangrijk is en alles niet zo maar geaccepteerd mag worden als 'waarheid'. In de historische documentaires is er duidelijk wel een link aanwezig tussen het academische veld met de publieke, zoals Jordanova aantoont, maar die link mag ook niet te absoluut zijn. Een belangrijk punt is dat de historische documentaires allen vanuit een standpunt en doelstelling vertrekken, die grotendeels verschilt met die van de historicus: entertainment (Jordanova, 2006, 126).

5. CONGOLEZEN EN BELGEN IN DE DOCUMENTAIREWERELD

De voorstelling van de Congolese geschiedenis vanuit een niet-Congolees standpunt roept de vraag op naar de representatie van de Congolese bevolking. Er zijn weinig Congolese getuigenissen bekend uit de tijd van de kolonisatie en de onafhankelijkheidstrijd. Eén van de oorzaken hiervan is dat de invulling van *memory* altijd sterk gefocust was op het territorium van de natiestaat. De voorstelling van het verleden ontwikkelde zich dan enkel binnen dit plaatselijk terrein met haar eigen herdenkingen (Winter, 2010, 11). Later nam de globalisering en de internationale migratie toe waardoor die territoriale gebondenheid stilaan doorbroken werd. Voor België was dit veel minder het geval dan bijvoorbeeld voor Nederland. Zoals reeds werd aangehaald in het derde hoofdstuk, zijn er weinig postkoloniale migranten uit Congo in België, waardoor de *countermemory*³¹ van de Congolezen zeer kleinschalig blijft.

Assmann toont verder aan dat het individuele geheugen altijd een deel uitmaken van een soort collectief geheugen: *social, cultural of political memory*. De 'geheugens' die aan bod komen in de historische Congodocumentaires zijn verschillend en vormen een soort van *co-memory*, een gedeeld geheugen dat behoort tot een bepaalde groep mensen. In *Nonkel Pater* (Van Thielen, 2012) wordt de Congoherinnering van de missionarissen gerepresenteerd, en in *Bonjour Congo* (2010) probeert Vranckx ook de Congolezen aan het woord te laten. Het is met andere woorden, aangezien de Belgische en Britse representaties ook nog onderling sterk van elkaar verschillen, interessant om in te gaan op de voorstelling van de Congolezen in de historische documentaires. Bovendien valt het op dat bij de voorstelling van de Congolezen meer een verband is met de aanwezigheid van Congo in de populaire cultuur dan bij de geschiedenis in haar geheel. Het is niet zozeer die geschiedenis maar wel de Congolezen die de mensen nog herinneren binnen het kader van het sociale geheugen. Dit uiteraard in relatie met het koloniale avontuur en de Belgen (Assmann, 2010, 41).

³¹*Counter-memory* werd in de jaren 1970 gedefinieerd door Foucault als een individueel verzet tegen de officiële versie van de historische continuïteit. Belangrijk is wie er gaat herinnering, wat de context is en waar het tegenover staat. In het geval van Congo heb je dus de algemeen bekende herinnering en herdenking van de Belgen/ex-kolonialen, maar missen we de herinnering aan het verleden vanuit een Congolees standpunt (Judovitz, 2014).

5.1 'Arme negerkes' of 'plantrekkers' versus de Belg

Vooraleer ik inga op de eigenlijke representatie van de Congolezen in de historische documentaires wil ik nog even verwijzen naar het artikel *Congo in de populaire cultuur* (2009) van David Van Reybrouck waarin hij inzoomt op de al dan niet apathische houding van het Belgisch volk ten opzichte van het koloniale avontuur. Hij bracht een bezoek aan het rusthuis Ter Potterie in Brugge en sprak er drie dagen met enkele bejaarden over Congo, dit om de blik *from below* op het Belgisch koloniale avontuur beter te verrijken. Zijn interviews zijn slechts van een hand vol bejaarden, maar zijn niettemin verbluffend, zoals het volgende citaat van Maria, 86 jaar: *De Belgen zaten daar toch voor de negers op te voeden, voor de landbouw, voor van alles. Maar missionarissen hebben ook schuld; 't is hun schuld dat er zoveel kinders zijn daar. Condooms bestonden ook nog niet, maar de vrouwen deden de pil in de soep van hunder vent'* (Van Reybrouck, 2009, 180). Het is zeer boeiend om te lezen hoe die verhalen een ervaringscontext genereren die niet puur koloniaal is, maar ook evenmin puur Belgisch: een (kritisch) idee van *daarginds* (Van Reybrouck, 2009, 180).

Dit beeld van *daarginds* van vóór de dekolonisatie wordt ook door de oude generatie gerepresenteerd in *Nonkel Pater* (Van Thielen, 2012) en door Congo-experten in *Een Coburger in Congo* (Antonissen, 2013), waarbij een soort van parallel te trekken is met de verhalen van de mensen uit het rusthuis Ter Potterie. Interessant en opvallend is dat wanneer men het artikel vergelijkt met de verhalen in de documentaire *Nonkel Pater* (2012), duidelijk wordt dat Van Thielen en Haekens de authenticiteit van de verhalen nastreven en die in hun eigenheid willen representeren. Het beeld van de Congolees dat je in *Nonkel Pater* (Van Thielen, 2012) krijgt voorgeschoteld is die van het onbeschaafde *arm negerke*, geen neerbuigend maar wel een stereotype beeld: ze zijn levendig, dansen en *'tetteren altijd'*. Gaston Eskens voegt er in *Een Coburger in Congo* (Antonissen, 2013) nog aan toe: *'ze lachen altijd, ook bij tegenslag. Het zijn enthousiaste mensen die aanhankelijk zijn.'* De mythe van de vrolijke Afrikaan blijft toch nog aan bod komen in de documentaires, maar dan niet altijd rechtstreek door de documentairemakers, maar door getuigenissen zelf.

In de jaren 1950 vertrokken de missionarissen naar Congo en kende zij geen zwarten, slecht enkelingen hadden ooit een zwart persoon ontmoet. Eens aangekomen in Congo waren er *'niks dan zwarten'*. *Nonkel Pater* (Van Thielen, 2012) laat dan ook regelmatig archiefbeelden zien die dit nog eens uitvergrooten. De missionarissen worden als respectvolle mensen gerepresenteerd ten opzichte van de Congolezen, die hun 'nonkel' noemden.

Opvallend is dat er enkel in *Nonkel Pater* (Van Thielen, 2012) wordt ingegaan op het concept van de 'boy', de huisdienaar, die ze als deel van de familie gingen beschouwen. Toch wordt die Congolees zo weer stereotyperend voorgesteld via de narratieven van de paters, bijvoorbeeld wanneer ze over hun jachtavonturen vertellen en de 'boy' meeding om hen door het oerwoud te leiden en hun wapens te dragen (Van Thielen, 2012).

Naast dit positieve maar oppervlakkige beeld van de Congolees dat de kijker meekrijgt, hebben Van Thielen en Haekens toch plaats gelaten voor een andere visie en geven de paters toe dat ze het ook moeilijk hadden met de cultuur van de Congolezen, die hun toch wel vreemd was. Het is duidelijk dat de verhalen van de paters in de documentaire een clichébeeld van de Congolees representeren met zowel een positieve houding als een negatieve ten opzichte van hun cultuur. De paters vertellen dat ze moeite hadden met de klederdracht, de naaktcultuur en de huwelijk idealen. *'Wij zijn ook maar mensen'* wordt regelmatig benadrukt door de missionarissen. Dit waarschijnlijk omwille van de visie in de toenmalige maatschappij over de missionarissen, waarin ze als grote weldoeners werden voorgesteld. De kijker krijgt een positief en genuanceerd beeld over de missionarissen die veel goeds gedaan hebben in Congo maar ook gewoon mens zijn, geen heiligen. Frappante verhalen over hun seksuele driften is hier een goed voorbeeld van. Eén van de paters moest zich laten overplaatsen omdat hij verliefd werd op een Congolees meisje, anders ging hij *een stommitieit begaan*. Verder kunnen ze ook sappig vertellen over hun jachtavonturen in het oerwoud, hoewel ze toch toegeven dat een geweer eigenlijk niet in de handen van een priester past (Van Thielen, 2012).

De paters vonden het spijtig dat ze moesten terugkeren naar België, want ze waren 'Congolezen' geworden. De meeste onder hen woonden al tientallen jaren in Congo en hadden de band met België verloren. Wanneer ze naar Afrika vertrokken, namen ze definitief afscheid van hun familie, want ze wisten dat de kans groot was dat ze hun ouders nooit meer zouden terug zien. In de derde aflevering, *de missie*, lezen de missionarissen emotioneel voor uit zeldzame brieven van het thuisfront met de melding dat één of beide ouders overleden waren. Ze verloren stilaan de relatie met hun vaderland België en zijn zichzelf als blanke Congolezen gaan identificeren. Hun identiteit viel samen met die van de inwoners van het land waardoor hun vertrek tijdens de onafhankelijkheidsstrijd pijnlijk was. *De blanke valt uiteindelijk van zijn voetstuk bij de opstand van de zwarten*. Het zijn rijke verhalen die de paters vertellen, met meer representatie van de Congolezen tijdens Belgisch

Congo zelf dan de Congolese historische ontwikkelingen. Het is wel belangrijk om kritisch te staan ten opzichte van hun persoonlijke narratieven in de zoektocht naar de historische 'waarheid'. Demythologisering van hun verhalen is dan, zoals Rosenthal er op wijst, cruciaal om het verleden op een correcte manier te benaderen (Rosenthal, 1988, 425). Enkel komt er na het kijken onmiddellijk de vraag naar boven over wat die Congolezen nu werkelijk vonden van de Belgische missionarissen.

In *Kongo: Black heart, White men* (Tilman, 2010) wordt voornamelijk het geweld uit het koloniale verleden centraal gesteld, waardoor de Congolees gerepresenteerd wordt als het weerloze slachtoffer. Toch krijgt die slachtofferrol niet de overhand, omdat er ook aandacht besteed wordt aan de politieke ontwikkelingen en verhalen over Congolese intellectuelen, zoals Paul Panda Farnana. Hij was een intelligente jonge Congolees die de kans kreeg om in België te gaan studeren. Hij werd vervolgens de eerste Congolese academicus en belangrijk voor de diplomatieke relaties met Congo, maar werd meestal verkeerd begrepen door de Belgen in zijn visie over de diplomatie tussen beide landen. Farnana wilde dat Congo meer als een gelijke natie beschouwd werd, iets absurd voor de Belgen in de jaren 1920. Opvallend is dat die verhalen nooit rechtstreeks verteld worden, maar via een omweg. Tilman heeft premier Lumumba, de martelaar van de Congolezen, als een centraal figuur naar voor geschoven. Hij is ook degene die het verhaal van 'zijn' land verteld. Mobutu is in zijn verhaal de bruut die tegenover hem staat, maar die wel altijd gezien wordt als degene die voor het Congolese nationalisme gezorgd heeft (Tilman, 2010).

Kongo: Black heart, white men (Tilman, 2010) wordt afgesloten met wijze (fictieve) woorden van Lumumba in de vorm van een animatiefiguur. De Congolezen zijn mensen die ondanks hun miserie tot op de dag van vandaag blijven hopen op en dromen van een betere toekomst. De representatie van de Belgen is in deze documentaire genuanceerder, waardoor ook de goede verwezenlijkingen in Congo aan bod komen. De nadruk ligt echter eveneens op de gruweldaden in het eerste deel van de documentaire, maar in het tweede deel gaan de documentairemakers dieper in op de gewelddadigheden van de Congolezen tegen de Belgen na de dekolonisatie in de jaren 1960 en 1970 (Tilman, 2010). Net als bij *Nonkel Pater* (Van Thielen, 2012) en *Een Coburger in Congo* (Antonissen, 2013) blijf je bij deze documentaire zitten met de vraag van wat de Congolezen werkelijk denken over de Belgen, zowel tijdens Belgisch Congo als na de dekolonisatie? Zien ze België nog steeds als hun *oncle belge*?

Peter Bate's *White King, Red Rubber, Black Death* (2004) biedt evenmin een antwoord op deze vragen. In deze documentaire wordt de slachtofferrol van de Congolezen sterk uitvergroot, terwijl de Belgen gerepresenteerd worden als gewelddadige meedogenloze kolonistoren. In deze karikaturale voorstelling valt het onmiddellijk op dat deze documentaire niet gemaakt is vanuit een Belgisch standpunt. Hoewel een Congolese historicus aan het woord wordt gelaten, blijft het toch een sterke ongenueanceerde versie van de geschiedenis. Dit is enkel om de geloofwaardigheid van Bate's argumenten te laten toenemen. Documentairetheoreticus Nichols gaat hier verder op in en brengt die karikatuur van het slachtoffer in relatie met de ethische en morele geladenheid die aanwezig is in onder andere historische Congodocumentaires. Nichols verwijst naar de kritiek van Brian Winston die sceptisch staat tegenover de typische voorstelling van het onderwerp van een historische documentaire als het slachtoffer, zoals de Congolezen in Bate's documentaire.³² Zo treedt er geen interactie op met de sociale actor de Congolees, die het onderwerp van de documentaire vormt. De maker heeft dan de autoriteit over de representatie van het onderwerp, ook al is dat onderwerp/de Congolees aanwezig in de historische wereld. Toch ontstaat er een soort van misplaatsing: *through bodily and ethically absented, the filmmaker retains the controlling voice, and the subject of the film becomes displaced into a mythic realm of reductive, essentialized stereotype, most commonly romantic hero or powerless victim* (Nichols, 1991, 91). Het slachtoffer wordt dus met andere woorden een centraal onderwerp van de documentaire, dat anoniem en pathetisch gerepresenteerd wordt (Nichols, 1991, 91).

De producers van 'slachtofferdocumentaires' zijn volgens Nichols evenzeer artiesten, net als alle andere filmmakers (Nichols, 1991, 91). Zijn theorie en de aanvulling van Winston tonen aan dat ook de Congodocumentaire *White King, Red Rubber, Black Death* (Bate, 2004) zo een typische slachtofferdocumentaire is. De Congolezen zijn natuurlijk slachtoffer geweest, maar ook meer dan dat. Ze worden vlak afgebeeld zonder enige vorm van persoonlijkheid. In de Belgische documentaires, zoals *Kongo: Black heart, white men* (Tilman, 2010), is die tendens ook nog te sterk aanwezig, ondanks de Belgen voorgesteld worden als slachtoffers van de dekolonisatie. Er is een gebrek aan een kritische reflectie op die slachtofferrol van de Congolezen in de historiografie en de populaire geschiedenis.

³² Meer informatie in het artikel 'The tradition of the victims in Griesonian documentaries' van Brian Winston (Rosenthal, 1988).

Bonjour Congo (Vranckx, 2010) is steeds, in vergelijking met de andere geanalyseerde documentaires, de beste van de klas geweest. Vranckx representeert de Congolees als slachtoffer, maar niet alleen als slachtoffer. De Congolezen zijn enorm belangrijk in deze documentaire, die als één van de eerste een duidelijk beeld weergeeft van de inwoners van dit immens grote land. Zoals in het vorige hoofdstuk, *De geschiedenis van Congo in een populair beeld*, al bleek, sluit Vranckx zich aan bij de *New Imperial History* in die zin dat hij ook aandacht besteed aan de bewoners van het land, de netwerken en de manieren waarop ze zich organiseren in de maatschappij, zowel individueel als in groepen (Goddeeris, 2011, 42). Dus zoals reeds is aangehaald, zoomt Vranckx sterk in op de slechte omstandigheden waarin de Congolezen moeten leven: oorlog, slechte hygiëne, armoede,... Ondanks die slechte omstandigheden worden de Congolezen als gewone mensen afgebeeld die vooral blijven hopen en dromen op een betere toekomst voor hun land. Ze zijn niet negatief ingesteld en proberen hun leven op te bouwen in dit corrupte land. Een goed voorbeeld daarvan zijn de gebroeders Katondolo uit het gewelddadige Goma, jonge kritische zwarten die via muziek, kunst en theater hun stem willen laten horen. Ze willen de mensen hoop geven, iets wat de Congolezen nooit zullen opgeven (Vranckx, 2010).

Naast deze representatie als hoopvolle mensen stelt *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010) de Congolezen ook voor als echte *plantrekkers*. Het zijn hard werkende mensen die overall hun graantje proberen mee te pikken, al dan niet via de corruptie van het land. Een goed voorbeeld daarvan is de smokkel en handel die georganiseerd wordt via de overzetboot vanuit Kinshasa naar Brazzaville. Gehandicapte mensen moeten geen overzetkosten betalen en hebben zo een grootschalige handel kunnen opzetten. De Congolezen zijn levensgenieters, maar wel doodarm. De hoop van Congo is haar jeugd, hoewel de studenten in zeer slechte situaties hun studies moeten afmaken. Toch is te merken dat de Congolezen weinig toekomstplannen maken en heel sterk van dag tot dag leven omdat het leven er zeer moeilijk is. Ze worden dan ook regelmatig gefilmd in hun dagelijkse bezigheden. *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010) laat zien dat de Congolezen, ondanks de slechte staat van hun land, zich toch verbonden voelen met hun land en er een Congolees nationalisme aanwezig is, dat voornamelijk via religie uitgedragen wordt. Een voorbeeld daarvan zijn de Kimbangisten, de Congolese nationalistische kerk in Nkamba. Het is een belangrijke houvast voor vele mensen (Vranckx, 2010).

Bonjour Congo (Vranckx, 2010) heeft de Congolezen op een heel andere en veel uitgebreidere manier voorgesteld dan de andere documentaires. De kijker krijgt hier geen oppervlakkig beeld van het weerloze slachtoffer van het kolonialisme voorgeschoteld, maar dat van de onafhankelijke hardwerkende Congolees die nooit de hoop zal opgeven en blijft geloven in de toekomst van zijn land. *Dan Snow's History of Congo* (Snow, 2013) tracht de Congolese bevolking op een gelijkaardige manier te benaderen maar slaagt veel minder in dat opzet. Snow neemt wel interviews af van enkele Congolezen maar die blijven inhoudelijk oppervlakkig. Vranckx is echter heel direct in zijn vragen en neemt absoluut geen blad voor de mond. Snow representeert een minder duidelijk beeld van de Congolees, maar is wel op weg in de goede richting. Visueel richt de documentaire zich op de Congolezen, die in beeld gebracht worden als hardwerkende mensen, goedlachs met een hoopvolle blik op de toekomst. Het verschil met Bate's *White King, Red Rubber, Black Death* (2004) is dan ook in positieve zin zeer groot.

5.2 Plaats voor een postkoloniale Congolese visie op de Belgen?

De koloniale visie van de Congolezen op 'den Belg' is via de representatie moeilijk te achterhalen. In *Nonkel Pater* (Van Thielen, 2012) vertelt een oud missionaris de volgende anekdote: 'Congolese kinderen speelden op de missie een spelletje waarbij ze 'de Belg' moesten vangen, want dat was de grote slechterik. De kinderen wisten eigenlijk niet wat 'de Belg' was en wanneer de pater dan aan de kinderen vertelde dat hij uit België kwam keken ze hem vol ongeloof aan.' De visie van de Congolezen op de Belgen tijdens Belgisch Congo is praktisch afwezig in de historische Congodocumentaires. Kan er dan uit die programma's worden afgeleid dat de Belgen belangrijk waren voor de identiteitsvorming van de Congolezen en visa versa?

Het is enkel in de documentaire *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010) en in mindere mate in *Dan Snow's History of Congo* (Snow, 2013) dat er aan de Congolezen gevraagd wordt wat ze nu van de Belgen vinden en waar de schuld voor de slechte omstandigheden vanaf dekolonisatie nu precies ligt. Het is belangrijk om in het achterhoofd te houden dat dit een visie op de Belgen is die vaak doorgegeven is op volgende generaties en niet meer rechtstreeks van mensen komen die leefden in de tijd van Belgisch Congo. Uit *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010) blijkt dat de meningen van de Congolezen onderling sterk verdeeld zijn. De Congolezen zijn het over één ding met elkaar eens: de verkeerde perceptie van Congo in de

andere landen van de wereld. De bewoners uiten hun kritiek op de rest van de wereld die alle gruwelijkheden maar laten gebeuren en met de ingesteldheid *we hebben het niet geweten* reageren op de situatie in Congo (Vranckx, 2010).

Hierbij sluit het beeld en de mening van de Congolezen aan dat in *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010) als pro en contra België wordt voorgesteld. Het merendeel van de bevolking is veeleer kwaad op de blanken, waaronder de Belgen, en dulden geen bemoeienissen meer van de buitenlanders. *U hebt de rijkdommen van ons land afgepakt*, reageert een Congolese geschiedeniskenner op de vragen van Vranckx. De inwoners van het land zoeken een zondebok voor de huidige problematiek in Congo en zijn ontevreden over de afgedankte materialen, zoals de treinen, die ze moeten gebruiken. Een goed voorbeeld daarvan is het verhaal van Guy Watersloot die in Congo handel probeerde te drijven, maar steeds meer te maken kreeg met het corrupte systeem. De Congolezen hebben hem letterlijk weggejaagd. Dit verhaal maakt duidelijk dat de Congolezen geen pottenkijkers meer dulden. De vraag is echter: eens een kolonie altijd een kolonie? Vranckx laat zien dat er nog steeds Blanken concessie hebben in het land die zwarten in dienst nemen, zoals de oliegi-gant Perenko (Vranckx, 2010). Ook zijn er nog Belgische zusters die instaan voor de gezondheidszorg in bepaalde Congolese dorpen en hebben de Chinezen grote toekomstplannen met het land zoals Van Reybrouck uitvoerig bespreekt in zijn geschiedenis van Congo (Van Reybrouck, 2010).

Hier tegenover staat dan het pro Belgisch beeld of alleszins het minder vijandelijk beeld tegenover de rest van de wereld, dat slechts bij een minderheid van de Congolezen verdedigd wordt. Ze zien België nog steeds als het vaderland dat veel goeds gedaan heeft, hun *oncle belge*. Deze visie gaat wel gepaard met de vraag naar het uitblijven van de buitenlandse hulp. Wanneer Vranckx een dokter in een vrouwenkliniek in Goma interviewt, geeft de dokter toe dat hij teleurgesteld is in 'onze' wereld. Niemand doet de moeite om te reageren en is enkel maar geïnteresseerd in de ondergrondse rijkdommen van het land. Van Reybrouck stelt dan in de laatste aflevering van *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010) dat het typisch is voor de Congolezen om te zeggen tegen een Belg dat de Belgen terug moeten komen. Dit veeleer om hun vriendelijkheid te betuigen. Naast Congolezen neemt Vranckx ook interviews af van blanken, zoals de twee (ex)kolonialen die niet zo spraakzaam zijn maar wel duidelijk maken dat ze zich een blanke Congolees in plaats van Belg voelen (Vranckx, 2010).

Bonjour Congo (Vranckx, 2010) toont aan dat de Congolese identiteit wel degelijk mee gecreëerd is door de Belgen en dat ons land nog steeds belangrijk blijft voor de identiteitsvorming, ongeacht een positief of negatief beeld over ons land. Deze documentaire is in het kader van vijftig jaar onafhankelijkheid van de Congolese republiek een stap in de goede richting, in die zin dat Vranckx als Belg ook de visie van (enkele) Congolezen op de Belgen tracht te achterhalen, zonder een blad voor de mond te nemen. Vranckx wil vooral tonen aan het brede publiek dat er op de rijke bodem van Afrika ook interessante mensen rondlopen, die veel te vaak vergeten worden. Toch gebeurt dit jammer genoeg nog te weinig. Factoren zoals een afwezige Congolese tegenstem, zowel in België als in Congo liggen hier aan de oorzaak (Goddeeris, 2011, 42).

5.3. Tussen gekrenkte trots en schuldgevoel

Expo '58 was het hoogtepunt van de bewieroking van de Belgische koloniale politiek, maar tegelijk luidde het ook de zwanenzang in van datzelfde bewind. De Belgen waren er zich wel degelijk van bewust dat de Congolezen potentieel hadden om de politieke confrontatie met de Belgen aan te gaan. De Expo had een ontmoeting moeten zijn, maar liet bij vele Congolezen een bittere smaak na, terwijl de Belgische bezoekers zowel hun vooroordelen over een primitief Congo bevestigd konden zien in de exotische stereotypen van de Congolese bevolking, alsook een beeld zagen van Congo als de locatie van België's naoorlogse moderniteit. De combinatie van deze beelden op de vooravond van de Congolese onafhankelijkheidsstrijd zette zich dan ook voort in het gevoel van desoriëntatie dat de Congolese dekolonisatie achterliet bij de Belgen (Van Beurden, 2009, 310-311).

Hoe staan wij als Belgen nu tegenover Congo? Volgens Vranckx is *geen nostalgie, geen illusies* het enige antwoord op de krampachtige houding die de Belgen nog altijd hebben ten opzichte van Congo, *'geprangd als we zitten tussen gekrenkte trots en schuldgevoel'* (Vranckx, 2010). In de laatste aflevering van *Bonjour Congo* (2010) blijkt Vranckx samen met enkele Congo-experten terug op de huidige situatie van het land. Wat hadden wij als Belgen nog moeten doen om die slechte hedendaagse omstandigheden te voorkomen? Dat schuldgevoel is dus duidelijk nog aanwezig onder de Belgen. Voor de Congolezen hebben de Belgen het land bestolen, maar als je een balans opmaakt is dit niet het rechtstreekse resultaat van de huidige situatie. Ligt Mobutu en zijn 'kleptocratie' eerder aan de oorzaak? Volgens Vranckx slechts gedeeltelijk: *'we hebben een aandeel gehad in het*

feit dat de Belgen Mobutu steeds zijn gang hebben laten gaan in eigen belang' (Vranckx, 2010).

Die kritiek is ook terug te zien in *Een Coburger in Congo* (Antonissen, 2013), waarin koning Boudewijn gerepresenteerd wordt aan de zijde van Mobutu. De documentairemakers zoomen hier vooral in op de daden van Boudewijn die de huidige situatie van Congo misschien hadden kunnen voorkomen, door het beleid van Mobutu af te keuren in plaats van te blijven steunen en hem als een gelijk staatshoofd te beschouwen. Boudewijn heeft heel wat gedaan zonder het medeweten van de hele Belgische regering, bijvoorbeeld: geheime onderhandelingen met de Belgische minister van Afrikaanse Zaken. Ze wisselden informatie uit over de problemen in Congo toen Lumumba aan de macht kwam en hij buiten spel moest gezet worden. De koning gaf een indirecte goedkeuring voor de moord op de eerste Congolese premier (Antonissen, 2013).

Hadden de Belgen dit kunnen voorkomen? Hoe kon Boudewijn in het schrikbewind van Mobutu blijven geloven? Jordanova stelt kritisch: *'Once responsibility is assigned, it's a tiny step into the territory of guilt and blame. The need to find culprits for terrible deed is deep-rooted: it is emotionally satisfying to have hate-figures; it brings clarity and simplicity, and, most important of all, it clears others of blame.'* (Jordanova, 2006, 146) De historische documentaire van de laatste jaren, die in het kader van vijftig jaar onafhankelijkheid zijn gemaakt, laten dus zien dat er een algemene consensus over de verantwoordelijkheid van daden van de Belgen is. Er is steeds meer aandacht voor onderzoek naar de precieze plaats van die verantwoordelijkheid van de Belgen in de geschiedenis en het belang voor de toekomst. Het is een positieve evolutie in die zin dat er in de documentaires meer openheid is voor verschillende invalshoeken, zo komen bijvoorbeeld (buitenlandse) kortzichtige visies op de Congolese geschiedenis en haar deelnemers steeds minder aan bod. Toch kan men de vraag stellen of het geweten niet wordt gesust door aan te tonen dat de huidige situatie van Congo het resultaat is van Mobutu, die ooit een goede vriendschap had met de Belgische koning Boudewijn? Goddeeris wijst er tot slot op dat we denken een synthese over het koloniale verleden bereikt te hebben, maar misschien is het slechts stilte voor de storm en moet het 'echte' debat nog losbreken (Goddeeris, 2011, 47)? Alleszins zal de representatie van het Congolese verleden er binnen 46 jaar, wanneer het land honderd jaar onafhankelijk is, er mogelijk helemaal anders uitzien, al dan niet in de format van een historische documentaire.

BESLUIT

Met benaderingen en inzichten uit de Culturele Studies en het historisch onderzoek, trachtte ik met *Congo, 'en plein public'?* een kritisch representatieonderzoek van recente historische Congodocumentaires te realiseren. Deze documentaires werden beschouwd als een populair medium met een specifieke functie én als een vorm van publieksgeschiedenis met de focus op *memory*, aangezien enkele van hun geproduceerd werden naar aanleiding van vijftig jaar onafhankelijkheid van de Congolese republiek in 2010. De theorie van Aleida Assmann werden als uitgangspunt genomen. Theoretisch lag de focus dus op die herdenkingsgeschiedenis en het geheugen van Congo, maar ook op het debat tussen de academische en publieke geschiedenis, met de verstoorde relatie tussen de documentairemakers en historici als kernelement. Na de analyse kan er dus een antwoord geformuleerd worden op volgende centrale onderzoeksvragen: Hoe stellen recente Belgische en Britse historische documentaires het koloniale verleden van België voor en hoe representeren ze de Belgische en Congolese identiteit?

De representatie van de geschiedenis van Congo werd geanalyseerd door de documentaires onderling te vergelijken. Ten eerste heb ik mij gefocust op vier technieken uit het vakgebied van de documentaireproductie: gebruik van visueel archiefmateriaal, interactie met sociale actoren, 're-enactment' en de link tussen heden en verleden. Deze technieken hebben dus een invloed op de representatie van het verleden, met een groot verschil tussen de documentaires onderling. Bij het gebruik van de archiefbeelden kan geconcludeerd worden dat de daadkracht sterk beïnvloed wordt door de thematische en/of chronologische invalshoek. Die beelden, bijvoorbeeld uit Belgisch Congo, dienen als goede ondersteuning en zijn van groot belang voor de visualisering van de Congolese geschiedenis voor de kijker, maar ze worden natuurlijk op verschillende manier gebruikt. In *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010) vertellen de archiefbeelden echt de geschiedenis, gekoppeld aan de huidige situatie van het land in combinatie met een voice-over. Dit is ook op te merken in *Een Coburger in Congo* (Antonissen, 2013), maar in deze documentaire zijn de archiefbeelden de echte kern en is de visualisering van het verleden enorm groot. Een laatste conclusie over het gebruik van die archiefbeelden is dat ze niet altijd op een even systematische en historisch correcte manier gebruikt worden. Snow is minder kritisch in de selectie van de beelden en mist structuur. Bate rukt de beelden los van de historische context, maar wil

eerder een shockeffect bij de kijker te weeg brengen; een belangrijk punt dat niet over het hoofd gezien mag worden.

Een volgend kenmerk waarmee historische documentaires de geschiedenis gaan representeren is *re-enactment*, terug te zien in *Kongo: Black heart, white men* (Tilman, 2010) en *White King, Red Rubber, Black Death* (Bate, 2004). De eerste documentaire representeert voornamelijk figuren uit die geschiedenis in de vorm van animatiefiguren, zoals Patrice Lumumba. Hij vertelt over de geschiedenis, als een soort van getuigenis. In Bate's documentaire is er echt sprake van nagespeelde scènes uit die geschiedenis. Het is meer een documentairefilm, waarin zelfs koning Leopold II wordt nagespeeld. Uit de analyse blijkt dat *re-enactment* voor een breed 'onwetend' publiek wel goede mogelijkheden biedt voor de visualisering van de geschiedenis, waardoor ze beter begrepen kan worden. De visie van Vanessa Agnew en Jerome De Groot paste het beste in het kader van dit onderzoek. Er wordt met andere woorden een soort van authenticiteit gecreëerd. Toch moet er ook kritisch gereflecteerd worden over *re-enactment*, aangezien het een anachronistische en visuele illusie is van het verleden.

De interactie met sociale actoren is belangrijk om de representatie van de geschiedenis kracht bij te zetten. Het gaat hier dan voornamelijk over de commentaren van experts, getuigenissen of interviews. In *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010) zijn het vooral de interviews die een absolute meerwaarde geven aan de representatie, aangezien Vranckx de Congolezen zelf laat vertellen. In *Nonkel Pater* (Van Thielen, 2012) daarentegen hebben de verhalen van de missionarissen geen meerwaarde voor de representatie van de geschiedenis, omwille van het persoonlijk karakter van de verhalen. De representatie is hier minder goed, maar dat is ook niet het hoofddoel van de documentaire. De verhalen worden hier verteld met goede televisie als uiteindelijk doel.

Een laatste documentairetechniek is dan de link die er tussen het heden en het verleden gelegd wordt om de kijker meer bewust te maken van het verschil tussen de representatie van de Congolese geschiedenis en de huidige situatie van het land. *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010) en *Dan Snow's History of Congo* (Snow, 2013) maken gebruik van deze techniek door zich effectief in het land te begeven wanneer ze die geschiedenis gaan representeren. Dit is meer een theoretische opvatting uit de filmsemiotiek, maar geeft wel degelijk een meerwaarde aan de representatie van de geschiedenis omdat de kijker zo meer vat heeft op dat verleden. Hij moet zelf de link leggen tussen heden en verleden.

Ten tweede werd die geschiedenis voorgesteld vanuit een bepaald standpunt: de achtergrond van de documentairemaker(s). De geanalyseerde documentaires gaan niet uit van een Congolees standpunt, maar hebben een Belgisch, Vlaams of Brits vertrekpunt. Het valt onmiddellijk op dat er een groot verschil is tussen de Belgische en Britse documentaires. De Britse representatie is veel afstandelijker en ongenueerder dan de Belgische zelfperceptie, vooral in de karikaturale voorstelling van koning Leopold II in *White King, Red Rubber, Black Death* (Bate, 2004) werd dit snel duidelijk. De Belgische en Britse documentaires kunnen wel samen opgevat worden als een Europese voorstelling van de Congolese geschiedenis of met andere woorden, de westerse visie van de ex-kolonisatoren van Afrika. Wel is de tendens aanwezig om te breken met het te eurocentrische beeld, zoals Vranckx in *Bonjour Congo* (2010), door de Congolezen zelf aan het woord te laten. Volledig loskomen van Europa is onmogelijk en het is niet eenvoudig om een land van onderuit te benaderen, zonder de aanwezigheid van die Westerse visie.

Ten derde is de Congolese geschiedenis met een Belgisch, Brits of Vlaams vertrekpunt, ook benaderd met een thematische en chronologische invalshoek, waarbij er steeds gefocust wordt op belangrijke episodes uit het koloniale verleden, zoals de onafhankelijkheidsverklaring. *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010), *Een Coburger in Congo* (Antonissen, 2013) en *Dan Snow's History of Congo* (Snow, 2013) benaderen die geschiedenis thematisch. Dit wil zeggen dat de makers geen historische reconstructie voor ogen hebben, zoals in *Kongo: black heart, white men* (Tilman, 2010), maar eerder willen focussen op thema's zoals oorlog, gezondheidszorg, diplomatieke relaties, muziek, arbeid, enzovoort, vanuit een hedendaags perspectief op het verleden. Ook een combinatie van een thematische en chronologische invalshoek is mogelijk, bijvoorbeeld in *Nonkel Pater* (Van Thielen, 2012) en *White King, Red Rubber, Black Death* (Bate, 2004). Door dit onderscheid te maken werd duidelijk dat de representatie van de Congolese geschiedenis vanuit een thematische invalshoek, zoals in *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010), de beste representatie biedt. Er wordt een beperkt aantal thema's besproken, maar wel op een diepgaande manier. Dit geeft de kijker een beter en interessanter beeld van Congo en haar geschiedenis, dan bij een oppervlakkigere voorstelling bij de chronologische benadering van het verleden. In tegenstelling tot de thematische benadering ligt hier de focus meer op de 'grote episodes' uit de Congolese geschiedenis. Bovendien is de link met het heden veel meer aanwezig bij de thematische invalshoek, waardoor de geschiedenis de kijker beter zal bijblijven.

Naast die technische aspecten heb ik mij ook gefocust op de aandacht voor kritische reflectie op het verleden in de historische Congodocumentaires, gekoppeld aan het debat tussen historici en documentairemakers. De vraag die ik onder andere centraal stelde is de volgende: is er plaats voor kritische reflectie en een afstandelijke benadering van het koloniale verleden in de historische documentaires? Het antwoord op deze vraag is te formuleren aan de hand van de figuur van de populaire historicus. Bij Vranckx wordt het snel duidelijk dat hij niet enkel een documentairemaker is, maar ook een academisch historicus. In *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010) kan de link gelegd worden met de academische trend van de *New Imperial History*. Hij heeft ook aandacht voor perceptie, netwerken en de manieren waarop de Congolezen zich als individu en groep gaan organiseren. Vranckx durft de geschiedenis van op afstand te benaderen en enkele conclusies te trekken, zoals dat de verantwoordelijkheid voor de huidige situatie eerder bij Mobutu ligt in plaats van bij de Belgen.

Ook *Dan Snow's History of Congo* (Snow, 2013) is op de goede weg en biedt een genuanceerdere visie op de geschiedenis van Congo. Ten opzichte van Vranckx is Snow meer een 'indiana jones-type' dan een echt kritisch historicus, maar in vergelijking met Bate's *White King, Red Rubber, Black Death* (2004) is de evolutie in positieve zin zeker aanwezig. In *Een Coburger in Congo* (Antonissen, 2013) is er ook plaats voor kritiek, maar dan eerder van de *talking heads*, die afwisselend met de archiefbeelden aan het woord gelaten worden. Boudewijn wordt hier niet opgehemeld maar eerlijk en genuanceerd weergegeven met een kritische ondertoon. In *Nonkel Pater* (Van Thielen, 2012), *Kongo: black heart, white men* (Tilman, 2010) en *White King, Red Rubber, Black Death* (Bate, 2004) is er weinige tijd voor een kritische reflectie op het verleden en is de link met de historische discipline en context zo goed als afwezig. De eerste twee zijn wel genuanceerd in hun verhaal, maar *White King, Red Rubber, Black Death* (Bate, 2004) absoluut niet. Het doel is hier puur entertainment, met zelfs misplaatste historische verklaringen en argumenten, zoals de link tussen de praktijk van handen afkappen en de oorsprong van de naam Antwerpen die verwijst naar het woord 'handwerpen'.

Dit deelhoofdstuk over de kritische reflectie, gekoppeld aan de representatie van het koloniale verleden, maakt duidelijk dat de eerste hypothese van Jordanova maar gedeeltelijk bevestigd kan worden. Zij stelt dat er in de historische documentaires een link is tussen de academische en publieke cultuur, in die zin dat publieksgeschiedenis een combinatie is van

de academische discipline samen met elementen uit een verleden die via verschillende media worden overgebracht naar een breed publiek. De link met de academische discipline is niet door te trekken in *Nonkel Pater* (Van Thielen, 2012) en absoluut niet in *White King, Red Rubber, Black Death* (Bate, 2004). Deze laatste maakt zelfs associaties die voor historici absoluut misplaatst zijn, zoals de vergelijking tussen koning Leopold II en Hitler. Een belangrijke conclusie is dat de historische Congodocumentaires andere doelstellingen voor ogen hebben. Ze willen allen het land en haar geschiedenis kenbaar maken voor het publiek, maar sommigen zijn veel meer op entertainment en populaire televisie gericht dan anderen.

De uitwerking van de tweede onderzoeksvraag over de representatie van de Congolezen en Belgen, werd vervolgens op drie manieren gerealiseerd: de voorstelling van de Congolezen in relatie tot de Belgen, de visie van de Congolezen zelf én de link met het Belgische schuldgevoel. Globaal gezien kan er geconcludeerd worden dat er zich een evolutie in de positieve richting voordoet op vlak van de representatie van de Congolezen, maar op een traag tempo. Het stereotype beeld van het dansend, vrolijk, arm *negerke* lijkt niet meer van deze tijdsgeest, maar in *Nonkel Pater* (Van Thielen, 2012) worden ze toch op die manier gerepresenteerd via de narratieven van de missionarissen. De Congolezen zijn in de meeste documentaires slachtoffers, zowel in het verleden als in de huidige tijd. Dit is duidelijk zichtbaar in elke geanalyseerde documentaire, maar in *White King, Red Rubber, Black Death* (Bate, 2004) neemt die slachtofferrol de overhand en de Congolees wordt hier als het anonieme pathetische weerloze slachtoffer gerepresenteerd. Een kritische reflectie op die slachtofferrol van de Congolezen is echter noodzakelijk.

In de Belgische documentaires is die slachtofferrol nog sterk aanwezig, maar willen de producers wel aantonen dat de Congolezen veel meer zijn dan enkel slachtoffers. Er is meer aandacht voor een geschiedenis *from below*, voornamelijk in *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010), maar ook in de Britse *Dan Snow's History of Congo* (Snow, 2013). Zij hebben oog voor het leven van de Congolezen, wat ze doen en wie ze zijn. Vranckx stelt hen voor als echte plantrekkers: hardwerkende mensen die houden van hun land en steeds blijven hopen op een betere toekomst. Ook Snow wil de Congolezen op die manier representeren. Deze twee documentaires focussen zich vooral op de hedendaagse presentatie van de Congolees. Dit is een evolutie in de positieve zin. De kijker krijgt hier niet het beeld van het weerloze slachtoffer van het kolonialisme, oorlog en corruptie voorgeschoteld, maar een hardwerkende plantrekker die nooit de hoop zal opgeven.

De representatie van de Belgen is in alle documentaires, behalve *White King, Red Rubber, Black Death* (Bate, 2004) genuanceerd. 'Wij zijn ook maar mensen' wordt dan ook meerder keren benadrukt door de missionarissen in *Nonkel Pater* (Van Thielen, 2012). Dit is natuurlijk deels omdat het Belgische documentaires zijn en die zelfperceptie meer neutraal is dan de Britse perceptie op de Congolezen en de Congolese geschiedenis. De Brit Snow is wel op de goede weg is in die zin dat hij niet louter de Belgen veroordeelt, maar onderzoek gaat naar goede verklaringen in tegenstelling tot Bate's documentaire.

Na de analyse van de documentaires blijft de kijker ongetwijfeld met de vraag naar de mening van de Congolezen over de Belgen zitten, zowel uit de koloniale tijd als de hedendaagse situatie. Enkel *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010) en in minder mate *Dan Snow's History of Congo* (Snow, 2013) trachten de Congolezen te vragen naar hun mening over de Belgen en de blanken in het algemeen. Uit *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010) blijkt dat de Congolezen vooral contra zijn en een kleine groep pro. De meerderheid zijn de bemoeienissen van de blanken meer dan beu omdat ze het land hebben leeggeroofd in hun ogen. De andere minderheid vindt dat de Belgen zouden moeten terugkeren en zien het nog steeds als hun *oncle belge*. *Maar eens een kolonie altijd een kolonie?* (Vranckx, 2010). Het blijft een land dat grote interesse wekt bij de rest van de wereld, dan niet zozeer voor de bevolking maar voor de rijkdommen in de bodem van het land. *Bonjour Congo* (Vranckx, 2010) bevestigt de hypothese dat de Congolezen de Belgen elkaar herkennen, maar nog als twee aparte groepen tegenover elkaar staan. De Congolese identiteit is mede door de Belgen gevormd, ongeacht een positief of negatief beeld. Toch kan er geconcludeerd worden dat er nog te weinig aandacht is in de publieksgeschiedenis voor die Congolese tegenstem. Hier liggen ook factoren aan de oorzaak, zoals het gebrek van postkoloniale migranten, waar geen vat op is. Bovendien leven er nog maar weinig mensen die echt tijdens Belgisch Congo geleefd hebben.

Het schuldvraagstuk van de Belgen blijft natuurlijk ook de kop op steken bij onderzoeken, zoals deze masterproef. De Belgen zitten volgens Vranckx nog steeds tussen de gekrenkte trots en schuldgevoel en sussen misschien enkel het geweten door de geschiedenis en de relatie met de Belgen op een genuanceerdere manier voor te stellen en de schuld bij Mobutu te leggen voor de huidige problematiek in het land. Nu, de hypothese dat er een consensus is over de herkenning van de zwarte bladzijde is te bevestigen voor de historische documentaires, hoewel sommige, zoals *Nonkel Pater* (Van Thielen, 2012), er

maar weinig aandacht aan schenken. Veel hangt af van de doelstelling van de documentaireproducers.

De herdenkingen in het kader van vijftig jaar onafhankelijkheid zijn zeker in de positieve zin geëvolueerd ten opzichte van tien jaar geleden. Het lijkt dat het debat over de Congolese geschiedenis en de Congolezen voltooid is maar misschien is dit slechts stilte voor de storm en moet het echte debat nog losbarsten? Dit kunnen we nu nog niet weten, maar de representatie van de Congolese geschiedenis zal blijven veranderen, al dan niet in het format van de historische documentaire. Als het blijft evolueren, zoals de documentairemakers nu bezig zijn, zijn we op de goede weg. Ik kijk alvast uit naar de 100^{ste} verjaardag van de Congolese republiek, die er hoogstwaarschijnlijk helemaal anders zal uitzien.

BIBLIOGRAFIE

Historische documentaires

Bonjour Congo. Reg. Rudi Vranckx. VRT, 2010. Film.

Boudewijn. Naar het hart van de koning. Reg. Jan Antonissen. Canvas, 2013. Film.

Dan Snow's History of Congo. Reg. Dan Snow. BBC, 2013. Film.

Kongo: black heart, white men. Reg. Samuel Tilman. Off World, 2010. Film.

Nonkel Pater. Reg. Stev Van Thielen, Luc Haekens. Woestijnvis, 2012. Film.

White King, Red Rubber, Black Death. Reg. Peter Bate. BBC, 2004. Film.

Literatuur

Agnew, Vanessa. "What is re-enactment?." *Criticism* 46.3 (2004): 327-39. Print.

Baetens, Jan, Masschelein, Anneleen, Verstraete, Ginette, de Bloois, Joost. *Culturele studies: theorie in de praktijk*. Nijmegen: Vantilt, 2009. Print.

Barthes, Roland. *Critical essays*. Illinois: Northwestern University Press, 1972. Print.

Cannadine, David (Ed.). *History and the Media*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004. Print.

Couttenier, Maarten. "Congo vergeten en herinnerd: het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika van Tervuren en het geheugen van Congo." *Ons Erfdeel* 48.3 (2005): 322-331. Print.

D'hoest, Alexander. *Publieke televisie in Vlaanderen. Een geschiedenis*. Gent: Academia Press, 2008. Print.

De Groot, Jerome. "Affect and empathy: re-enactment and performance as/in history." *Rethinking History* 15.4 (2011): 587-599. Print.

De Groot, Jerome. *Consuming History: Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*. London: Routledge, 2009. Print.

De Hondt, Aron. "Geschiedenis in documentaire, historische beeldvorming in de documentaires van de BRT - Dienst wetenschappen." Thesis Katholieke Universiteit Leuven, 1995. Print.

- De Schryver, Reginald. *Historiografie: vijftieng eeuwen geschiedschrijving van West-Europa*. Leuven: Universitaire Pers Leuven, 1997. Print.
- De Witte, Ludo. *De moord op Lumumba*. Leuven: Van Halewyck, 1999. Print.
- Dumolyn, Jan, and Tjen Mampaey (red.). *België: een geschiedenis van onderuit*. Antwerpen: Epo, 2013. Print.
- Goddeeris, Idesbald. "Congo in onze navel: de omgang met het koloniale verleden in België en zijn buurlanden." *Ons Erfdeel* 54.2 (2011): 40-40. Print.
- Heinen, Sandra. *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. Berlijn: Walter De Gruyter, 2009. Print.
- Humphries, Steve. "Oral History on Television: A Retrospective." *Oral History* 36.2 (2008): 99–106. *JSTOR*. Web. 7 Okt. 2013.
- Jordanova, Ludmilla. *History in Practice*. London: Hodder Arnold, 2006. Print.
- Judovitz, Dalia. "Language, counter-memory, practice by Michel Foucault." *MLN* 93.4 (2014):755-758. Print.
- Neiger, Motti (Editor), Oren, Meyers, en Eyal, Zandberg. *On Media Memory: Collective Memory in a New Media Age*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2011. Print.
- Nelson, Joyce. *The Colonized Eye: Rethinking the Grierson Legend*. Toronto: Between the Lines, 1988. Print.
- Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991. Print.
- Radstone, Susannah. *Memory: histories, theories, debates*. New York : Fordham university press, 2010. Print.
- Roberts, Graham (Ed.), en Philip M. (Ed.) Taylor. *The Historian, Television and Television History*. Luton: University of Luton press, 2001. Print.
- Rosenthal, Alan(Ed.). *New challenges for documentary*. Berkeley: University of California Press, 1988. Print.
- Rotha, Paul. *The use of the film medium to interpret creatively and in social terms the life of the people as it exists in reality*. London: Faber & Faber, 1952. Print.
- Samuel, Raphael. *Theatre of memory*. Londen: Verso, 1994. Print.
- Tilmans, Karin (Ed.), Frank (Ed.) van Vree, en Jay (Ed.) Winter. *Performing the Past: Memory, History, and Identity in Modern Europe*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010. Print.

Van Doorslaer, Rudi. "De ondergang van de koloniale. Over Peter Verlindens Weg uit Congo, de sociale herinnering van de koloniale en de wetenschappelijke geschiedschrijving." *Bijdragen tot de eigentijdse geschiedenis* 11 (2003): 161-175. Print.

Van Reybrouck, David. *Congo: een geschiedenis*. Amsterdam: Bezige Bij, 2011. Print.

Vellut, Jean-Luc (Ed.). *Het geheugen van Congo: de koloniale tijd*. Gent: Snoeck, 2005. Print.

Young, James. *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. New Heaven: 1993. Print.

Websites

'Bonjour Congo.' *Canvas*, VRT, n.d. Web. 15 oktober 2013.

'Boudewijn. Naar het hart van de koning.' *Canvas*, VRT, n.d. Web. 15 oktober 2013.

'Indépendance cha cha etc.' *De Redactie*. VRT, 2010. Web. 5 maart 2014.

'Kongo'. *Canvas*, n.d. Web 15 oktober 2013.

'Kongo'. *IMDb*. Amazon.com, 1997. Web. 28 feb. 2014.