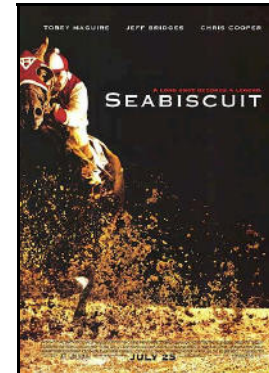
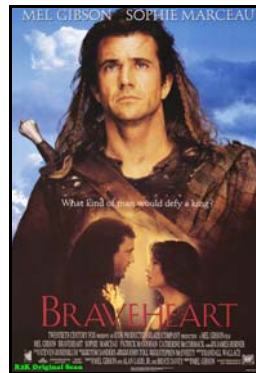
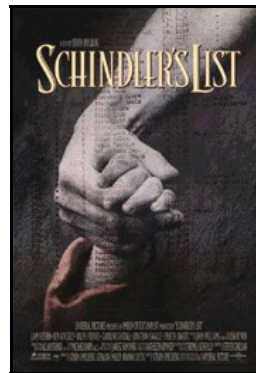
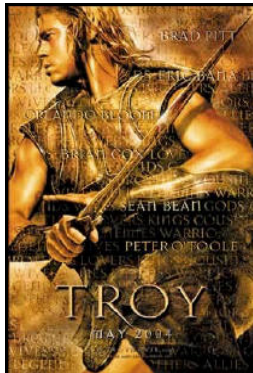


Freed from the necessity of proof

Onderzoek naar de visualisering van het verleden in de populaire historische speelfilm:
het wetenschappelijke debat en de media-educatieve praktijk.



Tessa Veldhorst
(0030651)

28 oktober 2004

Universiteit Utrecht

Doctoraalscriptie Taal- en Cultuurstudies/Cultuureducatie
Onder begeleiding van dr. A. Lehman en dr. H. Henrichs

Inhoud

Voorwoord	1	2.6 De kritiek bekritiseerd	41
Introductie	2	2.7 De distinctieve eigenschappen van film	44
Populariteit versus negatieve kritiek	3	2.8 Een kloof tussen twee vakgebieden	47
1. De problematiek rondom de visualisering van het verleden	8	Deelconclusie 2	51
1.1 Hollywood en narrativiteit	8	3. De historische speelfilm in de educatieve praktijk	52
1.2 De recreatie van het verleden	11	3.1 De ‘kloof’ overbruggen?	53
1.3 Cinematic realism en de illusie van echtheid	13	3.2 Film, educatie en media literacy	54
1.4 CGI en de maakbaarheid van realiteit	16	3.3 Media-educatie in Nederland	56
1.5 Een kringloop van beelden en bekende verhalen	18	3.4 Een integrale visie op media-educatie	57
1.6 Het reality effect	20	3.5 Aansluiting op het voortgezet onderwijs	58
1.7 Cinematic subjectivity: exploitatie van emotie en drama	21	3.6 Filmeducatie in de praktijk	60
1.8 De representatie van gevoelig verleden	24	3.7 De historische film veronachtzaamd	63
1.9 Mythen van hoop, succes en vooruitgang	25	3.8 Expertisecentrum voor de historische film	65
1.10 Het verleden: Ideologische behoeftes van het heden	27	Deelconclusie 3	66
1.11 Groot, groter, grootst...	29	Conclusie	68
Deelconclusie 1	30	Bibliografie	72
2. Het debat: de historische speelfilm als historische bron	32	Wetenschappelijke bronnen	72
2.1 De geschiedenis onder vuur	33	Wetenschappelijke bronnen op het internet	74
2.2 Beeldtaal versus historische praktijk	35	Krantenartikelen en andere bronnen	75
2.3 Discursieve domeinen	37	Overige Internetbronnen	75
2.4 Ideologische en gefilterde waarneming	39	Audiovisuele bronnen	75
2.5 Postmodernisme en geschiedschrijving	40	Afbeeldingen	76

Voorwoord

Bij deze wil ik iedereen die zijn of haar licht heeft laten schijnen over het resultaat van mijn inspanningen, uit de grond van mijn hart bedanken. Een aantal personen in het bijzonder ben ik zeer erkentelijk: Els de Jong voor het doen van een inspirerende suggestie, Hans Veldhorst voor zijn onverzettelijke queeste naar bronmateriaal en mijn begeleiders Ann-Sophie Lehman van het Instituut Media en Re/presentatie (1^e lezer) en Hendrik Henrichs van het Instituut Geschiedenis, afdeling Cultuureducatie (2^e lezer) voor hun aandacht en ondersteuning.

Introductie

Movies, freed from the necessity of proof, can dare to speculate on past imponderables that scholarly conventions would not abide.

John Aberth¹



1. Absurdisme en komische ridders in *Monty Python and the Holy Grail*

Met de brute moord op een ‘fameuze historicus’ midden in diens betoog over Koning Arthur en Camelot in *Monty Python and the Holy Grail* (Terry Gilliam en Terry Jones, 1975), parodiëren de makers de gecompliceerde relatie tussen speelfilms, geschiedenis en professionele geschiedschrijvers.² Waar in *Monty Python* een ridder te paard de orerende historicus genadeloos aan het zwaard rijgt, daar is de situatie in werkelijkheid eerder tegenovergesteld. Filmproducties die historische onderwerpen, ontwikkelingen, gebeurtenissen en personen centraal stellen, worden dikwijls met scherpe kritiek neergesabeld door professionele historici en ander critici die weinig waardering kunnen opbrengen voor de wijze waarop veel filmmakers de historische feiten bejegenen in hun films. Komedies als *Monty Python* ontsnappen aan dit lot door gebruik te maken van gekscherende anachronismen, zoals een moderne historicus in de vroege middeleeuwen, en andere surrealistische trucages die de filmkijker bewust maken van het feit dat zij naar een geconstrueerde realiteit kijken. Vooral het gebrek aan dergelijk surrealisme in de meer ‘serieuze’ historische films, in het bijzonder de populaire actie- en dramafilms zoals geproduceerd door de Amerikaanse filmindustrie, maakt dat deze speelfilms uit de gratie vallen bij veel historici. Zij gruwen van de ondoorzichtige en bedrieglijk realistische verbeelding van gedramatiseerde historische gebeurtenissen, waarbij feiten en fictieve elementen met elkaar zijn verweven. De films die historici doen wanhopen zijn echter tevens de films die de meeste aantrekkingskracht uitoefenen op het grote publiek.

¹ Aberth, 2003, ix.

² Zie ook Aberth, 2003.

Dit dilemma maakt de populaire historische speelfilm het centrum van een met regelmaat verhit debat tussen voor- en tegenstanders van visuele representaties van historische gebeurtenissen, over de vermeende (on)mogelijkheden van het medium speelfilm om geschiedenis te kunnen 'schrijven'. Belangrijk onderdeel van dit debat is de discussie over het vraagstuk of films een zekere educatieve waarde bezitten en beschouwd kunnen worden als een historische bron van kennis over het verleden. Heeft het nut zulke films onderdeel te maken van het wetenschappelijke onderzoeksveld van de historicus en kunnen problematische verbeeldingen van het verleden bijvoorbeeld vertoond worden in het onderwijs?

Het debat rondom deze problematiek loopt echter de kans te verzanden in oneindige discussies over kwaliteitscriteria, waarbij de populaire Hollywoodfilm, wegens de overwegend negatieve receptie door zowel historici als filmwetenschappers, het onderspit delft. Vanuit mijn vakgebied media-educatie, vraag ik mij af of een afwijzing van dergelijke populaire verfilmingen van het verleden als historische bron, wel recht doet aan de educatieve mogelijkheden van dit medium of aan de mogelijkheden van de praktijk van media-educatie om de problematische kanten van historische speelfilms op een verantwoorde wijze te hanteren. Mijn probleemstelling luidt daarom als volgt:

Welke problematiek staat centraal in het huidige wetenschappelijke discours rondom de visualisering van het verleden in populaire historische speelfilms en het gebruik van dergelijke films als bijdrage aan cultureel-historisch onderwijs? Hoe kan de praktijk van media-educatie deze problematiek ondervangen en welke rol is daarbij weggelegd voor historici en filmwetenschappers?

Met 'populaire historische speelfilms' bedoel ik films die geproduceerd zijn volgens de principes van de Amerikaanse entertainment-industrie - waar ook wel aan gerefereerd wordt als 'Hollywood' - en die (bestaande) historische gebeurtenissen, incidenten, periodes of personen als onderwerp hebben, al dan niet als achtergrond voor een fictief verhaal. De principes van het productieproces van dit soort speelfilms zijn dermate gestandaardiseerd, dat we hier kunnen spreken over *mainstream* historische films, die qua inhoud en vorm zijn opgebouwd volgens geijkte methodes en beproefde middelen en die het bereiken van een groot publiek en het behalen van winst als gemeenschappelijk doel hebben. Populariteit is hierbij een cruciale, doch ambigue notie. Het dilemma van populariteit bij het publiek versus negatieve kritiek vanuit historici, is de drijfveer voor mijn keuze dit populaire medium als onderzoeksobject te nemen. Dit neemt niet weg dat veel van de problematiek die besproken zal worden ook zijn weerslag heeft op het denken over andere filmische vormen en audiovisuele media.

Populariteit versus negatieve kritiek

Historische gebeurtenissen zijn vanaf de opkomst van de speelfilm begin vorige eeuw, een populair onderwerp geweest voor verfilming in de vorm van melodrama's, actiespektakels, oorlogsfilms, komedies en non-fictiefilms. Maar het fenomeen van de *cinematic history* - een term gebruikt door historicus Robert Brent Toplin, professor aan de *University of North Carolina*, waarmee hij in *Reel History: In defense of Hollywood* de geschiedenis in film onderscheidt van de geschreven wetenschappelijke geschiedenis - werd lange tijd nauwelijks serieus genomen door professionele historici. Laat staan dat de invloed van film op het denken over historische gebeurtenissen een serieus onderwerp van discussie was binnen het

wetenschappelijke discours dat zich bezighield met historiografische processen, met de manieren waarop geschiedschrijving plaatsvindt.

Pas in de laatste decennia van de 20^e eeuw begon er vanuit het vakgebied geschiedenis meer aandacht te komen voor *cinematic history*. De oorzaken voor de toenemende interesse zijn te situeren in diverse maatschappelijke veranderingen: het steeds grotere filmaanbod uit Amerika, de groeiende populariteit van de televisie in de jaren zestig, de ontwikkeling van media als video en bijbehorende distributiecentra zoals videotheken, de opkomst van film- en mediawetenschappen als academisch vakgebied en de voortdurende medialisering en globalisering van de Westerse cultuur sinds de jaren tachtig en negentig aan de hand van digitale multimedia. In het historiografische discours ontpopte zich onderhand het besef dat steeds meer audiovisuele bronnen door steeds meer mensen worden bekeken. Waar de filmindustrie uitgroeide tot een geheel eigen niche in de Westerse economie, daar werden historici zich meer en meer bewust van een veranderende belangstelling voor het verleden vanuit het grote publiek. In plaats van chronologische feitgerichte boekenwijsheid, leidde de toenemende visualisering van het verleden eerder tot fragmentarische beeldgerichte historische kennis.

Sommigen ‘traditioneel’ ingestelde historici verkozen uitingen van de populaire cultuur volkomen te negeren, anderen waarschuwden voor de illusionistische potenties van het medium om geloofwaardige werkelijkheden te creëren waarin feit en fictie naadloos in elkaar overgaan. Tegelijkertijd klonken er ook positievere geluiden vanuit wetenschappers die zich bezig hielden met audiovisuele media en communicatieprocessen. Eind jaren tachtig, begin jaren negentig laait het debat over het visualiseren van het verleden flink op door de toename van populaire speelfilms die, op een spectaculaire en dramatische wijze, gevoelige historische gebeurtenissen – zoals de

Holocaust, de moord op president Kennedy, racisme en slavernij – tot massa-entertainment bombarderen. De historische film *Schindlers List* (Steven Spielberg 1993) bijvoorbeeld, waarin de jodenvervolging in de Tweede Wereldoorlog wordt belicht aan de hand van een kleinschalige reddingsoperatie van filantroop Oskar Schindler, werd door prominente critici afgespiegeld als “melodramatisch” en “goedkope fictie” die de ‘waarheid’ van de verschrikkingen van de Holocaust geen recht doet.³ Spielbergs kassucces is slechts één van de vele voorbeelden van populaire films die heftige discussies teweegbrachten over de (ongewenste) invloed van massamedia op de historische verbeelding van de toeschouwer. Telkens komen historici die besluiten populaire films te betrekken bij hun studie van het verleden tot soortgelijke conclusies: *cinematic history* schijnt niet anders dan te kunnen falen in het verbeelden van de historisch feiten.

Verrassend genoeg is het een historicus die de eerste een poging onderneemt in de ontwikkeling van een gedegen analytische benadering van de historische speelfilm. Professor Robert A. Rosenstone, verbonden aan het *California Institute of Technology*, beschrijft in zijn veelgeciteerde werk *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History* een aantal essentiële kenmerken van het medium die onlosmakelijk verbonden zijn met de basisstructuur van wat hij de ‘*mainstream* dramafilm’ noemt. Elke *mainstream* historische film wordt gekenmerkt aan de hand van een aantal narratieve regels die de voorwaarden scheppen voor de visualisering van een verhaal dat wordt verteld met beelden in plaats van woorden. Dit gegeven is volgens Rosenstone geen reden om de historische speelfilm niet serieus te overwegen als middel voor geschiedschrijving.

³ C. Lanzmann en J. Berger geciteerd in Ten Kate, 2002, 9.

Legio critici, uit het discours van professionele geschiedschrijvers en filmrecensenten, zien daarentegen weinig prijzenswaardigs in deze kenmerken van Hollywood-geschiedenissen. Hun afwijzende kritiek kan echter niet verhinderen dat geschiedenisdocenten films als *Schindlers List* als bronmateriaal gebruiken of dat het overgrote deel van het filmkijkende publiek de film beloonde met een hoge waardering, uitstekende verdiensten en vele prijzen, waaronder diverse *Academy Awards* en *BAFTA-awards*.⁴ Spielbergs ‘vertekenende beeld van precaire gebeurtenissen’ bleek een uitermate populaire en succesvolle wijze voor de representatie van de geschiedenis.

De vraag is vervolgens hoe dergelijke populariteit overeen te stemmen is met de negatieve kritiek in het intellectuele discours van academici en journalistieke critici? Mediaspecialist Miriam Bratu Hansen probeert hier een antwoord op te vinden in haar artikel *Schindlers List is not Shoah*, waarin zij de problematische receptie van *Schindlers List* onderzoekt en zich afvraagt op welke gronden populaire verfilmingen van de geschiedenis worden afgewezen door critici. De kern van de kritiek blijkt te bestaan uit een aantal problematische kenmerken van de historische speelfilm – in overeenstemming met Rosenstone’s bevindingen – met als overkoepelend thema het verwijt dat deze films als producten van de filmstudio’s in Hollywood onderhevig zijn aan de economische en ideologische dogma’s van de (Westerse) cultuurindustrie, waarbij historische gebeurtenissen in een mantel van entertainment en spektakel worden gewikkeld en geschiedenis wordt getrivialiseerd met als doel een recreatieve ervaring.⁵ Ten behoeve van commercieel succes wordt de geschiedenis omgevormd tot deze past binnen de narratieve regels voor het vertellen van een spannend en dramatisch

verhaal, een attractief verhaal vol realistische beelden van heldendom, conflictsituaties en krachtmetingen, waarbij heftige emoties niet geschuwd worden.

Het dilemma dat als uitgangspunt dient voor dit onderzoek is hierin wederom te herkennen. Het zijn de regels die aan de basis liggen van de populariteit van de historische speelfilm die dit medium juist problematisch maken. In het eerste deel van mijn onderzoek ga ik uitgebreid in op deze problematiek. Naast de bevindingen van Rosenstone en Hansen, baseer ik mij hierbij op Toplins uiteenzetting over de generieke kenmerken van *cinematic history* waarin hij nog dichter bij de definitie van de historische film als *genre* probeert te komen. Ik zal verder ingaan op de werking van realisme, ideologie en mythevorming in de historische speelfilm. Aan de hand van het kritische discours van historici en andere critici zal ik de oorzaken en consequenties van deze problematiek rondom de visualisering van het verleden in de populaire of *mainstream* historische speelfilm in kaart brengen.

De manipulatieve werking van film, gefictionaliseerde historische feiten en de sturende politieke en sociale boodschappen die schuilgaan in *cinematic history*, vormen een leidraad in het debat over de historische film. Over de gevolgen van deze problematiek zijn de meningen verdeeld. Omdat men kennis over het verleden eerder uit toegankelijke (populaire) visuele bronnen opdoet, dan uit geschiedkundige verhandelingen, vrezen sommigen voor de teloorgang van de geschiedkunde, voor de vervorming van de historische verbeelding van de toeschouwer door de ‘popularisering’ van de Westerse cultuur. Niet alleen zien zij daarom geen heil in de analyse van films als onderdeel van de geschiedwetenschap, tevens zijn zij ook niet erg enthousiast over de mogelijkheden van film om te dienen als historische bron. Aansluitend vinden

⁴ www.imdb.nl

⁵ Hansen, 2000, 204.

deze critici het gebruik van film als aanvulling op cultureel-historisch onderwijs zeer problematisch.

Volgens Rosenstone is de vraag “What sort of historical world does each film construct and how does it construct that world” echter veel belangrijker dan een vergelijking van de historische feiten met de filmische ficties.⁶ Daarom zou film beoordeeld moeten worden aan de hand van criteria die specifiek geschikt zijn voor het medium. Evenals Rosenstone bekritiseren andere filmliefhebbende historici en media- en filmwetenschappers, waaronder Toplin, Hansen, Marcia Landy, Frank van Vree, Chris Vos, Sharon Howard en vele anderen, het eenzijdige kritische discours zoals besproken in deel 1. Zij menen dat veel critici de historische film niet op waarde weten te schatten omdat zij het medium hanteren vanuit een verkeerde benadering. In hun weerwoord beroepen zij zich veelal op postmoderne theorie over de deconstructie van concepten als waarheid, feit en realiteit.

In het debat tussen de voor- en tegenstanders van de historische film als historische bron vinden discussies plaats over de (on)mogelijkheden van visuele representaties van de geschiedenis waarin feit en fictie structureel met elkaar verweven zijn. Tegenstanders wapenen zich tegen de vermeende negatieve effecten van de populaire speelfilm, terwijl voorstanders zich bezighouden met vragen over de voordelen van *cinematic history* ten opzichte van de gangbare geschiedschrijving en over eventueel te hanteren kwaliteitscriteria. In het tweede deel van mijn onderzoek zal uit de beschrijving van dit debat tussen voor- en tegenstanders van de historische film duidelijk worden, dat communicatieproblemen een consensus over de rol van de populaire historische speelfilm in de Westerse cultuur en de

kwaliteiten en mogelijkheden van het medium als (educatieve) bron voor historische informatie in de weg staan.

Na de problematiek rondom de visualisering van het verleden in populaire speelfilm en het debat hierover te hebben uiteenzet in de eerste twee delen van dit onderzoek, kan ik mijn probleemstelling verder uitdiepen. In het derde en laatste deel vraag ik mij af hoe de praktijk van media-educatie de problematiek kan ondervangen en welke rol daarbij is weggelegd voor historici en filmwetenschappers. Hierbij geef ik een beschrijving van de praktijk van media-educatie in Nederland en de obstakels die de verdere ontwikkeling van een dergelijke praktijk bemoeilijken. Media-educatie stelt zich kritische omgang met media-uitingen ten doel. De wijze waarop deze kritische houding bevorderd kan of moet worden staat echter al decennia ter discussie. Door gebrek aan overeenstemming over de uitvoering van media-educatieve praktijken, verloopt de uitvoering van filmeducatief onderwijs in Nederland niet optimaal, ondanks dat er ruimte is gereserveerd voor media in het verplichte vakkenpakket op het voortgezet onderwijs. In deel 3 bespreek ik de aard van die obstakels voor de uitvoering van de praktijk van media-educatie en over de positie van de (populaire) historische speelfilm binnen de doelstellingen van deze praktijk binnen het Nederlands voortgezet onderwijs.

Auteurs als Rosenstone, Toplin, Olivier Ten Kate en uitvoerend docenten als Brian Stevens inspireerden mij om toe te werken naar een pragmatische benadering van de problematische historische speelfilm als educatief middel in het onderwijs. Als cultuur- en media-educator heb ik vertrouwen in de educatieve potentie van dit medium en aan de mogelijkheden van media-educatie om de problematiek rondom het visualiseren van het verleden te ondervangen. Mijn conclusie luidt echter dat de populaire of *mainstream* historische speelfilm alleen een bijdrage kan leveren aan cultureel-historisch onderwijs wanneer

⁶ Rosentone, 1995: a, 50.

de relevantie van deze problematiek in de huidige mediale maatschappij algemeen erkent wordt en niet alleen de problematiek maar ook *het debat zelf* aan de kaak wordt gesteld.

Ten behoeve van de verdere ontwikkeling van een onderzoeksgerichte integrale benadering van media-educatieve praktijken, waarbinnen docenten de potenties van de historische speelfilm goed kunnen benutten, is samenwerking vereist tussen de verschillende vakgebieden die de historische speelfilm ter discussie stellen. Met deze reden pleit ik tenslotte voor de oprichting van een centrum waar de expertise van filmwetenschappers, historici, onderwijskundigen en culturele instellingen voor media-educatie samengevoegd kan worden.

Alvorens tot deze conclusie te komen wil ik aan de hand van diverse bronnen en voorbeelden inzichtelijk maken op welke wijze de historische speelfilm, *freed from the necessity of proof*, de geschiedenis visualiseert.

1. De problematiek rondom de visualisering van het verleden

De audiovisuele verbeelding van het verleden kent geen grenzen, in tijd noch ruimte.

Frank van Vree⁷



Met deze woorden geeft Frank van Vree precies weer waarin de problematiek rondom de visualisering van het verleden is gegrond. De geschiedenissen die films ons vertellen zijn heel anders dan die in de geschiedkundige literatuur en bronnen. Niet alleen zijn filmische geschiedenissen visueel, bewegend en auditief, tevens vertellen film ons historische verhalen die aan heel andere regels gebonden zijn: zoals cinematografische regels voor wat er in beeld te zien is en narratieve regels voor wat er op welke manier (met die beelden) kan worden verteld. Het verleden in film is dus afhankelijk van filmconventies, in plaats van wetenschappelijke eisen. Daardoor kan het verleden in film allerlei vormen aannemen die niet meer begrensd worden door principes van tijd en ruimte, door vaststaande feiten en ideeën over hoe het verleden eruitzag en over wat wanneer en waarom gebeurde. Dit maakt de visualisering van dit verleden problematisch, mede omdat er wel degelijk begrenzing van de geschiedenis plaatsvindt in films, maar dan op andere gronden. In dit hoofdstuk bespreek ik deze problematiek, specifiek gericht op de beginselen van de populaire historische speelfilm.

1.1 Hollywood en narrativiteit

Hollywood modelleert de geschiedenis tot een filmische vorm die het meest geschikt is voor haar commerciële en ideologische doeleinden. Dit is meestal de klassieke vertelvorm van de *mainstream* fictiefilm, die de geschiedenis bindt aan de beperkingen van neoclassicistische principes voor de constructie van narrativiteit. Hiertoe behoren compositionele eenheid, motivatie, lineairiteit, evenwicht en afronding. Dit zijn narratieve principes die gebruikt worden om van historische

⁷ Van Vree, 2000: b, 110.

gegevens lopende verhalen te maken, zodat we geschiedenis kunnen begrijpen, beschrijven en betekenis kunnen geven. Narrativiteit is dus nodig “[...]to impose order on the discontinuity and otherness of historical experience”, zodat historische ervaringen georganiseerd kunnen worden in betekenisvolle episodes.⁸ De hierbij gebruikte stijlmiddelen van de klassieke dramaturgie leiden tot spanningsbogen, hoogtepunten van dramatische intensiteit en ten slotte tot opluchting wanneer de spanning wordt losgelaten.

Narrativiteit is een manier om de geschiedenis weer te geven als een verhaal, als een constructie in de vorm van een gesloten vertelling met een begin, midden en een eind.⁹ De basisstructuur van een dergelijk verhaal bestaat grofweg uit een expositie, een complicatie en een oplossing van een problematische situatie. In de expositie worden de protagonisten en hun levensverhalen geïntroduceerd, waarbij de kijker hun sociale en politieke situaties leert kennen en interesse krijgt in de oorzaken of de gevolgen van deze situaties. Vervolgens ontwikkelen zich één of meerdere conflicten rondom de belangrijkste personen. In deze complicatie van het plot ondervinden de hoofdpersonages diverse tegenslagen, waardoor zij een persoonlijke ontplooiing meemaken. De creatie van ernstige crisissituaties houdt de aandacht van kijkers bij het verhaal, aangezien zij uitkijken naar de oplossing van de problemen aan het einde van de film. Vaak is dat de triomfantelijke overwinning, maar soms ook de tragische ondergang van de helden van het verhaal.

⁸ Hansen, 2000, 205.

⁹ Rosenstone, 1995: b, 55 -60.

De inhoudelijke invulling van deze basisstructuur hangt af voor een groot deel af van het genre waartoe de film behoort. Historicus Robert Brent Toplin beschrijft het concept ‘genre’ als een beproefde *format* of formule voor het vertellen van een verhaal.¹⁰ Deze *formats* bevatten elementaire (herkenbare en voorspelbare) verhaallijnen en een variëteit aan visuele (en auditieve) karakteristieken. Zo is een Western te onderscheiden van een avonturenfilm, een rechtbankdrama, een horrorfilm, een komedie, een musical of een detectivefilm, aan de hand van herkenbare narratieve elementen in het plot en specifieke stijlkenmerken in het gebruik van beelden en geluid. Ondanks dat veel *mainstream* films eenvoudig plaatsbaar lijken binnen zulke genres, omdat ze herkenbaar zijn aan specifieke stijlkenmerken, is genre geen eenvoudig en statisch, maar juist een veranderlijk concept:

Rather than being stable and transhistorical, genres change over time; rather than belonging to one genre only, most films exhibit multiple and mixed genres (actually, this has been the preferred strategy of the producers)...¹¹

Zelfs wanneer een film een kruisbestuiving is van meerdere genres, zijn de typerende narratieve en stilistische kenmerken van deze genres sturende factoren in het verwachtingspatroon van de kijker over hoe het verhaal zich zal ontwikkelen en welke betekenissen er aan bepaalde elementen gegeven kunnen worden:

... rather than transcendental truths about film types, genres are discursive entities, that is, they find their meaning in the

¹⁰ Toplin, 2002, 12.

¹¹ Kilpi, 2002. Kilpi baseert zich hier op Rick Altman, *Film/Genre* (1999).

uses to which they are put as a part of the language [of the film]...”.¹²

Dit wil zeggen dat een film die gebruik maakt van genres, te omschrijven én te begrijpen is in de termen van deze genres. De manier waarop het plot zich ontwikkelt (welke conflicten de protagonisten ondergaan en hoe deze worden opgelost) en de wijze waarop dit met beelden en geluid is vormgegeven, geeft betekenis aan wat we zien: het wordt ons duidelijk met wat voor verhaal we te maken hebben.

Bij de creatie van historische films wordt bewust gebruik gemaakt van de narratieve elementen en stijlkenmerken van diverse genres (zoals de oorlogsfilm, het kostuumdrama of de rampenfilm).¹³ De historische film is mede daardoor zeer lastig te definiëren als specifiek genre. Historische films behandelen vele verschillende tijdperken, locaties, beschavingen, culturen en klassen, verhalen en mythen. De plots, de karakters en settings lopen zeer breed uiteen, afhankelijk van de tijd en plaats die in de film uitgebeeld wordt. De historische film staat daarom, in tegenstelling tot veel andere genrefilms, niet op zichzelf. Een historische film kan omschreven worden in de termen van andere genres, maar dat resulteert niet automatisch tot een beter begrip van dit specifieke genre.

De kenmerken van de historische film die tot nog toe beschreven zijn, komen in de meeste *mainstream* dramafilms in meer of mindere mate voor. Ze zijn inherent aan de klassieke manier van vertellen en onderhevig aan de dramatische

conventies die elke Hollywoodfilm beïnvloeden. In *Visions of the past* noemt Rosenstone een beperkt aantal van deze globale kenmerken van de historische film, die hij omschrijft als “codes van *mainstream* cinema”. Rosenstone legt de nadruk op de fundamentele fictie die aan de basis ligt van wat hij kenschetst als standaard historische films; een fictie die aan de basis ligt van de narratieve vorm van de gestandaardiseerde filmverhalen zoals die worden geproduceerd door Hollywood.¹⁴ Met zijn bijdrage aan het discours betreffende de representatie van het verleden in dramafilms, verschaft Rosenstone een eerste stap in een analytische benadering van het onderwerp. De breedte van de door Rosenstone opgestelde kenmerken – variërend van de gesloten narratieve structuur, de dramatisering en personalisering van de gebeurtenissen tot het comprimeren van tijd en ruimte – maakt deze echter weinig toepasbaar bij de analyse van historische films als specifiek genre.

In navolging van Rosenstone bespreekt Toplin in *Reel History* enkele additionele narratieve conventies in een poging dichter bij de generieke kenmerken van het genre te komen. Hij omschrijft “Well-developed conventions of storytelling”, waarmee historische gebeurtenissen gecomprimeerd, gesimplificeerd en attractief gemaakt worden voor vertoning aan een publiek.¹⁵ Daar het maken van een historische film een (financieel) riskante onderneming is voor filmmakers - vanwege de moeilijkheid om het publiek te interesseren voor een onbekende wereld met complexe politieke en sociale

¹² Kilpi, 2002.

¹³ Toplin, 2002, 12-15.

¹⁴ Rosenstone, 1995: b, 54-61.

¹⁵ Toplin, 2002, 15-17.

conflicten die vaak maar weinig te maken hebben met het heden - zijn filmmakers afhankelijk van deze narratieve conventies om de geschiedenis begrijpelijk, spannend, inspirerend en relevant te kunnen presenteren. Toplin scherpt Rosenstone's kenmerken van de *mainstream* dramafilm aan door inhoudelijke elementen van de historische dramafilm op te noemen die het genre verder verdiepen. Maar ook deze conventies voor het vertellen van een verhaal zijn niet specifiek voor de historische film als genre, maar voor de dominante klassieke narratie als vertelvorm voor fictiefilms.

Rosenstone's kenmerken en Toplin's narratieve conventies van de historische speelfilm komen overeen met de problematische eigenschappen van speelfilms zoals beschreven door Hansen. In haar onderzoek naar de negatieve receptie van *Schindlers List*. Deze kenmerken of narratieve conventies bezorgen het genre regelmatig een problematische ontvangst bij critici en historici. De verwijten aan het adres van Hollywood zijn dus gericht op de grondbeginselen van de filmische structuur die door filmmakers van populaire verfilmingen van het verleden gehanteerd worden, zoals blijkt uit de beschrijvingen van Hansen, Rosenstone en Toplin. Het verleden in de *mainstream* historische film in het kader van entertainment - het verschaffen van een aantrekkelijke, interessante en enerverende kijkervaring - ondergaat onherroepelijk een (artistiek) recreatieproces om eenvoudigweg verteld te kunnen worden als een afgerond en op zichzelf staand verhaal.

1.2 De recreatie van het verleden

Rendering the past means telling stories – and the meaning of stories is shaped by the medium of the telling...¹⁶

In het eerdergenoemde (artistieke) recreatieproces wordt de historische werkelijkheid gefictionaliseerd aangezien de conventies van de *mainstream* speelfilm het filmmakers onmogelijk maken om binnen de normen van de geschreven geschiedenis te blijven. Historische feiten en incidenten in historische films zijn daardoor in meer of mindere mate onderhevig aan *invention*, vrij te vertalen als creatieve uitvinding. Het draait hier - in Rosenstone's woorden - om "Rendering the past", het vertalen van de geschreven geschiedenis naar beeldtaal en het ontwerpen van een visuele geschiedenis tot in de kleinste details.¹⁷ De noodzaak om het filmbeeld op te vullen met de specifieke eigenschappen van een historische scène én de vereisten van de dramatische structuur zijn volgens Rosenstone de twee belangrijkste redenen voor de praktijk van *invention*.¹⁸

In de vertaling van tekst naar beeld condenseren filmmakers en scriptschrijvers slechts een selecte hoeveelheid data uit de beschikbare informatie over een historisch onderwerp. Alleen de data die geschikt zijn voor hun doeleinden worden gebruikt bij de creatie van een verhaal, de resterende data worden uitgesloten. Vervolgens kunnen filmmakers met deze data een geheel eigen versie van de historische gebeurtenis construeren door bestaande data te modificeren en te manipuleren en door geheel nieuwe 'data' te

¹⁶ Rosenstone, 1995: a, 10.

¹⁷ Rosenstone, 1995: b, 144.

¹⁸ Rosenstone, 1995: b, 124-127.

construeren. Gezien het feit dat alles in het filmbeeld van een historische verfilming fictieel is - want onderdeel van een nabootsing met décors, acteurs, rekwisieten en omgevingen, die zich allemaal bevinden in het heden van de verfilming en niet in het verleden van de verbeelding - is inventie onontbeerlijk. De geschiedenis heeft niet de vorm van een film, maar wordt in deze vorm gegoten, waarbij kleine ficties, van de haardracht van de hoofdpersoon tot de achtergrondgeluiden op de set, samengevoegd worden tot grotere betekenisgevende elementen: "In a medium where visual evidence is crucial to understanding, such pervasive fictions are major contributions to the meaning of the film, including its historical meaning".¹⁹

Het verhaal van een historische film is dus vaak wel gebaseerd op feitelijke historische informatie over bestaande gebeurtenissen of perioden, maar ondergaat een creatief maakproces, waarin de historische informatie aangepast wordt aan het verhaal (en aan de gewenste visuele vorm van dit verhaal) dat de filmmakers *willen* vertellen. Uiteindelijk moet de film de juiste - politiek correcte - boodschap of moraal bevatten, technisch geavanceerd zijn en er realistisch, ongemedieerd en aantrekkelijk uitzien om publiek te trekken, populariteit te verwerven en winstgevend te zijn. De begrenzing van de geschiedenis door middel van condensatie, modificatie, manipulatie en inventie van data, vindt al met al plaats aan de hand van subjectieve keuzes door filmmakers, die beïnvloed worden door commerciële, ideologische, technische en esthetische afwegingen.

Door de praktijken van het 'renderen' van het verleden wordt de geschiedenis in een historische dramafilm aangeboden als een versimpeld en compleet geheel zonder alternatieve oplossingen. Er blijft weinig ruimte over voor verschillende gezichtspunten of het journalistieke principe van 'hoor en wederhoor'. Het onderwerp van de historische dramafilm is in een smal kader geplaatst waarbinnen er een versimpeling plaatsvindt van de getoonde situatie, opdat het publiek het verhaal makkelijk kan plaatsen en begrijpen, zonder dat er uitgebreide geschiedkundige verhandelingen nodig zijn over de context van de getoonde historische gebeurtenissen. Het gevolg is aldus Rosenstone dat "[...] anyone other than an expert viewing a historical film is confronted with a linear story that is unproblematic and uncontested in its view of what happened and why".²⁰ Causaliteit is in *mainstream* speelfilms over het algemeen uitgewerkt als een lineair proces. Oorzaak en gevolg zijn overzichtelijk geordend om de loop der gebeurtenissen in de film volgens de conventies van het klassieke narratief te laten verlopen. De verschillende processen waaruit geschiedenis bestaat, worden getoond als één en dezelfde lineaire ontwikkeling en geschiedenis versmelt tot één proces waarin zaken als economie, politiek, *gender* en klasse samenkomen in enkele individuen of groepen, terwijl deze zaken, zo meent Rosenstone, in de wetenschap juist van elkaar worden losgekoppeld voor analyse en structurering om de complexiteit van oorzaak en gevolg te kunnen doorgronden.²¹

Problematisch hieraan is dat de processen daardoor moeilijk van elkaar los te koppelen zijn voor iedereen die

¹⁹ Rosenstone, 1995: b, 126.

²⁰ Rosenstone, 1995: b, 58.

²¹ Rosenstone, *visions*, 60.

weinig inzicht heeft in de context van de getoonde geschiedenis. Het moedigt simplistische connecties aan en veronderstelt dat geschiedenis de vorm heeft van een verhaal met een boodschap van ontwikkeling of zelfs vooruitgang, daar de narratieve structuur van de *mainstream* dramafilm, zoals eerder besproken, een oplossing van conflictsituaties vereist die gepaard gaat met een bepaalde moraal. Tegelijkertijd heeft deze behandeling van historische processen tot gevolg dat kleine gebeurtenissen in de geschiedenis uitvergroot en tentoongesteld worden als punten waarop de geschiedenis een belangrijke wending nam. Dit werkt een fragmentarisatie van het verleden in de hand, waarbij historie uiteenvalt tot een reeks losstaande incidenten waartussen het verband zoek is. De 'historische significantie' van deze incidenten is ingebed in de film en onderdeel van de reconstructie van het verleden, dat wil zeggen dat de aard en de rol van de incidenten gedramatiseerd en uitvergroot zijn, waardoor er nadruk wordt gelegd op het belang van die specifieke incidenten binnen de geschiedenis.

Een sprekend voorbeeld hiervan is de wijze waarop in de film *Amistad* (Steven Spielberg, 1997) - over de opstand van enkele Afrikaanse slaven in Amerika en de behartiging van hun rechtszaak - het belang van de gegeven situatie voor het verloop van de afschaffing van de slavernij in Amerika werd aangedikt.²² De film werd gepromoot door de makers met het argument dat de film een leemte in de geschiedenis aanvulde, aangezien het belang van dit stukje geschiedenis over het hoofd gezien zou zijn door de Amerikaanse geschiedschrijvers. Op deze voorstelling van de zaken kwam veel kritiek. De film zou andere belangrijke kwesties rondom de slavernij onberoerd

laten en een foutieve weergave van de gebeurtenissen en personen geven door de geschiedenis te versimpelen en te dramatiseren. Met name de blanke personages (abolitionisten en raads mannen) in de film moeten het daarbij ontgelden, terwijl het fictieve personage Mr. Joadson, een rijke afro-amerikaan en abolitionist, boven alle twijfel is verheven. Het eenzijdige beeld dat hiermee wordt gegeven van de affaire rondom de *Amistad* en het belang wat er aan wordt gehecht, komen volgens de critici niet overeen met de historische gegevens.

1.3 *Cinematic realism* en de illusie van echtheid

Wat critici aldus Toplin verwachten van *cinematic history*, is complexiteit en conflicterende gezichtspunten die het denken stimuleren.²³ De historische speelfilm daarentegen presenteert zich als een transparant 'venster op de historische wereld' en probeert diens eigen functioneren als medium te verbergen. Een speelfilm kan zichzelf niet laten zien als een medium voor de representatie van subjectieve visies op bepaalde historische kwesties of als een constructie van een maker. Omdat zelf-reflexiviteit en conflicterende visies moeilijk zijn te realiseren voor een medium dat de schijn van transparantie wil ophouden, geeft de historische speelfilm de impressie dat de getoonde interpretaties de enige waarachtige en betrouwbare zijn. Het laat één afgerond verhaal zien en legt zodoende een eenzijdige claim op de 'waarheid'.

Ten grondslag aan deze 'waarheidsclaim' van de historische speelfilm liggen de eisen voor entertainment en het streven naar visueel realisme. Het is cruciaal dat er in de

²² Jeffrey, 2001, 80.

²³ Toplin, 2002, 23-25.

historische dramafilm een zekere mate van authenticiteit bereikt wordt en dat het getoonde overkomt als ‘echt’ en geloofwaardig ten behoeve van een volledige ‘onderdompeling’ van het publiek in de diëtese van de film; de wereld die de film tracht te realiseren. Het doel is een schijnbaar ongemedieerde en volledig immersieve kijkervaring aan de hand van een medium dat dienst lijkt te doen als een ‘venster op de wereld’. Filmmakers willen *suspension of disbelief*²⁴ bij de kijker bewerkstelligen; de welwillendheid van de kijker de film te accepteren als realiteit ondanks eventuele limitaties van het medium (als zijnde twee-dimensionaal). Ondanks dat we als toeschouwer weten dat wat we zien niet ‘echt’ is, “[...]we conveniently forget it in order to participate in the experience that cinema provides.”²⁵ Zonder *suspension of disbelief* zal de toeschouwer geen immersieve ervaring kunnen ondergaan bij het kijken naar een film. Daarom zullen de makers van *mainstream* historische films zich zoveel mogelijk inspannen om een volledige ‘onderdompeling’ van het publiek te bewerkstelligen.

Wanneer dit doel bereikt wordt, is de totstandkoming van een zogenaamde *cinematic reality* het resultaat. Dit is een verlengde van *photographic reality*, het fotorealisme waarin een fotografisch beeld geldt als tweedimensionale vastlegging van de realiteit. Het wordt geacht iets vast te leggen (in plaats van te interpreteren) en pretendeert daarbij objectief te zijn in de weergave van de werkelijkheid. Wat er op een foto staat is

‘echt’ of ‘waar’. fotografie legt op deze manier een claim op de ‘waarheid’. Deze zogeheten ‘waarheidsclaim’ van het fotografisch beeld is dé kracht van het medium fotografie, afkomstig van de wetenschappelijke waarde die vanaf het begin van de 20^e eeuw werd gegeven aan het fotografische beeld als indexicaal teken: de foto als bewijs van de aanwezigheid van een subject in de werkelijkheid.²⁶ De waarheidsclaim van een foto hangt samen met de waarheidsclaim van het cinematografische beeld, de ‘bewegende foto’.

De realiteit in een film bestaat uit sequenties van fotografische beelden met toegevoegd geluid en muziek, waarmee een bepaalde werkelijkheid wordt uitgebeeld. De indexicaliteit van filmbeelden in een historische dramafilm heeft echter alleen betrekking op de aanwezigheid van subjecten vóór de camera toen deze beelden werden gemaakt en niet op de aanwezigheid van deze subjecten in een andere tijd en plaats. *Cinematic reality* kan dus alleen bestaan in een film en staat helemaal los van de historische realiteit. De kwestie is dat de historische realiteit niet kenbaar is, het kan niet ‘herbeleefd’ worden. Het bestaat alleen nog maar in documenten, in de interpretaties van anderen, die slechts een deel van deze realiteit hebben bewaard in tekst en beeld. Elke visuele representatie van het verleden is derhalve een constructie en geenszins de ‘waarheid’. In de woorden van Pierre Sorlin, Professor Sociologie van de audio-visuele media

²⁴ De term is gelanceerd door de britse dichter en criticus Samuel Taylor Coleridge: “That willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith”. *Biographia Literaria*. Ch.14 (1817).

²⁵ Rosenstone, 1995: b, 54.

²⁶ Winston, 1993, 41. Deze notie van ‘waarheidsclaim’ maakt deel uit van een uitgebreid discours over indexicaliteit als de kracht van het medium fotografie. Bekende theoretici in dit discours zijn Walter Benjamin, Roland Barthes en Susan Sontag. Voor een toelichting zie Mitchell, 1994.

aan de *Université de Paris III*: “The fictional film is its own event ... both the cause and the result; it has no referent”.²⁷

Ongeacht deze postmodernistische notie worden de kwaliteit en de overtuigingskracht van de *cinematic reality* vaak gezien als een standaard voor de kwaliteit van de film zelf. Ongeloofwaardig acteerwerk, overduidelijke bordkartonnen decors en knullige *special effects* kunnen toeschouwers storen in hun kijkervaring, wat ongewilde effecten heeft op de waardering van de gehele film. Vanuit commerciële oogpunten is het bereiken van realisme dus een voorwaarde, met name in de constructie van een verhaal dat verondersteld wordt ‘echt’ of ‘historisch’ te zijn.

Belangrijker dan de accurate (wetenschappelijk verantwoorde) vormgeving van het verleden, is hierbij het communiceren van wat Rosenstone een ‘historisch gevoel’ noemt, wat wordt opgewekt door gebouwen, landschappen, artefacten en kledij die herkenbaar zijn als historisch. Met de “look of the past” geeft film “a realist picture of life in a distant time and place”, een ervaring van de “pastness of the past”.²⁸ Frank van Vree wijdt dit aan de ‘relationele verbanden’ tussen filmbeelden onderling waarbij “het geheel en de delen” - de filmbeelden, shots en scènes - elkaar op volgen, op elkaar aansluiten en elkaar wederzijds beïnvloeden. De voorstelling laat daarbij geen “ruimte” open voor een andere verbeelding van die historische werkelijkheid en dat leidt “per definitie tot een detaillering van personages, kleding, landschap en dergelijke die in geschreven geschiedenis eenvoudigweg niet te

realiseren is”.²⁹ Het beeld wekt aldus Van Vree op deze wijze de suggestie van een directe en onbemiddelde toegang tot het verleden.

De onderdompeling in een andere visuele werkelijkheid, de schijnbaar directe herbeleving van het verleden, stimuleert het fenomeen *suspension of disbelief*. Filmmakers van historische films adverteren daarom dikwijls met beloftes van authenticiteit, waarbij zij beweren de grootst mogelijke zorg te hebben besteed aan de historische details. De aantrekkingskracht van zulke waarheidsclaims is dan ook *de* drijfveer bij de promotie van films als *King Arthur* (Antoine Fuqua, 2004) als “The untold true story that inspired the legend”.³⁰

Gezien de onmogelijkheid van film om geschiedenis te schrijven in de vorm waarin historici dat doen, leveren dit soort claims op authenticiteit en ‘ware verhalen’ veel kritische weerstand op vanuit geschiedschrijvers en filmrecensenten. Een recensent van *King Arthur* merkt bijvoorbeeld op dat:

Hoeveel claims op authenticiteit er ook aan voorafgaan, de versie van de Middeleeuwen vertelt dus ook in deze film slechts iets over de makers van de film; *King Arthur* [2004] gaat vooral over de tegenstrijdigheden van Hollywood blockbusters.³¹

De bal wordt teruggekaast naar de filmmakers. Hen wordt verweten niet te kunnen slagen in het realistisch representeren van historische werkelijkheden, omdat zij gebonden zijn aan

²⁷ Sorlin, 1980, 29.

²⁸ Toplin, 2002, 48.

²⁹ Van Vree, 2000: b, 112.

³⁰ <http://www.imdb.nl>

³¹ Sneek, 2004, 24.

de conventies van de *mainstream* film. Ook Rosenstone wijst op dit streven naar realisme aan de hand van authentiek aandoende omgevingen en objecten als een problematisch gegeven. Rosenstone waarschuwt ervoor dat door de imitatie van het verleden in film een illusie wordt geschapen van echtheid en authenticiteit:

[this]...capability of film slides into what might be called false historicity. ...the mistaken notion that mimesis is all, that history is in fact no more than a period look, that things themselves are history, rather than become history.”³²

Sorlin, pionier op het gebied van historische films, schreef reeds in de jaren '70 over de 'logica van de geschiedenis' in historische films.³³ Om te begrijpen dat een film zich afspeelt in het verleden en om dit verleden te kunnen positioneren in plaats en tijd, is het publiek afhankelijk van de identificatie van attributen en personen. Een toeschouwer is afhankelijk van zijn of haar 'historisch kapitaal'³⁴ - diens kennis van het verleden - bij deze indentificatie. De logica van de geschiedenis in films bestaat dus uit stimuli, die het publiek bewust maken van de noties tijd en plaats, die moeten aansluiten op de bestaande historisch kennis van de kijker of deze anderszins moeten

aanvullen. Hoe onbekender de periode (de kijker heeft een klein historisch kapitaal of het getoonde behoort niet tot het erfgoed van de kijker), hoe meer de film “the historical nature of the events” moet benadrukken.

De gaten in de kennis van de kijker moeten worden opgevuld met behulp van bijvoorbeeld objecten en omgevingen die duidelijk niet in het huidig tijdsbeeld passen. Het invoegen van tekstueel commentaar is een veel toegepaste optie die kijker helpt zich te oriënteren tijdens het proces van identificatie. Het commentaar bevestigt dat de getoonde objecten, attributen, omgevingen en personen onderdeel zijn van de geschiedenis. Bij sommige films gebeurt dit zelfs uitermate expliciet, zoals in *Troy* (Wolfgang Petersen, 2004). Aan het begin van de film worden de Trojaanse Oorlogen uit de verzen van Homerus' *Ilias* letterlijk omgezet naar 'historische feiten' door met grote witte letters een datum in beeld te brengen, om vervolgens de legendarische stad Troje op de kaart te plaatsen. Sorlin wijst erop dat dit soort stimuli een wederzijds begrip tussen filmmakers en publiek mogelijk maken over dat hetgeen getoond wordt 'geschiedenis' is: “[...] for both [filmmaker and audience] something real and unquestionable exists”.

1.4 CGI en de maakbaarheid van realiteit

Het idee, dat hoe beter de illusie van 'echtheid', hoe immersiever en boeiender de filmische ervaring, verschaft een voedzame bodem voor aspiraties naar immer realistischer voorstellingen en daarmee voor de opkomst van steeds geavanceerdere methoden om deze voorstellingen te fabriceren. Vanuit de filmindustrie is er zodoende veel stuwkracht voor ontwikkelingen binnen het veld van *Computer*

³² Rosenstone, 1995: b, 60.

³³ Sorlin, 2000, 37.

³⁴ Sorlin, 2000, 37. “The cultural heritage of every country and every community includes dates, events, and characters known to all members of that community. This common basis is what we might call the group's “historical capital”, and it is enough to select a few details from this for the audience to know that it is watching an historical film...”. Opvallend is de overeenkomst tussen Sorlins notie 'historisch kapitaal' en de notie 'cultureel kapitaal' van vak- en tijdgenoot Pierre Bourdieu in o.a. *Les trois états de capital culturel* (1979) en *La Distinction* (1984).

Generated Imagery (CGI), digitaal geanimeerde - fotografische maar tegelijkertijd synthetische - beelden die een steeds hogere graad van realisme weten te bereiken:

As the use of computer generated images becomes more widespread, a greater range of appearances must be simulated. Ad hoc techniques that work well enough for specific objects and applications soon run up against their limits. The desire to go beyond these limits has spurred out a new trend in image-synthesis techniques: the inclusion of more information about material structure and the interaction of light with matter.³⁵

De technieken voor CGI bieden eindeloze mogelijkheden tot het veranderen, combineren, retoucheren én creëren van alle visuele (en auditieve) elementen van fotografische beelden. Visuele effecten als de uiterlijk verschijning van oppervlakten in detail (van haren op de huid tot de grillige structuur van steen) en de manier waarop licht in interactie treedt met objecten in deze wereld (met als gevolg complexe lichtweerkaatsingen, schaduwen, kleuren en dieptewerking), worden steeds accurater en makkelijker geproduceerd. Als gevolg is de wereld die met CGI wordt geschapen nauwelijks meer van echt te onderscheiden.³⁶ Dit geldt ook voor de historische werkelijkheid in historische speelfilms, die door de toepassingen van CGI heel indrukwekkend vormgegeven kan worden indien de makers beschikken over een toereikend budget. Veel groots opgezette klassieke spektakelfilms als *Gladiator* (Ridley Scott, 2000), *Troy* en *Titanic* (James

cameron, 1997) bevatten vogelvluchten over steden in de klassieke oudheid, de verrijzenis van vergane roemrijke architectuur en de reconstructie van spectaculaire massale gebeurtenissen. Deze realistische effecten waren met figuranten en kartonnen decors vrijwel onmogelijk om te realiseren. CGI heeft genres als de spektakelfilm derhalve een nieuwe impuls gegeven. Zonder de digitale bewerkingen van het Colosseum, volgepakt met mensen, was de film *Gladiator*, waarin een uit de gratie gevallen Romeinse generaal als gladiator in de arena belandt, hoogstwaarschijnlijk niet van de grond gekomen.³⁷

Filmwetenschapper Thomas Elsaesser noemt het ironisch dat, waar wij eerst geschiedenis schreven en deze vastlegden in media, het nu de media (film en televisie) zijn die “[...] will master the past for us, if necessary by (digitally) re-mastering its sound and image archive footage.”³⁸ Als voorbeeld noemt hij de film *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994), waarin de zwakbegaafde hoofdpersoon een rol krijgt toebedeeld in tal van historische gebeurtenissen. Door het personage digitaal te verwerken in bestaand archiefmateriaal, lijken zijn optredens (waaronder een ontmoeting met de Amerikaanse president John F. Kennedy) onomstotelijk te zijn vastgelegd in *newsreel footage*, oftewel ‘objectieve journalistieke opnamen’. Niet alleen wordt bestaand archiefmateriaal op deze manier (digitaal) gemanipuleerd en aangepast aan de visies van filmmakers, tevens worden nieuwe

³⁵ Sorlin, 2000, 37.

³⁶ Voor meer informatie over het maakproces, de toepassingen en de implicaties van fotorealistische CGI zie Mitchell, 1992.

³⁷ Zie afbeelding 4, pag 53. Veel van de toeschouwers op de achtergrond zijn digitaal geproduceerd. Met een paar honderd figuranten kan een 10.000 koppig publiek worden geconstrueerd.

³⁸ Elsaesser, 1999.

documentair aandoende opnamen geschapen die een grote overtuigingskracht hebben. Materiaal met een hoge *newsreel* kwaliteit wordt derhalve in veel historische films die verhalen over 20^e eeuwse gebeurtenissen, gebruikt om de waarheidsclaim kracht bij te zetten, zoals in de film *Schindlers List*.

Rosenstone's notie van *false historicity* blijft actueel, aangezien digitale animatietechnieken niet alleen steeds realistischere beelden opleveren maar ook omdat deze technieken een steeds grotere rol spelen in de productie van de *mainstream* speelfilm. De verrijkende mogelijkheden van CGI intensiveren de problematische ontvangst van populaire *big-budget* verfilmingen van het verleden, waarbij een grote hoeveelheid geld wordt gepompt in realistische animatie met verbluffend overtuigende resultaten.

1.5 Een kringloop van beelden en bekende verhalen

Kritische argumenten tegen het illusionistisch gebruik van historische beelden betreffen niet alleen het steeds lastiger te definiëren onderscheid tussen fictie en non-fictie (met name voor diegenen zonder specialistische kennis over het onderwerp van de film), maar ook de vrees voor een ongewenste homogenisering van de historische werkelijkheid. Dit omdat de wijze waarop bepaalde historische gebeurtenissen verfilmd worden (en daarmee de keuze voor deze gebeurtenissen en de uitsluiting van andere), afhankelijk is van bestaande visies op het historisch realisme van deze gebeurtenissen; er zijn tendensen te herkennen in de vormgeving van deze gebeurtenissen in filmische representaties. Historische films sluiten namelijk veelal aan bij een traditie van films over hetzelfde onderwerp. Aldus Hansen

maken critici hier bezwaar tegen, omdat dit betekent dat de historische film “[...] recycles images and tropes from from other [...] films. [...] as a classical narrative, it does so without quotation marks, pretending to be telling the story for the first time”.³⁹ De wijze waarop *mainstream* films dus relateren aan andere films, door het hergebruiken van beelden en de betekenissen van deze beelden, impliceert een intertextuele dynamiek waarbij beelden en voorstellingen elkaar onderbouwen en aan elkaar een zekere ‘waarachtigheid’ ontlenuen.

De vermaarde socioloog, cultuurcriticus en postmodern filosoof Jean Baudrillard initieerde het denken over hoe in een – op visuele beelden gebaseerde – maatschappij alleen verwezen kan worden naar de ‘realiteit’ via afbeeldingen. De ‘waarachtigheid’ van een beeld is daardoor afhankelijk van andere afbeeldingen van die realiteit.⁴⁰ De consequentie hiervan is dat de ‘waarachtigheid’ van historische beelden in een film betrekkelijk is, omdat deze alleen afgemeten kan worden aan een context van soortgelijke beelden in andere films en media. Dit impliceert dat hoe ‘waar’ een reconstructie van het verleden overkomt op de toeschouwer, afhangt van wat deze toeschouwer al kent uit andere media.

Wanneer één bepaalde visie op de representatie van een bepaald historisch onderwerp centraal staat in meerdere films, ondergaat dit historische onderwerp een homogenisering: de

³⁹ Hansen, 2000, 206.

⁴⁰ Jean Baudrillard heeft met zijn inzichten - zie onder andere *Simulacres et Simulation* (1981) - een invloedrijke stimulans gegeven aan de postmoderne theorievorming rondom visuele betekenisgeving. Op deze constructie van ‘waarheid’ en betekenis en de representatie van de geschiedenis in media kom ik terug in § 2.5

gestandaardiseerde visie wordt een maatstaf waar filmmakers moeilijk van af kunnen wijken willen zij hun publiek met overtuigend realisme tevreden stellen. Een filmmaker moet als het ware voldoen aan de verwachtingen van het publiek over de realistische vormgeving van verfilmingen van het verleden. De kijker verwacht dat een film over een bepaalde periode stimuli bevat voor de identificatie van die periode, met beelden van tijd- en plaatsgebonden artefacten en omgevingen.

Dienovereenkomstig is een beladen onderwerp als de Holocaust in vele verfilmingen geportretteerd door middel van symbolische beelden. Van *Schindlers List*, tot de miniserie *Holocaust* en zelfs de actiefilm *X-men* (een fictiefilm gebaseerd op een Amerikaanse strip), allen bevatten vergelijkbare beelden van de concentratiekampen van de Nazi's: volle treintransporten, uitgeputte mensen in rijen, wrede bewakers in smetteloze uniformen, modder en prikkeldraad. Deze terugkerende beelden staan voor de verschrikkingen van de Holocaust en hebben als zodanig nauwelijks commentaar nodig om hun betekenis uit te dragen. Periodes uit het verleden worden deze manier vereenvoudigd tot vaste series iconen.⁴¹

De betekenis van deze iconen is vastgelegd in wat Andrew Hoskins, media- en communicatiewetenschapper aan de *University of Wales Swansea* en gespecialiseerd op het gebied van mediahistoriografie en het mediadiscours rond het herinneren van oorlog en gevoelige geschiedenis, beschrijft als het 'collectief geheugen'. Het individuele geheugen ondergaat een beeldenstorm van representaties van het verleden. Hoe men daar mee omgaat - hoe men uitmaakt wát belangrijk is om te onthouden en waarom - is cultuurgebonden:

[...] cultural memory is based on socially organised mnemonics, institutions, and media. Although the individual remains (or perhaps appears as) the real holder of memory, what is valuable or necessary to remember (and to forget) is directed by a collective that today seems increasingly media-afflicted.⁴²

Aldus Hoskins hebben mediabeelden een steeds grotere invloed op hoe een samenleving zijn geschiedenis herinnert. De herhaling van specifieke representaties van het verleden in films en op televisie stuurt dus de beeldvorming van het publiek over dit verleden.

Deze recycling van representaties in populaire media is geen nieuw verschijnsel. Al sinds mensenheugenis worden herinneringen van het verleden levend gehouden door middel van herhaling in poëzie (zoals de verzen van Homerus), liederen (Middeleeuwse ballades), theaterstukken (Shakespeare) en de beeldende kunsten (denk aan de vele verbeeldingen van Bijbelse voorstellingen). Hierin nemen historische gebeurtenissen de vorm aan van legenden en mythen: op de volksoverlevering berustende verhalen die betekenisvolle boodschappen bevatten die als het ware verhuuld worden in een vorm die aantrekkelijk en praktisch is om te onthouden en te reproduceren. Stijn Reijnders noemt deze daarom een "indicator" van de betekenis van een historische gebeurtenis voor het 'collectief onderbewuste'. Verwerkt in populaire media geven dergelijke repeteerbare verhalen dus vorm aan het collectief geheugen:

⁴¹ Reijnders, 2000, 34.

⁴² Hoskins, 2002.

[films] scheppen door middel van de herhaalde weergave van bekende verhalen en legenden een dominant homogeen beeld van het verleden, slechts omsloten door tijd en ruimte. Als gevolg daarvan fungeert de populaire historische film als een spil in de vorming van nationale en tijdgebonden identiteiten.⁴³

Met de vorming van nationale en tijdgebonden identiteiten doelt Reijnders op de vorming van het collectief geheugen van mensen die behoren tot één groep of samenleving (de natie) in een bepaalde periode. In de vorm van ‘bekende verhalen’ (zowel in tekst als in beeld) kunnen herinneringen dus onderdeel worden van het culturele gedachtegoed van een samenleving. Wanneer populaire films telkens naar elkaar verwijzen scheppen zij een “dominant homogeen beeld” van het verleden dat post vat in het collectief geheugen. Zo komen we terug bij de *cinematic reality* van fictiefilms. Wegens het ontbreken van indexicaliteit alleen kan deze realiteit louter bestaan in een film. Maar wegens het constante repliceren van beelden en bekende verhalen wordt deze realiteit bevestigd. Dit heeft tot gevolg dat er een ‘film-historische realiteit’ ontstaat, los van de ‘wetenschappelijk-historische realiteit’.

1.6 Het *reality effect*

De ‘feiten’ die een film-historische realiteit onderbouwen bestaan dus niet alleen uit de historische gebeurtenissen en de acties van de historische personages, maar voor een nog groter deel uit de “visual surfaces of the past that film creates”: de décors, de landschappen, de kostuums en andere artifacten, de geluiden en kleuren, alles wat geschaard kan worden onder de

term *reality effect*.⁴⁴ Het zijn zaken waarmee een filmmaker betekenis kan construeren (een tijd, een plaats, een sociale of politieke situatie, een sfeerbeeld, een karakter) en waarmee het *effect* van een bepaalde realiteit gecreëerd kan worden in een film. Rosenstone beschijft het als volgt: “[...] in film they achieve a certain kind of ‘thingness’, a sense of being facts under description, an integral part of the world of the past and thus important elements of meaning”.⁴⁵

In de historische film worden dergelijke effecten gebruikt om een visuele illusie van realiteit te kunnen presenteren, van een wereld die buiten het beeldscherm lijkt te bestaan, alsof het scherm een venster is op die wereld. Voor Joel Black, professor in de comperatieve literatuur aan de *University of Georgia*, houdt het *reality effect* niet in dat films meer realistisch worden – in de zin van meer als het ‘leven’ zelf – maar dat films daarentegen neigen naar steeds onwaarschijnlijker representaties van de ‘realiteit’, die echter heel fysiek en expliciet overkomen. Hij benadert film niet als kunst of als entertainment, maar als een documentair medium dat het onderscheid tussen realiteit en fictie heeft vervaagd, zoniet heeft weggevaagd. Film maakt dingen volgens hem niet letterlijk “real” of expliciet, maar maakt dat dingen “real” lijken.

Het gaat hier om perceptueel realisme, niet om referentieel realisme. Film speelt volgens Black dientengevolge een sleutelrol in het vormen van de denkbeelden van de

⁴³ Reijnders, 1999, 49.

⁴⁴ Term uit de betekenisleer van semioticus Roland Barthes. Voor een toelichting van het concept *reality effect* binnen de Franse semiotiek zie Black, 2002, 231 - noot 28.

⁴⁵ Rosenstone, 2000.

toeschouwer over hoe ‘realiteit’ er uitziet of eruit hoort te zien.⁴⁶ Naarmate filmmakers met grafische technieken voor visuele representatie steeds ‘realistischer’ beelden produceren, veranderen ook de eisen van de toeschouwer aan het realisme dat zij zien in films. Wat tien jaar geleden werd beschouwd als hoogtepunt in de totstandkoming van realistische effecten, voldoet nu vaak al niet meer aan de eisen, de effecten zijn gedateerd te noemen. Realisme ligt dus niet vast, maar is een aan verandering onderhevige constructie, afhankelijk van culturele conventies betreffende de menselijke perceptie.⁴⁷ De codes van visuele representatie van (foto)realistische beelden zijn daardoor in constante ontwikkeling, waarbij de noties van hoe realisme er uitziet verschuiven.

Digitale animatietechnieken geven filmmakers van historische films meer en meer controle over het *reality effect* van hun *cinematic history*. Zij produceren werkelijkheden die heel expliciet zijn, maar toch los staan van de ‘realiteit’ zoals wij die om ons heen ervaren.

Where once [history] was something one read about, one drew lessons from or tried to leave behind, inspected through stone monuments, written documents and other signs or traces, it now appears to exist in suspended animation, neither exactly "behind" us, nor part of our present, but

⁴⁶ Black, 2002, 7-8.

⁴⁷ Mijn benadering van het concept realisme is onder andere gebaseerd op Jones, 1989, 31-38. Zij beschrijft hierin de ontwikkelingen op het gebied van CGI, waarbij zij het veranderende denken over de perceptie van realisme op het gebied van fotorealistische representatie in kaart brengt.

shadowing us rather like a parallel world which is un-real, hyper-real and virtual, all at the same time.⁴⁸

Verfilmingen van het verleden schotelen de kijker dus veelal een soort ‘hyper-realisme’ voor, zegt Thomas Elsaesser hier, een film-historische werkelijkheid die echter lijkt dan echt, maar die buiten het medium eigenlijk geen bestaansrecht heeft, in tegenstelling tot wetenschappelijke kennis van het verleden.

1.7 *Cinematic subjectivity*: exploitatie van emotie en drama

A fictional film has no clarity and precision, but as it refers to nothing other than itself, it must grip the audience, making them participate actively, guess what is not shown, and feel sympathy or repulsion with what is happening on the screen.⁴⁹

Het geven van emotionele stimuli met als doel een gevoelsmatige reactie van de kijker, is een van de meest prominente, doch uiterst ambigue eigenschappen van speelfilms. Socioloog Pierre Sorlin schreef al een kwart eeuw geleden dat deze eigenschap door professionele geschiedschrijvers niet gewaardeerd wordt, daar films de geschiedenis vermengen met emoties door het innemen van een perspectief, een gezichtspunt vanuit waar de historie wordt beoordeeld op niet-wetenschappelijke gronden. Het gebrek aan “clarity and precision” heeft als oorzaak de tendens om de geschiedenis te vertellen aan de hand van individuen met de historie als achtergrond. Of deze individuen nu bestaande of gefingeerde personages zijn, het feit dat de camera zich voornamelijk richt op hen, maakt hen belangrijk binnen de

⁴⁸ Elsaesser, 1999.

⁴⁹ Sorlin, 2000, 29.

vertelde geschiedenis. Filmmakers centreren bepaalde personages om de emotionele respons van het publiek op deze personages te intensiveren. De persoonlijke vertellingen van zulke personages ontvouwen zich lineair aan de historische achtergronden, met als gevolg dat hun ‘kleine verhalen’ model staan voor een groter geheel aan gebeurtenissen.⁵⁰ Hiertoe worden historische personages gefictionaliseerd, hun levensverhalen versimpeld en gedramatiseerd.

In het verlengde van de problematiek rondom klassieke narratie als belangrijkste vertelwijze voor historische verhalen, wordt er in de kritiek op de mainstream fictiefilm regelmatig gewezen op dit dubieuze gegeven. Een veel gehoord argument is dat een historische dramafilm “[...] allocates subjectivity among its characters and engraves the viewers subjectivity in that process”.⁵¹ Hansen bedoelt hiermee niet alleen de wijze waarop filmkarakters zijn vormgegeven aan de hand van de praktijken van *casting*, acteerwerk, cinematografie en narratieve actie, maar wijst tevens op de functie van de karakters als medium voor gebeurtenissen en betekenissen. Filmische technieken zoals de *flashback*, de *voice-over* en *point-of-view-shots* zijn manieren om de innerlijke drijfveren, gedachten, herinneringen en zelfs gezichtspunten van personen kenbaar te maken. Dit soort technieken vormen onbewust een *cinematic subjectivity*, een verpersoonlijkte - en daarmee subjectieve - blik op de historische gebeurtenissen in de film. Het gevolg is dat er een dramatisering van de geschiedenis plaatsvindt. *Cinematic subjectivity* levert een geschiedenisbeeld op dat vanuit individuele handelingen en motieven begrepen

wordt. Subjectiviteit is voor de mainstream dramafilm echter van belang voor identificatie van de kijker met de personages op het scherm, want zonder indentificatie geen sympathie of empathie.

In Spielbergs *Amistad* bijvoorbeeld, kan de kijker zich aanvankelijk amper met de Afrikaanse slaven vereenzelfigen, ze zijn onverstaanbaar (ze praten in een Afrikaanse taal en ondertiteling laat op zich wachten tot de verschijning van een tolk) en daarmee ontoegankelijk. Naarmate de film vordert worden de slaven steeds minder vreemd en afstandelijk, want verstaanbaar en daarmee herkenbaar, inleefbaar en invoelbaar. De transformatie die de slaven ondergaan, van zogegezegd “ongeciviliseerd” naar “more like us” (vanuit het standpunt van de Westerse kijker), is essentieel om de goedkeuring en de sympathie van het publiek te winnen.⁵²

Ook bij de karakters in *Schindlers List* treffen we *cinematic subjectivity* aan. Zij dienen – in de vorm van archetypes - als de personificaties van omvangrijke kwesties en abstracte concepten waar bepaalde connotaties aan verbonden zijn.⁵³ De zakenman Oskar Schindler staat voor het gelijkheidsdenken en het verwerven van vrijheid. Zijn antagonist Amon Goeth, staat voor de gruwelijkheden van Hitlers regime. Deze karakters verpersoonlijken heldhaftigheid versus verdorvenheid, het eeuwenoude principe van goed versus kwaad. De karakters zijn dus méér dan de fundamentele componenten van het verhaal, méér dan louter de protagonist en antagonist. Zij zijn niet neutraal, maar communiceren heldere boodschappen en daarmee partijdigheid. De neiging

⁵⁰ Rosenstone, 1995: b, 57.

⁵¹ Hansen, 2000, 206-207.

⁵² Jeffrey, 1997, 88.

⁵³ Rapaport, 2002, 46.

van klassieke narratie om dergelijke tweedelingen te creëren in goed en kwaad, leidt tot wat Toplin *partisanship* noemt.⁵⁴

Dit houdt in dat filmmakers - in de beste tradities van Hollywood - een duidelijke thesis laten zien in hun films aan de hand van representatieve karakters, die in hun streven een specifiek doel te bereiken strijd moeten leveren met iets wat hen tegenwerkt, vaak een opponent in de vorm van een personage met tegengestelde motieven. Doorgaans betekent dit dat de protagonisten van het verhaal geportretteerd worden in de rol van held of *bad-guy*. In het eerste geval wordt de “historical record” van de protagonist opgeschoond, terwijl de tegenspelers ‘gedemoniseerd’ worden: “[...]often they rub out the greys of history, producing portraits in white and black” voor extra tegenstrijdigheid en emotionele respons van het publiek.⁵⁵ De helden van het historische verhaal worden weinig genuanceerd afgebeeld als ‘partisanen’, dappere volhardende strijders die vechten voor de ‘goede zaak’; personen waar het publiek zich mee kan en wil identificeren.

Ter illustratie noem ik hier twee voorbeelden van historische films uit *Reel v. Real* van historicus Frank Sanello, waarin een hoofdpersoon de sympathie van de kijker wint, ongeacht negatieve karaktereigenschappen of dubieuze reputatie. In *Quills* (Philip Kaufman, 2000) presenteert de beruchte Marquis de Sade de scherpe kanten van zijn persoonlijkheid met een flinke dosis satire en tragiek, waardoor hij meer weg heeft van een “martyr of free speech”, dan van een sadistische crimineel.⁵⁶ De film *Gandhi* (Richard

Attenborough, 1982) portretteert de hoofdpersoon als een wijze, opofferingsgezinde verzetsstrijder, terwijl van Mahatma Ghandi’s duistere kanten (nationalisme en egocentrisme; eigenschappen die wij tegenwoordig als minder gunstig beoordelen) weinig is terug te vinden in de film.⁵⁷ Beide producties tonen tot de verbeelding sprekende, doch omstreden historische figuren die in een beter daglicht geplaatst zijn dan hun opposenten.

Filmmakers proberen dit soort *partisanship* vaak wel met enige subtiliteit te brengen - door hun stereotiepe figuren te voorzien van meer diepgang en innerlijke conflicten - maar gezien de overvloed aan negatieve respons van critici op de verbeelding van historische figuren in dramafilms, slagen filmmakers over het algemeen niet goed in deze opzet. Worden films niet afgebrand om de eenzijdige karakterisering van hun hoofdpersonen, dan kwam ik wel kritiek tegen op de stigmatisering van de ‘tegenpartij’ of de marginalisering van derden. Zo wordt het Spielberg verweten in *Schindler’s List* de feitelijke Holocaust, het leed van de joden en andere slachtoffers, ondergeschikt te maken ten behoeve van de strijd tussen held Schindler en snoodaard Goeth. Laatstgenoemde, als metafoor voor het Nazisme, wordt daarbij versimpeld tot een redeloos ongenaakbaar kwaad waarbij noch Hitlers regime, noch oorzakelijke ontwikkelingen binnen het Nationaal-Socialisme in Nazi-Duitsland, aan bod komen. Toplin:

Movies frequently suggest that energized, aggressive, and strongly determined individuals are the primary sources of significant historical developments. Hollywood’s version of history personalizes the narrative, putting dynamic people at

⁵⁴ Toplin, 2002, 23.

⁵⁵ Toplin, 2002, 27.

⁵⁶ Sanello, 2002, 131.

⁵⁷ Sanello, 2002, 168.

the center of the action. Cinematic history gives little attention to the many impersonal forces that are often important factors behind major changes.⁵⁸

De historische dramafilm richt zich op boeiende individuen die model staan voor diverse groepen of stromingen in een maatschappij. Meestal worden verschillende personen of groepen samengevoegd tot één of enkele representatieve karakter(s), omdat het publiek zich daar makkelijk mee bekend kan maken en kan identificeren. Ten behoeve van entertainment focust de Hollywoodfilm op een intensieve en emotionele ervaring, die alleen kan ontstaan in een proces van identificatie en *suspension of disbelieve*. De exploitatie van emoties is gezien de doelstellingen van Hollywood een onmisbare narratieve conventie.

Krachtige emoties rond zaken als liefde, liefdesverdriet, romantiek, sex en driehoeksverhoudingen, zijn tevens beproefde middelen voor de creatie van spanning en sensatie in de klassieke narratie en daarom een integraal onderdeel van de meeste filmgenres. In historische films is de romantiek een bijna plichtmatig component van de fictionalisering van het verleden. James Cameron's *Titanic* is hier een sprekend voorbeeld van. De ramp zelf dient als dramatisch decor voor de onmogelijke liefde tussen twee fictieve jonge mensen uit onverenigbare sociale klassen. In dergelijke melodrama's is altijd veel aandacht voor persoonlijke emoties en relationele ontwikkelingen, schrijft Reijnders in zijn betoog over de mythologisering van deze scheepsramp. De exploitatie van

emotie en liefde is een "noodzakelijk ingrediënt voor elke willekeurige productie".⁵⁹

Waar de geschiedenis geen feiten verschaft over dit 'noodzakelijke ingrediënt', wordt de geschiedenis aangevuld met fictieve passie, zoals in *Titanic*, of met (soms uiterst onwaarschijnlijke) liefdesverhoudingen, zoals in *Braveheart* (Mel Gibson, 1995). De Schotse onafhankelijkheidsstrijder William Wallace, die in de 13^e eeuw na Christus rebelleerde tegen de Britse machthebbers, heeft in deze film een *liaison* met de vrouw van Koning Edward I en verwekt bij haar de Britse troonopvolger. Volgens mediëvisten een opmerkelijke prestatie, daar zij ten tijde van Wallace's executie nog maar een jaar of zes was en in Frankrijk verbleef.⁶⁰ Deze 'kwinkslag' in het scenario van *Braveheart* sluit echter aan bij de *partisanship* van Wallace; het maakt hem een interessanter personage en verhoogt de dramatische impact van de film.

1.8 De representatie van gevoelig verleden

Subjectiviteit, *partisanship* en de exploitatie van emoties zijn middelen om het publiek emotioneel te betrekken bij de gebeurtenissen op het scherm en de feitelijke gebeurtenissen te dramatiseren om de recreatieve ervaring te waarborgen. Aldus filmwetenschapper Leger Grindon is deze dramatisering van de geschiedenis niet in overeenstemming met belangrijke trends in de moderne geschiedschrijving.⁶¹ Daarin wordt namelijk niet langer de nadruk gelegd op exceptionele mensen maar eerder gewezen op brede ontwikkelingen binnen de geschiedenis. Dit

⁵⁸ Toplin, 2002, 38.

⁵⁹ Reijnders, 2000, 39.

⁶⁰ Sanello, 2002, 25. Zie ook afbeelding 3, pag.33.

⁶¹ Grindon, 1994, 155-156.

verklaart ten dele waarom critici de fictionalisering van historische personen veroordelen. Door middel van simplificatie en manipulatie van de feiten worden incidenten rondom de protagonisten in deze films toegeschreven aan een minimaal aantal personen, terwijl deze incidenten eigenlijk onderdeel zijn van een reeks gebeurtenissen en sociaal-politieke factoren die op elkaar inwerken. De wetenschappelijke interpretatie van de geschiedenis is echter niet bruikbaar voor de dramafilm, want onpersoonlijk en abstract en dus van weinig attractieve waarde voor de entertainmentindustrie. De commerciële drijfveer achter Hollywoodproducties en de gevolgen daarvan voor de historische verbeelding van persoonlijke geschiedenissen, zijn uiteraard een doorn in het oog van vele professionele historici.

Hun aversie jegens de dramatisering en de verpersoonlijking van de geschiedenis leidt dan ook regelmatig tot heftige reacties op historische films, met name wanneer deze gevoelige of pijnlijke periodes uit de geschiedenis verbeelden. Zo reageert Nobelprijswinnaar Elie Wiesel, overlevende van concentratiekamp Buchenwald, geschokt op de Amerikaanse miniserie *Holocaust* (Marvin J. Chomsky, 1978) vanwege de misleidende emotionele impact die films zouden hebben op het publiek: “Wat ook de bedoelingen mogen zijn, het resultaat is schokkend. Geforceerde situaties, sentimentele episodes, een onwaarschijnlijke samenloop van omstandigheden. Wanneer je erom moet huilen, dan huil je om de verkeerde redenen”.⁶²

Het verpakken van de Holocaust in een dramatisch narratief met als doel entertainment, stuit niet alleen Wiesel

tegen de borst. Daar getuigt de scherpe kritiek op *Schindlers List* van, zoals gekenmerkt door Hansen: “*Schindlers List* violates the taboo on representation [...] it tries to give an ‘image of the unimaginable’”.⁶³ Hansen beschrijft hier de fundamentele twijfel aan de representatie van het ‘onmogelijke’. Waar de ene criticus beargumenteert dat het realisme in *Schindlers List* niet voldoet, omdat film nooit de historische werkelijkheid - de onvoorstelbare verschrikkingen van de Holocaust - in beelden kan vatten, daar wordt ook vaak het standpunt ingenomen dat *Schindlers List* juist te realistisch is. Wanneer een filmmaker een authentieke reconstructie van de Holocaust wil geven, verschaft hij of zij daarmee een “immediate and unmediated access” tot het verleden: “by posing as ‘the real thing’ the film usurps the place, the actual event”.⁶⁴

Wanneer men meent dat een filmische verbeelding van een gebeurtenis als het ware de ‘plaats in kan nemen’ van deze gebeurtenis, wordt geïmpliceerd dat *mimesis* alles is, dat de representatie een eigen leven gaat leiden los van de werkelijke gebeurtenis.

1.9 Mythen van hoop, succes en vooruitgang

In de populaire cultuur wordt het verleden herinnerd in de vorm van verhalen, legenden en mythen, om de woorden van Reijnders te herhalen, die een ‘indicator’ zijn voor de betekenis van de gebeurtenis. Fictionalisering van historische personen, zoals Wallace en Schindler, is een belangrijk onderdeel van de mythologisering van de geschiedenis. Een manier om hun bestaan en daden in het verleden om te zetten naar verhalen die

⁶² Van Vree, 2000: a, 140.

⁶³ Hansen, 2000, 207.

⁶⁴ Hansen, 2000, 207.

iets betekenen in het heden, die een moraal bevatten waar men van kan 'leren', of waar men trots op kan zijn en een goed gevoel aan overhoudt. Cinematic history heeft daarom veelal de vorm van "[...] morally uplifting stories about struggles between David and Goliath" constateert Toplin.⁶⁵ Populaire historische drama's als *Braveheart* dragen impliciete boodschappen betreffende de superioriteit van de democratie ten opzichte van autocratie en aristocratie. Gedreven door sociaal-culturele veranderingen in Amerika vanaf de jaren '60 vorige eeuw, verflauwde Hollywoods aandacht voor de *top-down* benadering van historische onderwerpen, waarbij het wel en wee van de elite centraal stond. In plaats daarvan werden de 'verheven normen en waarden' van de massa, de burger en de onderdrukten aan de onderkant van de samenleving, een geliefd thema voor hoopgevende verhalen over ontwikkeling en vooruitgang in een *bottom-up* benadering van het verleden.

Deze verhalen zijn gevormd door diverse corresponderende mythes. Zoals die van het principe *rags-to-riches* (ook wel de *American Dream* genoemd) over de mogelijkheden die iedereen – ongeacht diens afkomst – heeft om te slagen in het leven; en die van de Bijbelse mythe van David en Goliath, over de overwinning in een ongelijke strijd tegen een overmacht. De protagonisten in zulke mythische verhalen beschermen zichzelf of hun naasten tegen bazen, overheden, de economische elite en corporaties, *gangsters* en andere machthebbers die niet naar hen willen luisteren en hen tegenwerken, verdrukken of anderszins onrechtvaardig behandelen. De morele implicaties van dergelijke vertellingen

zijn snel duidelijk voor het publiek en dirigeren de beoordeling van de gegeven conflictsituatie:

Arousing a sense of moral indignation is an effective strategy for exiting the audience's interest in a historical subject. It pulls viewers into the drama, makes them care about the issues addressed in the film, and attracts their sympathies to the characters that attempt to right the wrongs.⁶⁶

In *Braveheart*, gedeeltelijk een historische overlevering en gedeeltelijk een mythe, is Wallace de 'David' die ten strijde trekt tegen de reus 'Goliath': Koning Edward I en zijn strijdmacht als de stereotype onderdrukker. De kijker heeft weinig keus dan deze belevingswijze van de historische gebeurtenissen te accepteren, gezien de vele manieren waarop filmmakers bovenstaande mythes hebben verwerkt in de dramatische structuur van de films. *Cinematic subjectivity* ligt dus niet alleen in de keuze van een gezichtspunt van een of twee helden en hun *partisanship*, maar vaak ook in een betekenisgevende mythe die aan de basis ligt van het verhaal.

Een sprekend voorbeeld is de film *Seabiscuit* (Gary Ross, 2003), over een gebrekkig renpaard dat mishandeld en geminacht wordt omdat het nooit een wedstrijd wint. Wanneer het in de jaren '30 in handen komt van een eenzame rijke zakenman, een eenzelvige trainer en een halfblinde jockey, leeft het dier tegen alle verwachtingen in helemaal op. Ondanks diverse tegenslagen wint Seabiscuit de ene na de andere prestigieuze race. Uit dit hoopvolle verhaal over de ontplooiing van een onwaarschijnlijke held op de ladder van succes, dat (aldus de film) indertijd vele Amerikanen inspireerde die

⁶⁵ Toplin, 2002, 30.

⁶⁶ Toplin, 2002, 36.

getroffen waren door economische malaise, is onmiskenbaar de *rags-to-riches*-mythe te herleiden.

Much of the story is shaped to accommodate that myth and there could be controversy over what is left out by the film version of Laura Hillenbrand's eponymous book [*Seabiscuit: An American Legend*, 2001] in an effort to simplify the story to suit the mythic story.

De simplificatie van de historische data waar historicus Peter C. Rollins, professor Engelse en Amerikaanse filmstudies aan de *Oklahoma State University*, hier over spreekt, heeft méér ten doel dan het vertalen van de geschiedenis naar een overzichtelijke narratieve structuur. *Seabiscuit* bevat namelijk een in een mythe verholde moraal:

Politically and historically, the controversy might focus on the film as an unabashed, 100-minute commercial for Franklin Delano Roosevelt, the New Deal, the Democratic Party, and the necessity for big government to help Americans because they could not - and, implicitly, cannot - help themselves.”⁶⁷

Rollins constateert dat er zich een controverse bevindt in de betekenis van de achterliggende mythe in *Seabiscuit*. Paard en jockey stijgen in de film boven hun problemen uit dankzij de steun en het vertrouwen van de zakenman en de trainer. Rollins ziet hierin een parallel met de *New Deal* politiek van President Roosevelt in de jaren '30 (dezelfde periode als *Seabiscuits* legendarische overwinningen), die met zijn politieke besluitvaardigheid Amerika uit het slop van de laagconjunctuur trok. De wijze waarop deze symbolische analogie is

bewerkstelligd maakt een projectie van positieve sentimenten (van de *feel-good-movie* op de achterliggende politieke idealen) mogelijk. Daarmee spreekt de film een impliciet waardeoordeel uit over bepaalde politieke idealen. Dit doet Rollins denken aan propagandistische reclame voor soortgelijke politiek in het heden. *Cinematic subjectivity* in historische speelfilms, zoals in *Seabiscuit*, is een middel voor het verspreiden van moralistische boodschappen die betrekking hebben op het heden. Vanuit het kritische discours wordt dergelijke subjectiviteit logischerwijs met argwaan tegemoet getreden.

1.10 Het verleden: Ideologische behoeftes van het heden

Narrativiteit, mythevorming en *cinematic subjectivity* zijn sterk cultuurgebonden. Vandaar dat in de kritiek op deze kenmerken van populaire historische films gewaarschuwd wordt voor de invloed van het Amerikaanse Hollywood-denken op de historische beeldvorming, want de historische dramafilm wordt geconstrueerd volgens Westerse ideologische richtlijnen die bepalend zijn voor de totstandkoming van een historische werkelijkheid. In zijn uiteenzetting over deze werking van ideologie in de media schetst cultuureducator Olivier Ten Kate ideologie als een van de termen om te verklaren hoe macht in een samenleving geproduceerd, verdeeld en behouden wordt.⁶⁸

Ideologie is een set van sociale waarden, ideeën, veronderstellingen, gevoelens, representaties en instituten gehanteerd door een groep mensen die daarmee betekenis

⁶⁷ Rollins, 2004.

⁶⁸ Ten Kate, 2002, 24-32. Ten Kate baseert zijn uiteenzetting over het concept ideologie op de bevindingen van Michael O'Shaughnessy in *Media & Society. An introduction* (2002) en op de ideeën van Louis Althusser.

geeft aan de wereld waarvan zij als collectief deel uit maken.... [Ideologieën] functioneren op het niveau ... van het zogenaamde “onbewuste bewustzijn”.⁶⁹

Van de vele verschillende ideologieën die naast elkaar kunnen bestaan in een samenleving, is er één diepgewortelde ideologie die wordt gedeeld door een dominante meerderheid van personen (overigens zonder dat zij zich daarbij van bewust zijn). Deze ‘dominante ideologie’ ondersteunt het belang van de dominante groepen want onderschrijft hun normen en waarden. Commerciële media, zo vervolgt Ten Kate, ondersteunen de dominante ideologie door producten te leveren die de waarden van de dominante cultuur vertegenwoordigen. De redenen hiervoor zijn het winstoogmerk en de vraag naar afzet die deze media kenmerken. Daar dominante groepen een wezenlijk deel van het publiek vormen is ‘toegankelijkheid’ hierbij een sleutelwoord. *Mainstream* cinema als commercieel medium heeft daarom nauwelijks de ruimte af te wijken van de dominante ideologie en de daarin passende narratieve structuren en conventies. In de praktijk betekent dit dat film voorziet “...in ideologische behoeftes van het heden”.⁷⁰ Hollywoodproducties behandelen sociale problematiek op dusdanige wijze dat dit de dominante (lees: blanke, Westerse, kapitalistische) ideologie ondersteunt en handhaaft. Vandaar dat verhalen en mythen vol heldendom, heldere tegenstellingen van goed en kwaad, romantiek, geloof in vooruitgang en vertrouwen in de natie de boventoon voeren in de Amerikaanse cinema. *Cinematic history* vormt hierop zeker geen uitzondering.

⁶⁹ Ten Kate, 2002, 26.

⁷⁰ Ten Kate, 2002, 27.

De populaire historische film fungeert zelfs als een stuwende kracht in de “vorming van nationale en tijdgebonden identiteiten”, om Reijnders nogmaals aan te halen. De scènes uit *Titanic* waarin gesloten hekken de passagiers van de derde klasse in het schip gevangen houden totdat de passagiers van de eerste klas veilig in hun reddingsboten zitten, noemt hij paradigmatisch voor de Amerikaanse populaire cultuur, waarin arme mensen waardig en de rijken en machtigen met wantrouwen bejegend worden.⁷¹ Dit is overeenkomstig met Toplins ‘David en Goliath’-mythe. Reijnders concludeert dat in *Titanic* typische Amerikaanse waarden worden verheerlijkt. Hij beschouwt het Amerikaanse tijdsbeeld van de scheepsramp als een bevestiging van nationale mythen en de viering van nationale waarden. Dat het daadwerkelijk gaat om natiegebonden waarden maakt hij op uit het feit dat de mythen over de *Titanic* verschillen per cultuur of natie. De Engelse en Duitse verfilmingen van de ramp zijn wezenlijk anders van karakter dan de Amerikaanse.

Dat het hier ook gaat om tijdgebonden waarden maakt Reijnders duidelijk door *Titanic* te vergelijken met eerdere Amerikaanse representaties van de ramp. Het valt hem op dat de mythe van ‘de mannelijke opoffering’ – de onzelfzuchtige bereidheid van de mannelijke opvarenden om hun plaatsen in de reddingsboten af te staan aan de vrouwen en kinderen – in de loop der tijd mee verandert met de heersende normen. Waar de helden in oudere rampenfilms meestal van het mannelijke geslacht zijn, steelt in *Titanic* een jonge vrouwelijke hoofdpersoon de show. Deze heldin moet niet alleen zien te overleven op een zinkend schip, maar ook de

⁷¹ Reijnders, 2000, 40-43.

vrouwonvriendelijke sekseverhoudingen in 1912 overwinnen en ontsnappen uit het korset van het milieu dat haar in bedwang houdt. Aldus Reijnders wordt de kijker aangemoedigd te gruwelen over hoe het er in die tijd aan toeging. Daarmee bevestigt *Titanic* “als product van het postfeministisch tijdperk” de gelijkheid van mannen en vrouwen in het heden en laat het de dominante seksuele moraal uitsteken boven die van de eerste decennia van de 20^e eeuw.⁷²

Deze dominante moraal is een anachronisme, een tegenstrijdigheid in de getoonde geschiedenis. Van horloges in *Ben Hur* tot feminisme in *Titanic*, in alle historische films zijn kleinere en grotere anachronismen terug te vinden. In *King Arthur*, de zogenaamde waarheid achter de legende, komen we behoudens feminisme (in de vorm van Koningin Guinevere) ook democratische interpretaties van begrippen als vrijheid en gelijkheid tegen. Dit zijn moderne ideeën die gewoonweg niet thuishoren in een redevoering van een 4^e eeuwse (Romeinse) Koning Arthur. Dit soort begrippen sluiten echter perfect aan bij de huidige normen en waarden van de Westerse samenleving en zullen het publiek daarom veel meer aanspreken dan de echte vroegmiddeleeuwse sociale omgangsnormen en ethiek.

1.11 Groot, groter, grootst...

Reijnders opvatting dat mythen - zoals gebruikt in films als *Titanic* - verankerd liggen in een cultuur, sluit aan bij Ten Kates definitie van een dominante ideologie als diepgewortelde set van waarden, opvattingen en representaties van een bepaald collectief; een samenleving op een bepaald moment. Via een

omweg brengt dit ons terug bij het overkoepelende kritiekpunt uit Hansens artikel over *Schindlers List*. Populaire historische speelfilms zijn onderhevig aan de economische en ideologische dogma's van de Westerse cultuurindustrie, waarbij entertainment de historische feiten voorbijstreeft omwille van de recreatieve ervaring. Aangezien het belangrijkste doel van de Westerse cultuurindustrie winstgevend entertainment is, en *niet* het geven van een accurate geschiedenisles, is het verwerken van herkenbare en vertrouwde moderne ingrediënten in verfilmingen van het verleden dus onvermijdelijk. Een historische film vertelt ons derhalve meer over diens makers en hun tijd, dan over sociale condities in het verleden. Marcia Landy, professor Engels en Filmstudies aan de *University of Pittsburgh*, omschrijft dit principe als volgt:

Historizing has played a key role in consolidating notions of national, gendered, ethnic and racial identities, presenting deterministic and essentialist conceptions of time and of human action. [...] Versions of history thus play a powerful role in determining how individuals and groups inherit and understand their social and cultural milieu.⁷³

In feite is het commentaar op de hegemonie van de Westerse cultuurindustrie gericht op de neiging van populaire cinema om de *Amerikaanse cultuur* te centraliseren, want het zijn de Amerikaanse Hollywoodstudio's die het stralende middelpunt vormen van de bekritiseerde praktijken die tot nu toe zijn besproken. De versies van de geschiedenis die Hollywood haar publiek voorschotelt zijn gebaseerd op hoe de Amerikaanse samenleving het “sociale en culturele milieu” van zichzelf en de rest van de wereld interpreteert. Vanuit andere naties en

⁷² Reijnders, 2000, 47.

⁷³ Marcia Landy, 2000, 2.

culturen uit en critici hierop hun verontwaardiging door te wijzen op de ‘Amerikanisering van de geschiedenis’ en de notie dat ongeacht de inhoud, tijd en plaats van het verhaal, er een Amerikaan de held uithangt en het Amerikaanse gedachtegoed centraal wordt geplaatst.

Een typerende reactie is die van Robert Harris, de Britse scriptschrijver van de Engelse productie *Enigma* (Micheal Apted, 2001), op de film *U-571* (Jonathan Mostow, 2000) over Amerikaanse mariniers die tijdens de Tweede Wereldoorlog een Enigma-coderingsapparaat ontvreemdden uit een Duitse duikboot. Het waren echter de Britten, niet de Amerikanen, die de Duitse Enigma-code kraakten. Daarom ageert Harris fel tegen wat hij bestempelt als de “reflex” van de Amerikanen om de geschiedenis zo te herschrijven dat zij er fraai uitkomen. Hij meent dat het overwicht van de Amerikaanse media op de populaire beeldvorming belachelijke en zelfs gevaarlijke vormen aan begint te nemen. Het automatisme van Europese filmmakers om zich te “bezondigen” aan dezelfde stijlmiddelen als Hollywood alarmeert Harris nog het meest.⁷⁴

Dienovereenkomstig stelt de Iraanse regisseur Abbas Kiarostami vast dat de Amerikaanse film het collectieve geheugen van de wereld annexeert: “De kracht van de Amerikaanse cinema is groter en nóg problematischer dan die van het Amerikaanse leger – omdat film het massapubliek besmet met de Amerikaanse manier van denken”.⁷⁵ Dit gedachtegoed is volgens hem dus niet geschikt voor films met

serieuze (historische) onderwerpen, want het is indoctrinerend en overweldigend.

In de woorden van deze en andere critici weerklinkt telkens weer de aversie jegens de alomtegenwoordigheid en populariteit van de gestandaardiseerde producties van Hollywood, gericht op het overdonderen van de toeschouwer.

[...] kenmerkend voor het genre [de klassieke Hollywoodfilm over de oudheid] is de aandacht voor absolute macht en keizerrijken. Het is een thematiek die veel in verband wordt gebracht met de Amerikaanse hegemonie over de wereld. [...] Maar nu lijkt de fascinatie voor massaliteit en megalomanie vooral een reflectie van de tendens in Hollywood om met steeds duurdere producties, met telkens uitgebreidere marketingmiddelen, over de hele wereld tegelijk toe te slaan. Met films die imponeren door schaal, actie en effecten – en weinig meer.”⁷⁶

De vele critici van de populaire historische speelfilm laken Hollywoods commerciële honger, die volgens hen geen kwaliteit op levert, slechts kwantiteit en een hoop daverende special effects. “Groot, groter, grootst: dat is in kort waar het over gaat”.⁷⁷

Deelconclusie 1

De problematiek rondom de visualisering van historische gebeurtenissen, personen, en periodes in speelfilms blijkt inherent te zijn aan de basisstructuur van de *mainstream* film als een klassieke vertelvorm. Doordat de geschiedenis moet voldoen aan een aantal narratieve conventies voor het

⁷⁴ <http://www.prietpraat.com/nieuwslijst.php3?id=201>

⁷⁵ Ekker en Ockhuysen, 2004, 10.

⁷⁶ Sneek, 2004, 32.

⁷⁷ Sneek, 2004, 32.

opwekken van spanning, sensatie, drama en *suspension of disbelief*, is het voor filmmakers onmogelijk en zelfs onwenselijk zich te beperken tot de historische feiten zoals die geïnterpreteerd worden binnen de geschiedwetenschap. Niet alleen is die geschiedenis voor hen te abstract en te statisch, tevens is die simpelweg niet audiovisueel. Het gevolg is dat iedere historische film in meer of mindere mate feiten en ficties vermengt, waarbij de geschiedenis wordt gemanipuleerd, gefictionaliseerd en gedramatiseerd.

Een *mainstream* film moet voldoen aan bepaalde eisen om attractief, immersief en entertainend te kunnen zijn om een groot publiek tevreden te stellen. Vanuit het commerciële oogmerk van Hollywood is dat uitermate belangrijk, succes hangt samen met de mate waarin het publiek zich laat meeslepen en 'inpalmen'. Dit verklaart het streven naar een hoge mate van perceptueel realisme en de exploitatie van emotionele en inleefbare situaties rond de persoonlijke belevenissen van enkele representatieve, veelal heroïsche, hoofdpersonen. Overeenkomstig bekende verhalen, legenden en mythen leveren zij een symbolische strijd, waarachter een moraal schuilgaat van vooruitgang, en tweedelingen als winnen en verliezen, goed en slecht. Deze moraal is afhankelijk van nationale en tijdgebonden ideologieën ten tijde van het productieproces van de film. Een historische speelfilm vertelt dientengevolge meer over de tijd waarin deze is vervaardigd dan over het verleden dat deze tracht te representeren.

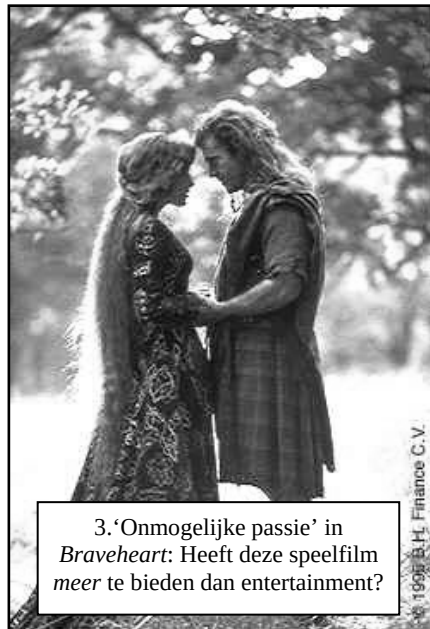
Voor historici en andere critici is de eenzijdige waarheidsclaim die uitgaat van zulke versimpelde en dramatische populaire verbeeldingen van historische gebeurtenissen vaak een doorn in het oog. Zij vrezen dat door de constante herhaling van illusionistische doch foutieve

representaties van het verleden in speelfilms, de collectieve herinnering van dat verleden vervormt. Populaire historische speelfilms kunnen zo een ongewenst grote invloed uitoefenen op de historische beeldvorming, met als gevolg dat de geschiedenis wordt gefragmentariseerd, gehomogeniseerd en uiteindelijk gemarginaliseerd. Historici kampen voorts met een dilemma: het is de toegankelijke *cinematic history* die het grote publiek het makkelijkst van informatie voorziet over het verleden.

2. Het debat: de historische speelfilm als historische bron

There is no reason that a film cannot be both entertaining and participate in the “cultural conversation about the past that we call history”.

Paul Halsall⁷⁸



Met hun vaak scherpe commentaar op de narratieve conventies van de populaire speel-film leggen critici van de historische film de vinger op de zere plek. Visualisaties van het verleden dienen zeker geanalyseerd worden op de wijze waarop de historische feiten zijn verwerkt in de filmische structuur en de dramatische ontwikkeling van het verhaal, want dit geeft inzicht in de beperkingen van het medium als middel voor geschied-schrijving en in de strategieën en methodes die de filmmakers hebben toegepast om hun visies op dat verleden te verwezenlijken. Deze kritiek geeft daarentegen geen inzicht in de *mogelijkheden* van de historische speelfilm als bron voor informatie over het verleden, laat staan in de historische film als educatief middel.

Evenmin geeft de kritiek handvaten voor het hanteren van de problematiek rondom het visualiseren van het verleden. Populaire historische speelfilms maken ondanks het vertonen van ongereguleerde en ongefundeerde kennis vaak een diepe indruk op toeschouwers. Zij zijn zich er wel van bewust dat ‘het maar een film is’ die zij zien en niet de geschiedenis zelf, toch laten zij zich meeslepen, emotionaliseren en opwinden bij het zien van heftige actie of mooie dramatische beelden. En die beelden blijven hangen, geven vorm aan het collectief geheugen, beïnvloeden de historische beeldvorming. Hoe hier mee om te gaan?

In hoeverre kan *cinematic history* gezien worden als een alternatieve vorm van geschiedschrijving of als historische bron? Wat zouden historische films kunnen bijdragen aan het

⁷⁸ Halsall, 2001.

curriculum van de historicus en de geschiedenisdocent? Wat zijn de overeenkomsten tussen de beeldtaal van film en de historische praktijk? Heeft de historische speelfilm het publiek meer te bieden dan entertainment? Het debat hierover is op sommige vlakken uitermate fel. Historici, filmcritici en media- en filmwetenschappers benaderen de problematiek vanuit uiteenlopende standpunten en ideologische achtergronden, die vaak onverenigbaar lijken. In dit hoofdstuk laat ik de voor- en tegenstanders in dit debat over de historische speelfilm als historische bron aan het woord over de consequenties van de geschetste problematiek.

2.1 De geschiedenis onder vuur

Het medium film wordt door velen gezien als een bedreiging voor het vakgebied geschiedenis. Robert Rosenstone noemt geschiedenis daarom “a discipline under siege from armies both inside and outside the profession”.⁷⁹ Van binnen uit wordt de geschiedenis ‘belegerd’ door theoretici, van buiten af door filmmakers. De grote gemene deler is de benadering van de feiten als “the solitary or even the most important building block for history”. De positie die de traditionele historicus - zoals Rosenstone de professionele wetenschapper noemt die niet zoals hijzelf openstaat voor film als andere wijze van geschiedschrijving - gaat uit van de verdediging van diens professie tegen de trivialisering van historische feiten en de soms verre gaande ficties in *cinematic history*. De bedreiging bestaat er voornamelijk uit dat dergelijke alternatieve historische vertellingen gericht zijn op een groot en in zekere

zin ‘onwetend’ publiek, die met films een illusionistisch ‘venster’ op een andere werkelijkheid voorgeschoteld krijgt.

In dit kader beargumenteerde historicus David Herlihy in een forum van *American Historical Review* in 1988, dat film onmogelijk aan academische geschiedschrijving kan deelnemen vanwege gebrek aan het principe van hoor en wederhoor en het zicht op de algehele historische context en bronvermeldingen. Herlihy vond het onverkwikkelijk dat men geneigd is te geloven wat men ziet op het scherm. In de ogen van Herlihy zijn kijkers niet in staat zich tegen de visuele boodschappen van een film te verzetten, waarbij zij dus ten prooi vallen aan wat zij zien. Dit is aldus Herlihy in contrast met schriftelijke geschiedenis, want “the truth of a book is in the text, not the reading”.⁸⁰

Met zijn afwijzing van films als geschikt medium voor geschiedschrijving, wordt Herlihy door gematigdere vakgenoten regelmatig aangehaald als schoolvoorbeeld van traditionalisme. Middeleeuwenskundige John Aberth beschouwt Herlihy’s standpunt, dat film geen integraal onderdeel van wetenschappelijk historisch onderzoek uit zou moeten maken, als achterhaald. Hij is het met Herlihy eens dat historische films een “make-believe world” oproepen waar “viewers are required to suspend their critical judgement and accept the illusion that they are eyewitnesses to past events”.⁸¹ Maar tegelijkertijd ziet hij dit juist als reden om films te onderwerpen aan kritisch onderzoek. Zowel Aberth als Rosenstone stellen dat Herlihy’s argumenten belangrijke vragen veronachtzamen. Moet elk historisch werk bijvoorbeeld

⁷⁹ Rosenstone, 2000.

⁸⁰ Rosenstone, 2000.

⁸¹ Aberth, 2003, Viii.

voldoen aan de eisen die Herlihy noemt om een waardevolle bijdrage te kunnen leveren aan de historiografie? Zijn er geen andere manieren mogelijk waarop geschiedenis geconstrueerd en naverteld wordt dan de beproefde wetenschappelijke methodes?

Sommige historici menen van niet. Zij staan dan ook zeer negatief tegenover de pogingen van anderen om het curriculum van hun vakgebied te verbreden met filmstudies. Zo is Marshall Poe, verbonden aan het *Institute for Advanced Study* te Princeton, de mening toegedaan dat veel onderwerpen kritische analyse behoeven, maar dat film daar niet toe behoort. In een reactie op een nieuwsbrief van de *American Historical Association*, met als thema geschiedenis en film, schreef hij een decennium na Herlihy:

Each of the articles in this issue points out that most history on the screen does not meet our professional standards. And where is the news in that incredibly obvious insight? How is this pearl of wisdom supposed to help the membership of the [*American Historical Association*]? [...] The professional obligation of historians is to write authoritative, accurate history. Our newsletter is about historical fiction on film? In the future, please try to be serious.⁸²

Poe kan niet aanvaarden dat de schrijvers van de desbetreffende artikelen wel degelijk op een serieuze wijze hebben gekeken naar de wijze waarop geschiedschrijving plaatsvindt, ditmaal door middel van een alternatief medium dat grote aftrek vindt bij het niet-wetenschappelijke publiek. Aldus Poe is de populariteit van een medium waarin historische onderwerpen aangehaald worden niet van enig

belang voor de studie van de geschiedenis en historiografische processen. Hij betreft in zijn argumentatie bepaalde Amerikaanse stripboeken en computerspellen die net als films de Amerikaanse geschiedenis fictionaliseren. Hij vraagt zich af waar de grens ligt en roept de *American Historical Association* daarmee ter verantwoording voor het onverantwoorde uitstapje buiten het hem bekende wetenschappelijke veld.

Herlihy en Poe zijn behoorlijk stellig in hun afwijzing van de historische film als middel voor geschiedschrijving, respectievelijk als onderwerp voor kritische analyse binnen de geschiedkunde. De meeste historici zijn milder in hun kritiek op de historische film, maar ronduit positief is hun benadering over het algemeen niet te noemen. Frank van Vree merkt op dat de ‘traditionele’ tegenstellingen hun scherpte hebben verloren en dat nog maar weinig historici en docenten het beeld koste wat het kost verwerpen.⁸³ Het denken over de mogelijkheden van andere vormen van kennisoverdracht wijzigt zich en de scheidingslijnen tussen ‘hogere’ en ‘lagere’ vormen van cultuuroverdracht zijn, ook in de wetenschappelijke wereld, de laatste decennia meer en meer vervaagd. Een tendens die aldus Van Vree is versterkt door de doorbraak van onverwachte combinaties van tekst, beeld en geluid in nieuwe (digitale) media. Dit houdt niet in dat het debat over de “historische merites” van veelbesproken films als *Schindlers List* en *JFK* minder actueel wordt bevonden. Ondanks de groeiende waardering voor film als middel voor geschiedschrijving, leiden pogingen tot het visualiseren van het verleden immer nog tot heftige discussies. Steeds terugkerende punten van dispuut zijn de problematische kenmerken van historische

⁸² <http://www.historians.org/perspectives/issues/1999/9905/9905let1.cfm>

⁸³ Van Vree, 2000: b, 111.

speelfilms zoals besproken in hoofdstuk 1, namelijk de verschillen tussen tekstuele en visuele voorstellingen van het verleden en de sturende conventies in de productie, distributie en receptie van speelfilms en andere voorstellingen die “herbeleving van het verleden” ten doel stellen.

Steeds prominenter onderdeel van het debat zijn de vraagstukken of historische films een bepaalde educatieve waarde bezitten of zouden kunnen dienen als historische bron. Ten Kate gaf reeds aan dat docenten op het voortgezet onderwijs regelmatig gebruik maken van speelfilms als aanvulling op hun lesstof en dat hen dat niet altijd in dank wordt afgenomen, daar de educatieve mogelijkheden van populaire speelfilms als *Amistad* zelden worden geprezen vanuit de academische wereld. Historicus en filmrecensent Eric Foner uit zijn ongenoegen met de educatieve kwaliteiten van deze film door te wijzen op de ongebalanceerde wijze waarop het Amistad-incident in de geschiedenis is geplaatst. Hij vindt de film “by no means a work of history” en “certainly not appropriate for use in the classroom”.⁸⁴ Hij betreurt het ten eerste dat de producenten hun studiegids, behorende bij *Amistad*, aan docenten van het Amerikaanse middelbaar en hoger onderwijs aanbieden om te gebruiken als begeleiding bij de vertoning van de film. Deze studiegids verzaakt het onderscheid te maken tussen feit en “fabricage” en maakt bijvoorbeeld niet de nuance dat het in 1839 perfect mogelijk was om de handel in Afrikaanse slaven te veroordelen en tegelijkertijd de slavernij in Amerika te verdedigen.

Foner benadrukt dat *Amistad* een interessante historische film is, alleen niet zoals de filmmaker beoogden.

“*Amistad*, like other films, tells us more about the time in which it was produced than the event that it tries to portray”. De film reflecteert “today’s criticism about broad social movements”, met de activisten van de abolitionistische beweging – in de film afgeschilderd als fanatiek religieus en incompetent – als symbolische verpersoonlijking daarvan. *Amistad* schiet volgens Foner dus tekort in het portretteren van het verleden en is daarom niet geschikt voor in het klaslokaal. Willen de producers echt educatief zijn, dan moeten ze de studenten maar doorverwijzen naar de bibliotheek, concludeert hij. Foner staat in zijn overtuiging niet alleen, getuige de vele voorbeelden van kritische veroordelingen van Hollywoods verfilmingen van het verleden.

2.2 Beeldtaal versus historische praktijk

De afwijzende houding van vele historici is voor een groot deel te verklaren door de methoden en technieken van het vakgebied nader te bekijken, zoals Rosenstone en Sorlin doen in hun evaluaties van de denkwijze van historici en hun problemen met *cinematic history*. De geschiedkunde probeert op te helderen welke feiten waarschijnlijk zijn, vast te leggen wat de volgorde is van gebeurtenissen en welke verbanden bestaan tussen deze gebeurtenissen. Het doel daarvan is wat Sorlin *positive history* noemt, het detecteren van periodes van sociale en politieke spanningen en de karakteristieken daarvan.⁸⁵ Historici wantrouwen de historische film omdat deze het verleden vervormen en fictionaliseren, waarbij de volgorde en de verbanden in de geschiedenis zoek raken.

⁸⁴ Foner, 1997.

⁸⁵ Sorlin, 2000, 34-35.

Een signifikanter probleem voor historici is aldus Rosenstone en Sorlin, het feit dat het medium film niet binnen hun controle ligt. De geschiedkundige kennis van historici is onlosmakelijk verbonden met de ontdekking en publicatie van exclusieve bronteksten die alleen beschikbaar zijn voor vakgenoten. Met de komst van audiovisuele media hebben historici echter geen monopolie meer over het historische materiaal en zijn zij niet meer alleen in het bestuderen ervan, stelt Sorlin. De bronnen voor geschiedschrijving zijn publiekelijk verkrijgbaar en daarom niet zomaar te verwaarlozen.

If the scholars of the past had not accomplished their enormous task (preserving documents of the past) there would be no positive history, no 'scientific' history. But if historians today neglect audiovisual material, it will exist in spite of them as a history through pictures.⁸⁶

Toen Sorlin dit een kwart eeuw geleden schreef begreep hij dat filmische expressie bestaat uit een samenvoeging van beeld, beweging en geluid en dat een beeld meer kan zeggen dan vele woorden. Toch werkt de historicus voornamelijk met teksten. De productie en verspreiding van wetenschappelijke historische kennis verloopt grotendeels schriftelijk, via wetenschappelijke verhandelingen en boeken. Het gebruik van film in historisch onderzoek dwingt evenwel een andere werkwijze af:

Film changes the rules of the historical game, insisting on its own sort of truths, truths which arise from a visual and aural realm that is difficult to capture adequately in words.⁸⁷

⁸⁶ Sorlin, 2000, 34-35.

⁸⁷ Rosenstone, 1995: b, 14-15.

De taal van het beeld, zegt Rosenstone, is fundamenteel anders dan die van het woord, waardoor veel historici in hun analyses van filmbeelden vastlopen op 'vertaalproblemen'. Zij hanteren film als een boek getransformeerd naar het scherm. Protesten van historici over het zogenaamde misbruik van de geschiedenis door filmmakers, lijken voornamelijk gebaseerd op noties die thuishoren in deze benadering van de historische speelfilm, die door Rosenstone omschreven wordt als de 'impliciete benadering'.⁸⁸ In deze impliciete benadering staat een feit op zichzelf en beschouwt men geschiedenis als weinig meer dan een georganiseerde optelsom van zulke vaststaande feiten. Zaken als fictionalisering, personalisering en dramatisering zoals toegepast door filmmakers, horen daarin niet thuis. Maar films zijn geen boeken. De voorschriften van de historische praktijk voor het geschreven woord zijn niet zonder meer toepasbaar op film. Film moet aldus Rosenstone beoordeeld worden vanuit de eigen grondbeginselen.

Bovendien - en hier doet Rosenstone een cruciale uitspraak - is het geschreven woord net als het beeld géén venster op de werkelijkheid en zijn feiten ook niet altijd feiten. Feiten maken deel uit van de realiteit waarin deze liggen verankerd. Dit betekent dat feiten niet op zichzelf kunnen staan en los gezien kunnen worden van een bepaalde betekenisgevende context.

[...] in order to evaluate the way in which any work of history - including a motion picture - uses facts (or data) to evoke the past, we must investigate the aims, forms, and possibilities of the historical project in which that data appears.⁸⁹

⁸⁸ Rosenstone, 1995: b, 46-47.

⁸⁹ Rosenstone, 1995: b, 121.

Ook in een non-fictief werk over historische gebeurtenissen is er daarom sprake van een interpretatie van de feiten die gestuurd wordt door ideologische, politieke en sociale invloeden van buitenaf.

2.3 Discursieve domeinen

De geschiedenis is door historici altijd bekeken vanuit een bepaalde gangbare benadering die onderdeel uitmaakte van een wetenschappelijk paradigma in een bepaalde periode. Ook geschiedkundige interpretaties ontkomen niet aan narratieve constructie. Landy vestigt hier de aandacht op Friedrich Nietzsche, die in het pamflet *Zweite Unzeitgemäße Betrachtung: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* (1874) beschrijft vanuit welke discursieve domeinen bepaalde representaties van het verleden tot stand komen.⁹⁰ Het gaat hier om drie vormen van historische constructie: monumentaal, antiqarisch en kritisch. Deze drie discursieve domeinen zijn alledrie nodig voor het begrijpen en representeren van het verleden. Nietzsche's gedachtegoed is volgens Landy van belang is voor het begrijpen van hoe geschiedenis "continues to be represented" in het heden en in de toekomst.⁹¹ "The conception and handling of history" heeft namelijk onvermijdelijk invloed op hoe geschiedenis wordt gerepresenteerd in geschiedkundige verhandelingen en andere media. De karakteristieken van Nietzsche's representaties komen dan ook overeen met de conventies van de historische speelfilm.

In de monumentale representatie van het verleden wordt vaak een groot contrast geïmpliceerd tussen de grootsheid van het verleden en de decadentie van het heden aan de hand van de 'grote verhalen' en de acties van uitzonderlijke figuren tijdens woelige periodes. Overeenkomstig Toplins principe van *partisanship* in de conventionele Hollywoodfilm, draait de geschiedenis hierbij om heroïsche 'monumentale' figuren in de geschiedenis. Monumentale geschiedenis geeft weinig ruimte voor nieuwe inzichten over het verleden. Dit geldt ook voor de antiqarische representaties van het verleden, die gericht zijn op het conserveren van antieke artefacten. Geschiedenis wordt gerepresenteerd aan de hand van de kledij, huizen en de gebruiksvoorwerpen uit bepaalde periodes. Door de nadruk te leggen op artefacten uit het verleden doet een antiqarische representatie een grotere claim op objectiviteit en authenticiteit dan monumentale historie. De keerzijde hiervan is het risico dat objecten zelf de geschiedenis worden en een eigen leven gaan leiden los van hun context. antiqarische representaties zijn daardoor vaak passief en inert. Hier verwijs ik terug naar Rosenstone's notie van *'the look of the past'* en naar het belang dat wordt gehecht aan visueel realisme in historische films.

Dynamischer dan monumentale en antiqarische geschiedenis, is de kritische representatie van het verleden. In tegenstelling tot de twee eerstgenoemde representaties van het verleden, probeert men in het kritische discours de geschiedenis juist op te breken en te presenteren als tegenstrijdig en vol conflicterende visies. Alles is hierbij aan analyse onderhevig, ook de methoden en waarden van de historici. Een dergelijke relativistische analyse van de geschiedenis kan echter ook uitlopen op een totale ontkenning

⁹⁰ Landy, 2000, 3.

⁹¹ Landy, 2000, 4.

van het verleden, daar geen rekening gehouden wordt met dat wat bewaard moet blijven en wat niet. Extreem relativisme leent zich vaker voor oordelen dan voor echt kritisch inzicht, vanwege het gebrek aan verklaringen en het weigeren van strenge stellingnames. Populaire historische speelfilms laten weinig kritische geschiedenis zien. De betekenis, de interpretatie en het belang van getoonde historische gebeurtenissen ligt namelijk al grotendeels vast in de narratieve structuur van de Hollywoodfilm. Kritische representaties van het verleden komen meer voor in de experimentele film, waar conflicterende gezichtspunten en afwijkende narratie de ruimte bieden aan ambivalente geschiedenis.

Aanvullend op Nietzsche geeft de Finse geschiedkundige Harri Kilpi, in een lezing over Britse cinema van 1945 tot het heden, zijn visie op hoe geschiedenis wordt geconstrueerd in het medium film. Kilpi stelt dat Nietzsche's historische representaties lang niet alle vormen van geschiedenis in film omvatten. Vervolgens draagt hij twee nieuwe discursieve domeinen aan: melodramatische en artistieke geschiedenis.⁹² De, in totaal vijf, discursieve domeinen leverden films op waarin diverse manieren van denken over de representatie van de geschiedenis terug zijn te vinden. De domeinen bestaan aldus Kilpi naast elkaar, waarbij één de boventoon voert en de anderen een marginale rol spelen. Dit komt overeen met Ten Kate's uiteenzetting over de rol van dominante ideologieën en de invloed daarvan op tijd en plaatsgebonden sociale boodschappen in films.

Melodramatische representaties van het verleden zijn niet gericht op historische accuratesse, maar op het verschaffen van een soort emotionele "ontsnappingsplek". Kilpi: "[...] melodramatic history provides a temporary release from conventions, received truths and order and celebrates imagination and fascination with the Other", zoals in bijvoorbeeld de vroege kostuumdrama's.

De artistieke representatie van het verleden wil zaken als chronologie, causaliteit en realisme ondermijnen door de geschiedenis weer te geven als een gefragmenteerde puzzel. De illusies van realisme worden doorbroken met behulp van vervreemdingstechnieken zoals anachronismen en surrealistische beelden. Het gevolg is dat "[...] history is shown to be a construct, it is shown to be made as pastiche put together by an auteur [...] and endowed with meaning by the audience".

Net zoals bij de kritische representatie van geschiedenissen, is de artistieke geschiedenis niet geschikt voor de wijze waarop de *mainstream* film het verleden visualiseert. Experimentele films, avant-garde film en *arthouse* films zijn de filmische vormen waarin de chronologische en causale omkering van gebeurtenissen het best tot zijn recht komt. Voor dergelijke experimentele of kunstzinnige cinematografische uitingen gaan de regels voor het vertonen van gefictionaliseerde feiten niet op. De manier waarop de wereld in dit soort films is geconstrueerd, gaat in tegen gestandaardiseerde codes van representatie en laat een totaal andere kijk zien op concepten als realisme en 'waarheid'. Daarom beschouwt Rosenstone experimentele films als de beste vorm voor het visualiseren van het verleden, want zulke films moedigen volgens hem alternatieve beschouwingen van de geschiedenis en de geschiedschrijving aan.

⁹² Kilpi, 2002.

Not tied to realism, they bypass the demands for veracity, evidence and argument that are a normal component of written history and go on to explore new and original ways of thinking about the past.⁹³

Overeenkomstig Rosenstone stelt Kilpi zich andere vragen bij filmbeschouwing dan de meer traditionele historici neigen te doen. Rosenstone en Kilpi kijken verder dan de vermeende discrepanties tussen de gekende feiten en de getoonde feiten. In hun analyses van hoe geschiedenis en film zich tot elkaar verhouden, richten zij zich op de narratieve constructie van zowel film als geschiedenis. Zij zien in beiden manieren van het vastleggen van het verleden, manifestaties van bepaalde (tijd- en plaatsgebonden) wetenschappelijke paradigma's en ideologische denkramen die de verhalen over de geschiedenis beïnvloeden.

2.4 Ideologische en gefilterde waarneming

De principes van narrativiteit zijn al met al niet behouden tot film. Ook in de praktijk van de geschiedschrijving is er sprake van constructie van betekenis en inhoud. Historici verdelen historische gebeurtenissen daarbij ook in opposities als goed en kwaad, voornamelijk in het geval van gevoelige en recente geschiedenissen. Zo werden de bombardementen van de geallieerden op Duitse steden aan het einde van de Tweede Wereldoorlog in de geschiedkundige literatuur geprezen als vanzelfsprekende tegenreactie op de oorlogsdaden van de Nazi's. Desalniettemin kwamen bij deze bombardementen duizenden gewone burgers en kinderen om. Deze beeldvorming over de daden van conflicterende partijen

getuigd van wat de Duitse Historicus Jorg Friedrich bestempelt tot de "hypocrisie van de gangbare geschiedschrijving".⁹⁴ Een dergelijke geopinieerde stellingname gaat volgens Friedrich voorbij aan het leed van het Duitse volk in de Tweede Wereldoorlog. Het feit dat de Duitsers de agressors waren doet daar niets aan af, meent hij. Met deze insteek oogstte Friedrich veel verontwaardiging bij vakgenoten. De aantijging dat hij op deze manier de Nazi-misdaden zou relativiseren, pareerde hij als volgt:

Men meent de acteurs van de geschiedenis te kunnen indelen in engelen en duivels. Is het niet zestig jaar na de oorlog tijd dat we die ideologische en gefilterde waarneming kunnen inwisselen voor een taal die in alle andere geschiedschrijving normaal is?⁹⁵

De genoemde discursieve domeinen maken echter duidelijk dat de objectieve 'taal' waar Friedrich op doelt niet in 'alle andere geschiedschrijving' gegarandeerd of 'normaal' is. Het is maar de vraag hoeveel historische gebeurtenissen bloot staan aan soortgelijke waardeoordelen die in het denken van historici zijn ingebed. De praktijk van geschiedschrijving door historici verschilt om deze reden niet zoveel van de praktijk van geschiedschrijving door filmmakers als historici veronderstellen, zegt Rosenstone. Hij verwijst hierbij naar historici als Herlihy, die de mening zijn toegedaan dat betekenis vastligt in de wetenschappelijke tekst; verifieerbaar, absoluut en ondubbelzinnig. Maar de geschiedenis van de historiografie loochent dit.

⁹³ Rosenstone, 1995: b, 63-64.

⁹⁴ Remarque, 2004, 4.

⁹⁵ Remarque, 2004, 4.

One can see this argument is part of a much larger struggle: one between those who believe words mean what they say and those who know that words always mean much more than what they say.⁹⁶

De manier waarop we geschiedenis ‘lezen’, vanaf het bioscoopscherm of in een tekst, hangt voor een deel af van onze historische kennis en onze verwachtingen. Aldus Rosenstone gaat dit op voor alle constructies, die uiteindelijk op verschillende manieren gelezen zullen worden door verschillende mensen. Vanuit hun kennis en verwachtingen lezen historici films (en boeken) “[...] as if they are supposed to be direct reflections of a past”.⁹⁷ Wanneer dit echter niet de reflecties zijn zoals zij die verwachten - omdat zij menen de feiten te kennen - hebben veel historici de neiging deze af te wijzen.

2.5 Postmodernisme en geschiedschrijving

Every written history is a product of processes of condensation, displacement, symbolization, and qualification exactly like those used in the production of a filmed representation. It is only the medium that differs, not the way in which messages are produced.⁹⁸

In zijn betoog over de overeenkomsten tussen de praktijken van historiografie en *historiofotie* - “representation of history and our thought about it in visual images and filmic discourse” - beargumenteert Hayden White, professor in de comparative literature aan de *Stanford University*, dat alle historische

interpretatie het arrangeren van informatie en het vertellen van verhalen inhoudt en dat alle historische verklaringen dus een bepaalde vorm van fictie constitueren.⁹⁹ Film verschilt daarin nauwelijks van de gerenommeerde geschiedkunde. Aldus White is het bestaan van één autoritair ‘groot’ verhaal over de geschiedenis een onmogelijkheid. Met deze postmoderne kijk op geschiedschrijving heeft White een grote invloed gehad op de praktijk van het ‘interpreteren’ binnen alle humaniora.

In het postmodernistische gedachtegoed wordt het bestaan van ‘waarheid’ sterk gerelativeerd. Feiten worden niet beschouwd als zijnde stukjes ‘waarheid’, want “there is no truth to discover”.¹⁰⁰ Waar historici als Kilpi (ondanks zijn kennis van de constructie van narrativiteit) nog wel vasthoudt aan een onderscheid tussen feit en fictie - “in the cinematic field of representation fact and fiction are much more intertwined than in, say, the academic research of history where we should preserve this distinction”¹⁰¹ - daar suggereren anderen, zoals professor in de historische theorie Keith Jenkins, het tegenovergestelde: “we can now plausibly forget history and the past and live amidst the ample and agreeable imaginaries provided by postmodern-type theorists.”¹⁰² In navolging van de postmoderne discours geeft Jenkins hiermee extreem scherp commentaar op distincties tussen feit en fictie.

Het idee dat de ‘waarheden’ van de geschiedenis worden *geconstrueerd* - en dat feiten slechts sporen uit het verleden zijn, die zijn geselecteerd uit een berg informatie, omdat deze

⁹⁶ Rosenstone, 2000.

⁹⁷ Rosenstone, 2000.

⁹⁸ White, 1999.

⁹⁹ White, 1999.

¹⁰⁰ Toplin, 2002, 161.

¹⁰¹ Kilpi, 2002.

¹⁰² Geciteerd in Rosenstone, 2000.

het beste passen bij het verhaal dat de historicus *wil* vertellen – spreekt vele tegenstanders van een traditionele omgang met geschiedenis aan. De invloeden van allom geprezen en veel geciteerde, postmoderne theoretici als White en Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean-Francois Lyotard en Jean Baudrillard, zijn vaak te herleiden uit de wetenschappelijke studies van specialisten uit vakgebieden als film- en mediastudies, literatuurwetenschap, communicatiewetenschappen, psychologie en filosofie. Deze postmoderne denkers hebben de aanzet gegeven tot de revisie van de gangbare connotaties van ‘moderne’ concepten als realiteit, waarheid, werkelijkheid, betekenis en geschiedenis.

The postmodernists aim [...] is to pull the carpet out from under the feet of science and modernism. [...] Historical interpretations of the past first become recognizable, they first acquire their identity, through the contrast with *other* interpretations; they are what they are only on the basis of what they are *not*. [...] Every historical insight, therefore, intrinsically has a paradoxical nature.¹⁰³

In de media- en filmwetenschappen worden zulke postmoderne inzichten dikwijls gebruikt als weerwoord tegen het kritische offensief jegens de historische film. Mediawetenschappers als Landy, Brian Winston en Hansen haasten zich te benadrukken dat waarheidsclaims in narratieve constructies gerelativeerd moeten worden, waarmee zij tegelijkertijd het verschil tussen geschiedschrijving en fictie verkleinen. Deze wetenschappers zijn er van overtuigd dat filmmakers, ondanks hun manipulaties van de feiten, toch weloverwogen presentaties van historische gebeurtenissen kunnen geven die ‘gelezen’

kunnen worden als historische ‘texten’. Het gaat hier om de manier waarop een (historische) film de ideologieën van diens makers reflecteert en de ‘lezer’ daarmee iets leert over hoe ‘waarheden’ tot stand komen. Vanuit de filmwetenschappelijke theorie wordt de kritiek op de historische film dus bekritiseerd in postmodernistische termen, waarbij men flink uithaalt naar diegenen die een impliciete benadering van het medium film hanteren.

2.6 De kritiek bekritiseerd

In tegenstelling tot diegenen die de historische film wantrouwen, streven filmwetenschappers – en historici zoals Rosenstone en Toplin - vooral naar een expliciete benadering van film, waarbij het medium gewaardeerd wordt als een reflectie van sociale en politieke kwesties van de periode waarin het is geproduceerd.¹⁰⁴ In deze benadering wordt de huidige praktijk van de geschiedschrijving dan ook niet gezien als de enige manier om de relatie tussen het heden en het verleden te begrijpen. Het zou in het discours rondom de historische film daarom minder moeten gaan over de (on)mogelijkheden van film om historische gebeurtenissen accuraat en waarachtig te kunnen representeren, vinden filmwetenschappers, want film is méér dan een visualisering van het verleden.

Historizing has played a key role in consolidating notions of national, gendered, ethnic and racial identities, presenting deterministic and essentialist conceptions of time and of human action. [...] Versions of history thus play a powerful

¹⁰³ Ankersmidt, 1989, 142-143.

¹⁰⁴ Rosenstone, 1995: b, 48-49.

role in determining how individuals and groups inherit and understand their social and cultural milieu.¹⁰⁵

Landy ziet film als een “barometer” voor het sociale en culturele ‘milieu’ in vroegere periodes. Daarom vindt ze de obstinate houding van filmcritici een grote belemmering voor een meer pragmatische analyse van geschiedenis in film.

The straightforward paths to “interpreting” events, by means of explaining and judging the fidelity of the events represented in a text according to an ‘external’ reality, do not do justice to the complex ways in which the visual image functions as history. [...] the translation of the image into content analysis is unsatisfactory for an understanding of historical representation...¹⁰⁶

Het stellen van nieuwe vragen over de unieke karakteristieken en structuren van het medium film zou dus belangrijker gevonden moeten worden dan het maken van statische vergelijkingen tussen films en geschiedkundige verhandelingen.

...The transparent reading of film narratives has to give way to a methodology that allows for an exploration of the properties of the visual medium, and particularly of both popular and unpopular history.¹⁰⁷

De geschiedenisfilm moet dus geanalyseerd worden volgens andere methoden en technieken dan die van de geschiedkunde, want deze doen geen recht aan de eigenheid van het medium.

¹⁰⁵ Landy, 2000, 2.

¹⁰⁶ Landy, 2000, 2.

¹⁰⁷ Landy, 2000, 12-13.

Opmerkelijk is dat Landy hier geen onderscheid maakt tussen de intrinsieke waarden van populaire en ‘intellectuele’ vormen van visuele geschiedschrijving. Dit is opvallend omdat ook binnen de paradigma’s van de film- en mediawetenschappen stelselmatig onderscheid gemaakt wordt tussen producties die massa-entertainment ten doel stellen (en afkomstig zijn van de grote Amerikaanse studio’s) en de meer ‘intellectuele’ werken die alternatieve werkwijzen tentoonspreiden. Dit onderscheid behelst meestal een absoluut geloof in kwaliteitscriteria, waarbij de gestandaardiseerde populaire film het veelal aflegt tegen films die getuigen van weloverwogen kritische, artistieke, esthetische of anderszins gewaardeerde eigenschappen. Ondanks het bestaan van dit onderscheid, beschouwt Landy populaire media ook als onderzoeksobject. Zij erkent hun rol in de totstandkoming van culturele identiteiten.

Landy staat niet alleen in dit standpunt. Rosenstone ging haar voor met zijn pleidooi voor de *mainstream* dramafilm als vorm van de geschiedschrijving, al geeft hij duidelijk de voorkeur aan experimentele, kritische en artistieke representaties van geschiedenis. Het zou beter zijn, verwoordt ook Chris Vos, docent Film, televisie en geschiedenis aan de *Erasmus Universiteit* in Rotterdam, om...

[...]de producten van deze media niet in de eerste plaats te beschouwen als bron van concrete historische informatie, maar als factor in de geschiedenis, als de weerslag van opvattingen, illusies, wereldbeelden, die zich in een bepaalde tijd hebben gevormd en omgekeerd daarop ook invloed hebben uitgeoefend.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Vos, 2000, 125.

Eveneens legt Hansen de nadruk op de tekortkomingen van een kritisch discours waarin de populaire historische film louter op diens problematische kenmerken wordt beoordeeld. Zij vraagt zich terecht af hoe de populariteit van historische speelfilms als *Schindlers List* overeenstemt met de negatieve kritiek van historici en andere critici. Zij komt tot de conclusie dat het meeste kritische commentaar op *Schindlers List* zich plaatst als ‘minderheidsoppositie’ tegenover de overweldigende rol van film in de media, zoniet als “[...] martyrs in the ‘resistance’ against populair taste”.¹⁰⁹ Het gevolg is dat de kritische en de populaire respons tegenover elkaar worden gezet en dat het probleem van het representeren van het onrepresenteerbare (het verleden, met name gevoelige periodes als de Holocaust) wordt gereduceerd tot een tweeledige oppositie van “tonen of niet tonen”, in plaats van te spreken over “competing representations and competing modes of representation”.¹¹⁰

Het discours over filmische representatie bevindt zich in een impasse die is geproduceerd door de “intellectuele kritiek” vanuit het historisch vakgebied, verklaart Hansen. Dit komt volgens haar neer op een doelloos debat over *high* en *low culture*, de hoogstaande kunsten en wetenschappen versus de populaire massacultuur. Deze maken echter allemaal deel uit van dezelfde publieke sfeer en het ene kan dan ook niet bestaan zonder beïnvloed te worden door het andere. Het verontachtzamen van populaire historische films...

[...] may be justified on ethical and epistemological grounds, but it means missing a chance to understand the significance [van historische gebeurtenissen in het heden, zoals de

Holocaust] in the ongoing and undecided struggles over which past gets remembered and how. [...] Unless we take all aspects [...] of public, mass-mediated memory culture seriously, we will remain caught in the “compulsive *pas-de-deux*” of [...] intellectual history.¹¹¹

Juist omdat film ons kan helpen de werking van de herinnering van het verleden en het collectieve geheugen te doorgronden, vindt Hansen het belangrijk dat we onderzoeken welke rol de populaire historische film speelt in onze huidige cultuur. In het verlengde hiervan noemt historicus David Kosalka het publieke geheugen zelfs het “slagveld” van onze collectieve identiteit:

The symbols of history are the weapons of the conflict. They not only rally a culture around their common standard of history, but are also used as the deadly sabers in the battle for control of the destiny of a culture. For most people the power of the popular memory is a hidden and assumed force which they certainly react to but they certainly don't have control over. It is therefore also a powerful tool for those who can use and wield this double edged sword. However, those who should know the power of the weapon best, the Historian, often ignore it and thus miss their real power for society.[...] Public memory is a powerful force. It is the essential nature of man to interpret his identity and what he wishes to be in terms of his appropriation of the Past. A communal identity then is built on the language of symbols that are inherent in public memory.¹¹²

De filmwetenschappelijke kritiek op het geschiedkundige discours rondom de (populaire) historische film, is dus vooral gericht op de ontkenning van de waarde van dergelijke films

¹⁰⁹ Hansen, 2000, 203.

¹¹⁰ Hansen, 2000, 208.

¹¹¹ Hansen, 2000, 214.

¹¹² Kosalka, 1998.

als historische bron in de populaire cultuur. De hantering van wetenschappelijke eisen bij de beoordeling van films, stuit voorstanders van een expliciete benadering tegen de borst, daar zij het bestaan van historische feiten en wetenschappelijk ‘waarheden’ onderwerpen aan postmoderne twijfel.

Enerzijds wordt historici verweten film niet serieus genoeg te benaderen als een op zichzelf staand medium, anderzijds lokken historici wanneer zij film wel beschouwen als serieus onderwerp van discussie, regelmatig nog heftigere reacties uit van academici en anderen die goed bekend zijn met de gangbare theorieën binnen media- en filmwetenschappen, mediafilosofie en –psychologie. ‘Waarom kunnen historici niet leren van de manier waarop filmmakers spelen met vorm en inhoud’, verwonderen zij zich. Een bijzonder ontstemde criticaster reageerde zelfs uitermate venijnig met de opmerking: “[...] historians have taken it upon themselves to function as monitors and watchdogs of the film industry [...] I didn't know that having a PhD gave historians the credentials to function as art critics. What's next? [...] are there *any* limits to historians' professional arrogance?”.¹¹³

In de ogen van bovengeciteerde criticus falen historici in de beoordeling van film omdat zij een breder perspectief op het onderwerp ontberen. Historici zouden teveel aandacht schenken aan irrelevante details en met een kokervisie vanuit hun professie naar een medium kijken waar zij te weinig van af weten om over te kunnen oordelen. Filmwetenschappers proberen de geldigheid van het kritische discours van historici in feite onderuit te halen door te wijzen op de gebreken van de

traditionele impliciete benadering die veel historici hanteren bij het bekritisieren van de historische film.¹¹⁴ Zij hekelen zogenaamde ‘cultuurjammerars’ die de populaire cultuur en haar diverse uitingen niet op waarde kunnen schatten, die bang zijn voor verandering en die ambivalente (nieuwe) media afrekenen op basis van kwaliteitscriteria die behoren bij reeds geaccepteerde media.

2.7 De distinctieve eigenschappen van film

In hun weerwoord wijzen academici die zich bezighouden met filmstudies veelvuldig op het belang van film als historische bron en de waarde die films kunnen hebben als educatieve bijdrage aan cultuur- en geschiedenisonderwijs. Zij gaan daarbij uit van de reeds besproken expliciete benadering van de historische film en postmoderne theorieën over de constructie van narrativiteit (realiteit en waarheid als narratief, geschiedenis als narratief) en culturele identiteit. Een ander aspect van het discours van filmwetenschappers heb ik ook reeds geïntroduceerd; de notie van massacultuur als subject van academische interesse. De populaire (massa)cultuur wordt meer en meer beschouwd als een volwaardig onderwerp in het wetenschappelijke discours.

In zijn boek *The reality effect* maakt Joel Black duidelijk hoe belangrijk populaire media zijn: “The fact is that film is the medium of modern mass culture. Not only is it consumed by the masses more than any other medium, but in no other commodity does mass culture itself provide the content to the degree it does in film”.¹¹⁵ Bij de analyse van geschiedenis in

¹¹³ <http://www.historians.org/perspectives/issues/1999/9909/9909LET.CFM>

¹¹⁴ Toplin, 2002, 168.

¹¹⁵ Black, 2002, 4.

films kan de populaire film gewoonweg niet buiten beschouwing gelaten worden, want ten eerste is het medium film één van de populairste uitingen in de Westerse cultuur en ten tweede heeft de massacultuur zelf een grote invloed op de vorm en de inhoud van de geschiedenis in films.

Massacultuur, de sturende invloeden van dominante ideologieën, de ‘dogma’s van de cultuurindustrie’ en de collectieve herinnering van historische gebeurtenissen, zijn in dit sterk gemedieerde tijdperk nauwelijks meer van elkaar los te koppelen. Waar traditionele historici de popularisering van de cultuur zien als een bedreiging voor hun vakgebied - als de aanzet tot de marginalisering en wellicht zelfs het ‘einde’ van geschiedenis - en pleiten voor het nemen van afstand van deze ongewenste medialisering, daar vinden (door postmoderne theorievorming beïnvloedde) filmwetenschappers en mediafilosofen, dat deze popularisering en medialisering onlosmakelijk onderdeel uitmaken van de huidige sociale en culturele structuur van de Westerse samenleving.

Film is dus niet simpelweg te bekijken als een spiegel van het verleden, zoals het ook niet bestempeld kan worden tot louter een visueel kunststukje of nietszeggend amusement in een historisch jasje. In de woorden van Black: “[...] conceptions of film as solely an artistic or entertainment medium are only part of the story, and certainly not the most significant one”.¹¹⁶ Ook Toplin is deze mening toegedaan wanneer hij zegt dat “cinematic history needs to be addressed with a different vision of achievement and failure”.¹¹⁷ De uitdaging voor critici van de historische film ligt volgens hem

niet in het opwerpen van klachten over de visualisering van geschiedenis, maar juist in het zoeken naar de mogelijkheden, de kwaliteiten, de positieve contributies van dergelijke films als populair visueel middel voor geschiedschrijving.

Toplin pleit derhalve voor de erkenning van de distinctieve manieren waarop films het ‘publieke denken’ over geschiedenis stimuleren. In plaats van de aandacht te vestigen op de begrenzings van het medium, zou de belangstelling moeten verschuiven naar de mogelijkheden van film om de geschiedenis vorm te geven op manieren die buiten het bereik van het geschreven woord liggen.

De meest prominente distinctieve eigenschap die Toplin opsomt, is het vermogen van film om een gevoel voor het verleden te communiceren naar de toeschouwers. Dit vermogen hangt samen met de eerder beschreven *look of the past* en de *suspension of disbelief*, die een kijker de mogelijkheid verschaffen om tweedimensionale (audio)visuele beelden op een scherm te ervaren als een driedimensionale virtuele werkelijkheid, waarin de kijker zich kan verplaatsen en voor een korte periode in kan ‘geloven’. Het irrationele gevoel voor het verleden dat door dergelijk beelden opgeroepen kan worden, noemt men ook wel ‘historische sensatie’.¹¹⁸

Historische sensatie maakt geschiedenis voelbaar, behelst een fysieke identificatie met mensen en momenten uit het verleden. Ondanks hun versimpelde kijk op het verleden,

¹¹⁸ Een term van historicus Johan Huizinga (1872-1945) uit de eerste decennia van de 20e eeuw. Huizinga noemde het beoefenen van de geschiedenis ‘een geesteswerkzaamheid met een onmiskenbaar irrationeel element’. Zie voor meer informatie Hendrik Henrichs, ‘Een zichtbaar verleden?’, *Tijdschrift voor Geschiedenis* 117 (2004) 230-248.

¹¹⁶ Black, 2002, 5-6.

¹¹⁷ Toplin, 2002, 202-203.

bevatten historische films talloze visuele stimuli die het publiek aanzetten tot nadenken over het verleden en die impressies geven van menselijke ervaringen in andere situaties. Deze stimuli “evoke the past, bringing it to life, making it intensely feel people, places and moments long gone” en geven daardoor een belangrijke impuls tot historische interesse (voor de historische gebeurtenissen in de film).¹¹⁹ Historische sensatie is dan wel onberedeneerd en onkritisch, maar maakt historische gebeurtenissen levend, dynamisch en interessant voor een groot en divers publiek.

Een tweede belangwekkende eigenschap van film hangt samen met de neiging van filmmakers om historische ontwikkelingen te interpreteren en betekenis toe te kennen vanuit het heden, in plaats van uit het verleden. Dit levert subjectieve, geopinieerde en tijd- en plaatsgebonden geschiedenissen op, die meer vertellen over het denken over het verleden, dan over het verleden zelf. Om nogmaals de woorden van Landy te herhalen, historische films zijn een soort barometers voor het sociale en culturele ‘milieu’ van hun makers, want films reflecteren veranderende ideologische opvattingen en ideeën. Het gaat er in *cinematic history* niet om het tonen van een werkelijk verleden, maar om het tonen van het verleden zoals men het wil zien.

In nearly every case filmmakers have altered history in order to make their movies, or so they believe, more meaningful and appealing to their audiences. Therefore, even though the history maybe wrong, the way it is presented in the film reflects, to at least some extent, the way in which modern

audiences, filmmakers, and sometimes even historians wish to remember their past.¹²⁰

Nieuwe interpretaties van heden en verleden doen hun intrede wanneer filmmakers reageren op veranderende houdingen en noties van bijvoorbeeld ‘politieke correctheid’. In het geval van de verfilming van de ramp met de Titanic merkte Reijnders bijvoorbeeld een verschuiving op in de representaties van de ramp, met als meest recente interpretatie Camerons *Titanic*, waarin postfeministische kritiek op de seksuele normen van begin vorige eeuw tot uiting komt. *Titanic* ventileert daarmee oordelen over het verleden die gebonden zijn aan het heden en aan de persoonlijke visie van de makers op dat verleden. Rosenstone is van mening dat de historische film op deze wijze abstracte geschiedenis kan uitdagen en het publiek kan aanmoedigen tot reflectie:

Unlike the word the filmic image cannot abstract and generalize. The screen must show specific images [...] In this large gap between the abstract idea and the specific instance, the historical film finds the space to contest history, to interrogate either the metanarratives that structure historical knowledge, or smaller historical truths, received notions, conventional images.¹²¹

Rosenstone raakt hier aan de kern van een derde belangrijke specifieke eigenschap van de historische film. Door conflicterende perspectieven te tonen kan een film ons controversiële versies van historische gebeurtenissen voorschotelen, ons uitdagen kritisch na te denken over historische gebeurtenissen zoals we die dachten te kennen en

¹¹⁹ Rosenstone, 1995: b, 129.

¹²⁰ Aberth, 2003, Xi.

¹²¹ Rosenstone, 1995: a, 8.

de wijze waarop in audiovisuele media dergelijke gebeurtenissen worden geportretteerd. In *JFK* (Oliver Stone, 1991) wordt bijvoorbeeld een omstreden complottheorie rond de moord op president Kennedy uiteengezet, waarbij beweerd wordt dat overheidsinstanties en nieuwsmedia tegen het volk logen over de omstandigheden waarin Kennedy stierf. De indringende boodschap van *JFK* leverde de makers veel kritiek op. Oliver Stone's visie op dit 'dieptepunt in de geschiedenis van Amerika', werd door velen ervaren als opruiende geschiedvervalsing. Rosenstone daarentegen prijst het provocatieve karakter van films als *JFK*, want "[...] the historical film can [lees: should] be a provocation to thought and intervention into history, a way of revisioning the past".¹²²

2.8 Een kloof tussen twee vakgebieden

Terugkomend op Rosenstone's opmerking aan het begin van dit hoofdstuk, over de belegering van de discipline geschiedenis door critici van zowel binnen als buiten het vakgebied, kunnen we stellen dat deze belegeraars dit doen vanuit verschillende visies op het onderwerp historische film. Van binnenuit pleiten sommige historici voor een herziening van de methoden en technieken van historisch onderzoek door te wijzen op de tekortkomingen van de geschreven geschiedenis. Van buitenaf wordt de wetenschap belaagd door controversiële verfilmingen van historische gebeurtenissen. Historische films en hun makers zijn, als uitdagers van de geschreven geschiedenis, het onderwerp van debat tussen historici en een tweede groep belegeraars van buiten het vakgebied geschiedenis: de postmoderne mediatheoretici en

filmwetenschappers. De afstand tussen deze twee vakgebieden beschrijft Toplin als een 'kloof' met aan beide zijden wetenschappers die elkaar van een afstandje bekritiseren en elkaar constant attenderen op elkanders misvattingen, zonder zich echt te verdiepen in de ideologische drijfveren van de ander.

Aan de ene zijde van de kloof bevinden zich 'traditionele' wetenschappers die film benaderen zoals zij de geschiedenis benaderen. Deze historici kunnen zichzelf echter niet vinden in de wat denigrerende omschrijving 'traditioneel', want zij zijn niet vastgeroest, maar staan open voor nieuwe ontwikkelingen en onderzoek binnen hun vakgebied. Onderwerpen die worden geassocieerd met sociale en culturele geschiedenis - etniciteit, sekse, klasse etc. - worden niet geschuwd.¹²³ Historici hebben overigens beduidend minder problemen met het bestuderen van audiovisuele media als onderdeel van de geschiedenis, dan met geschiedenis als onderwerp van deze media. Met lede ogen zien zij hoe filmmakers het verleden manipuleren en 'vervalsen' met als doel entertainment en commercieel gewin.

Aan de andere zijde van de kloof bevinden zich de 'filmwetenschappers', specialisten die zich bezighouden met theorievorming en onderzoek binnen de gebieden media, literatuur, filosofie, psychologie en communicatie. Het medium film bevindt zich in het centrum van hun aandacht en zij menen het vurig te moeten verdedigen tegen kritisch commentaar van diegenen die zich buiten hun vakgebied bevinden. Vaak leggen zij daarbij de nadruk op de irrelevantie of de hypocrisie van de argumenten van de tegenpartij. Niet dat zij de problematische

¹²² Rosenstone, 1995: b, 129.

¹²³ Toplin, 2002, 160.

kenmerken van het medium ontkennen, filmanalyse is immers hun vakgebied. Zij menen echter dat historici, met hun kritiek op de typerende kenmerken van *mainstream* film, de diverse vormen die *cinematic history* aan kan nemen, generaliseren. De filmkritiek gaat daarmee voorbij aan wat het medium wel kan betekenen voor het denken over geschiedenis. Bovendien wordt zo nauwelijks rekening gehouden met kwaliteitsverschillen tussen individuele producties.

Zoals eerder gezegd maken filmwetenschappers regelmatig onderscheid tussen producties van de cultuurindustrie enerzijds en experimentele, intellectuele, anti-narratieve, kritische kunstvormen anderzijds. Laatstgenoemden worden geprezen als stoutmoedige pogingen gevestigde conventies te doorbreken. Het betreft hier avant-gardefilms die alternatieve manieren laten zien om een verhaal te vertellen, die het mixen van genres, het presenteren van absurdistische tegenstellingen, humor en relativisme niet schuwen. Films die laten zien dat waarheid een relatief begrip is, in de beste postmodernistische tradities van theoretici als Hayden White en Michel Foucault.

Een groot aantal films bevinden zich in een grijze zone tussen massa-entertainment en experimentele film, zoals *JFK* en *Schindlers List*. Dit zijn dan ook de (historische) films die in het veld het meest ter discussie staan, dit omdat kwaliteitscriteria moeilijk toe te passen zijn vanwege de vermenging van populaire en kunstzinnige verteltechnieken, meestal niet vanwege hun vermeende vervalsing van de historische feiten.

Dat mediaspecialisten en filmwetenschappers met hun tegenargumenten belangrijke kwesties aansnijden, zal historicus Toplin niet weerstreven, maar toch, zegt hij, moeten

ook de opvattingen binnen het media- en filmwetenschappelijke discours kritisch bekeken worden: “just as many historians need to confront the questions raised by cinema specialists, cinema specialists need to deal with important questions addressed by historians”.¹²⁴ Net als veel historici blijven veel mediawetenschappers hangen in het gedachtegoed van hun vakgebied, zonder te proberen de kloof te overbruggen. Ook zij zullen moeten inzien dat zij zijn beïnvloed door hun eigen ideologische en theoretische achtergronden. De positieve ontvangst van de experimentele film is bijvoorbeeld te verklaren door te wijzen op de “linkse standpunten” die bijna al deze films constitueren.¹²⁵ Toplin betwijfelt of deze films net zo geprezen zouden zijn, wanneer deze boodschappen hadden verkondigd die indruisen tegen de ideologische achtergronden van het vakgebied. De nadruk op ‘hoogstaande’ cultuuruitingen vindt hij tevens weinig constructief, want dergelijke films zijn minder aantrekkelijk voor het miljoenenpubliek en “do not speak to a broader need”.¹²⁶ De aandacht van historici voor de Hollywoodfilm is derhalve niet meer dan logisch.

Een tweede kanttekening plaatst Toplin bij de postmoderne notie dat waarheid niet kenbaar is. De wetenschap dat alle verhalende geschiedenis geconstrueerd is, betekent niet dat de vraag naar waarheidsgetrouwe *cinematic history* afgedaan kan worden als irrelevant. Niet alle manipulaties zijn verdedigbaar, er bestaat ook nog zoiets als liegen en waar ligt de grens? Tot waar mag een filmmaker de geschiedenis

¹²⁴ Toplin, 2002, 164.

¹²⁵ Toplin, 2002, 166.

¹²⁶ Toplin, 2002, 165.

verdraaien, vraagt Toplin zich af, wanneer spreken we van ontoelaatbare propaganda? Hayden White's postmodernistische relativisme kan tot in het extreme doorgetrokken worden met als resultaat fataal nihilisme, de ontkenning van betekenis en daarmee het einde van geschiedenis en zelfs wetenschap.

Historici als Toplin en Rosenstone nemen White's relativisme wel in overweging, maar stellen er tegelijkertijd grenzen aan. Films laten in hun ogen nu eenmaal een specifieke, kenbare historie zien, zo ook de experimentele postmoderne films en zelfs documentaires. Iedere film kent een zekere claim op de waarheid, want er voert altijd één autoritair standpunt de boventoon, waardoor film een geopinieerde blik op het verleden laat zien. Ook films die trachten waarheid te relativeren doen dit vanuit een bepaalde overtuiging. Het is onmogelijk een verhaal te vertellen zonder daar iets mee te zeggen, zonder te refereren aan 'bestaande dingen':

Given its dramatic roots, the historical film could not possibly be only about facts. Yet it must be about them to some extent, at least to the extent that facts, too, are an integral part of the larger discourse of history.¹²⁷

Ondanks postmodernistische twijfel aan het bestaan van feiten, kan een film (net zoals geschiedenis) eigenlijk niet zonder. De historische film fictionaliseert, dramatiseert en manipuleert, maar toch schuilt er een zekere 'waarheid' in films. Zo beargumenteert Kilpi:

[...]Radical postmodern theorists of history would now conclude that history is fiction, a narrative like any other [...] However, we must note that [...] even the vaguest of

melodramas must refer to some basic historical stereotypes and facts. It must fulfill certain basic conditions in order to pass as historical. [...] no matter what its topics, subjects and styles are, a film narrative situated in the past can never totally escape the facts and received concepts of history. In the context of cinema we can say that, although there has actually been one past, we can construct various, but always at least marginally factual histories....¹²⁸

Een postmoderne kijk op de geschiedenis als een constructie, is niet nieuw voor historici. In de historiografie, de studie van de ontwikkeling van conflicterende interpretaties van het verleden - een fundamenteel onderdeel van de opleiding van historici - is dit zelfs een elementair gegeven. Historici zijn zich ervan bewust dat interpretaties van feiten ter discussie gesteld kunnen of moeten worden en zij zijn dus niet naïef over de waarheidclaims van zowel geschiedschrijvers als filmmakers. Voor historici is de relativiteit van die waarheidclaims geen openbaring: "[...]even if we aren't all postmodernists yet, we have become as historians increasingly aware of the importance of understanding practices of representation."¹²⁹ Historici zijn volgens Toplin daarom slechts "amused by filmscholars' excitement in making this discovery and lecturing historians about its importance".¹³⁰ Het feit dat mediawetenschappers zich hier kennelijk nauwelijks van bewust zijn, geeft volgens hem aan dat er sprake is van een communicatieprobleem tussen de vakgebieden.

¹²⁷ Rosenstone, 2000.

¹²⁸ Kilpi, 2002.

¹²⁹ Howard, 2002.

¹³⁰ Toplin, 2002, 168.

De oorzaak voor dit communicatieprobleem is aldus Toplin te vinden in de methoden en technieken van beide vakgebieden. Deze bevatten elk distinctieve wijzen om hun – overigens vaak overeenkomstige – onderwerpen te benaderen en te omschrijven. Zij stellen verschillende vragen, adresseren andere kwesties, spreken en schrijven in een ‘academische taal’ die nauwelijks overeenkomt. Achter de schijnbaar onverenigbare vakgebieden van historici en filmwetenschappers bevinden zich wetenschappelijke paradigma’s en ideologische doctrines, die de discrepantie verklaren. De meest invloedrijke ideologie achter de filmstudies in de jaren ‘60, ‘70 en ‘80 beschrijft Toplin als een ‘problematische intellectuele traditie’ met “Marxist and Neo-Marxist outlooks”, geënt op de ideeën van Karl Marx, Louis Althusser en Antonio Gramsci over de uitbuiting van de massa door de heersende klassen, het kapitalisme en de macht van een dominante ideologie.¹³¹

De Amerikaanse filmindustrie, bleek een goed doelwit voor Marxistische analyse, omdat de productie en distributie van populaire cultuuruitingen hier in handen is van grote corporaties. Het publiek van deze cultuuruitingen is daarbij overgeleverd aan de kapitalistische hegemonie van deze corporaties en gedwongen de boodschappen die daar van uitgaan te accepteren en over te nemen. In deze visie zijn Hollywoodfilms doordrenkt van de heersende ideologie – dat wil zeggen: politieke en sociale boodschappen over sociale hiërarchie en de voordelen van consumptisme - van de elite die de industrie in handen heeft. Wederom kan ik hier Hansen aanhalen die het overkoepelende verwijt aan het adres van de historische film overeenkomstig omschrijft als de invloed van

ideologische dogma’s van de Westerse cultuurindustrie. In deze benadering van mediaperceptie wordt het publiek beschouwd als passief, als argeloos slachtoffer van de media zonder keuzemogelijkheden.

Vanaf de jaren ‘90 klinkt er in het filmwetenschappelijk discours weerstand tegen deze benadering van het publiek als passieve massa, waarbij er een andere verdeling van de macht werd gemaakt.¹³² Het filmpubliek wordt meer staat geacht tot het maken van keuzes. De betekenis van de interpretatie van de filmmaker ligt niet geheel vast in diens *text*, maar kan door het publiek deels zelf ingevuld worden, al naar gelang kennisniveau en ideologische opvattingen. Toeschouwers hebben bovendien een belangrijk machtsmiddel in handen: zij kunnen producten afwijzen of accepteren. Willen de commerciële doelen bereikt worden, dan moeten filmstudio’s hun productieplannen aanpassen aan de behoefte van het publiek. Hier komen de (genre)conventies van de dramatische film weer om de hoek kijken:

Audiences respond favorably to movies that feature one or two heroic figures and to narratives that, in the end, provide some sort of triumph or symbolic redemption for the main characters. If audiences preferred class struggles rather than individual heroics and depressing endings rather than inspiring ones, studio executives and filmmakers would, no doubt, rush to give them what they wanted.¹³³

Deze verandering in het denken van filmwetenschappers over de perceptie van het filmpubliek, is volgens Toplin een

¹³¹ Toplin, 2002, 168.

¹³² Toplin, 2002, 169.

¹³³ Toplin, 2002, 170.

sprekend voorbeeld van hoe een wetenschappelijk vakgebied wordt gedreven door achterliggende ideologische opvattingen.

Het valt hem op hoe zwaar academici in filmstudies leunen op de theorieën van denkers als Foucault en Sigmund Freud, terwijl de relevantie van deze theorieën voor hun onderzoek obscuur is. De professionele waarde van “discutabele theorieën” wordt zeer hoog ingeschat, terwijl een kritische overweging van deze theorievorming eigenlijk achterwege blijft.¹³⁴ Dit bevordert uiteindelijk het gebruik van omslachtig taalgebruik en vage argumentatie, wat de helderheid en begrijpelijkheid van het filmwetenschappelijk discours niet ten goede komt. Veel wetenschappelijke publicaties zijn alleen leesbaar voor een selecte club specialisten in het vakgebied, waartoe historici niet behoren. Dit is mijzelf ook opgevallen in mijn studie van film en nieuwe media.

Deelconclusie 2

In het eerste deel van dit onderzoek kwamen de kenmerken aan de orde die aan de basis staan van de populaire historische speelfilm als entertainment. Het zijn deze eigenschappen van het medium die de visualisering van de geschiedenis problematisch maken. In het debat over deze problematiek en de gevolgen daarvan voor de notie van de historische film als historische bron (en als bijdrage in onderzoek en onderwijs) bleken voor- en tegenstanders van deze notie moeilijk met elkaar te kunnen communiceren over elkaars vraagstukken en standpunten. Dientengevolge dreigt het debat te verzanden.

De frictie tussen de wetenschappen geschiedkunde en media-annex filmwetenschap, ligt niet alleen bij een tekortkoming van traditionele historici, die film vanuit een impliciete benadering hanteren volgens eisen die de eigenheid van dat medium niet respecteren. Ook filmwetenschappers gaan veelal uit van hun eigen stramien, hun postmoderne en ‘Neo-Marxistische’ gedachtegoed, waarin de populaire historische speelfilm enerzijds in de Westerse cultuur thuishoort als uiting van de populaire cultuur (en daarom volgens een expliciete benadering beoordeeld moet worden) en anderzijds als Hollywoodproduct onderhevig is aan de hegemonie van machthebbende producenten. Het moge duidelijk zijn dat de impasse zoals uiteengezet door Hansen, waar zij wijst op het ‘intellectuele discours’ van historici en journalistieke critici, ook te vinden is binnen het filmwetenschappelijk discours. De mogelijke bijdrage van de populaire historische speelfilm aan zowel wetenschap als onderwijs, staat onder discussie zonder dichter bij consensus te komen over de praktijk ervan. Hierover meer in deel 3.

¹³⁴ Toplin baseert zich hier op Noël Carroll, *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory* (1988).

3. De historische speelfilm in de educatieve praktijk

Existing knowledge is not simply transmitted by teachers or "discovered" by students. It is not an end but a beginning. It is the subject of critical investigation and dialogue out of which new knowledge is actively created by students and teachers.

Len Masterman¹³⁵



4. *Gladiator* verschaft de kijker 'historische sensatie' via gefictionaliseerde gebeurtenissen, personen en artefacten

Na de problematiek rondom de visualisering van het verleden in populaire speelfilm en het debat hierover te hebben uiteengezet, wil ik mijn probleemstelling verder uitdiepen, waarbij ik mij afvraag hoe de praktijk van media-educatie de beschreven problematiek kan ondervangen en welke rol historici en filmwetenschappers zouden kunnen vervullen in de totstandkoming van deze praktijk, ondanks het in deel 2 beschreven communicatieprobleem het gebrek aan consensus. Bij dit vraagstuk komen de doelstellingen van media-educatie, de ontwikkeling van de praktijk van media-educatie in Nederland en de obstakels die deze ontwikkeling bemoeilijken, aan bod. Hierbij is veel aandacht voor het voortgezet onderwijs, omdat daar ruimte is gereserveerd voor media-educatie in het verplichte examenprogramma van diverse cultureel-historische vakken. Met name binnen deze vakken zou de historische speelfilm een bijdrage kunnen leveren die aansluit bij de doelstellingen van media-educatie en de leerdoelen zoals opgenomen in het examenprogramma. In de onderwijspraktijk blijkt de combinatie van film – de historische speelfilm in het bijzonder – met educatie echter niet zo makkelijk te realiseren. Welke oorzaken dit heeft en hoe kan worden toegewerkt naar een oplossing, komt aan de orde in dit laatste onderdeel van mijn onderzoek naar de populaire historische speelfilm als historische bron.

¹³⁵ <http://interact.uoregon.edu/medialit/MLR/readings/articles/eighteen.html>

3.1 De ‘kloof’ overbruggen?

Aan het communicatieprobleem zoals toegelicht door Toplin liggen verschillende methoden en technieken, theorievorming, ideologische opvattingen en belangen ten grondslag. De vakgebieden staan toch niet geheel los van elkaar. In beide vakgebieden benaderen veel wetenschappers het onderwerp vanuit overeenkomstige standpunten. In hun analyses van de populaire film hanteren zij vergelijkbare criteria, stuiten zij op dezelfde problematiek rondom concepten als realisme en waarheid en uiten zij corresponderende twijfels ten opzichte van paradigma's in hun eigen vakgebied. Ook historici zijn zich er steeds meer van bewust dat het beter zou zijn om mediaproducten niet in de eerste plaats te beschouwen “als bron van concrete historische informatie, maar als factor in de geschiedenis, als de weerslag van opvattingen, illusies, wereldbeelden, die zich in een bepaalde tijd hebben gevormd en omgekeerd daarop ook invloed hebben uitgeoefend”.¹³⁶

Het idee van een passief publiek, weerloos tegen de sturende invloeden in populaire film, is evenmin behouden aan het filmwetenschappelijk discours. Historici zoals Herlihy – “The historical film not only creates illusion, but also extends its domain to include its audience”¹³⁷ – vinden de sturende invloeden van film en de werking van *suspension of disbelief* eveneens bezwaarlijk. De veranderende opvatting over de machtsverhouding tussen filmproducent en filmkijker wordt net zo goed gedeeld door specialisten uit beide vakgebieden. Sharon Howard, historicus aan de *University of Wales*, is bijvoorbeeld zeer kritisch ten opzichte van het idee van

suspension of disbelief, dat zij afkeurt als adequate analyse van hoe filmperceptie in elkaar steekt. Zij vindt dat historici juist terughoudend moeten zijn met het bestempelen van het filmpubliek als passief en vatbaar voor elke suggestie van de filmmaker: “Insofar film does require suspension of disbelief, it is a temporary state. It lasts only as long as the film”.¹³⁸

Historici als Howard erkennen dat visuele voorstellingen van het verleden hun bijzondere waarde ontleen aan hun problematische eigenschappen. Films tonen aspecten van de werkelijkheid die geheel of gedeeltelijk aan teksten ontsnappen met als gevolg dat een publiek wordt bereikt dat anders “immuun lijkt te zijn voor geschiedenis”.¹³⁹ Ook wanneer geschiedenisdocenten zich niet ‘bezondigen’ aan het vertonen van films als aanvulling op de lesstof, dragen hun studenten filmische ervaringen die zij elders hebben opgedaan met zich mee. Dat Hollywood “has invaded the classroom”, zowel op het middelbaar als het universitair onderwijs, kunnen de meeste historici niet meer over het hoofd zien.¹⁴⁰ Het dilemma van populariteit versus problematiek is voor deze historici juist een reden om de populaire historische speelfilm te analyseren als historische bron.

Naast verschillende methodes, hanteren de twee vakgebieden dus ook overeenkomstige benaderingen van het onderwerp historische speelfilm. Het verbeteren van de communicatie tussen historici en mediawetenschappers vergt daarom het loslaten van een fictieve scheidslijn tussen geschiedkunde en

¹³⁶ Vos, 2000, 125.

¹³⁷ Herlihy, 1988, 1187.

¹³⁸ Howard, 2002.

¹³⁹ Van Vree, 2000: b, 112.

¹⁴⁰ Rosenstone, 1995: b, 46-47.

filmwetenschap. De huidige tweedeling tussen geschiedenis en film vormt geen goede grond voor een weloverwogen benadering van de (populaire) historische film als combinatie van filmische en historische componenten. Deze kunnen namelijk niet los van elkaar gezien worden.

Historici die zich bezighouden met het fenomeen film zullen aandacht moeten besteden aan de filmwetenschappelijke analyse van visuele beelden. Alun Munslow, redacteur van *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, zegt hier het volgende over:

Film is a means – perhaps today the only means – by which the empiricist reconstructionist version of history can escape the bondage not only of the past, but of history itself. [...] filmmakers do not usually think like modernist historians. It is precisely for this reason that historians should come to grips with the distinctions and conflations of subject (historian/filmmaker), object (event or action in the past), and process (creating historical knowledge).¹⁴¹

Daar tegenover staat dat filmwetenschappers zich niet moeten afwenden van vraagstukken van historici over de fictionalisering van historische gebeurtenissen en de consequenties hiervan voor het historisch besef van de toeschouwer.

In plaats van te volharden in een disciplinaire scheiding tussen filmwetenschap en geschiedkunde, benadrukt Landy, is het praktischer om kennis te bundelen met als doel het ontwikkelen van een integrale methode voor het begrijpen van geschiedenis aan de hand van afbeeldingen en fictionele

vormen.¹⁴² Zij baseert zich hierbij op de ideeën van Rosenstone over film als middel om tot nieuwe inzichten over het verleden en het denken over dit verleden te komen. Hoe dit echter vorm zou moeten krijgen in de praktijk, maken beiden niet expliciet in hun betoog. Ook Toplins pleidooi voor een samenwerkingsverband tussen historici en filmwetenschappers wordt niet ondersteund met (suggesties voor) praktische initiatieven.

3.2 Film, educatie en media literacy

Voor diegenen die de populaire historische speelfilm zien als mogelijke bron voor historische kennis, is het duidelijk dat dergelijke films een belangrijke rol vervullen in de huidige samenleving. Zij delen de mening dat film de historische verbeelding van het publiek stimuleert en dat kritische beschouwing van films in het academisch veld derhalve niet achterwege kan blijven. Minder duidelijkheid is er over de exacte rol van de historische film in het geschiedenisonderwijs. Men is het er over eens dat:

Teaching history [...] is only a part of learning about ‘the past’, it should also equip students with the mental resources they need to live in the present, teaching them a wider understanding of the familiar and the unfamiliar around us, to watch and listen and question the taken-for-granted.¹⁴³

Maar hoe film gebruikt kan worden om dit te bewerkstelligen, welke leerdoelen daarbij van belang zijn en welke films wel of niet geschikt zijn, is onderwerp van discussie. Dat film behoort tot de meest effectieve leermiddelen die ter beschikking staan

¹⁴¹ <http://www.historians.org/perspectives/issues/1999/9909/9909LET.CFM>

¹⁴² Landy, 2000, 12-13.

¹⁴³ Howard, 2002.

van een historicus, staat vast volgens professor geschiedenis Kathryn Helgesen Fuller, verbonden aan de *Virginia Commonwealth University*. Zij vindt de historische film fascinerend om te analyseren vanwege “levendige culturele en sociale contexten” die het curriculum van een docent aanvullen en opluisteren.¹⁴⁴ Tevens bevatten films doorgaans “krachtige argumenten” met betrekking tot historische interpretatie. Uit ervaring weet Fuller dat films hiermee de hedendaagse “visueel ingestelde student” kunnen engageren op een directe, “bijna instinctieve”, manier die buiten het bereik ligt van geschreven documenten.

De unieke wijze waarop films de emotionele en sociale aspecten van de maatschappij weergeven is ook voor geschiedenisdocent Brian Stevens de drijfveer om films in de klas te gebruiken. Stevens wijst op de “mental ‘hooks’” die films aanreiken, waar leerlingen hun herinneringen van historische personages, gebeurtenissen en processen als het ware aan kunnen ‘ophangen’.¹⁴⁵ Omdat mediaconsumenten al op jonge leeftijd in aanraking met beeldmanipulatie en sturende media-invloeden, is bewustmaking van de werking van visuele media bij jongeren essentieel. Stevens is er van overtuigd dat de bijdrage van films aan geschiedenisonderwijs inhoudt dat dit doel bereikt kan worden terwijl jongeren tegelijkertijd worden betrokken bij historische gebeurtenissen.

Bovenstaande constatering over de toepasbaarheid van de historische speelfilm als educatief middel maken deel uit van een media-educatief discours dat zich niet richt op de vraag of

maar op de vraag *hoe* film dienst kan doen in het onderwijs. Met de conclusie dat “Teaching with historical film and written history in combination is a highly stimulating way of teaching how any historical account is selective; how to recognize the tricks of the narrative trade, how to become more critical of all sources of information”¹⁴⁶ vat Howard de belangrijkste intenties van dit media-educatief discours beknopt samen. De praktijk van media-educatie heeft ten doel het overdragen en verwerven van kennis, vaardigheden en inzichten omtrent audiovisuele media met als resultaat mediacompetent gedrag. Dit wordt ook wel aangeduid met de term *media literacy*, oftewel ‘mediageletterdheid’.

[...] media literacy practices help strengthen students’ information access, analysis and communication skills and build an appreciation for why monitoring the world is important.¹⁴⁷

Media-educatie verschaft inzicht in de relatie tussen het medium, de gebruiker en de werkelijkheid en leert het individu om handelsbekwaam en kritisch om te gaan met gepercipieerde media-uitingen. Dat dit nodig is, spreekt voor zich in deze gemedieerde Westerse samenleving, waarin de meeste mensen niet gewend zijn te reflecteren op audiovisuele media, terwijl zij vrijwel iedere dag worden blootgesteld aan vele audiovisuele beelden. De vaak passieve houding van studenten ten opzichte van filmbeelden getuigt volgens Fuller van het feit dat de meeste mediaconsumenten nauwelijks vaardigheden hebben ontwikkeld voor *media literacy* en media-analyse.¹⁴⁸

¹⁴⁴ Fuller, 1999.

¹⁴⁵ Stevens, 2003, 65.

¹⁴⁶ Howard, 2002.

¹⁴⁷ R. Hobbs, geciteerd in Stevens, 2003, 65.

¹⁴⁸ Fuller, 1999.

Mediacompetent gedrag is dus niet vanzelfsprekend, maar wel noodzakelijk.

3.3 Media-educatie in Nederland

De praktijk van media-educatie in Nederland is in de 20^e eeuw onderhevig geweest aan verschillende visies op de relatie tussen medium en ontvanger. Overeenkomstig de theorievorming in filmstudies, ondergaan de noties van deze relatie binnen het media-educatief discours diverse veranderingen. Er ontstaan meerdere stromingen die verschillende benaderingen van media-educatie voorstaan. Al vanaf het begin van de 20^e eeuw, toen het massamedium film aan populariteit won, ontstonden er bewegingen die de toeschouwer, met name de jeugdigen, wilden afschermen van indoctrinerende mediapropaganda.¹⁴⁹ Latere stromingen legden meer de nadruk op de werking van visuele manipulatie of de voor- en nadelen van film als lesmateriaal. Een opvallende overeenkomst tussen deze stromingen is de – in meer of mindere mate – aanwezige kritische houding ten opzichte van de invloeden die uitgaan van visuele media.

De belangrijkste benaderingen van media-educatie vanaf de Tweede Wereldoorlog zijn de esthetische stroming, waarin mediaproducten worden gewaardeerd, beschreven en geëvalueerd als kunstuitingen en de waarbij aandacht uitgaat naar de werking van esthetische aspecten van de media, en de sociologische stroming, welke zich richt op de wisselwerking

tussen media en maatschappij.¹⁵⁰ Binnen de sociologische stroming zijn vier benaderingen van media-educatie te onderscheiden. Na de Tweede Wereldoorlog pastte men vanuit een cultuurkritisch perspectief media-educatie toe met als doel het publiek te beschermen. Door de moraal van media-uitingen bloot te leggen legde men de nadruk op de propagandamogelijkheden van visuele media. De vele andere toepassingen van het medium werden niet onderkend. Dit maakte deze benadering ongenueanceerd en weinig bruikbaar in de praktijk. Hetzelfde geldt voor de technisch-functionele benadering die zich in de jaren '60 richtte op het technisch gebruik van media als ondersteuning voor het onderwijs, zonder in achtneming van de specifieke representatieve werking van deze media.

Hier tegenover staat de ideologie-kritische benadering die zich juist bezighoudt met de werking die massamedia hebben op de mediagebruiker als consument van cultuurgoederen. Volgens theoretici van de *Frankfurter Schule* (Herbert Marcuse, Theodor Adorno) kunnen media-inhouden niet vrij zijn van maatschappelijke ideologieën, die via de massamedia aan de consument opgelegd worden. De consument heeft geen keuze dan de dominante mediaboodschappen over te nemen, waardoor “[...]homogenisatie van de denkbeelden van het individu” plaatsvindt.¹⁵¹ Deze benadering van het medium komt overeen met wat Toplin beschreef als de “getroubleerde intellectuele traditie” van filmstudies in de ‘60, ‘70 en ‘80 waarin de toeschouwer wordt beschouwd als argeloos

¹⁴⁹ Sleurink en Van den Berg, 2000, 9. Hans Sleurink is mediaspecialist, Arjen van den Berg is wetenschapsfilosoof en journalist. In *Media-educatie een Kennisinventarisatie* doen zij een geschiedkundige, geografische, bestuurlijke en onderwijskundige ontdekkingsstocht naar de infrastructuur van media-educatie in Nederland.

¹⁵⁰ Ik baseer mij hier op het onderzoek van Eline Van Stuijvenberg, 2001.

¹⁵¹ Van Stuijvenberg, 2001, 15.

slachtoffer. In deze benadering wordt voorbijgegaan aan de diversiteit van de verschillende media en de eigen wil van de consument.

De vierde sociologische benadering, de maatschappij-kritische, ontstaan in de jaren '70, bestudeert media-inhouden aan de hand van een veranderlijke samenleving. Media-educatie heeft als doel het publiek te leren een actieve en media-kritische houding aan te nemen, waarbij het publiek zich bewust wordt van media als product van een bepaalde cultuur en daar naar handelt bij de interpretatie van en de reflectie op media-uitingen. Deze laatste benadering is terug te vinden in het *Advies Media-educatie* van de Raad voor Cultuur in 1996. In media-educatieve praktijken ziet de Raad een noodzakelijke voorwaarde voor de verdere ontwikkeling van Nederland als kennismaatschappij waarin informatie- en communicatie-technologieën een steeds grotere rol spelen. Het aanleren of versterken van competenties met betrekking tot kennis en vaardigheden voor de omgang met media is een belangrijke doelstelling in het *Advies*. Het gaat daarbij om meerdere competenties op cognitief, emotioneel, fysiek, sociaal en cultureel gebied. Media-educatie is als een verzamelnaam voor kennis en vaardigheden van het individu die betrekking hebben op “[...] de perceptie en selectie van media-informatie, processen van betekenisgeving, toetsing aan de persoonlijke ervaring, en als resultaat daarvan het handelingsbekwaam en kritisch omgaan met media”.¹⁵²

Ondanks de toenemende integratie van media in de samenleving is er in het huidige ‘informatie en communicatietijdperk’ nauwelijks sprake van “[...] een

algemeen aanvaarde aanpak van media-educatie”.¹⁵³ Zowel binnen Nederland als wereldwijd bestaan er vele visies op de doelstellingen van media-educatie en op de uitvoering ervan in de praktijk. Zowel de *Raad van Cultuur* als de *Raad van Europa*, de *Europese Unie* en de Amerikaanse organisatie *Unesco* (voor onderwijs, wetenschap en cultuur) houden zich bezig met het onderwerp. Deze adviesraden delen de opvatting dat media-educatie waar mogelijk geïntroduceerd zou moeten worden binnen nationale curricula, evenals binnen “[...] tertiary, non-formal and life-long education”.¹⁵⁴ Maar over hoe media-educatie als vakgebied in het onderwijs praktisch ingevuld moet worden is vooralsnog geen consensus bereikt. “Overtuigd zijn van de noodzaak van media-opvoeding is één zaak, een succesvolle media-opvoedpraktijk ontwikkelen een tweede”.¹⁵⁵

3.4 Een integrale visie op media-educatie

De ontwikkelingen in het zoeken naar overeenstemming in de totstandkoming van een internationale media-educatieve praktijk, bewegen zich het laatste decennium meer in de richting van een onderzoeksgerichte “integrale visie” op

¹⁵³ Sleurink en Van den Berg, 2000, 9.

¹⁵⁴ Adolf Grimme Institut, 2000, 14. “Das Adolf Grimme Institut zählt zum kleinen Kreis renommierter Forschungs- und Dienstleistungseinrichtungen in Europa, die sich mit Fragen der Medienpolitik und Kommunikationskultur befassen. Das Adolf Grimme Institut versteht sich als Forum für die kommunikationspolitische Debatte in der Bundesrepublik Deutschland und leistet medientheoretische und medienpraktische Bildungsarbeit”. <http://www.grimme-institut.de/>

¹⁵⁵ Len Masterman, specialist in media-educatie, geciteerd in Thomassen, 1999, 64.

¹⁵² Raad voor Cultuur, 1996, 1-2.

media-educatie, waarin er plaats is voor zowel esthetische vorming en technische en cinematografische aspecten als voor het verwerven van kennis over de relatie tussen media en maatschappij.¹⁵⁶ Een interessant voorbeeld van een dergelijke integrale benadering is te vinden in de docentgerichte beschouwing van mediaspecialist Sue Lockwood Summers, die met een aantal uitgangspunten een theoretische basis voor de gehele media-educatie probeert te scheppen.¹⁵⁷

Summers' benadering van media-educatie geeft blijk van een integrale visie op media, want vorm en inhoud van mediaberichtgeving zijn in haar uiteenzetting nauw met elkaar verbonden. Elk medium heeft een eigen 'grammatica' – verbeeldt de realiteit op zijn eigen specifieke wijze – en een eigen esthetische vormgeving en entertainende kwaliteiten. Media-uitingen beschouwt zij als constructies die verschillende versies van de werkelijkheid verbeelden. Het publiek baseert hierop een oordeel over die werkelijkheden, maar wordt tevens beïnvloed door individuele factoren, persoonlijke behoeften en morele standpunten. Kennis van die grammatica en reflectie op het eigen oordelen is daarom een belangrijk onderdeel van media-educatie, aldus Summers.

Media-educatie heeft volgens Summers ten doel mensen bewust te maken van de mate waarin de media beïnvloed worden door commerciële en politieke overwegingen, en hoe die invloed zijn weerslag heeft op de inhoud, techniek en verspreiding van mediaproducten. In lijn met Rosenstone's expliciete benadering van de historische film, levert Summers met deze uitgangspunten voor het

vakgebied media-educatie de bouwstenen aan voor een media-gerichte analyse, waarbij mediavormen op hun eigen grondbeginselen, kwaliteiten en functioneren worden bestudeerd en beoordeeld.

3.5 Aansluiting op het voortgezet onderwijs

Afgezien van hogere opleidingen op het gebied van media en communicatie, is er relatief weinig aandacht voor film in het onderwijs in Nederland, ondanks dat een integrale onderzoeksgerichte benadering van media-educatie goed aansluit bij de zogeheten *Tweede Fase* op het voortgezet onderwijs (havo/vwo).¹⁵⁸ De Nederlandse overheid zet kunstvakken in het onderwijs steeds explicieter in ten behoeve van de stimulatie van toekomstige cultuurparticipatie en de vergroting van de culturele competentie.¹⁵⁹ Aansluitend op de in 1993 ingevoerde 'basisvorming' op de onderbouw van het voortgezet onderwijs, waarin onder andere het aantal verplichte vakken is vastgesteld, werd in 1999 de *Tweede Fase* ingevoerd. De tweede fase is een vernieuwing van het traject dat leerlingen van het voortgezet onderwijs afleggen na de eerste jaren van basisvorming. Alle verplichte vakken zijn in deze *Tweede Fase* ingedeeld in 'profielen',¹⁶⁰ waarbij de geïntegreerde kunst- en cultuurvakken Culturele Kunstzinnige

¹⁵⁸ Thomassen, 1999, 65. Nota bene: momenteel kent ook de vmbo-richting verplicht CKV-onderwijs. Wegens het verschil in onderwijsstructuur met havo en vwo zal ik daar nu niet verder op ingaan. Zie voor meer informatie: <http://www.cultuurplein.nl/vo/praktijk/leerlijn/ckvvmbo>

¹⁵⁹ Haanstra, 1999, 253.

¹⁶⁰ Dit zijn de profielen 'Cultuur en Maatschappij', 'Economie en Maatschappij', 'Natuur en Gezondheid' en 'Natuur en Techniek'.

¹⁵⁶ Thomassen, 1999, 18.

¹⁵⁷ <http://www.mediaalert.org/>

Vorming (CKV) of Klassieke Culturele Vorming (KCV) onderdeel zijn van elk profiel.

CKV en KCV hebben, naast de doelstelling van latere cultuurparticipatie, gemeen dat leerlingen kennis opdoen van culturele kunstzinnige onderwerpen door middel van het zelf doen van onderzoek, waarbij het leren verwerven en verwerken van informatie centraal staat. Het is de bedoeling dat de leerling leert te reflecteren op de eigen ervaringen en verbanden te leggen tussen deze ervaringen. Aan de hand van thema's wordt gezocht naar verbanden tussen verschillende kunst disciplines, culturele uitingen en omstandigheden van tijd en plaats.¹⁶¹ CKV en KCV hebben diensgevolge een sterk reflectief en vakoverstijgend karakter. Leerlingen van CKV en KCV moeten leren om verbanden te leggen tussen kunst en cultuurverschijnselen en de wereld om hen heen. Media-educatie sluit wat dat betreft dus goed aan bij de doelstellingen van deze vakken.

Toch is er van een apart onderdeel media-educatie feitelijk geen sprake binnen het Voortgezet Onderwijs concludeert Frederike Vonk in 1999.¹⁶² Van de kunst disciplines die scholen aanbieden onder de noemer CKV, is audiovisuele vormgeving – waaronder fotografie, film en video, televisie en digitale media - slechts een klein onderdeel. Voor film is dus weinig tijd gereserveerd, behalve binnen het onderdeel 'culturele activiteiten' (behorende bij CKV1). CKV-leerlingen krijgen hierin vaak de mogelijkheid één of meerdere films te bekijken in het kader van een culturele activiteit, waar zij naderhand op moeten reflecteren. De keuze voor de film

hangt af van de eisen vanuit de docent. Deze eisen aan de kwaliteit (esthetische of informatieve waarden) kunnen zeer verschillen: niet altijd wordt ook de populaire speelfilm toegestaan. "De manier waarop de docent culturele activiteiten aandraagt of oplegt en de eisen die hij eraan stelt, hangt samen met zijn opvattingen over zijn culturele taak. [Er zijn] docenten die hun leerlingen cultureel willen verheffen [er zijn ook] docenten die volledig aansluiten bij het cultureel niveau van de jongeren".¹⁶³ Alleen in het laatste geval is er ruimte voor populaire films. Het is maar de vraag of historische speelfilms daarbij aan bod komen. De problematische kenmerken van dit specifieke medium zijn al met al geen vanzelfsprekende aandachtspunten in het curriculum van CKV(1).

Voor Klassieke Culturele Vorming, dat verbonden is aan de klassieke talen Latijn en Grieks en in plaats van CKV wordt gegeven aan leerlingen met één van deze talen in het pakket, geldt eender een tijdgebrek. Maar binnen dit vak is de historische film wel makkelijker plaatsbaar, want KCV richt zich specifiek op de kunst en cultuur van de oudheid (het Griekse en Romeinse verleden) en de invloed die daarvan doorwerkt op de geschiedenis en het heden. De nadruk ligt op de antieke literatuur, dramaturgie, beeldende kunst en architectuur. Stof met betrekking tot media beperkt zich diensgevolge tot de audiovisuele reproductie van de oudheid in film, op televisie en andere media. Dit raakt beslist aan de kern van media-educatie en de historische film in het bijzonder (het inzichtelijk maken van de manier waarop media de klassieke historie vormgeven), maar blijft desalniettemin beperkt tot de klassieke geschiedenis.

¹⁶¹ Thomassen, 1999, 66.

¹⁶² Vonk, 1999, 49.

¹⁶³ Gloudemans en Martens, 2000, 19-22.

“Een geïntegreerde aanpak van media-educatie is in eerste instantie wellicht het “makkelijkst” te realiseren in de geschiedenisles” constateert Ten Kate in zijn onderzoek naar het gebruik van film in de geschiedenisles.¹⁶⁴ Het gebruik van audiovisueel materiaal is geen verplicht onderdeel binnen het vak geschiedenis (profiel Economie en Maatschappij en Cultuur en Maatschappij), maar het examenprogramma geschiedenis biedt aldus Ten Kate voldoende aanknopingspunten voor lesstof over de audiovisuele representatie van de geschiedenis. Binnen het examenprogramma geschiedenis moeten leerlingen onderzoekopdrachten over een historische gebeurtenis, historisch proces of vraagstuk uitvoeren, met behulp van literatuurstudie en het gebruik van informatie- en communicatietechnologie (ICT). Tevens is er ruimte voor een vrije opdracht waarin de visualisering van het verleden centraal zou kunnen staan.

Het doel van het examenprogramma is de leerling informatie- en onderzoeksvaardigheden bij te brengen, zodat deze aan de hand van gegevens of zelfgeformuleerde vragen bruikbare informatie kan selecteren en bronnen kan inventariseren. De leerling moet daarbij verschillende bronnen van elkaar kunnen onderscheiden op betrouwbaarheid en representativiteit. Tevens dient de leerling historische verschijnselen, processen en veranderingen te kunnen verklaren en zich te kunnen verplaatsen in de ideologische waarden, normen en belangen van historische personen, rekening houdend met de beweegredenen voor het handelen van deze personen. Een andere belangrijke vaardigheid die Ten Kate opnoemt is het kunnen vormen van een weloverwogen

beeld van historische gegevens op basis van een analyse van één of meer bronnen. Hiervoor moet de leerling het verschil zien tussen feiten, meningen, vooroordelen en stereotypen en begrijpen hoe de totstandkoming van wetenschappelijke historische feiten plaatsvindt.

Ook binnen het curriculum van de geschiedenisles behoort reflectie van het individu op het eigen denken binnen een tijd- en plaatsgebonden cultuur, op de onmogelijkheid om objectief naar andere culturen en tijden te kijken, op de - in de woorden van Ten Kate - de ‘standplaatsgebondenheid’ van het individu. De (vwo)leerling kan derhalve beargumenteren dat een objectieve weergave van historische feiten onmogelijk is, maar dat het streven naar “intersubjectieve interpretaties” toch van wezenlijk belang is.¹⁶⁵ Dit sluit naadloos aan bij het debat over de historische speelfilm als historische bron. In de onderwijspraktijk blijkt de combinatie van film – van historische speelfilm in het bijzonder - met educatie echter niet zo makkelijk te realiseren.

3.6 Filmeducatie in de praktijk

Zowel Ten Kate, Thomassen als Vonk vermelden in hun onderzoek nog niet tevreden te zijn met de uitvoering van media-educatie (met de nadruk op film) op het voortgezet onderwijs in Nederland. De mogelijkheden voor media-educatie op het voortgezet onderwijs zijn er, maar de praktijk is nog niet voldoende ontwikkeld. Dat de uitvoering van media-educatieve praktijken achterblijft op de verscheidene doelstellingen die vanuit enerzijds het examenprogramma en anderzijds de academische vakgebieden (filmwetenschap,

¹⁶⁴ Ten Kate, 2002, 11-12.

¹⁶⁵ Ten Kate, 2002, 12.

geschiedkunde) gesteld worden, is voor een groot deel te danken aan onscherp zicht op de inhoud van die praktijk, welke veelal tot de verantwoording hoort van de uitvoerders van die praktijk: namelijk de docent. Naast de historicus die lesgeeft aan de Universiteit, zijn dit de docenten voor CKV (afkomstig van de vroegere beeldende vormingvakken als tekenen/kunstgeschiedenis en handenarbeid) en docenten voor het vak KCV (docenten Klassieke Talen en Cultuur) op de middelbare school. Met betrekking tot de historische film kunnen we hiertoe uiteraard de docent Geschiedenis meerekenen. Normaliter zijn geen van deze leerkrachten geschoold als mediaspecialist of filmanalist. Dit is niet alleen in Nederland het geval. Zo pleit Fuller om deze reden voor de ontwikkeling van *media literacy* bij historici en docenten in Amerika. Film moet wel vakkundig gebruikt worden, waarschuwt Fuller. Te vaak falen instructoren, door een gebrek aan ervaring en kennis, in het ten volle benutten van het potentieel van het medium.¹⁶⁶

Ten Kate kan dit beamen uit eigen ervaring. Geschiedenisdocenten die het klaslokaal verruilen voor de bioscoopzaal of filmfragmenten in de klas gebruiken, doen een aanzet tot media-educatie, maar vaak op een ondoordachte manier. Ten Kate vreest dat kritische analyse van de getoonde films of fragmenten uitblijft en dat de beelden als het ware voor zichzelf moeten spreken. Hij vraagt zich af hoe een leerling in staat kan worden gesteld de waarde van een historische film in te schatten, zodat deze film een zinnige

bijdrage kan leveren aan “de informatiestroom over een bepaalde historische gebeurtenis”.¹⁶⁷

In Nederland zorgen onderwijsinstellingen zelf voor de precieze invulling van media-educatieve praktijk aan de hand van de wettelijk vastgelegde kerndoelen en eindtermen voor de vakken geschiedenis, CKV en KCV. Dit naar aanbeveling van de *Stichting Leerplan Ontwikkeling* (SLO), deskundig in leerprocessen en lesmethoden.¹⁶⁸ Bijscholing van deze docenten en voorbereiding van toekomstige docenten is van groot belang om de inhoud van deze vakken te laten voldoen aan media-educatieve doelstellingen, juist omdat de docenten invulling geven aan wat er inhoudelijk over media en film in het bijzonder wordt gezegd, is Vonk van mening.¹⁶⁹ Zij denkt dat docenten wat betreft media-educatie vaak niet verder komen dan het kant en klare lesmateriaal dat wordt uitgegeven door educatieve uitgeverijen (zoals ThiemeMeulenhoff, Malmberg, Wolters-Noordhoff).

Dergelijke uitgeverijen gebruiken volledig ontwikkelde lesmethodes waarbij zij meestal uitgaan van het opgestelde examenprogramma en de adviezen van de SLO omtrent de invulling van de betreffende vakken. Alle onderdelen van het vak (die in een bepaald schooljaar aan de orde komen) moeten in het materiaal vertegenwoordigd zijn. Het lesmateriaal vormt de leidraad van de inhoudelijke structuur van de lesstof door middel van hoofdstukken, themakaternen en opdrachten. Het onderwerp film (dit kan elke film zijn, afhankelijk van de

¹⁶⁶ Fuller, 1999.

¹⁶⁷ Ten Kate, 2002, 11-12.

¹⁶⁸ Stichting Leerplan Ontwikkeling, 2001.

¹⁶⁹ Vonk, 1999) 49.

voorkeur van de ontwikkelaars) komt in meer of mindere mate, soms slechts zijdelings, aan bod. Er is echter zelden sprake van structurele diepgaande analyse, waardoor kennis van de verschillende aspecten van het medium film - de productie, distributie en ontvangst alswel de esthetische, inhoudelijke en sociologische aspecten – niet anders kan dan fragmentarisch blijven. Daarbij doen dergelijk lespakketten dienst voor meerdere jaren (anders wordt de productie te duur), waardoor binnen het lesmateriaal niet op actuele ontwikkelingen en gebeurtenissen ingespeeld kan worden.

Docenten kunnen natuurlijk naar eigen initiatief de actualiteit betrekken bij de lesstof, maar bij gebrek aan ervaring en kennis is het voor hen vaak een te lastige opgave actuele films in hun les op te nemen. Bovendien speelt het tijdgebrek goedwillende docenten parten. Het ontwikkelen van een pedagogisch verantwoord en voor studenten interessant en aantrekkelijk lesmateriaal (inclusief hanteerbare didactische werkvormen), is – ook zonder veel inhoudelijke studie van filmtheorie – behoorlijk ingewikkeld en tijdrovend. Ook al is een docent nog zo enthousiast over de potenties van het medium film en tevens bereid uren te steken in het gebruik van film als bijdrage aan diens lesstof of als historische bron, dan nog lopen zij aan tegen het vaste en beperkte aantal uren dat zij te besteden hebben voor een veelvoud aan (verplichte) culturele en kunstzinnige onderwerpen en activiteiten, waarvan film slechts één onderdeel uitmaakt.

De docent staat er echter niet helemaal alleen voor. Voor ondersteuning op het gebied van media- en filmeducatie kan de docent terecht bij diverse organisaties en instellingen die zich profileren op het gebied van media-educatie voor jongeren en

die zich dikwijls speciaal richten op de eerdergenoemde verplichte (overigens gesubsidieerde) CKV-activiteiten. Het *Nederlands Instituut voor Filmeducatie* (NIF) is een gesubsidieerde projectorganisatie die actief is in het – samen met andere organisaties en (onderwijs)instellingen – ontwikkelen van filmeducatieve activiteiten voor kinderen, jongeren, studenten, volwassenen en docenten. Een van hun lopende projecten, gericht op buitenschoolse cultuurparticipatie door jongeren en CKV-leerlingen in het bijzonder, is *MovieZone*.¹⁷⁰ Met een wisselend aanbod van meer dan twintig films tracht men jongeren te interesseren voor producties die meestal hoogdrempeliger en minder toegankelijk zijn dan de *mainstream* Hollywoodfilm. Elke film wordt ingeleid met beknopt tekstueel informatiemateriaal over de productie, de makers en het inhoudelijke verhaal. Over de invulling van de lesinhoud van CKV (wat de leerling dient te doen met de filmische ervaring) geeft het NIF advies aan de docent.

Een andere instelling op het gebied van media-educatie is het *Media Expertise Centrum* (MEC), een onafhankelijk en internationaal georiënteerd instituut dat zich toelegt op het ontwikkelen van mediadeskundigheid en het bevorderen en ondersteunen van mediacompetentie.¹⁷¹ Het instituut houdt zich bezig met initiatieven om een goed functionerend educatief circuit te ontwikkelen ter bevordering van mediacompetent gedrag, zoals het ontwikkelen van lesprogramma's en het bieden van pedagogische ondersteuning. Voor mediadeskundige ondersteuning kunnen

¹⁷⁰ <http://www.moviezone.nl>

¹⁷¹ <http://nfi-mec.nl>

docenten tevens terecht bij de vele centra voor culturele en kunstzinnige vorming en educatieve organisaties die buiten- en binnenschoolse workshops, trainingen, filmvertoningen en lesmaterialen organiseren op het gebied van media en film. Jongeren komen zo op een actieve manier in aanraking met de esthetische en technische kanten van het medium en leren hoe visueel beeldmateriaal tot stand komt door het zelf te maken. Men wil met media-educatie het publiek proberen te bereiken dat blootstaat aan mediaproducten en -berichtgeving. Ook het vmbo, het basisonderwijs en de volwasseneneducatie zijn daarom doelgroepen van de genoemde organisaties.

Nederland kent al met al een groot scala aan mogelijkheden en initiatieven voor de praktijk van media-educatie buiten het onderwijs, die ter ondersteuning kunnen dienen voor docenten. De lesinhoud en de activiteiten op het terrein van media-educatie worden dan ook door het Platform Media-educatie - sinds mei 2000 en met subsidie van het Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen – gemonitord met als primair doel deze op elkaar af te stemmen en te zoeken naar aansluiting met het onderwijs. Voor filmeducatieve middelen en voor de invulling van CKV-activiteiten kunnen docenten dus terecht bij deskundigen. De nadruk ligt hier echter op CKV. Geschiedenis en KCV als vakgebieden die eveneens openstaan voor media-educatie worden nauwelijks aangesproken door genoemde organisaties.

Daarnaast gaat de aandacht stelselmatig uit naar kwalitatief hoogstaande films (denk hierbij terug aan de discussie over kwaliteitscriteria zoals besproken in hoofdstuk 2), ten koste van de populaire cultuuruitingen. Bovendien centreren veel media-educatieve praktijken zich rond de

technische totstandkoming en de distributie van het medium en rond beeldmanipulatie in de mediaberichtgeving. De speelfilm als historische bron en de problematiek rondom de visualisering van het verleden en de invloed daarvan op de historische beeldvorming, krijgen in het media-educatief offensief niet de belangstelling waarvoor auteurs als Rosenstone, Toplin, Aberth, Fuller, Stevens, Howard en Ten Kate zich inzetten. Ondanks de mogelijkheden van het medium en van media-educatie als middel voor het aanleren van kritische beschouwing blijft de historische film in de binnen- en buitenschoolse praktijk van media-educatie onderbelicht.

3.7 De historische film veronachtzaamd

Als subject van een voortdurend en verhit academisch debat over beperkingen, (on)mogelijkheden, kwaliteiten en invloeden, als commercieel product van de entertainment-industrie *en* als geliefd amusement in de populaire cultuur, is de historische speelfilm een complex, veelomvattend en krachtig fenomeen in de hedendaagse Westerse cultuur dat gewoonweg niet veronachtzaamd kan en mag worden. Daarom juich ik initiatieven die blijk geven van inzicht in het belang van de populaire historische speelfilm in eerste instantie alleen maar toe. Aan de hand van zijn onderzoek van film in de geschiedenisles bijvoorbeeld, stelt Ten Kate diverse strategieën voor die volgens hem wenselijk en werkbaar zijn voor een lesmethode waarin de historische film (zowel speelfilms als documentaires) binnen de geschiedenisles in het voortgezet onderwijs behandeld kan worden, waarbij zowel esthetische als technische en sociale aspecten aan bod komen.

Fuller noemt in haar artikel diverse praktijkvoorbeelden van geslaagde pogingen de obstakels te overkomen bij het

gebruik van film in de geschiedenisles. Deze getuigen van de potenties van film om leerlingen en studenten aan het denken te zetten over hoe en waarom het verleden op bepaalde manieren verbeeld wordt in media en om hen bewust te maken van de problematiek van betekenisgeving. Met deze reden omschrijft Geschiedenisdocent Stevens enthousiast het succes dat hij behaalt met zijn *unit American History through feature films*:

Occasionally, high school students return to explain to me that this unit has “ruined” popular films for them, because they see the manipulation of the filmmakers and advertisers and the [...] repetitions of great moments in historic films they have seen in my class. If they leave with a clear sense of the major events and movements of the Twentieth Century, a sense of the vastness of history that comes from in-depth study, and valuable media literacy, this unit is successful.¹⁷²

Het voordeel van de lespraktijken ontvouwt door Fuller en Stevens is het workshop- of werkcollege-achtige karakter van de *units*. De lessen bestrijken meerdere uren per week, een aantal weken lang, zodat er binnen een korte periode diepgaande kennis opgedaan wordt van filmanalyse, filmtheorie, historische gebeurtenissen en historiografische processen (waaronder semiotiek, de leer van de betekenisgeving). De instructie wordt afgewisseld met filmvertoningen, groepsgesprekken, klassikale discussies en (huiswerk)opdrachten. De grootste limitaties zijn volgens Stevens de leeftijd van de studenten en de tijd. Hier wil ik de kennis en ervaring van de docent aan toevoegen.

Hoe doelmatig de strategieën van Ten Kate en hoe bewonderenswaardig de praktijkvoorbeelden van Fuller en

Stevens ook zijn, binnen de mogelijkheden voor de media-educatieve praktijk in het Nederlandse voortgezet onderwijs maken bovengenoemde limitaties deze initiatieven maar tot op zekere hoogte navolgbaar. Het zijn namelijk allemaal modellen voor hoe de *docent* film aan de man moet brengen door middel van media-educatie. Filmeducatie is echter moeilijk te realiseren voor de meeste van de desbetreffende docenten. Zij missen veelal specialistische kennis van het medium film, moeten zich bijscholen, kampen met tijdgebrek en ontberen vaak gewoonweg de ‘bezieling’ om met *checklist*, vragenschema en andere handreikingen films te deconstrueren en te implementeren in hun lesstof. Waarom al die moeite wanneer zij ook kunnen terugvallen op uitgewerkt lesmateriaal en programma’s van uitgeverijen en andere instellingen, waarvan de implementatie minder tijd kost?

De praktijk leert ons, zoals Ten Kate ook aangeeft, dat films fragmentarisch, eenzijdig en soms te gemakkelijk en gedachteloos door leerkrachten worden ingezet als bijdrage aan het cultureel-historisch onderwijs. Dat gaat volledig voorbij aan de potentie van het medium film om het denken over het verleden te ‘revisiëren’. Mijns inziens leveren praktijkvoorbeelden en strategieën voor het analyseren van films geen goede oplossing voor dit probleem, omdat de oplossing ervan immer bij de docent wordt gelegd. De doelstellingen van de vakken CKV, KCV en Geschiedenis – zo ook de lesmethodes van educatieve uitgeverijen voor deze vakken – bevatten wel perspectieven voor het gebruik van de historische speelfilm, maar geven de media-ondeskundige docent daarin geen ondersteuning. Daarom is het belangrijk dat buitenschoolse expertisecentra (zoals de SLO en bijvoorbeeld

¹⁷² Stevens, 2003, 68.

het NIF en het MEC) zich inzetten voor ondersteuning en bijscholing van docenten in media-educatieve praktijken en voor het ontwikkelen van uitgebreid lesmateriaal en lesmethodes. Maar de huidige praktijk getuigt echter van te weinig aandacht voor de historische en populaire speelfilm als bijdrage aan de cultureel-historische vakken. Samenwerking tussen filmdeskundigen, geschiedkundigen en onderwijskundigen is daarom een voorwaarde. Om Landy te herhalen: het is praktischer om kennis te bundelen met als doel het ontwikkelen van een integrale methode voor het begrijpen van geschiedenis aan de hand van afbeeldingen en fictionele vormen.

Ik kan dit staven aan mijn eigen ervaringen als stagiair cultuureducatie in een Gymnasium vwo4 klas. In een team met twee studenten Oudheidkunde ontwikkelden we voor het vak KCV een media-educatief lespakket over de historische spektakelfilm *Gladiator*. Het lespakket bestaat uit historische informatie over de gladiatoren, uitleg over de werking van filmische middelen, cinematografische technieken, montage en geluid; feit en fictie in *Gladiator* en de invloed van films op de beeldvorming van de geschiedenis; een historiografisch deel waarin het veranderde denken over de Romeinse geschiedenis en de rol van gladiatoren nader wordt bekeken en tot slot een terugkoppeling van al deze zaken naar het heden. Op basis van de eisen van de docent, de leerdoelen en domeinen van het vak KCV en onze gebundelde kennis en vaardigheden op het gebied van film, educatie en geschiedenis, produceerden we een lespakket dat aansloot op de lesmethode van de docent, op de leerdoelen van KCV en media-educatie en op de belevingswereld en media-ervaringen van de leerlingen.

3.8 Expertisecentrum voor de historische film

Mijn betoog over de bijdrage van de populaire historische speelfilm in het cultureel-historisch onderwijs wil ik tenslotte afsluiten met een pleidooi voor de oprichting van een expertisecentrum dat de historische speelfilm onder de loep neemt en dat zich onderzoek naar – en educatie van – de werking en invloeden van de visualisering van het verleden ten doel stelt. Alleen binnen een dergelijk expertisecentrum kunnen de kennis en kunde van verschillende vakgebieden en specialisten effectief worden gebundeld. De volgende taken lijken mij in dit kader van belang:

- het doen van onderzoek naar de werking van narratieve conventies van de historische speelfilm als specifiek filmgenre;
- het doen van onderzoek naar de rol en de invloed van de historische speelfilm (als massamedium en product van de entertainmentindustrie) in de Westerse populaire cultuur;
- de analyse van de mogelijkheden en de kwaliteiten van de historische film als bron voor historische informatie voor het doen van een bijdrage aan cultureel-historisch onderwijs en van de plaats van de historische film binnen de (huidige en mogelijke) praktijk van media-educatie;
- nationale en internationale bemiddeling als intermediair tussen specialisten van verschillende academische vakgebieden en tussen diverse organisaties en instellingen die zich bezig houden met film, geschiedenis en media-educatie (hierbij is aansluiting op het *Platform Media-educatie* wellicht wenselijk);
- toenadering zoeken tot docenten, hun werkwijze en wensen betreffende filmeducatie in kaart brengen en het organiseren van bijscholing en workshops voor docenten en

leerkrachten die historische speelfilms (willen) hanteren in hun vakgebied;

- de ontwikkeling van educatief materiaal, bedoeld voor cultureel-historische vakken in het voortgezet onderwijs (havo, vwo en vmbo) en eventueel ook voor het basis- en volwassenenonderwijs. Inhoudelijk dient het lesmateriaal:
 - enerzijds te voldoen aan de leerdoelen van de examenprogramma's voor de betreffende vakken en te kunnen aansluiten op het materiaal van de educatieve uitgeverijen en de themakaternen van CKV en KCV en de historische thema's die behandeld worden in het geschiedenisonderwijs, zodat implementatie in de lesstof van docenten die dit materiaal gebruiken vergemakkelijkt wordt, en anderzijds ook op zichzelf kunnen staan als afgeronde *unit* (zoals de lesmethode van Stevens) waardoor diepgaande en gestructureerde filmanalyse mogelijk is.
 - kritische analyse en beschouwing van de historische speelfilm aan te sporen, waarbij deze te plaatsen in de culturele en sociale context en te vergelijken met andere mediavormen die het verleden visualiseren, zoals de non-fictie (documentaire) film, de experimentele film, journalistieke berichtgeving en computergames;
 - aansluiting te zoeken op de actualiteit en de populaire cultuur (meest geziene, populaire, ophefmakende films) en de aandacht te vestigen op de concepten van 'hoge' en 'lage' cultuur en de discussie over kwaliteitscriteria;
 - deze cultuurkritische discussie en het - in dit onderzoek uiteen gezette - debat rondom de problematiek van de populaire historische speelfilm onderwerp te maken van analyse, want juist de tegenstrijdigheden in het discours

geven inzicht in hoe het denken over media, geschiedenis en popularisering aan verandering onderhevig is en hoe relatief 'waarheid' eigenlijk is. Door de standpunten van voor- en tegenstanders van de historische film als historische bron onderdeel uit te laten maken van de lesstof, vraag je de student om *na te denken over het denken over (het verbeelden van) het verleden*.

Deelconclusie 3

Aan de hand van de betogen van Toplin, Landy en de verslagen van praktijkvoorbeelden waarbij de historische film een nuttige en levendige bijdrage leveren aan het onderwijs, ben ik tot de conclusie gekomen dat de educatieve mogelijkheden van dit medium voldoen aan de doelstellingen voor media-educatie en aansluiten bij de culturele en historische vakken op het huidige voortgezet onderwijs in Nederland. De problematiek rondom de historische film als historische bron is complex en het debat erover heeft weinig praktijkgerichte kennis opgeleverd. Ik ben er echter van overtuigd dat de mogelijkheden van media-educatie om deze problematiek te ondervangen aanzienlijk zijn.

Desalniettemin kan de populaire of *mainstream* historische speelfilm alleen een dergelijke educatieve bijdrage leveren aan cultureel-historisch onderwijs wanneer de relevantie van deze problematiek in de huidige mediale maatschappij algemeen erkend wordt binnen de vakgebieden geschiedenis en filmwetenschap, alswel binnen onderwijs- en culturele instellingen. Ik denk dat niet alleen de problematiek maar ook *het debat zelf* aan de kaak moet worden gesteld, zoals Toplin doet in zijn verhandeling over het communicatieprobleem tussen eerdergenoemde vakgebieden. Ten behoeve

van de verdere ontwikkeling van een onderzoeksgerichte integrale benadering van media-educatieve praktijken, waarbinnen docenten de potenties van de historische speelfilm goed kunnen benutten, is samenwerking vereist tussen de verschillende vakgebieden die de historische speelfilm ter discussie stellen.

Vanuit deze gedachtegang pleit ik voor een centrum waar de expertise van diverse specialisten op alle relevante gebieden samengevoegd kan worden, met als doel het onderzoeken van de mogelijkheden binnen het cultureel-historisch onderwijs voor de historische speelfilm. De basis hiervoor ligt in de ideeën, kennis, expertise, praktijkvoorbeelden en lespraktijken waarover ik in de drie delen van dit onderzoek heb gesproken en waarvan ik dankbaar gebruik heb gemaakt in het vormen van mijn betoog. Deze zijn zeker niet onbruikbaar voor de toekomstige ontwikkeling van een integrale benadering van media-educatie waarin de populaire historische speelfilm een waardevolle bijdrage heeft.

Vraagstukken betreffende de bijdrage van populaire speelfilms als historische bron aan media-educatieve praktijken in Nederland en betreffende de problematiek rondom de visualisering van het verleden in dergelijke films dienen meer aandacht te krijgen binnen het media-educatief discours. Vanuit een specialistisch kenniscentrum kunnen daar de juiste voorwaarden voor geschapen worden, mits dit centrum een duidelijke plaats en functie kan verwerven binnen huidige de infrastructuur van media- en filmeducatie in Nederland en het netwerk van organisaties dat zich daar mee bezighoudt. Het is vooralsnog de vraag in hoeverre er ruimte is voor een dergelijk instituut voor de (populaire) historische speelfilm als

historische bron. Met dit onderzoek wil doe ik derhalve een aanzet tot verder onderzoek naar de uitvoerbaarheid en de mogelijke positie van een dergelijk instituut binnen media-educatieve instellingen in Nederland. Actuele nationale en internationale ontwikkelingen en expertise op het gebied van media-educatie en de historische film zouden als leidraad kunnen dienen bij een dergelijk onderzoek.

Conclusie

In dit onderzoek naar de problematiek, het wetenschappelijke debat en de media-educatieve praktijk omtrent de visualisering van het verleden in de populaire historische speelfilm, heb ik aan de hand van vele auteurs en voorbeelden inzichtelijk willen maken op welke wijze dit specifieke medium - ‘freed from the necessity of proof’ – het verleden visualiseert. Hiertoe heb ik mij gericht op *mainstream* (gestandaardiseerde) verfilmingen van historische gebeurtenissen, personen en/of periodes, zoals die worden geproduceerd in de Westerse filmindustrie bekend onder de benaming ‘Hollywood’. Het zijn deze films die de meeste aantrekkingskracht uitoefenen op het grote publiek, maar die historici en andere critici wantrouwen vanwege de twijfelachtige omgang met feiten en ficties. Dit dilemma maakt de populaire historische speelfilm het centrum van een uitermate interessant, maar weinig effectief debat tussen voor- en tegenstanders van visuele representaties van historische gebeurtenissen, over de vermeende (on)mogelijkheden van het medium speelfilm om geschiedenis te kunnen ‘schrijven’; om te kunnen dienen als historische bron.

De problematiek van de moeilijk als genre te definiëren historische speelfilm ligt besloten in de grondbeginselen van de filmische structuur. De *mainstream* Hollywoodfilm vertelt een verhaal aan de hand van gestandaardiseerde narratieve conventies, inherent aan de klassieke manier van vertellen in elke Hollywoodfilm. Aangezien deze conventies van *mainstream* film het de filmmakers onmogelijk maken om binnen de normen van de geschreven geschiedenis te blijven,

wordt de historische werkelijkheid gefictionaliseerd door middel van condensatie, modificatie, manipulatie en inventie van bestaande data en de inventie van nieuwe ‘data’.

Populaire historische speelfilms presenteren zich als een transparant ‘venster op de historische wereld’ en proberen het eigen functioneren als medium te verbergen door een illusie geschapen van echtheid en authenticiteit aan de hand van realistisch aandoende omgevingen en objecten. Het doel daarvan is de totstandkoming van een zogenaamde *cinematic reality*, waarbij het cruciaal is dat het getoonde overkomt als ‘echt’ voor het bewerkstelligen van *suspension of disbelief* bij de kijker. Met de ontwikkeling van CGI-technieken worden de mogelijkheden voor de maakbaarheid van zulk ‘perceptueel realisme’ steeds groter. Omdat film een belangrijke rol speelt in het vormen van de denkbeelden van de toeschouwer over hoe ‘realiteit’ er uitziet of eruit hoort te zien, heeft de beeldenstorm van realistische representaties van het verleden in populaire media grote invloed op het collectief geheugen. Historici en ander critici vrezen dat dergelijk illusionair realisme zou kunnen leiden tot homogenisering en marginalisering van de historische werkelijkheid.

Daarnaast waarschuwen critici voor *Cinematic subjectivity* waarbij een geschiedenisbeeld ontstaat dat vanuit individuele handelingen en motieven begrepen wordt. Omdat de populaire historische speelfilm ten behoeve van entertainment focust op een immersieve emotionele ervaring - die alleen kan ontstaan in een proces van identificatie en

suspension of disbelieve - staan persoonlijke dramatische verhalen centraal. Hiertoe worden historische personages gestereotypeerd en gefictionaliseerd om als representatieve personen te kunnen dienen in een symbolische strijd tussen goed en kwaad. Via deze *partisanship* communiceren de hoofdpersonen in historische films morele boodschappen en ideologische opvattingen die eerder betrekking hebben op het heden, dan op het verleden.

In de populaire cultuur wordt het verleden herinnerd en verteld in de vorm van verhalen, legenden en mythen, waarbij de morele implicaties van dergelijke vertellingen snel duidelijk gemaakt worden voor het publiek. *Cinematic subjectivity* in historische film is daardoor een middel voor het verspreiden van ideologische opvattingen. De populaire historische film fungeert dan ook als een stuwende kracht in de vorming van nationale en tijdgebonden culturele identiteiten. Historische speelfilms zijn onderhevig aan economische en ideologische opvattingen van de Westerse cultuurindustrie, waarbij commercieel entertainment de historische feiten voorbijstreeft omwille van de recreatieve ervaring. Aangezien het belangrijkste doel van de Westerse cultuurindustrie winstgevende entertainment is, en *niet* het geven van een accurate geschiedenisles, is het verwerken van herkenbare en vertrouwde moderne ingrediënten in verfilmingen van het verleden dus onvermijdelijk. Een historische film vertelt ons derhalve meer over diens makers en hun tijd, dan over sociale condities in het verleden.

Het kritische commentaar op de historische speelfilm legt dan wel de vinger op de zere plek, maar geeft geen inzicht in de *mogelijkheden* van de historische speelfilm als bron voor

informatie over het verleden. In het debat over het hanteren van deze problematiek rondom het visualiseren van het verleden, nemen voor-en tegenstanders van de historische speelfilm als historische bron diverse standpunten in. Zogenaamde ‘traditionele’ historici vinden dat film geen historische bron kan zijn vanwege gebrek aan voetnoten en accuratesse. Film geeft volgens hen een ongewenste illusie van echtheid en doet ongefundeerde claims op de waarheid. Nog maar weinig historici verwerpen film totaal, maar velen zien het medium wel als bedreiging voor het vakgebied en stellen zich daarom afwijzend op. Pogingen tot het visualiseren van het verleden leiden immer nog tot heftige discussies, waarbij de vraag of historische films een bepaalde educatieve waarde bezitten of zouden kunnen dienen als historische bron steeds prominenter onderdeel van het debat is.

Deze afwijzende houding is voor een groot deel te verklaren door te wijzen op het feit dat historici gewend zijn aan schriftelijke productie en verspreiding van historische kennis. Vanuit een *impliciete* benadering stellen zij dezelfde eisen aan film als aan wetenschappelijke teksten. Deze benadering wordt bekritiseerd door filmwetenschappers en andere voorstanders van film als historische bron, die vooral streven naar een *expliciete* benadering van film, waarbij het medium gewaardeerd wordt als een reflectie van sociale en politieke kwesties van de periode waarin het is geproduceerd. Het stellen van nieuwe vragen over de unieke karakteristieken en structuren van het medium film vinden zij belangrijker dan het maken van statische vergelijkingen tussen films en geschiedkundige verhandelingen.

Voorstanders van de historische film als historische bron, waaronder zowel historici als filmwetenschappers, leggen

dikwijls de nadruk op de constructie van narrativiteit binnen de geschiedschrijving, waarbij ook interpretatie van de feiten plaatsvindt, gestuurd door ideologische, politieke en sociale invloeden van buitenaf. Zij baseren zich op postmoderne theorieën over de constructie van concepten als ‘waarheid’ en ‘realiteit’, waarin historische feiten worden beschouwd als sporen uit het verleden die zijn geselecteerd uit een berg informatie, omdat deze het beste passen bij het verhaal dat de historicus wil vertellen. Om deze reden verschilt wetenschappelijke geschiedschrijving niet zoveel van *cinematic history* als verondersteld.

Zij vinden dat historici falen in hun beoordeling van film omdat zij een breder perspectief op het onderwerp ontberen. Deze critici proberen dan ook de geldigheid van het kritische discours van historici onderuit te halen, door hun argumenten te ondermijnen met postmoderne theorievorming. Sommigen menen dat het discours over filmische representatie zich in een impasse bevindt die is geproduceerd door de kritiek vanuit het vakgebied geschiedkunde. Het debat is doelloos geworden, want gericht op een oppositie van populaire cultuur versus hoogstaande kunst en wetenschap. Waar traditionele historici de popularisering en medialisering van de cultuur zien als een bedreiging voor hun vakgebied, daar beschouwen filmwetenschappers en mediafilosofen deze ontwikkelingen meer als onlosmakelijk onderdeel van de huidige sociale en culturele structuur van de Westerse samenleving.

Zij wijzen op de distinctieve eigenschappen van het medium film om geschiedenis vorm te geven op manieren die buiten het bereik liggen van geschreven geschiedenis. Films kunnen niet alleen een gevoel van het verleden verschaffen, een ‘historische sensatie’, maar zijn tevens ‘barometers’ voor

sociale, politieke en culturele contexten. Daarnaast kunnen films de geschiedenis uitdagen, het denken over het verleden ‘revioneren’ en de kijker aan het denken zetten over de verbeelding van onze historie. Binnen filmwetenschap wordt wel vaak onderscheid gemaakt in kwaliteit. Experimentele films hebben daarom de voorkeur boven de *mainstream* film.

Voor- en tegenstanders in dit debat over de historische speelfilm bekritisieren elkaar constant en wijzen op elkaanders misvattingen, zonder zich echt te verdiepen in de ideologische drijfveren en vraagstukken van de ander. De oorzaak voor deze falende communicatie zou te vinden zijn in de methoden en technieken van beide vakgebieden. Deze bevatten elk een distinctieve wijze om hun – overigens vaak overeenkomstige onderwerpen – te benaderen en te omschrijven. Zij stellen verschillende vragen, adresseren andere kwesties, spreken en schrijven in een academische taal die niet overeenkomt. Het debat over de beschreven problematiek rondom de historische speelfilm als bron voor historische informatie (in zowel wetenschappelijk onderzoek als het onderwijs) loopt daardoor de kans te verzanden in oneindige discussies over kwaliteitscriteria, waarbij de populaire Hollywoodfilm, wegens de overwegend negatieve receptie door zowel historici als filmwetenschappers, het onderspit delft.

Vanuit mijn vakgebied cultuur- en media-educatie, vraag ik mij af of een afwijzing van dergelijke populaire verfilmingen van het verleden wel recht doet aan de educatieve mogelijkheden van dit medium of aan de mogelijkheden van de praktijk van media-educatie om de problematische kanten van historische speelfilms op een verantwoorde wijze te hanteren. Erkenning van het belang van dit medium voor

wetenschappelijk onderzoek en het cultureel-historisch onderwijs is essentieel, want als subject van een voortdurend en verhit academisch debat over beperkingen, (on)mogelijkheden, kwaliteiten en invloeden, als commercieel product van de entertainmentindustrie *en* als geliefd amusement in de populaire cultuur, is de populaire (*mainstream*) historische speelfilm een complex, krachtig, doch problematisch fenomeen in de hedendaagse Westerse cultuur. Ik vroeg mij af hoe de praktijk van media-educatie deze problematiek zou kunnen ondervangen en welke rol daarbij is weggelegd voor historici en filmwetenschappers.

In de media-educatieve praktijk is het de bedoeling dat mediavormen op hun eigen grondbeginselen, kwaliteiten en functioneren worden bestudeerd en beoordeeld. Al een eeuw lang kent Nederland diverse esthetische en sociologische benaderingen van media-educatie, die worden toegepast met *media literacy* – het aanleren van mediacompetent gedrag bij het individu – als gemeenschappelijke doelstelling. Momenteel zijn er mogelijkheden voor media-educatie op het voortgezet onderwijs. De leerdoelen en de examen-programma's voor de cultureel-historische vakken CKV, KCV en Geschiedenis sluiten aan bij de doelstellingen van media-educatie en vooral de twee laatstgenoemde vakken bieden mogelijkheden voor een educatieve bijdrage van de (populaire) historische speelfilm als historische bron.

In de onderwijspraktijk blijkt de combinatie van film – de historische speelfilm in het bijzonder – met educatie echter niet zo makkelijk te realiseren voor de meeste docenten van de desbetreffende vakken. Er is nog geen consensus over de uitwerking van de doelstellingen van media-educatie en docenten missen veelal specialistische kennis van het medium

film en kampen met tijdgebrek om zelf films te deconstrueren en te implementeren in hun lesstof. Docenten maken daarom vaak gebruik van uitgewerkt lesmateriaal en programma's van uitgeverijen en culturele instellingen. Deze ondersteunende lespraktijken kunnen echter niet voorkomen dat de potenties van het medium film – de historische speelfilm in het bijzonder – als bijdrage aan het cultureel-historisch onderwijs onvoldoende benut worden.

Vanuit dit inzicht pleit ik voor de oprichting van een expertisecentrum dat zich onderzoek naar en educatie van de werking en invloeden van de visualisering van het verleden en de rol van de historische speelfilm in de populaire cultuur ten doel stelt. Binnen een expertisecentrum voor de (populaire) historische speelfilm kan de communicatie tussen de verschillende vakgebieden en specialisten, instellingen en docenten die zich bezighouden met de historische speelfilm, worden verbeterd. De praktijk van media-educatie kan de problematiek rondom de historische film als historische bron alleen effectief ondervangen wanneer historici *en* filmwetenschappers *en* onderwijskundigen hun specialistische kennis bundelen en toepassen ten behoeve van de ontwikkeling van een integrale onderzoeksgerichte methode van media-educatie. Vooralsnog is uitvoerig onderzoek geboden naar de uitvoerbaarheid en de mogelijke positie van een expertisecentrum voor de (populaire) historische speelfilm binnen de infrastructuur van media- en filmeducatie in Nederland.

Bibliografie

Wetenschappelijke bronnen

Aberth, John. *Knight at the movies, medieval history on film* (Routledge, New York 2003)

Adolf Grimme Institute. 'Draft recommendations from the final report 'Educating for the media and the digital age''. *The future is mixed, media education for a multicultural Europe. Strategies, projects, new approaches*. Ed. A. Kruger e.a. (Marl 2000).

Ankersmit, Frank R. 'Historiography and postmodernism'. *History and Theory* 28:2 (Mei 1989) 137-153.

Black, Joel. *The reality effect* (Routledge, New York 2002).

Bolter, Jay David en Richard Grusin. *Remediation: understanding new media* (The MIT Press, Cambridge 1999).

Gloudemans, Susan en Esther Martens. *MovieZone in het onderwijs. Onderzoek naar de invloed van het onderwijs op het bezoeken van MovieZone*. Afstudeerscriptie Taal- en Cultuurstudies (Katholieke Universiteit Brabant, 2000).

Grindon, Leger. *Shadows on the past* (Temple University Press, Philadelphia 1994).

Haanstra, Folkert. 'Gedwongen participanten, scholieren als cultuurdeelnemers'. *Boekmancahier* 11: 41 (september 1999).

Hansen, Miriam Bratu 'Schindlers List is not Shoah: The second commandment, popular modernism, and public memory'. *The historical film, history and memory in media*. E.d. Marcia Landy (Rutgers University Press, 2000) 201-217. [Oorspronkelijke uitgave in *Critical Inquiry* 22 (winter 1996)]

Herlihy, David. 'Am I a camera? Other reflections on film and history'. *American Historical Review* 93:5 (1988) 1186-1192.

Hoskins, Andrew. 'New memory: mediating history'. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 21: 4 (2001) 333-346.

Jeffrey, Julie Roy. 'Amistad (1997): Steven Spielberg's 'true story''. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 21:1 (2001) 77-96.

Jones, Beverly. 'Computer imagery: imitation and representation of realities'. *Leonardo. Computer Art in Context*. Supplemental Issue (1989) 31-38.

Landy, Marcia. 'Introduction'. *The historical film, history and memory in media*. E.d. Marcia Landy (Rutgers University Press, 2000) 1-24.

Mitchell, William J. *The reconfigured eye, visual truth in the post-photographic era* (The MIT Press, 1994)

Raad voor Cultuur. *Advies media-educatie* (Den Haag 1996).

- Rapaport, Lynn. 'Hollywood's Holocaust: Schindlers List and the construction of memory'. *Film & History* 32:1 (2002) 55-65.
- Reijnders, Stijn. 'De herinnering van een mythe en de mythe van de herinnering, de verfilming van de Titanic-ramp'. *Tijdschrift voor mediageschiedenis* 3:1 (juni 2000) 30-50.
- Rosenstone, Robert A. *Revisioning History. Film and the construction of a new past* (Princeton University Press, 1995: a).
- Rosenstone, Robert A. *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History* (Harvard University Press, London 1995: b).
- Sleurink, Hans en Arjen van den Berg. *Media-educatie, een kennisinventarisatie* (Van Gorcum, Assen 2000).
- Sorlin, Pierre 'How to look at an 'historical film''. *The historical film, history and memory in media*. Ed. Marcia Landy (Rutgers University Press, 2000) 25-49. [oorspronkelijke uitgave in *The film in History: Restaging the Past* (1980)]
- Stevens, Brian. 'American history through feature films: a middle school unit'. *Film & History* 33:2 (2003) 65-69.
- Ten Kate, Olivier. *Geschiedenisfilm in de klas. Een onderzoek naar de implicaties in het gebruik van audiovisuele representaties van een historische gebeurtenis in het voortgezet onderwijs (havo/vwo)*. Doctoraalscriptie Taal- en Cultuurstudies (Universiteit Utrecht, 2002).
- Thomassen, Brit. *Filmfans op school? Een theoretisch en empirisch onderzoek naar de mogelijkheden en inhoud van film-educatie in het vernieuwde voortgezet onderwijs in Nederland*. Doctoraalscriptie Theater-, Film- en Televisiewetenschappen (Universiteit Utrecht, 1999).
- Toplin, Robert Brent. *Reel History. In defense of Hollywood* (Kansas University Press, 2002).
- Van Stuijvenberg, Eline. *Media-educatie in perspectief*. Doctoraalscriptie Theater-, Film- en Televisiewetenschappen (Universiteit Utrecht, 2001).
- Van Vree, Frank. 'Huilen om de verkeerde redenen'. *Spiegel Historiael* 35: 3/4 (maart/april 2000: a) 139-144.
- Van Vree, Frank. 'Visualisering van het verleden'. *Spiegel Historiael* 35: 3/4 (maart/april 2000: b) 100-113.
- Vonk, Frederike. *Beeld in Beweging. Media-educatie theorie en praktijk, de ontwikkeling van media-educatie in de vernieuwde tweede fase[...]*. Doctoraalscriptie Theater-, Film- en Televisiewetenschappen (Universiteit Utrecht, 1999).
- Vos, Chris. 'Film als historische bron: vijf stellingen en evenzovele misverstanden'. *Spiegel Historiael* 35: 3/4 (maart/april 2000) 119-125.
- Vos, Chris. *Het verleden in bewegend beeld. Een inleiding in de analyse van audiovisueel materiaal* (De Haan, Houten 1991).

White, Hayden. 'Historiography and historiophoty'. *American Historical Review* 93:5 (December 1988) 1193-1199.

Winston, Brian. 'The documentary film as scientific inscription'. *Theorizing documentary*. Ed. Michael Renov (Routledge, New York 1993) 37-58.

Wetenschappelijke bronnen op het internet

Denorme, Roos. *Speelfilm als historische bron. Case studie: 'Evita'*. Scriptie voor Licentiaat in de Geschiedenis (Universiteit Gent, 2001-2002)
http://home.planetinternet.be/~sl026501/evita/evita_inhoud.htm (25-10-2004)

Elsaesser, Thomas. 'One train may be hiding another: private history, memory and national identity'. *Screening the Past Archives* (16 April 1999)
<http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/reruns/rr0499/terr6b.htm> (25-10-2004)

Fuller, Kathryn Helgesen. 'Lessons from the screen: Film and video in the classroom'. *American Historical Association [Perspectives]* (April 1999).
<http://www.historians.org/Perspectives/issues/1999/9904/9904FIL3.CFM> (25-10-2004)

Halsall, Paul. 'Thinking about historical film'. *Myth, Epic and Romance: Medieval History in Film* (11 januari 2001)
<http://www.unf.edu/classes/medieval/film/thinkingabouthistoricalfilm.htm> (25-10-2004)

Hoskins, Andrew. 'An introduction to media and collective memory'. *University of Wales Swansea* (juli 2002)

<http://www.swan.ac.uk/mediastudies/memory.doc> (20-10-2004)

Howard, Sharon. 'Introduction: historians and film'. *Early modernity on film* (11 april 2002)
<http://www.earlymodernweb.org.uk/film/historyfilm.htm> (10-10-2004)

Kilpi, Harri. British 'Historical film: its history and generic classification'. *Wider Screen* (januari 2002).
http://www.film-o-holic.com/widerscreen/2002/1/british_historical_film.htm (04-08-2004)

Kosalka, David. 'Historical imagery and public memory in America'. *Historians Underground* (1998)
<http://www.lemmingland.com/pubmem.htm> (25-10-2004)

Masterman, Len. 'Media education: eighteen basic principles'. *Media Literacy Review* (Voorjaar 1990)
<http://interact.uoregon.edu/medialit/MLR/readings/articles/eighteen.html> (20-10-2004)

Rollins, Peter C. 'Is seabiscuit controversial?'. *Film&History. An interdisciplinary journal on Film and Television Studies*. (juni 2004)
http://www.h-net.org/~filmhis/controversial_films/seabiscuit/index.htm (25-10-2004)

Rosenstone, Robert A. 'A history of what has not yet happened'. *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*. 4:2 (zomer 2000) 183 -193.
http://www.manchevski.com.mk/html%20en/m_press_cristi.html (25-10-2004)

Stichting Leerplan Ontwikkeling. 'Leerlingen aan het woord over KCV. Advies 24, project 1113.01'. *SLO Veldadvies* (Enschede 2001)
<http://va.slo.nl/adviezen/2001-024.rtf> (20-10-2004)

White, Hayden. 'Historiography and historiophoty'. *Screening the Past Archives* (16 April 1999)
<http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/reruns/rr0499/hwrr6c.htm> (25-10-2004)
 [Oorspronkelijke uitgave: *American historical review* 93:5 (December 1988)1193-1199]

Krantenartikelen en andere bronnen

Ekker, Jan Pieter en Ronald Ockhuysen, 'In Cannes loop je van de ene (pr-)stunt in de andere'. *De Volkskrant* (maandag 17 mei 2004) 10.

Foner, Eric. 'Hollywood invades the classroom'. *New York Times* (20 december 1997) 13.

Remarque, philippe. 'Scheurtjes in het beeld van totaal foute Duitsers'. *De Volkskrant* (17 mei 2004) 4.

Sanello, Frank. *Reel vs. Real: how hollywood turns fact into fiction* (Taylor Trade Publishing, Lanham 2002).

Sneek, David. 'Elke generatie zijn eigen Arthur'. *De Volkskrant* (donderdag 9 juli 2004) 24.

Sneek, David. 'Helden in Rokken, De wederopstanding van de togafilm'. *De Volkskrant* (Donderdag 13 mei 2004) 32.

Van Vree, Frank. 'Film en tv geven historici het nakijken'. *De Volkskrant* (9 mei 1994).

Overige Internetbronnen

American Historical Association. *Perspectives*.
<http://www.historians.org/perspectives/issues/1999/9904/>

Internet Movie Data Base.
<http://www.imdb.nl>

Media Expertise Centrum.
<http://nfi-mec.nl>

Nederlands Instituut voor Filmeducatie
<http://www.filmeducatie.nl/>

Platform Media-educatie.
<http://www.mediaeducatie.nl/>

Prietpraat Online.
<http://www.prietpraat.com/nieuwslijst.php3?id=201>

Summer, Sue Lockwood. *Media Alert!*
<http://www.mediaalert.org/>

Audiovisuele bronnen

Amistad (Steven Spielberg, 1997) USA, 163 min.
 [Getoonde periode: Amerika 1839]

Braveheart (Mel Gibson,) USA, 177 min. [Getoonde periode: Schotland en Engeland 13e eeuw]

Enigma (Micheal Apted, 2001) UK, USA, Nederland en Duitsland, 119 min. [Getoonde periode: Tweede Wereldoorlog]

- Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994) USA, 124 min.
[Getoonde periode: jaren '50 tot heden]
- Gandhi* (Richard Attenborough, 1982) UK, India, 188 min.
[Getoonde periode: India begin 20e eeuw]
- Gladiator* (Ridly Scott, 2000) USA, UK, 155 min.[Getoonde periode: Romeinse Rijk 2e eeuw n. Chr.]
- Holocaust* (Marvin J.Chomsky) USA, 475 min. (miniserie)
[Getoonde periode: Tweede Wereldoorlog]
- King Arthur* (Antoine Fuqua, 2004) USA, Ireland, 126 min.
[Getoonde periode: Engeland 4e eeuw n.Chr.]
- Monty Python and the Holy Grail* (Terry Gilliam en Terry Jones, 1975) UK, 91 min. [Getoonde periode: Engeland vroege Middeleeuwen]
- Quills* (Philip Kaufman, 2000) USA, Duitsland, UK, 124 min.
[Periode: Frankrijk einde 18^e eeuw]
- Schindlers List* (Steven Spielberg, 1993) USA, 197 min.
[Getoonde periode: Tweede Wereldoorlog]
- Seabiscuit* (Gary Ross, 2003) USA, 141 min. [Getoonde periode: Amerika 3e decennium 20e eeuw]
- Titanic* (James Cameron, 1997) USA, 149 min. [Getoonde periode: 2e decennium 20e eeuw]
- Troy* (Wolfgang Petersen, 2003) USA, 163 min. [Getoonde periode: Vroeg-Griekse tijd]
- U-571* (Jonathan Mostow, 2000) Frankrijk, USA, 116 min.[Getoonde periode: Tweede Wereldoorlog]

Afbeeldingen



1. *Monty Python and the Holy Grail*
<http://www.filmnight.org/holygrail.htm>



2. *Titanic*
<http://www.moviebox.se>



3. *Braveheart*
[http://www.bravehearts.us/ Home.htm](http://www.bravehearts.us/Home.htm)



4. *Gladiator*
<http://www.moviecentre.com>

Voorblad: Officiële filmposters van *Troy*, *Schindlers List*, *Braveheart*, *King Arthur* en *Seabiscuit*.
<http://www.movieposter.com>